

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

КІРОВОГРАДСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ  
УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА

# **НАУКОВІ ЗАПИСКИ**

Серія:  
**Філологічні науки**

**Випуск 148**

**Кіровоград – 2016**

**ББК 80**  
**Н 34**

**Наукові записки. – Випуск 148.** – Серія: *Філологічні науки.* – Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2016. – 368 с.

**ISBN 966-8089-24-3**

У першому розділі «Наукових записок» розміщені матеріали Міжнародної наукової конференції «Художні модули хронотопу в культурно-мистецькому дискурсі» (26–27 травня 2016 р.), у другому – літературознавчі дослідження, що не стосуються тематики вказаної конференції.

**Друкується за ухвалою вченої ради Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка**  
**(протокол № 12 від 24 червня 2016 року).**

**РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:**

**1. Семенюк Олег** – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри перекладу, прикладної та загальної лінгвістики, ректор Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка (головний редактор).

**2. Клочек Григорій** – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української літератури Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка (**заступник головного редактора**).

**3. Гурбанська Антоніна** – доктор філологічних наук, професор, директор Інституту журналістики і міжнародних відносин Київського національного університету культури і мистецтв.

**4. Іліаді Олександр** – доктор філологічних наук, професор кафедри методик дошкільної та початкової освіти Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

**5. Ковтюх Світлана** – кандидат філологічних наук, професор, завідувач кафедри української мови Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

**6. Лучик Василь** – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри загального і слов'янського мовознавства Національного університету «Києво-Могилянська академія».

**7. Манакін Володимир** – доктор філологічних наук, професор, декан факультету журналістики Запорізького національного університету.

**8. Михида Сергій** – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри зарубіжної літератури та компаративістики, проректор з наукової роботи Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

**9. Міщенко Алла** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри перекладу, прикладної та загальної лінгвістики Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

**10. Ожоган Василь** – доктор філологічних наук, професор, віце-президент з науково-педагогічної (навчальної) роботи Національного університету «Києво-Могилянська академія».

**11. Панченко Володимир** – доктор філологічних наук, професор.

**12. Парашук Валентина** – кандидат філологічних наук, професор кафедри германської філології Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

**13. Перзеке Андрій** – доктор філологічних наук, професор центру інноваційних освітніх технологій Псковського обласного інституту підвищення кваліфікації працівників освіти (Росія).

**14. Поляруш Олег** – кандидат філологічних наук, професор.

**15. Руснак Ірина** – доктор філологічних наук, професор, проректор з наукової роботи Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

**Статті подано в авторській редакції.**

**ISBN 966-8089-24-3**

**ББК 80**  
**Н 34**

© Кіровоградський державний педагогічний університет імені Володимира Винниченка, 2016.

**РОЗДІЛ I**  
**МАТЕРІАЛИ МІЖНАРОДНОЇ НАУКОВОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ**  
**«ХУДОЖНІ МОДУСИ ХРОНОТОПУ В**  
**КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОМУ ДИСКУРСІ»**  
**(Мелітополь–Кіровоград, 26–27 травня 2016)**

УДК 821.161.2

**ІСТОРИЧНИЙ ХРОНОТОП В ОПОВІДАННЯХ**  
**АДРІАНА КАЩЕНКА ДЛЯ ДІТЕЙ**

**Ганна АТРОШЕНКО, Тетяна БАТАНЦЕВА (Мелітополь)**

*У статті досліджується історична проза Адріана Кащенко для дітей як наочне втілення морально-етичного ідеалу, збереження історичної пам'яті, ствердження високих духовних цінностей нації. Історія у прозі Адріана Кащенко для дітей постає як ланцюг конфліктних зіткнень протилежно спрямованих сил. Перебіг подій історії постає перед читачем послідовно у просторі й часі. Історична проза Адріана Кащенко акумулює досвід поколінь, має завжди злободенне значення.*

*Ключові слова: історичний хронотоп, оповідання для дітей, збереження історичної пам'яті, ствердження духовних цінностей нації.*

Наше сьогодні, час нинішній – то є досить драматичний час незалежної Української держави, коли до краю загострений інтерес до минулого, до витоків нашої державності, культури, традицій, звичаїв, то є час, коли виховання національних почуттів органічно поєднує вільне і широке оволодіння історичними знаннями, традиціями і звичаями з постановкою актуальних проблем сьогодні, то час, коли вже зроблено кроки на шляху здійснення величезної ваги програми – чесного об'єктивного пізнання та утвердження правди про минуле і сучасне України, нашого такого сильного, а, буває, ніби й слабого, духом народу, відновлення історичної справедливості. То час, коли «чесне об'єктивне пізнання та утвердження правди про минуле і сучасне нашої України» [3, 5] назвемо не першими несміливими, а, скоріше, семимильними кроками великого розуміння, пам'яті, бажання знати й, по можливості, не повторювати помилок, пробудження національної свідомості.

Мета нашої розвідки полягає у дослідженні історичної прози Адріана Кащенко для дітей як наочного втілення морально-етичного ідеалу, збереження історичної пам'яті, ствердження високих духовних цінностей нації.

Адріан Кащенко (1858–1921) – письменник, твори якого протягом багатьох десятиліть не видавалися і повернулися до читачів після тривалого забуття. Його історична проза – то якраз зразки творів, що

дають нам, сьогоднішнім, «чесне об'єктивне пізнання та утвердження правди», невмируще почуття національної гідності. Письменник був твердо переконаний, що кожна людина повинна з дитинства мати національну свідомість; він сам уважно придивлявся до сучасного і минулого рідного краю, шукаючи своє місце в житті. І в першому історичному оповіданні «Запорожська слава» звучить мотив взаємозв'язку історії і сучасності, драматичного протиставлення героїчних часів козаччини буденності, навіть приниженості сьогодення. Адріан Кащенко шукає ті реальні сили, що мають покласти край народному бідуванню, задовольнити соціальні й національні прагнення суспільства.

Написане 1919 року, історичне оповідання «Запорожська слава» сьогодні актуальне, як ніколи. Митець звертається подумки до рідних місць, до подвигів предків, шукаючи натхнення, проймаючись вірою і переконаністю у незламність духу рідного народу. Адріан Кащенко «писав якнайбільше народних, історичних оповідань, бо вони на молодь українську роблять дуже велике враження» [3, 7].

Історична проза завжди поєднує пізнавальні та виховні функції, що має особливе значення в період піднесення національних рухів. У творчості Адріана Кащенко найчастіше можна виокремити наскрізні образи, магістральні проблемно-тематичні комплекси, що проходять через кожен твір і концентрують ідейно-тематичний смисл оповіді. Для митця таким життєвим центром завжди був і залишився високий образ України і, насамперед, її історична доля, її шляхи з минулого в майбуття. Особливо це стає відчутним, коли автор звертається до Дніпра – вічної ріки вічного народу, що живе на її берегах, до Січі – вічної слави, до Великого Лугу – вічного батька Запорозького: «Не зникає шире козацтво! Ще не вмерла Україна, поки родить таких соколят!», «Великий Луг – величний і вічний», «Нічого на світі мені й не треба, тільки воля козацька, Запорожжя, Україна-ненька, Січ – душа наша!» [3].

Історична проза Адріана Кащенко включає читача в рух часу, безпосередньо розкриває спадкоємний зв'язок поколінь як заповіт нащадкам, як постановку питань майбутнього; за своєю природою вона романтично-героїчна, заснована на спробі відродження романтичних тенденцій. Це виявляється і у ставленні до матеріалу, який висвітлюється, і на принципах його відбору і відображення, й у фольклоризмі творів. Розвиток виражальних засобів фольклорної інтерпретації інформації базується у творах Адріана Кащенко на принципі колективно-суб'єктивного узагальнення. Синекдоха дала можливість в інформаційному відображенні підняти часткове до узагальнення: «За кілька хвилин увесь широкий Дніпро знову почервонів од козацьких жупанів. Залунали понад розлогими берегами великої річки голосні пісні молодого козацтва, й понесли ті пісні по всіх плавнях. По всіх

надбережних ярах та байраках сумну звістку про те, що покидають Україну найкращі її сини, вигнані лихою долею, й лишається вона беззаступною, покривдженою сиротою» [3, 30].

Виділення Адріаном Кащенком у зображуваному предметі якоїсь риси чи ознаки (епітет, метафора) уможливило індивідуалізацію характерів справді народних героїв, які живуть у думках кожного свідомого українця: «Дуже давно колись був завзятий козак Байда. Так він доти бусурманів воював, доти татарські та турецькі землі до самого Дунаю кіньми витолочував та вогнем випалював, аж поки його бусурмани зрадою захопили та в Стамбулі біля високої башти ребром за залізний гак почепили» [3, 30], «А то був ще Самійло Кішка, ...вскочив бусурманам до рук. Тоді вони прикували його ланцюгом до галери, ...аж тридцять років пробув у їхній неволі, поки таки зрятувався й ще на Україні гетьманував, Сагайдачний теж славний кошовий і гетьман був Він Кафу, небориму турецьку фортецю в Криму, зруйнував і силу бідних невольників визволив, а Україну звеселив. Про Сулиму ще співають, що Азов турецький біля Дону зруйнував... так того ляхи зрадою взяли та у Варшаві й замордували» [3, 30–31], «Кость Гордієнко... незабутній наш кошовий! Пером тобі земля, славний козаچه! Волю козацьку обстоював дуже ...про всю Україну піклувався. Щирий лицар був... завзято рубався з ворогами» [3, 29].

Порівняльний принцип став для письменника одним із перших засобів посилення тексту. Порівняльність демонструє розвиток історичної художньої інформаційності, бо метафора і гіпербола стали провідними виокремленими тропами, що виражають інформацію на почуттєвому рівні. В історичних творах Адріана Кащенка ніби вирізьблюються образи-деталі, портрети, характери. Авторська свідомість піднімається до історичної масштабності, глобальності зображення протиріч. Образи характерів і обставин унаслідок їх взаємодії творять цілісні образи долі і світу.

В історичній прозі Адріана Кащенка взаємозв'язок часу і простору відіграє велику роль. У кожному творі вибір автором домінантних часопросторових зв'язків є важливою особливістю його художньої манери, як-от: «На руїнах Січі», «З Дніпра на Дунай», «Зруйноване гніздо» – оповідання про підступне зруйнування останньої Січі Запорозької, втечу козаків на Дунай, трагічний фінал Нової Січі; «Запорожська слава», «Сіркова могила» – повісті про відважного Івана Сірка, його боротьбу за волю й незалежність України; «Над Кодацьким порогом» – про кошового отамана Січі Івана Сулиму, «Про гетьмана Сагайдачного» – історичне оповідання про гетьмана реєстрового козацтва, полководця.

Історія у прозі Адріана Кащенка для дітей постає як ланцюг конфліктних зіткнень протилежно спрямованих сил. Перебіг подій історії

постає перед читачем послідовно у просторі й часі. В оповіданні «Над Кодацьким порогом», наприклад, вказано час («ще до Богдана Хмельницького») і навіть рік («саме в 1935 році») подій. Про наступність і спадкоємність читаємо: «За своїх молодих літ Сулима придбав собі великого войовничого хисту й завзяття, бо козакував саме під час славних походів гетьмана Сагайдачного. З Сагайдачним Сулима і Кафу турецьку у Криму здобував, і Трапезонт за Чорним морем аж двічі руйнував, і околиці Царгорода огнем випалював... бився з турками...» [2].

Майстерно виписаний автором портрет Сулими: «Велична й могутня була постать запорозького ватажка. Засмагле вітрами обличчя з великими, блискучими очима і пишними над ними бровами одбивало завзяттям, довгі вуси й трохи посивілий оселедець скрашали те обличчя ознаками досвіду й спокою, а срібна булава, що блищала у його дужій руці, нагадувала всім про велику владу запорозького кошового отамана» [2]. Іван Сулима – справжній народний герой, шанує товариство, скликає на раду козаків, вирушаючи на битву з ворогом, шанує козацькі звичаї й традиції («перехрестився на схід сонця...»), поважає старших побратимів, у яких волю й Україну козаки вчать любити («завели пісні про Сагайдачного та про Самійла Кішку»). Автор виписує час за часом (рада запорожців перед походом; «минуло два тижні... готові до походу півсотні чайок»; «весь день пливли...»; «на другий день запливли козаки у татарські береги»; «через два дні минули козаки Прогної»; «наблизились надвечір до Очакова»; «пливуть козаки і день, і два, і тиждень» – як у народній чарівній казці; «попливли до Тамані ... а вітер два тижні не давав ходу») у просторі (Великий Луг, Микитин Ріг, Дніпро, Тавань-острів, Аслан-город, Великий Лиман, Кримські города Козлов та Ахтіяр, гори Бабуган та Чатир-Даг, Кафа – зі вказівкою про те, що її «сімнадцять років до того зруйнував Сагайдачний», Тамань, річка Дон, Азов тощо). Врятували багато людей козаки на чолі з Іваном Сулимою, повернули їм волю, з великою честю поховали побратимів, які «віддали життя за братів своїх», відпочили добре, погостювали в Азові і знову – в похід. А коли з честю повернувся до Січі зі своїм військом Іван Сулима, вирішив піти на Кодак і йти війною на поляків. На раді кошовий говорив: «Неправда панує на Україні! Реєстрових козаків все зменшують, ...примушують наших братів у ярмо запрягати. Нас, запорожців, не визнають за козаків... Церкви православні на уніатські повертають і до унії людей наших утискають примушують... Людей калічать». І запитував своїх побратимів: «Чи не час нам, пани-брати, нагадати полякам, що козаки вміють не тільки обороняти їх, але й за честь і права свої стати?». Коли за два тижні тепер вже гетьман Іван Сулима повів військо до Кодака, козаки мали в серці надію відстояти свою землю від ляхів. Зруйнував Сулима Кодак, «щасливо добув Чигирин, Черкаси та Корсунь, повиганяв звідусюди поляків» [2].

Письменник зображує відважного козака, славного лицаря, мужнього воїна, мудрого гетьмана, який понад усе любить свою землю, волю й побратимів. Тільки зрадою можна побороти такого, з болем констатує Адріан Кащенко: «Шість тисяч реєстрових ...увійшли у табір запорожців, ...пили й їли разом з Сулимою, а уночі, коли той уже спав, заткнули йому рота, зв'язали руки ...під великою вартою вирядили його до Варшави». Коли зв'язаного гетьмана козацького привели у Старе місто на майдан, «не страхався смерті славний козак», адже, як запевняє Адріан Кащенко, «зласкавилася доля до славного лицаря... і не дала йому вмерти з одчаєм в серці: вона послала йому надію, що розбрат між українцями й зрада минуться і між ними запанує єднання» [2]. Актуальними є прикінцеві рядки твору: «Плакали й тужили запорожці, вертаючись з України човнами повз Кодацький поріг, ...що разом з козаками тужив і голосив, сумуючи, як і зараз, про розбрат поміж дітьми України» [2].

В історичних творах Адріана Кащенко для дітей фактологічна основа досить зрима. Часто це ніби просто реальний переказ про історичні події й історичних осіб (оповідання «Запорожська слава»). Історичний хронотоп виявляється в авторській оповідності, яка нагадує фольклорні розповіді: «Те, про що я казатиму, діялось за часів Великої Руїни. А сталася та Руїна на Україні ось через що... У такі смутні часи... За часів славного кошового Сірка... Що далі, то далі було... Ой, п'є в Січі козацтво, гуляє... та батька свого, характерника Сірка, славе-прославляє» [2]. Елемент казковості – фольклорне – виступає тут як стильова, а не домінантно-жанрова ознака (форма суб'єктивізації), як у фольклорних зразках (легендах, переказах).

Рівень суб'єктивізації реалістичної основи факту коливається від середньої суб'єктивізації умовно реального факту до мінімальної суб'єктивізації реального факту. Герой Адріана Кащенко виражає авторське ставлення до дійсності. Це людина з особливо сильними почуттями, з неповторно гострою реакцією на світ, справжній син своєї землі, який понад усе любить волю й Україну.

В. Дончик наголошував, що «у літературі немає суціль ізольованих, відгороджених од материка островів. Явища й процеси, що визначають розвиток одних видів або жанрів, так чи інакше перегукуються з явищами і процесами, які виникають в інших, вони взаємодіють між собою і, зрештою, залежать одне від одного. Дитяча проза теж відбиває загальний стан і рівень літератури, беручи, в свою чергу, участь у формуванні загальної картини» [1, 8]. Таку загальну цілісну картину формує Адріан Кащенко у своїх читачів.

Дійсно, авторська свідомість піднімається до історичної масштабності, письменник вміло включає читача у рух часу, плин історії, загострює сприйняття романтичною піднесеністю історичної героїки, яку вкладає в уста своїх улюблених персонажів: «Знай... другої України на

світі немає. ...такого любого та веселого краю, як наша Україна, ніде не бачив. ...Україну в серці май!» [3, 55].

Отже, історична проза Адріана Кащенко акумулює досвід поколінь, має завжди злободенне значення, оскільки на історію переносяться гостроактуальні ідейні проблеми оцінки й переоцінки вузлових питань розвитку суспільства. Талановиті оповідання письменника, виступаючи в ролі каталізатора, помітно впливають на процес національного відродження.

#### БІБЛІОГРАФІЯ

1. Дончик В.Г. Повість для підлітків: традиції та новонадбання // Література. Діти. Час : Збірник літ.-критичних статей про дитячу літературу / Упоряд. В.Я. Неділька. – К. : Веселка, 1976. – С. 19–28.
2. Кащенко А. Запорозьська слава. [Електронний ресурс] / А. Кащенко. – Режим доступу : [http://portfel.at.ua/dir/k/kashhenko\\_adrian/zaporozka\\_slava](http://portfel.at.ua/dir/k/kashhenko_adrian/zaporozka_slava).
3. Кащенко А. З Дніпра на Дунай: Оповідання для юнацтва з часів скасування Запорозької Січі / А. Кащенко. – К. : Веселка, 1993. – 64 с.

#### BIBLIOGRAPHIA

1. Donchyk V.Gh. Povistj dlja pidlitkiv: tradyciji ta novonadbannja // Literatura. Dity. Chas : Zbirnyk lit.-krytychnykh statej pro dytjachu literaturu / Uporjad. V.Ja. Nediljka. – K. : Veselka, 1976. – S. 19–28.
2. Kashhenko A. Zaporozhsjka slava. [Elektronnyj resurs]. – Rezhym dostupu : [http://portfel.at.ua/dir/k/kashhenko\\_adrian/zaporozka\\_slava](http://portfel.at.ua/dir/k/kashhenko_adrian/zaporozka_slava).
3. Kashhenko A. Z Dnipra na Dunaj: Opovidannja dlja junactva z chasiv skasuvannja Zaporozjkoji Sichi / A. Kashhenko. – K. : Veselka, 1993. – 64 s.

#### ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

**Атрошенко Ганна Іванівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української і зарубіжної літератури Мелітопольського державного педагогічного університету імені Богдана Хмельницького.

*Наукові інтереси:* сакральна призматика художніх текстів, проблеми сучасної української і зарубіжної літератури для дітей.

**Батанцева Тетяна Анатоліївна** – студентка філологічного факультету Мелітопольського державного педагогічного університету імені Богдана Хмельницького.

*Наукові інтереси:* виховні аспекти української літератури для дітей.

УДК 821.111

## ТРАНСФОРМАЦІЯ АРХЕТИПА ДОМА В АНГЛІЙСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРЕ

**Наталія БОНДАРЬ (Шостка)**

*У статті розглядається трансформація архетипу дому в англійській літературі. «Рідний дім» найбільш відповідає концепту дому з його фізичною захищеністю й укриттям від життєвих негараздів. У реалістичній художній системі архетипове ядро дому формувалося, як правило, прямою позитивною модальністю. Однак образ будинку вже в романах виховання передбачає і досить поширений архетипний мотив його тимчасової втрати, і такого антагоністичного компонента, як «не-дім». У*



*художній літературі другої половини ХХ століття внаслідок соціальних потрясінь розвиваються стійкі міфологічні прикмети архетипу дому. Поняття дому зміщується в бік тимчасового і випадкового притулку («не-дім», а потім і «антидім»), де людина опиняється віч-на-віч зі смертю, на межі існування.*

*Ключові слова: архетип дому, архетипний мотив, архетипова бінарність, «не-дім», «антидім», постмодерністська епоха, «мінус-прийм».*

Дом – один из фундаментальных архетипов и на психологическом, и на общекультурном уровнях в различных художественных системах и литературе разных стран. Так, например, Л. Мироненко в статье «Просвещение / романтизм: архетипы Дома и Дороги» приходит к выводу, что образ дома обретает новый смысл в литературе романтизма по сравнению с литературой Просвещения. В романтизме «топос дома предстает в разнообразии вариантов: проданный, отнятый, холодный, но всегда далекий и утраченный» [7, 57]. О. Билоус в статье «Архетипы готического романа» рассматривает архетип дома, мотив разрушения, мотив побега и мотив мечты на материале готических и постмодернистских романов. В последних романах, по ее словам, актуальна концепция готики [2, 191–197]. Архетип дома в постмодернистском американском романе проанализирован М. Дмитриевской в статье «Трансформация архетипа дома, или смысл финала романа В. Набокова «Машенька». Автор показывает, что «учет образной структуры романа, проявляющейся в сравнениях, метафорах, образах-символах, одним из главных среди которых является символ дома, позволяет перенести обсуждение смысла финала в иную плоскость» [3, 92]. Однако трансформация архетипа дома в английской литературе в различных литературных модальностях глубоко исследована не была.

Цель статьи – рассмотреть и проанализировать трансформацию архетипа дома в английской литературе с XIX по XX века.

Главная идея дома – защищенность от внешних вторжений. В. Щукин в своей статье отмечает, что жилище «оберегало человека от невзгод внешнего мира, создавало атмосферу безопасности» [10, 135]. Он анализирует также наиболее распространенные модели дома – как наземные («дом – коттедж», «дом – уютное гнездо»), так и водную («дом – ковчег»). При этом автор обращает внимание на то, что образ ковчега (корабля) может появиться в сознании людей только в эпоху дестабилизации, так как ковчег не является домом в традиционном смысле слова, а обеспечивает лишь «временную стабильность в глобальных бытийных переменах» [10, 137].

Существуют и метафорические уровни дома: дом-человек, дом-народ, дом-храм, дом-мир. Также дом может стать и не-домом и антидомом. Т. Цивьян определяет пространство как собственно «дом» (родной / чужой дом героя, где начинаются действия) и «не-дом» (место, куда герой попадает) [9, 196]. В «коллективном бессознательном» обязательно

присутствует понятие «родной дом». В нем сконцентрированы представления о защите, стабильности, душевном спокойствии; в таком доме присутствуют и направляющие и/или охранительные силы (наставники в обличье Мудрого Отца, Матери или иных персонажей-помощников).

Ю. Лотман указывает, что среди универсальных тем мирового фольклора большое место занимает как раз «противопоставление «дома» (своего, безопасного, культурного, охраняемого покровительственными богами пространства) антидому, «лесному дому» (чужому, дьявольскому пространству, месту временной смерти, попадание в которое равносильно путешествию в загробный мир)» [6, 264]. Таково изначальное наполнение термина «антидом». «Антидом» связан здесь с маргинальным состоянием человека перед лицом неизвестности, опасности, смерти. Основанием для вычленения концептов «дома – не-дома» в художественном произведении служат, прежде всего, их осознанная вербализация (прямая характеристика образа дома или настойчивые аллюзии), мотивность (частотность мотивов дома, или лейтмотивы). «Антидом» же исследователю чаще всего приходится концепировать на основании основных романских событий с учетом метафорического начала и организации локуса пребывания героев: место пребывания человека, где что-то так или иначе угрожает его жизни, личностной целостности и/или душевному состоянию, может быть определено как «антидом».

Архетипическая бинарность (наличие «дома» предполагает «не-дом», а иногда и «антидом») проявляется как изначальная, онтологическая уже в литературе древности. На ней впоследствии будут выстраиваться представления о мире и человеке. Мотив отсутствия дома и сопутствующий ему мотив утраты дома в различных художественных системах (или модальностях) трактуется по-разному: в древнем приключенческом эпосе герою гарантирован возврат в дом, где его ожидают покровительствующие ему силы. В плутовском романе отсутствие дома воспринимается героем безболезненно, дает возможность свободного перемещения и познания, что наполняет его даже некоторым чувством превосходства над окружающими. Роман воспитания предлагает модель «утрата дома – приобретение опыта – возвращение в дом», и при этом герой меняется качественно.

В реалистической художественной системе второй пол. XIX – нач. XX вв. архетипическое ядро дома формировалось, как правило, прямой позитивной модальностью. Для английской культуры периода викторианства концепт дома становится одним из центральных. В романах и рождественских рассказах Ч. Диккенса, например, образ дома реализуется в параметрах викторианских и христианских ценностей. Рождество – это, прежде всего, праздник дома, когда у камина собирается

вся семья. В дни рождества ожидаются счастливые перемены, так как дому и его обитателям покровительствуют высшие охранительные силы.

Однако в начале пути некоторых диккенсовских героев часто возникает и «не-дом» (рабочий дом, пансион, чужой дом). Так, в романе «Приключения Оливера Твиста» сирота Оливер не знает, что такое родной дом. Он появляется на свет в рабочем доме, и после смерти матери ему приходится жить в этом заведении, которое чуждо и враждебно его «питомцам». И в то же время в доме миссис Мейли, формально чужом и временном, Оливер чувствует себя действительно как дома. Уютно Оливеру и в доме мистера Браунлоу, который впоследствии станет его опекуном. Следовательно, «не-дом» может стать «домом» для героев, если сформируется архетипическая «ситуация дома» – обретение защиты и стабильности благодаря появлению и вмешательству покровительствующих сил (в данном случае это мисс Роз, миссис Мейли, мистер Браунлоу).

Утрата «дома» в художественном мире Диккенса, тяготеющем к жанровым моделям романа воспитания, намного драматичнее, нежели в романах эпохи Просвещения. Обратная сторона «дома» («не-дом») показана в романе «Домби и сын», где фабула максимально приближена к сказочной мифопоэтической основе. Наиболее характерный образ «не-дома» – это холодный дом мистера Домби. Холод – знак смерти, который не покидает дом: именно здесь умерла миссис Домби, а вскоре после нее – и маленький Поль. Флоренс Домби, дочери хозяина, страшно в этом зловещем «родовом гнезде». Однако вера в будущую счастливую жизнь не покидает Флоренс, и дом действительно преображается в день свадьбы мистера Домби: сверкают огни, теплый отблеск камина весело ложится на портьеры, которые недавно казались гробовыми покровами. Предсвадебный ремонт придает дому новый облик, но не в состоянии вложить в него новую душу. И только в несколько искусственной, «сказочной» развязке романа душа дома преображается в прямой зависимости от того, как перерождается душа самого мистера Домби, который неожиданно наделяется архетипическими полномочиями Мудрого Старца, Мудрого Отца, в силу чего восстанавливается архетипическое равновесие – дом получает высших покровителей.

Родной дом становится «не-домом» и для героя другого романа Диккенса – «Дэвид Копперфилд» – после череды смертей близких герою людей (архетипический мотив исхода из дома покровительствующих сил). Огромное место в повествовании занимает родное гнездо Дэвида, которое он вспоминает неоднократно и несколько раз посещает. Окна жилища выходят на тихое кладбище, что формирует в читательском восприятии атмосферу смерти и грядущих несчастий (смерть матери Дэвида и его

маленького брата), неся в то же время философскую ноту априорной брэнности всего земного.

Итак, образ дома в диккенсовских романах предполагает и весьма распространенный архетипический мотив его временной утраты, и такой антагонистический компонент, как «не-дом» (чужой дом, рабочий дом, пансионат, ночлежка и т.д.). Отличительным признаком «не-дома» становится утрата душевной теплоты в стенах, которые прежде считались родными, а также исчезновение (чаще временное) высших покровительствующих сил. Но, скитаясь и страдая, герои все же обретают свой дом (их или усыновляют, или впоследствии они сами в состоянии обзавестись собственным домом).

Имеет свою специфику романтическое отображение этого архетипа. Например, пространство во многих романтических произведениях О. Уайльда, в котором происходят события, – это замок, дворец. В замках может жить великан («Мальчик и великан»), привидение («Кентервильское привидение»). Эта архитектурная форма является одним из главных элементов в готической литературе, одним из важных направлений романтизма и представляет собой архетип дома, даже если сам готический замок изображен пародийно, как в сказке «Кентервильское привидение».

Рассматриваемый нами архетип в английской литературе наполняется новым смыслом на рубеже XIX–XX вв., когда происходит разрушение викторианских ценностей, в том числе и традиционного представления об английском доме-крепости (Дж. Мередит, Б. Шоу, Дж. Голсуорси, Э.М. Форстер и др.). Для Б. Шоу («Дом, где разбиваются сердца»), например, важно, что рушится не просто частный английский дом Шотовера, но имперский дом Англии – на государственном и аксиологическом уровнях.

В XX веке, в условиях отсутствия стабильности в мире, развеивается и иллюзия о доме-крепости. «Дом» все чаще воспринимается не как «частный» локус, вобравший все богатство души его обитателей, – возникает метафора «мир есть дом», но уже осложненная включениями исторического и экзистенциального планов. Причиной такой переоценки стали главные события XX века. Даже дом-храм перестает быть сакральным центром, а на первый план выступает тема экзистенциальной богооставленности человека, что в полной мере раскрывается, например, в романе Дж. Барнса «История мира в 10½ главах».

Литература постмодернистской эпохи с ее стремлением охватить и переосмыслить проблемы самого широкого круга (философские, исторические и др.) также включает в сложный контекст бытия всю архетипическую амбивалентность дома. Именно такой подход дает

художникам возможность отразить сложность исторических процессов и этической проблематики новейшего времени.

В романе английского писателя Кадзуо Исигуро «Остаток дня» дом, на первый взгляд, представлен Дарлингтон-холлом, связанным с жизнью рассказчика – дворецкого Стивенса, исполняющего здесь свои служебные обязанности. Локус Дарлингтон-холла объединял некогда, при старом хозяине, жизни господ и слуг. В Дарлингтон Стивенс вложил душу дворецкого – слуги особого рода. Дворецкие традиционно считались в Англии хранителями дома и так же традиционно бывали либо объектом насмешек, либо фигурами куда более значимыми, чем их хозяева (ср. знаменитое «что знал / видел дворецкий»). Со смертью прежнего хозяина умирает и «старая» душа дома, где Стивенс наравне с другими четырьмя слугами остается теперь просто наемной рабочей силой при новом господине – американце мистере Фаррадее. За чисткой столового серебра и обслуживанием приемов на высшем уровне пролетела жизнь Стивенса. Прекрасный дворецкий и преданный слуга, Стивенс не создал семьи, не замечал маленьких радостей жизни, оказывался порой черствым даже к близким людям (Стивенс оставляет умирающего отца, так как должен обеспечить очередной важный прием). Рядом со Стивенсом протекала «большая жизнь»: в Дарлингтон-холле собирались министры, политики, здесь обсуждались гитлеровский «блицкриг» и события второй мировой войны, готовились заговоры и вырабатывались планы. Однако, по верному замечанию В. Скороденко, хотя дворецкий и видел очень многое, но «почти ничего не увидел, поскольку отказывался понимать очевидное» [8, 117]. Стивенс, как пишет О. Джумайло, заставляет себя верить в величие Британии и лорда Дарлингтона, в достоинство своей миссии [3, 41]. Выехав за пределы хозяйского дома, Стивенс, похоже, начинает прозревать, что заставляет его оглянуться на прожитое, помогает ему многое понять, хотя время уже упущено. Метафорический уровень дома (поместья лорда Дарлингтона) предполагает две основные трактовки. Первая – дом как очарованный замок, дом-изоляция, архетипически близкий «не-дому», вырвавшись из которого, Стивенс словно сбрасывает прежние чары. Вторая – дом как некий хронотоп, дом-жизнь, дом-судьба.

Как уже говорилось выше, в литературе XX века, вобравшей трагический экзистенциалистский опыт этого столетия, довольно часто рядом с домом возникает не только «не-дом», но и «антидом» с присущими ему враждебными сущностями. Они обусловлены теперь историческими событиями: это все виды несвободы, от духовного и политического притеснения до локусов физической изоляции, где производится уничтожение человека человеком (тюрьма, фашистский концлагерь).

В романе Дж. Барнса «История мира в 10 ½ главах» в основном реализуются модели «не-дома» и «антидома». Следует отметить, что композиция романа мозаична (роман состоит из 10 глав и «Интермедии», которая и обозначена как ½ главы, повествующих о мировой истории от Потопа до наших дней) и архетипический мотив «родного дома» («родового гнезда», семейного угла) выходят здесь на уровень «минус-приема». Такая вынесенность дома «за скобки» повествования неслучайна и носит концептуальный характер: за каждым неосуществленным «родным домом» встает его нереализованная возможность. Не состоялся дом для «лучших», «праведных» людей в библейском Ковчеге (гл. «Безбилетник»), для Кэт Феррис (гл. «Уцелевшая»), для полковника Фергюссона и его дочери Аманды (гл. «Гора») и др.

В «Интермедии» представлена такая деталь архетипа дома, как супружеское ложе. Пока жена спит, рассказчик размышляет о любви, вспоминает фразу «я тебя люблю» на всех основных языках мира. Показательны рассуждения героя по поводу обширного места, которое занимает сердце в организме новорожденного. «Сердечный» мотив наводит на мысль о важности «интермедийных» рассуждений о браке и любви, о детях. Рассуждения героя подводят к выводу, что любовь раскрывает в человеке стремление к счастью, высвобождает в нем скрытую энергию. Любовь становится «отправной точкой для добродетелей» [1, 294]. Даже история мира «притормаживает у домика любви, строения с дробным номером» [1, 291]. Следовательно, способность любить другого – важнейшее условие для человечества и его спасения. Поэтому любовь выдвигается как необходимое условие микро- и макрочеловеческого существования («семья-мир»). Образ супружеского ложа в архетипическом плане продуцирует здесь архаический мотив «священного брака» и соотносится с сакрально обозначенным локусом дома.

В романе Барнса представлены в основном модели «не-дома» и «антидома», и по преимуществу они реализуются в образах «плавучих домов», что в контексте романа закрепляет за ними такой архетипический статус, как «погибель». Образ дома-корабля не нов для английской литературы XX века, что исторически обоснованно: долгое время Англия была «владычицей морей», а лишившись своего первенства, постепенно утратила и былое могущество.

Неслучайно в английской литературе переосмысливается наиболее популярный архетипический признак корабля как некоего «ковчега спасения». Уже у Ч. Диккенса в романе «Дэвид Копперфилд» появляется плавучий дом-ковчег, дом-баркас, который занимает одно из центральных мест в повествовании. В этом обиталище живут дорогие и близкие Дэвиду люди: мистер Пеготти, брат его служанки, со своими усыновленными

детьми Хэмом и Эмли, а также миссис Гаммидж, вдова компаньона Пеготти. Когда Дэвид впервые увидел баркас, он показался ему «самым лучшим пристанищем» [4, 32]. После отъезда мистера Пеготти и его родных этот баркас в округе стали считать несчастливым домом. Дэвиду довелось увидеть и руины баркаса после страшной бури. Суденьшко, выброшенное на берег и ставшее временным пристанищем для его обитателей, вырастает до уровня символа: его теплые стены не могут устоять перед напором жизненных бурь.

Однако если дом-корабль у Ч. Диккенса хоть на какое-то время сохраняет черты викторианской стабильности, то уже в пьесе Б. Шоу «Дом, где разбиваются сердца» они окончательно исчезают. «Дом-корабль» капитана Шотовера не только лишен уюта: ему недостает семейного единения и естественности в поведении обитателей. В отличие от диккенсовского дома Пеготти, он находится не на берегу моря, а среди зеленых холмов; однако это только формальное различие. Образ корабля у Б. Шоу ассоциируется с викторианской Англией, блистательной внешне и прогнившей внутри, которая гибнет в огне Первой мировой войны. Таким образом, «дом-страна» так же не соответствует своей традиционной архетипической функции спасения, как и «дом-корабль».

Но вернемся к «Истории мира в 10 ½ главах». Все главы романа объединены мифом о Потопе и мотивом путешествия, поэтому дом-ковчег, казалось бы, должен быть связан с идеей спасения его обитателей.

В художественной транскрипции Барнса Ноев ковчег, задуманный как прибежище, пристанище, общий Дом, на деле становится «плавающей тюрьмой». Иными словами, грань между такими архетипическими моделями, как «не-дом» и «антидом», здесь фактически стерта. На ковчеге установлены жестокие законы: больных не лечат, а выбрасывают за борт, уничтожают животных-метисов, заботясь о «чистоте видов».

Таким образом, в романе Дж. Барнса «История мира в 10½ главах» спасительный «дом-ковчег» на всех сюжетно-фабульных уровнях превращается в «антидом». Исходя из содержания романа, можно прийти к выводу, что для Дж. Барнса «домом» человеческого бытия становится и весь мир, и мировая история, и даже вселенная. И по ходу мировой истории такой «дом» превращается в тюрьму для всего человечества.

Таким образом, вследствие социальных потрясений (вторая мировая война, нацизм, событие Холокоста, тоталитарное мышление) в английском романе XX в. размываются устойчивые мифологические приметы архетипа дома (исчезает защита, покровительство высших домашних существ и т.д.). Полностью разрушается английская модель «дом-крепость». Понятие дома смещается в сторону временного и случайного пристанища («не-дом»), а затем и «антидома», где человек оказывается лицом к лицу со смертью, у границы существования. В свете исторического, социального и

екзистенціального опыта столетия «антидомом» становятся концлагерь, тюрьма, узилище в широком смысле слова.

### БИБЛІОГРАФІЯ

1. Барнс Дж. История мира в 10 ½ главах : [сб.] / Джулиан Барнс; [пер. с англ. В. Бабинова]. – М. : АСТ МОСКВА : Транзиткнига, 2006. – 380 с.
2. Білоус О. Архетипи готичного роману (спроба семіотичного аналізу готичної прози) / О. Білоус // Американська література на рубежі ХХ-ХХІ століть: Матеріали ІІ Міжнародної конференції з літератури США (Київ, 24-26 вересня 2002). – К., 2004. – С. 191–197.
3. Джумайло О. За границами игры: английский постмодернистский роман. 1980–2000 / О. Джумайло // Вопросы литературы. – 2007. – №5. – С. 7–45.
4. Диккенс Ч. Жизнь Дэвида Копперфилда, рассказанная им самим : [роман] / Чарльз Диккенс ; [пер. с англ. А. В. Кривцова и Е. Ланн]. – Х. : Прапор, 1989. – 822 с.
5. Дмитровская М.А. Трансформация архетипа дома, или смысл финала романа В. Набокова «Машенька» / М.А. Дмитровская // Архетипические структуры художественного сознания : [сборник статей]. Вып. 2. – Екатеринбург, 2001. – С. 92–96.
6. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера история / Ю.М. Лотман– М. : «Языки русской культуры», 1999. – 464 с.
7. Мироненко Л.А. Просвещение / романтизм: архетипы Дома и Дороги / Л.А. Мироненко // Античність – сучасність (питання філології) : зб. наук. праць. Вип.1. – Донецьк, 2001. – С. 52–58.
8. Скороденко В. От переводчика / В. Скороденко // Иностранная литература. – 1992. – №7. – С. 116–118.
9. Цивьян Т.В. К семантике пространственных элементов в волшебной сказке / Т.В. Цивьян // Типология исследований по фольклору. Сб. памяти В.Я. Проппа. – М., 1975. – С. 191–213.
10. Щукин В.Г. Дом и кров в славянофильской концепции. Культурологические заметки / В.Г. Щукин // Вопросы философии. – 1996. – №1. – С. 135–146.

### BIBLYOGHRAFYJA

1. Barns Dzh. Ystoryja myra v 10 ½ ghlavakh : [sb.] / Dzhulyan Barns; [per. s anghl. V. Babykova]. – M. : AST MOSKVA : Tranzytknygha, 2006. – 380 s.
2. Bilous O. Arkhetypy ghotychnogho romanu (sproba semiotychnogho analizu ghotychnoji prozy) / O. Bilous // Amerykansjka literatura na rubezhi XX–XXI stolitj: Materialy II Mizhnarodnoji konferenciji z literatury SShA (Kyjiv, 24-26 veresnja 2002). – K., 2004. – S. 191–197.
3. Dzhumajlo O. Za ghranycamy yghry: anghlyjskij postmodernystskij roman. 1980–2000 / O. Dzhumajlo // Voprosy lyteratury. – 2007. – №5. – S. 7–45.
4. Dykkens Ch. Zhyznj Devyda Kopperfylda, rasskazannaja ym samym : [roman] / Charljz Dykkens ; [per. s anghl. A. V. Kryvcova y E. Lann]. – Kh. : Prapor, 1989. – 822 s.
5. Dmytrovskaja M.A. Transformacyja arkhetypa doma, yly smysl fynala romana V. Nabokova «Mashenjka» / M.A. Dmytrovskaja // Arkhetypycheskye struktury khudozhestvennogho soznanyja : [sbornyk statej]. Vyp. 2. – Ekaterynburgh, 2001. – S. 92–96.
6. Lotman Ju.M. Vnutry mysljashhykh myrov. Chelovek – tekst – semyosfera ystoryja / Ju.M. Lotman– M. : «Jazyky russkoj kuljtury», 1999. – 464 s.
7. Myronenko L.A. Prosveshhenye / romantyzm: arkhetypy Doma y Doroghy / L.A. Myronenko // Antychnistj – suchasnistj (pytannja filologhiji) : zb. nauk. pracj. Vyp.1. – Donecjk, 2001. – S. 52–58.



8. Skorodenko V. Ot perevodchyka / V. Skorodenko // Ynostrannaja lyteratura. – 1992. – №7. – S. 116–118.
9. Cuvjjan T.V. K semantike prostranstvennykh elementov v volshebnoj skazke / T.V. Cuvjjan // Typologhyja yssledovanyj po foljkloru. Sb. pamjaty V.Ja. Proppa. – M., 1975. – S. 191–213.
10. Shhukyn V.Gh. Dom y krov v slavjanofyljskoj koncepcyy. Kuljturologhycheskye zametky / V.Gh. Shhukyn // Voprosy fylosofyy. – 1996. – №1. – S. 135–146.

#### ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

**Бондар Наталія Юрїївна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри фундаментальних і загальнонаукових дисциплін Шосткинського інституту Сумського державного університету.

*Наукові інтереси:* проблеми сучасного літературного процесу.

**УДК 821.161.2-31**

## ОСОБЛИВОСТІ ХРОНОТОПУ В ПРОЗІ ІГОРЯ МУРАТОВА

**Тетяна ВЕРЕТЮК (Харків)**

*У статті розглянуто основні теоретичні відомості щодо специфіки організації художнього хронотопу, досліджено особливості часопросторової організації в прозовій спадщині відомого харківського письменника ХХ століття Ігоря Муратова. Виявлено, що художній часопростір творів митця дуже утворює розгалужену систему: від локального, вимірюваного конкретними часовими координатами та географічними локусами, до планетарного масштабу та взагалі позачасових, універсальних характеристик хронотопу.*

*Ключові слова:* хронотоп, художній простір, художній час, топографічний хронотоп, психологічний хронотоп, зовнішній хронотоп, внутрішній часопростір.

Проблема художнього хронотопу складна й багатоаспектна. Зацікавленість літературознавців та лінгвістів, психологів і мистецтвознавців, спеціалістів із семіотики та естетики проблемами художнього часу і простору в художній літературі обумовлена підходом до літературної творчості як до особливого типу реальності, що, у свою чергу, сприяло визначенню ролі просторового й часового зв'язку в конструюванні та сприйнятті літературної дійсності [4, 137].

Як літературознавча категорія поняття художнього простору, як і часу, почало формуватися лише з кінця ХІХ ст., хоча використовувалось ще за часів античності. Термін «хронотоп» у літературознавчу науку було введено Михайлом Бахтїним. Хронотоп, за М. Бахтїним, позначає взаємозв'язок часових та просторових координат художнього тексту: «Прикмети часу розкриваються в просторі, і простір осмислюється і вимірюється часом. Цим перетином рядів і злиттям прикмет характеризується художній хронотоп» [1, 246].

У художньому хронотопі науковець виділяє важливу та найбільш значущу його частину – художній час, що позначилося й на визначенні

терміна (хронотоп з грецької означає «часопростір»): «Час тут згущується, ущільнюється, стає художньо-зримим; простір при цьому інтенсифікується, втягується в рух часу, сюжету, історії» [1, 247].

Юрій Лотман визначає художній час літературного твору як часовий ряд у різноманітних аспектах втілення, функціонування та сприйняття його в творах художньої літератури як явища мистецтва та вирізняє такі ланки взаємозв'язку часу й художнього твору: реальний час створення, існування художнього твору як матеріального об'єкта та час його сприйняття читачем [3, 133]. Художній час літературного тексту може набувати різноманітних форм залежно від творчого задуму автора: може збігатися із реальним часом об'єктивної дійсності, спиратися на далеке майбутнє або взагалі бути невизначеним; пришвидшуватися, уповільнюватися, зупинятися, розтягуватися або стискатися [2, 389].

Отож, література протягом всієї своєї історії створює особливий часопростір – художній хронотоп, – який тісно пов'язаний із часовими та просторовими визначеннями об'єктивної дійсності, однак не тотожний з ними. Художній час може мати реальні координати (рік, місяць, число, століття), може бути невизначеним (як-то у казці) або опиратися на майбутнє (у фантастичних творах). Так само художній простір літературного твору може вказувати на реальне або вигадане місце подій, чи то взагалі бути невизначеним. Він може розширитися до космосу або звужитися до окремого міста, вулиці, кімнати тощо [2, 390].

Хронотоп охоплює всі сторони художнього твору: впливає на жанрову специфіку тексту, композиційну структуру, висвітлення художнього образу в творі. Необхідно зазначити, що художній хронотоп, на відміну від часових і просторових визначень об'єктивної дійсності, має більш або менш суб'єктивний характер, адже відчуття часу і простору залежить від вираження його автором, сприйняття читачем та від взаємозв'язку реального світу й світу художнього [2, 391].

У цій розвідці робиться спроба простежити особливості хронотопу в прозовій спадщині І. Муратова, відомого харківського письменника, творча спадщина якого недостатньо досліджена і не до кінця поцінована, а тому потребує детальнішого розгляду, адже проблемно-тематичний діапазон творчості митця напрочуд багатогранний.

Топографічний хронотоп пов'язаний із впізнаванням конкретного місця та часу подій літературного твору. Він є також хронотопом сюжету, поділяючи художній текст на ряд часопросторових одиниць, що збігаються із сюжетними ходами [2, 391]. Так, для прозового доробку Ігоря Муратова характерна чітка локалізація подій. У романі «У сорочці народжений» життя кожного з героїв пов'язане з Харковом. Тут згадуються такі старі райони й вулиці міста, як Гімназійна, Петинка, робітничий район, що прилягав до колишнього паровозобудівельного заводу, Старомосковська,

Балашівка, Благбаз, Басейна, Журавлівка, Катеринославська, площа Тевелева, Сумська, Чернишевська, Пушкінська, Петровський провулок тощо: «Усе мінилося на очах від назв провулків і вулиць до їхнього зовнішнього вигляду. Колишня Старомосковська, де стояв Федьків дім, звалася тепер чомусь вулицею імені Панцерника «Потемкина». Навіть найзапекліший фантазер не міг би уявити собі цей грізний корабель у мілкій річечці, що перетинала Старомосковську. Зараз отут, заважаючи одне одному, електрики тягли підземний кабель, водопровідники ремонтували водогін, а колійці міняли вузькі коночні рейки на стійкіші й ширші – під трамвай» [8, 41]. У повісті «Жила на світі вдова» події так само відбуваються в Харкові та в його передмісті: «На Уралі Галинка часто згадувала Зелений Гай: обсаджений вербами довгастих ставок, крутий берег над водою, пориту дощовими струмками галявину, а на ній – липи, берези, дуби...» [7, с. 383], а в повісті «Свіже повітря для матері» автор локалізує дію в місті під назвою Слобожанськ, у якому неважко впізнати Харків: «Неквапливо попрямував до обкому через Університетську площу. Облітало листя, і вітер гнав його разом з пилом по голій асфальтовій площі. На башті нещодавно побудованого університета місцеві куранти видзвонювали нескладний мотив – творіння місцевого композитора. У центрі площі, недалеко від п'єдесталу недобудованого пам'ятника Леніну, сизо-білими хвилями перекочувалися голуби» [6, 76].

Натомість у романі «Сповідь на вершині» основні події розгортаються в різних містах України (Чернігів, Харків, Київ), а у «Буковинській повісті», окрім селища Черногузи, головний герой описує свої пригоди за кордоном (Америка). Щоправда, слід наголосити, що для повноти розкриття внутрішнього світу героїв, їхнього світобачення автор використовує різноманітні прийоми: прийом художньої деталі («Жила на світі вдова», «Свіже повітря для матері», «Саксаганські портрети»), внутрішні монологи й діалоги, спогади, що перериваються роздумами головного героя і подекуди переходять у сповідь («Буковинська повість», «Дорога до сина», «Сповідь на вершині»), щоденникові записи й листи («Сповідь на вершині»), біографії та автобіографії героїв («Буковинська повість», «У сорочці народжений», «Сповідь на вершині»).

Утім, топографічний або географічний хронотоп не завжди є відображенням топосів реальної дійсності, тобто міст, вулиць, країн. У творах часто наявні вигадані місця або ж конкретна назва замінюється неозначеним топонімом «місто N» [2, 391]. У прозовій спадщині Ігоря Муратова прямого звернення до топонімічного «міста N» немає, але є уявне місто Саксаганськ (роман «Саксаганські портрети»), що дуже схоже на Криворіжжя кінця 1940-их років, та шахта «Червоний ручай». Це дозволило письменникові описати специфіку шахтарської праці й побуту,

адже цьому передували тривалі відрядження до Криворіжжя, студіювання підручників, опрацювання документального архіву [див.: 5].

Хронотоп персонажів уособлює собою так званий психологічний хронотоп, що генерує самосвідомість персонажів художнього твору. Це суб'єктивний часопростір діючих осіб [2, 391]. Так, для героя роману «У сорочці народжений» Федора гостре відчуття часу стає логічним, потрібним і невіддільним, і сприйняття змін у житті проходить для нього через констатацію ознак певного часового проміжку й відшукування свого місця в ньому: «Федір з тіткою згоден: треба йому було йти до якогось будівельного або хімічного технікуму – індустріалізація країни ставала ознакою часу. Але йому все-таки хотілося стати шкільним учителем» [8, 90].

Зовнішній хронотоп несе в собі інформацію про місце розвитку подій та оточення героїв літературного твору [2, 391]. Зокрема, дія повісті І. Муратова «Жила на світі вдова» охоплює передвоєнний період, війну, окупацію, визволення, перші мирні дні. Оповідь починається з 1943 року, після звільнення міста Харкова: «Рідне місто Дуная визволене було 23 серпня 1943 року, а 24-го він уже надіслав синові до Зеленого Гаю листа» [7, 301].

Тим часом внутрішній часопростір охоплює душевний світ персонажів, їхню свідомість, пам'ять та уяву [2, 391]. І. Муратов у повісті «Жила на світі вдова», описуючи недавнє минуле життя героїв та їхнє сьогодення, використовує діалог Уляни з сусідкою (на горищі), але цей діалог має монологічний, а то й сповідальний характер: «Уляна певна була, що розповідає Охтирській, а насправді розповідала собі. Долю свою одурити хотіла: хоча б думкою повернути те, чому нема вороття» [7, 345]. Отже, автор використовує внутрішній часопростір героїні, щоб дати можливість читачеві краще сприйняти зовнішній хронотоп твору, досягнути його на рівні «відчуття часу».

Завдяки зміщенню зовнішнього та внутрішнього хронотопів персонаж художнього твору може знаходитися одночасно в декількох локусах – у конкретному місці й часі фізичного перебування та в просторі своїх думок, видінь, снів тощо [2, 391]. Прикладом цього може бути цитата з повісті І. Муратова «Жила на світі вдова»: «Тараса не стало. Це горе. Таке горе, що буває не віриш у нього... Але горе в Галинчиному серці тільки час від часу з'являється й відразу зникає, тільки-но вона починає розв'язувати важку задачу або забалакається з подругою, захопиться плаванням... Галинка помітила, що й батько з матір'ю не завжди пам'ятали про своє горе. Може, й пам'ятали, але не так, як Уляна... Уляна теж робила свою звичну роботу: варила обід, прала білизну, годувала Івася й Тетянку, прибирала в хаті. Але Галинка знала, що вона пам'ятає про Тараса весь

час... Вона робила одне, а думала про щось своє, сховане десь глибоко в серці, не відоме нікому» [7, 386–387].

Отже, художній час у прозовому доробку І. Муратова може мати реальні координати (рік, місяць, число, століття – повість «Жила на світі вдова», роман «У сорочці народжений»), може бути невизначеним (повість «Свіже повітря для матері», «Дорога до сина»). Так само й художній простір у творчості митця може вказувати на реальне або вигадане місце подій («Буковинська повість», «Жила на світі вдова», «Свіже повітря для матері», «У сорочці народжений», «Сповідь на вершині», «Саксаганські портрети»), чи бути невизначеним (документальна поема в прозі «Дорога до сина»). Він може розширитися до планетарного масштабу («Буковинська повість») чи до масштабу країни («У сорочці народжений», «Сповідь на вершині»), або звузитися до окремого міста («Жила на світі вдова», «Свіже повітря для матері»), вулиці чи кімнати («Дорога до сина»).

#### БІБЛІОГРАФІЯ

1. Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Вопросы литературы и эстетики / М. Бахтин. – М. : Художественная литература, 1975. – С. 234–407.
2. Коркішко В. Часопростір як формотворча категорія художнього тексту / В. Коркішко // Актуальні проблеми слов'янської філології. – 2010. – Вип. XXIII. – Ч. 1. – С. 388–395.
3. Лотман Ю. Структура художественного текста // Об искусстве / Ю. Лотман. – СПб. : Искусство – СПб, 1998. – С. 14–285.
4. Миронюк В. Художній хронотоп у творчості Марка Черемшини / В. Миронюк // Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. – 2011. – №24(235). – С. 137–143.
5. Муратов І. Записна книжка / І. Муратов. // Архів Харківського Літературного музею. – Вст. 349. Д. 329. – Харків, б.р.
6. Муратов І. Свіже повітря для матері / І. Муратов. – К., 1962. – 204 с.
7. Муратов І. Твори: в 4 т. / І. Муратов. – Т. II. / Упоряд. Н. Білецька-Муратова. – К., 1982. – 488 с.
8. Муратов І. Твори : в 4 т. / І. Муратов. – Т. III. / Упоряд. Н. Білецька-Муратова. – К., 1983. – 477 с.

#### BIBLIOGRAPHIA

1. Bahtin M. Formy vremeni i chronotopa v romane. Ocherki po istoricheskoi pojetike // Voprosy literatury i estetiki / M. Bahtin. – M. : Hudozhestvennaja literatura, 1975. – S. 234–407.
2. Korkishko V. Chasoprostir yak formotvorcha katehoriia khudozhnogo tekstu / V. Korkishko // Aktualni problemy slovianskoi filolohii. – 2010. – Vyp. XXIII. – Ch. 1. – S. 388–395.
3. Lotman Yu. Struktura khudozhestvennogo teksta // Ob iskusstve / Yu. Lotman. – SPb. : Iskustvo – SPB, 1998. – S. 14–285.
4. Myroniuk V. Khudozhnii khronotop u tvorchosti Marka Cheremshyny / V. Myroniuk // Visnyk Luhanskoho natsionalnoho universytetu imeni Tarasa Shevchenka. – 2011. – №24(235). – S. 137–143.

5. Muratov I. Zapysna knyzhka / I. Muratov. // Arkhiv Kharkivskoho Literaturnoho muzeiu. – Vst. 349. D. 329. – Kharkiv, b.r.
6. Muratov I. Svizhe povitria dlia materi / I. Muratov. – K., 1962. – 204 s.
7. Muratov I. Tvory: v 4 t. / I. Muratov. – T. II. / Uporiad. N. Biletska-Muratova. – K., 1982. – 488 s.
8. Muratov I. Tvory: v 4 t. / I. Muratov. – T. III. / Uporiad. N. Biletska-Muratova. – K., 1983. – 477 s.

#### ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

**Веретюк Тетяна Володимирівна** – кандидат філологічних наук, викладач кафедри української та світової літератури Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди.

*Наукові інтереси:* особливості українського літературного процесу ХХ століття.

**УДК 821.161.2:82-2**

## ХРОНОТОПНІ ВИМІРИ СИМВОЛІСТСЬКОЇ МОДЕЛІ ДРАМАТУРГІЇ ВАСИЛЯ ПАЧОВСЬКОГО

**Анна ВЕРЛАТА (Івано-Франківськ)**

*У статті досліджено специфіку функціонування хронотопу у драматургії Василя Пачовського в контексті його символістського художнього мислення. Зосереджено увагу на поєднанні реальних та ірреальних часопросторових площин у п'єсах. Проаналізовано вплив хронотопу на моделювання персонажів у драматичних поемах автора. Визначено, що поєднання у творах реального й фантастичного (візійного, оніричного) хронотопу суттєво увиразнює авторську стратегію в моделюванні персонажів та конфліктів драматичних творів.*

*Ключові слова:* символістське художнє мислення, реальний часопростір, ірреальний часопростір, оніричний часопростір, топос, драматична поема.

Категорія хронотопу художнього твору в класичному розумінні передбачає розгляд основних формозмістових домінант літературного твору в смисловому полі часового та просторового розвитку дії. Ми звикли, однак, частіше вживати цей термін у процесі аналізу епічних творів, оскільки зазвичай хронотоп у них чіткіше виражений. У драматичному творі часові й просторові вектори також творять неподільну єдність. Інколи цю єдність важко ідентифікувати й аналізувати, незважаючи навіть на більш-менш чітку зовнішню та внутрішню структурованість драматичного твору. Однак із появою в драматичному жанрі символістських елементів закономірно змінюються його основні часопросторові параметри: хронотоп символізується, у час і простір уплітаються елементи підсвідомого відображення художньої дійсності (онірика, візійність), широко репрезентований ірреальний світ, у якому люди діють спільно з фантастичними персонажами. Щодо українського символізму в драмі, можемо зауважити актуалізацію міфологічних мотивів у творенні художнього світу п'єс, зокрема й більш чи менш інтенсивну міфологізацію хронотопу в кожній із них. «Російські символісти висували

гасло «міфотворчого» театру – такого, який «мусив розгортати міф як динамічний вид символу». А в українському театрі всі ці моменти існували природно, самі собою, й ще донедавна ми їх соромилися і вважали ознакою своєї провінційності й відсталості» [3, 97]. Часопросторові моделі в українській драматургії початку ХХ століття вже розглядалися літературознавцями Н. Малютіною, С. Хоробом у загальному контексті проблематики їхніх наукових розвідок, проте досі малодослідженим залишається питання функціонування категорій часу й простору (як і багатьох інших художніх особливостей) у драматичних творах Василя Пачовського, що й зумовлює актуальність нашої студії. Мета статті – проаналізувати хронотопну специфіку драматичних поем «Сон української ночі», «Сонце Руїни», «Сфінкс Європи» у контексті символістської моделі художнього мислення Василя Пачовського. Метою розвідки зумовлені такі завдання: розглянути актуалізацію основних різновидів хронотопу в названих творах; виокремити типологічні особливості часопросторового зрізу драматургії автора; окреслити роль хронотопу в моделюванні персонажів п'єс.

Переважна більшість п'єс В. Пачовського послідовно розвиває тему визвольних змагань України за здобуття державності. Ця тематична специфіка, однак, репрезентована шляхом наскрізної символізації поетики драматичних творів, зокрема й часопросторових її складників. Спільною рисою драматичних поем Василя Пачовського як представника раннього українського модернізму (дехто з дослідників називає цей період української літератури передмодернізмом) є широке впровадження символічно-фантастичного хронотопу в сюжет творів, поєднання його з реальними часопросторовими площинами, причому фантастичні картини нерідко настільки переплетені з історичними подіями, що розмежовувати їх дуже складно, а інколи й недоцільно. До прикладу, в драматичній поемі «Сон української ночі», де студенти як рушійна сила українського визвольного руху кують золотий вінець – символ державності України, часопросторова грань між реальним та ірреальним подекуди фактично стерта. Художній простір твору можна умовно класифікувати як реальний чи ірреальний завдяки конкретним означенням місця дії – підземна печера, берег Дніпра тощо. Причому фантастичний зріз подій розгорнутий переважно у підземеллі, а тогочасне життя різних соціальних верств населення подане в обрамленні звичних панорам української природи. «У символістському художньому мисленні Василя Пачовського природа проступає одухотвореною субстанцією, що легко асоціюється з думками й почуваннями людини, що зрештою набуває трансцендентних рис» [5, 182]. Варто зауважити: у такому структуруванні топосу простежується ідея міфологічної світової вертикалі, хоча третя її ланка – небесна сфера – означена у творі імпліцитно.

Якщо художні топоси твору певним чином ще можна аналізувати за допомогою категорій реального / фантастичного, то розгляд часової площини дії за цими критеріями неможливий. Хоча хронологічні межі дії чітко проступають у ремарках, та й зрештою в назві драматичної поеми – це всього одна ніч, проте насправді твір презентує грандіозну символічну картину боротьби за українську незалежність. Автор уводить у дію героїв різних історичних епох, а також міфологічних істот української демонології. Таким чином, масштабна подієва канва із наскрізними символічними вкрапленнями (золотий вінець – національна державність, огнистий меч – ворожий царський гніт, народ – сліпе дитя і т.д.) накладається на кілька годин реального часового виміру.

Художній світ п'єси «Сонце Руїни» також позначений комбінацією реального та ірреального хронотопу. Можемо, однак, констатувати, що тут взаємодія різних за своєю природою часопросторових площин побудована більш логічно і впорядковано, межа між ними чіткіша, ніж у «Сні української ночі». Крім того, хронотоп суттєво впливає на еволюцію персонажа у той чи інший момент твору. Завдяки цьому реципієнт має змогу яскравіше відчувати душевні переживання героїв. Для підтвердження цих тез можемо навести епізод душевних мук гетьмана Дорошенка, коли він усвідомлює, що не виконав своєї державотворчої місії. Усвідомлені думки й почуття героя провокують символічну візію, в якій з'являється закривавлений гетьман Брюховецький, що його Дорошенко віддав на суд юрби. Привид пророкує йому таку ж долю. Крім того, загострена психологічна ситуація підсилюється символічною часопросторовою канвою – дія відбувається посеред лісу грозової ночі, у час, коли людська свідомість особливо вразлива до тиску негативних зовнішніх обставин і не має достатньо ресурсів, щоб його побороти. Татарська навала на українські землі, несприйняття натовпом Дорошенка як державного діяча, сімейна трагедія – усе це призводить до межового психологічного стану гетьмана, довершує основний конфлікт: протистояння розважливого державця та спонтанного й нерозсудливого натовпу, яким легко керувати. До речі, підсилює смислове навантаження цього конфлікту й міфологічна просторова опозиція «верх – низ», виражена в розташуванні ареалів тих чи інших персонажів: замок Дорошенка як гетьмана і Сонця української Руїни стоїть на Ясній горі, а чернь переважно діє біля її підніжжя, у лісі тощо. З цього можна виокремити ще один символічний вектор – протиставлення концептів світла (особи розумного гетьмана) і темряви (некерованої стихії юрби).

Загалом акцентування на символічно-міфологічній природі ночі – прикметна риса драматургічного символізму Василя Пачовського в контексті моделювання часопросторового зрізу драматичних творів. Ця типологічна особливість художнього мислення драматурга більшою чи



меншою мірою присутня у всіх його п'єсах. У деяких із них автор накладає значення навантаження ночі як темної, небезпечної пори на хронотоп битви за українську державність, означуючи в такий спосіб поразку визвольних змагань. Спроба окреслення часопростору бою в драматичних поемах Пачовського цілком доречно й видається цікавою, оскільки батальні сцени в них зазвичай не зображені безпосередньо, а ретрансльовані через видіння, марення («Сфінкс Європи») або ж передаються через розлогі монологи чи діалоги персонажів («Сонце Руїни»). Таким чином, об'єктивований героїчний хронотоп трансформується в суб'єктивований чи онірично-візійний, часові рамки подій стискаються й модифікуються, а топоси звужуються до меж свідомості чи підсвідомості окремого героя.

У «Сфінксі Європи» хронотоп також відіграє істотну роль у формуванні образу Святополка – головного персонажа, борця за українську державність. М. Бахтін писав: «Хронотоп як формально-змістова категорія визначає (великою мірою) і образ людини в літературі; цей образ завжди істотно хронотопний» [1, 235]. Одразу ж варто акцентувати увагу на тому, що образ Святополка моделюється за допомогою двох видів хронотопу: героїчного та ірреального (візійного), причому ці види нерідко переплітаються і формують різні сюжетні модифікації. Важливо і те, що в героїчному часопросторі твору головний персонаж поданий автором як активний: він значною мірою впливає на розвиток подій, власне, багато в чому безпосередньо формує цю хронотопну площину. Натомість у візійному часопросторі образ Святополка формується як через активну взаємодію із фантастичними постатями (Мазепа), так за допомогою опосередкованого візійного зображення (марення і пророцтва Катрусі). Розгляньмо ці способи образної актуалізації детальніше.

В експозиції драматичної поеми Святополк постає перед нами не зовсім переконливим керівником, зокрема й через свій юний вік. Реципієнт відчуває в його характері лише запал спокутувати родинний гріх, але не бачить підстав сприймати його як відповідального діяча і полководця. Таке сприйняття багато в чому зумовлює художній часопростір, у якому відбувається перша авторська презентація цього образу – пізня неспокійна ніч у домі генерал-губернатора Кочубея, розмова матері й батька, з реплік якого випливає бажання керувати волею й думками сина. Саме з експозиції бере початок один із головних конфліктів драматичної поеми – ідеологічне протистояння між персонажами. Ось чому фраза Святополка «Хто проти волі – проти того йду» [4, 13] сприймається швидше в контексті юнацького максималізму та вічної боротьби батьків і дітей. Однак із перебігом подій бачимо розвиток його характеру. Перший етап пов'язаний зі з'явою духу Івана Мазепи у домі Кочубеїв та врученням козацьких клейнод молодим

князям. На символічно-міфологічному зрізі це сприймається як сакральний акт передачі наступному поколінню влади й відповідальності за майбутнє України. Мазепа пророкує прибуття небесного війська у складі трьохсот кінних запорожців-характерників на чолі з Архистратигом Михаїлом. Відбувається злиття реального та фантастичного світів, їх об'єднання у визвольній боротьбі, на чолі якої постане Святополк. «Візійний план утворює... сюжетна лінія волевиявлення Мазепа, дух якого персоніфікується і вступає в боротьбу із прибічниками Кочубея шляхом скликання козацького війська» [2, 43]. Тому вплив ірреальних елементів, зокрема і часопросторових, на формування його образу є очевидним.

Другий етап – збір військової ради: тепер уже юнак постає як новий гетьман і приймає присягу на вірність від представників усіх частин України. Урочиста церемонія присяги старшин, яка проходить у залі губернаторського палацу, дає поштовх розвитку окремого відгалуження загальної часопросторової канви – героїчного хронотопу, пов'язаного із подальшою визвольною боротьбою. Святополк у власному домі – локус із позитивним зарядом, тобто своя, безпечна територія. Хронологічні межі цього епізоду символічно подаються як час тріумфу Святополка, єднання під однією булавою стягів усіх українських земель. Тому постать князя набирає величних рис і вже не сприймається так, як на початку п'єси. Однак часовий відтинок дії накладається на пору надвечір'я, сонце сідає, заливаючи небо багряним кольором. В уяві Катрусі вечірні барви перетворюються у кров на знаменах та полках, а тому лиховісні передчуття посилюються.

Наприкінці другої дії після торжественної присяги князь із військом вирушає на поле битви з російськими військами. Мазепа подав гасло, після якого всі робітники, студенти, селяни повинні йти у бій. І ось тут у контексті часопросторової еволюції персонажа героїчний хронотоп найтісніше переплітається із візійним. В останній сцені дії Катруся пророкує, що її брат уже не повернеться живим. Надалі аналізуючи топос твору, можна зауважити, що Василь Пачовський безпосередньо не відтворює епічних сегментів драматичної поеми безпосередньо, не подає їх у світлі реалістичного зображення, як того вимагали критики від попередніх п'єс, не вказує чітко часопросторових меж битви, її початку, завершення чи певних етапів. Реципієнт сприймає бій Святополкового війська через видіння Катрусі, яка підсвідомо трансформує ці епізоди у широку панораму боротьби добра зі злом, а також через голос прародича Святополка Василя Кочубея, що зрадив Мазепу. До слова, авторіві вдалося майстерно відтворити батальну сцену в поході Святополка за допомогою засобів поетики, що сприяють передачі звуків бою – переважно алітерації й асонансу, а також створюють ефект візуалізації – виникнення зорових образів в уяві читачів. Паралельно зображена сцена гри Катрусі на

піаніно вдома. Уривчаста страшна музика, що злітає з клавіш, перегукується із далекими звуками гармат, бойовими закликами, шумом битви, але також цей звуковий образ символізує бурю в душі дівчини, передбачення братової смерті від руки Марка Проклятого, що замість допомоги молодому Кочубеєві підняв чернь на боротьбу із панами та жидами. Звуковий паралелізм справляє потужне враження і є чудовим прийомом впливу на читача або ж, у перспективі сценічної постановки, на глядача, а просторове зіставлення двох локусів (дому й поля, відкритого і закритого просторів) значно підсилює контраст безпеки, спокою та лиха, смерті.

Основним часом дії у візійно-героїчній часопросторовій площині також виступає ніч. Спочатку нічна пора може бути символічно потрактована як підсилення страшного передчуття біди у видіннях Катрусі, а потім – як час торжествування зла у битві Святополка з ворогами, а також у його змаганні з Марком Проклятим. Оскільки ніч – пора нечистої сили – прямо пов'язана за своєю природою із образом Марка, якого навіть пекло не приймає, це слугує підсиленням містичного негативного струменя у зображенні неминучої смерті Святополка – поводиря й державотворця. Перед світанком пораненого юнака приносять додому вірні друзі. Умираючи, він чує, що Україна вільна, що його боротьба була не даремною. Саме в цей момент сходить сонце, що символізує воскресіння країни, її розбудову й народження у ній інших, нових гетьманів, котрі здобудуть краще майбутнє для своєї землі.

Таким чином, художній часопростір у драматургії Василя Пачовського має велику вагу для осягнення основних її ідейних та образних доміант. Типологічними рисами драматичних творів митця у сенсі часопросторового моделювання художньої дійсності є переосмислення семантики концептів ночі, темряви / світла, сонця, гори / низу як основних маркерів хронотопу. Поєднання у творах реального й фантастичного (візійного, оніричного) хронотопу суттєво увиразнює авторську стратегію в моделюванні персонажів та конфліктів драматичних творів. Безумовно, порушені проблеми не можуть бути вичерпані в межах нашої розвідки, оскільки Василь Пачовський – автор близько десяти п'єс, кожна з яких має індивідуальну хронотопну організацію. Тому очевидною є перспектива подальшого ґрунтовного дослідження цього пласту творчості драматурга.

#### БІБЛІОГРАФІЯ

1. Бахтин М. *Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике* // Бахтин М. *Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет* / М. Бахтин. – М. : «Художественная литература», 1975. – 504 с.
2. Малютіна Н. *Українська драматургія кінця XIX – початку XX століття: аспекти родо-жанрової динаміки* : монографія / Н. Малютіна. – Одеса : Астропринт, 2006. – 352 с.

3. Мороз Л. Про символізм в українській драматургії / Л. Мороз // Сучасність. – 1993. – №4. – С. 94–106.
4. Пачовський В. Сфінкс Європи: драма в 3 діях / Василь Пачовський. – Львів, 1914. – 67 с.
5. Хороб С. Українська модерна драма кінця XIX – початку XX століть (Неоромантизм, символізм, експресіонізм): монографія / С. Хороб. – Івано-Франківськ : Плай, 2002. – 416 с.

#### BIBLIOGRAPHIA

1. Bakhtyn M. Formy vremeny i khronotopa v romane. Ocherky po ystorycheskoj poetyke // Bakhtyn M. Voprosy lyteratury y estetyky. Issledovanyja raznykh let / M. Bakhtyn. – M. : «Khudozhestvennaja lyteratura», 1975. – 504 s.
2. Maljutina N. Ukrajinjska dramaturhija kincja XIX – pochatku XX stolittja: aspekty rodozhanrovoji dynamiky : monoghrafija / N. Maljutina. – Odesa : Astroprynt, 2006. – 352 s.
3. Moroz L. Pro symvolizm v ukrajinsjkij dramaturhiji / L. Moroz // Suchasnistj. – 1993. – №4. – S. 94–106.
4. Pachovsjkyj V. Sfinks Jevropy: drama v 3 dijakh / Vasylj Pachovsjkyj. – Ljviv, 1914. – 67 s.
5. Khorob S. Ukrajinjska moderna drama kincja XIX – pochatku XX stolitj (Neoromantyzm, symvolizm, ekspresionizm): monoghrafija / S. Khorob. – Ivano-Frankivsjk : Plaj, 2002. – 416 s.

#### ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

**Верлата Анна Сергіївна** – аспірантка кафедри української літератури Інституту філології ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника».

*Наукові інтереси:* українська модерністська драма початку XX століття, драматургічний символізм Василя Пачовського.

**УДК: 821.161.2(092)**

## АВТОРСЬКА КОЛОНКА ЯК МЕТАЖАНРОВИЙ РІЗНОВИД ДОКУМЕНТАЛІСТИКИ

**Олена ДАНИЛІНА (Луганськ)**

*Статтю присвячено дослідженню текстів авторської колонки як різновиду документалістики. На межі документалістики й белетристики, публіцистики й белетристики з'являються нові цікаві тексти, які дослідники визначають як «авторська колонка» і традиційно відносять до жанрів публіцистики або журналістики. До особливостей авторської колонки відносять передовсім обмежений обсяг – 2000-4000 знаків, потужне особистісне начало, інтертекстуальність, афористичність, іронію. Тематично проаналізовані тексти – «Кухня егоїста» С. Пиркало, «Спати з жінками» А. Любки, «Тут похований Фантомас» Ю. Андруховича – розмаїті, але надаються до виявлення провідних тем. Це політика й геополітика, ментальність і традиції українців та інших народів, література, музика, кулінарія, гендерне й мовне питання, книги й письменники, подорожі різними містами й країнами.*

*У проаналізованих текстах автобіографічні факти життя не є стрижнем оповіді. Утім особиста позиція є домінуючою, простежується в авторських рефлексіях, оцінках подій, людей, ситуацій, звичаїв, міст, країн. Жанрову природу аналізованих текстів однозначно визначити складно, адже вони містять елементи документалістики (автобіографія, листи, щоденники, спогади), публіцистики (есе, колонка, памфлет), белетристики (оповідання, новела). Тому вважаємо за можливе кваліфікувати ці тексти як автобіографічний метажанр, що поєднує в собі феноменологічний і філософський аспекти.*

*Ключові слова:* авторська колонка, автобіографія, документалістика, метажанр.

Особливістю розвитку сучасного літературного процесу є синкретичність різних видів і жанрів. Саме на перетині документалістики й белетристики, публіцистики й белетристики з'являються нові цікаві тексти. Такими є, наприклад, тексти, які визначають як «авторська колонка» і кваліфікують традиційно як жанр публіцистики або журналістики: «Колонка (англ. column) – жанр аналітичної журналістики, коротка авторська замітка на злободенну тематику з новелістичним несподіваним фіналом чи висновком, написана колумністом в індивідуальному стилі» [4]. Відомий термін з другої половини XVIII ст. Активно як жанр розвивається у XX ст., коли вона використовувалася як газетна рубрика, яка згодом виокремилася в такий жанр публіцистики, як колумністика.

Дослідники цього жанру (Христина Калинюк, С. Шебеліст, В. Свалова та ін.) відзначають, що він містить в собі елементи інших (есе, щоденника, статті, памфлету, фейлетону), але має власну оригінальну специфіку, що полягає в авторській рефлексії [див.: 3]. Христина Калинюк вважає, що «колонка – це специфічний жанр дифузійної форми. Говорячи про жанроутворюючі чинники, які дозволяють виділити колонку як окремий жанр, варто зазначити, що хоча тексти колонок і мають очевидні відмінні ознаки, сама специфіка цього жанру із сильним авторським «я», увагою до форми і прагненням до самовираження не дозволяє обмежувати його жорсткими рамками, і тому для жанру колонки характерна розмитість жанрових меж» [3]. В. Галич відзначає вплив авторської колонки на формування громадської думки й виділяє такі особливості жанру: «...виділяється з-поміж усіх інших складним переплетенням жанрових форм, афористичністю мовлення, повчальним характером, іронічним змістом, парадоксальністю оцінок фактів, інтертекстуальністю, ускладненим виявом авторського «я» та форм наративу» [2, 50]. Важливим параметром колонки є обсяг, який обмежений 2000–4000 знаків.

Метою статті є доведення на матеріалі аналізу текстів «Кухня егоїста» С. Пиркало, «Спати з жінками» А. Любки, «Тут похований Фантомас» Ю. Андруховича належності авторської колонки до метажанрового різновиду документалістики.

Тематично проаналізовані тексти розмаїті, але надаються до виявлення провідних тем.

У видавництві жанр книги С. Пиркало «Кухня егоїста» (2007) визначили як есе. В анотації й передмові зазначено, що воно зроблене за матеріалами проекту: «На початку 2006 року інтернет-газета «Главред» запропонувала мені писати щотижневу колонку із такими собі кухонними балачками про все на світі» [6, 6]. Також у передмові авторка розповідає про структуру книги – тексти подані за кулінарною логікою – від закусок до перших, других страв і напоїв. Кожен із 60 опублікованих текстів має назву й дату опублікування на

сайті [на сайті в архіві є лише одна публікація С. Пиркало, але зроблена 2009 року: <http://glavred.info/archive/2009/07/16/100043-1.html>].

Загальна тематика текстів С. Пиркало зрозуміла з назви – це опис процесу придбання продуктів, приготування й споживання страв різних національних кухонь, відібраних за суб'єктивним принципом. Серед інших тем провідними є порівняння побуту, культури, кухні, ментальності українців та англійців, гендерне й мовне питання, політика й геополітика, культура, мистецтво, книги й письменники, подорожі різними містами й країнами.

Кожна історія, крім цього, містить окремі автобіографічні відомості, спогади про життя в Україні. Автобіографічний елемент вбачаємо також у стилі нарації – легкому, іронічному, що містить розмовну й сленгову лексику.

Особистісний струмінь текстів авторських колонок доволі потужний. Він виявляється у висловленні власних поглядів на різні речі, ідеї, події. При чому авторка не ділить об'єкти оцінок на важливі чи неважливі, загальнолюдські чи особисті, вона висловлюється однаково стисло, влучно, іронічно й з приводу фемінізму чи української літературної критики, й щодо вибору побутової техніки чи саджання городу. Дас С. Пиркало оцінки й політичним процесам в Україні й світі, але вони не є самоціллю даних текстів, майстерно вплетені в розповідь про кулінарні традиції чи процес приготування чи вибору страв, або набувають традиційної для художньої літератури форми сну (наприклад, свої погляди на політику тодішнього президента Януковича авторка висловлює за допомогою сну).

«Кухня егоїста» не є автобіографією в традиційному розумінні. Факти особистого життя ми дізнаємося принагідно – зі спогадів про родину (спільне рибальство з татом і дідова сушена риба, робота мами в реабілітаційному центрі для алкоголіків «Новий поворот» в с. Руновщина під Полтавою, робота на бабиному городі до 17 років, розповіді бабусі про Голодомор і власну ненависть до тих, хто цей голод спричинив). Авторка багато розповідає про своє теперішнє життя в Англії, про різні прилади й інструменти, устаткування власної кухні й те, що потрібно для приготування їжі, про кредит на будинок, про чоловіка, про мрії про політ у космос. Принагідно С. Пиркало розповідає про етапи власного навчання й кар'єри – навчання в школі й університеті, гру в панк-групі в середині 90-х, роботу в програмі «Без табу», на Бі-Бі-Сі й писання колонок до «Газети по-українськи».

До автобіографічних елементів відносимо також особисті думки, оцінки, рефлексії щодо екології, вибору й споживання різних продуктів і напоїв, сучасного мистецтва, традицій і дат святкування різних подій, можливостей розвитку, категорій щастя, любові і т.п. Особливістю тексту є

те, що всі ці автобіографічні елементи присутні в тексті не як самоціль, а як частина загальної кулінарної історії. Так, наприклад, авторка відзначає важливість для себе й для кожного отримання Україною незалежності: «Наше покоління робить блискучі кар'єри, заробляє пристойні за західними мірками гроші, поєднує родини, творчість, подорожі, будує будинки і планує майбутнє країни. Багато хто зміг себе створити, і в першу чергу завдяки тому, що Україна 15 років тому – півжиття мого покоління – отримала незалежність» [6, 214], завершуючи книгу іронічним підсумком – оглядом змін у власному меню на день Незалежності за ці 15 років як ознаку власного зростання.

У книзі «Тут похований Фантомас» Юрія Андруховича (2015) зібрано тексти колонок із сайту ТСН, де автор веде блог від грудня 2010 року до сьогодні – <http://tsn.ua/authors/yuriy-andruhovich>. Видання – це своєрідне вибране з опублікованих на сайті авторських колонок; це 72 тексти, розташовані у хронологічному порядку від 2 грудня 2010 року до 28 липня 2014. Тематично тексти розмаїті, але виразно простежується суспільно-політична лінія й чітка авторська громадська позиція.

Щодо тематики, то виділяємо такі блоки: геополітика (стосунки держави й народу з іншими – Росією, Польщею, Америкою, Францією, Білоруссю, Японією, Швейцарією, Італією...), влада (багато і з іронією, а іноді й з сарказмом, наприклад: «Отож про наші часи невідомі нащадки розповідатимуть таке. Більшу частину заробленого люди віддавали владі як оброк – за саму тільки можливість пересиджувати у своїх старих і холодних норах, званих квартирами. А також пити палену горілку з пластикових стаканців, кутатися в дешевий мотлох із якого-небудь Китаю, і головне – вмикати чорний ящикок» [1, 17]), мовне питання, філософські роздуми на різні теми (свобода, середньовіччя сьогодні; загальнонаціональної філософії моя-хата-скраю; любов, зв'язок секс-символів із національним компонентом).

Автобіографічний компонент тексту – опис особистісних станів, почуттів, рефлексій; принагідні спогади про подорожі (Франція, Мюнхен, Відень, Америка, село Хмелева на Дністрі – елемент ландшафтної автобіографії); згадки про книги й письменників (як принагідні, так і окремі колонки, присвячені окремим авторам – польський поет Марцін Светлицький, російський письменник Ігор Клех, Сергій Жадан, англійський історик Філ Бейкер, Назар Гончар, Микола Холодний, Олесь Ульяненко, Богдан-Ігор Антонич); музика, виконавці, композитори (Тарас Компанійченко, гурти «Хорея козацька», «Гуляйгород», власна музична творчість із гуртом «Карбід», Боб Ділан, брати Гадюкіни, Фреді Меркюрі, Джонні Кеш, Нік Кейв та ін.)

Тексти Ю. Андруховича переважно екстравертивні, спрямовані на суспільство, політику, культуру, але з виразним інтровертивним

автобіографічним компонентом, що виражається в особистісній оцінці подій, людей, ситуацій, у вплетенні в життя суспільства окремих фактів власного життя. Формою таких автобіографічних елементів є переважно спогади. Так, автор згадує дитинство (святкові традиції, батько і його оповіді про полковника УПА Різуна), навчання у Львівському поліграфічному інституті, московському Літературному університеті, роки служби в радянській армії. Зокрема, у тексті «На захист захисників» автор рефлексує з приводу власної служби й розвінчує стереотипи: «Ми не святкували цих номенклатурних червоних днів календаря навіть тоді, коли вони стосувалися нас напряму – під час служби в армії» або «Чоловіки, які свого часу відслужили, переважно ведуться на свої армійські спогади... Це легке психологічне відхилення загалом цілком зрозуміле: у дуже багатьох із них, крім армії, нічого більше в житті й не сталося» [1, 90–91].

Автобіографічним елементом є також метатекстуальність як коментуюче або критичне посилання на свій претекст (н-д, згадка про Стаса Перфецького, героя роману «Перверзія» у тексті «Він пив його з цукром»).

Цікавий текст поглядом на суспільно-політичні процеси з відстані часу. Так, у колонці за 27 вересня 2011 року Ю. Андрухович пише: «...Майдан залишається мрією. Тобто сновидінням» [1, 66]. Простежуємо в тексті поступове наростання тема війни – принагідні згадки й роздуми про різні крилаті вирази, ставлення до війни в різні часи й у різних народів, людей: «...абсолютне... метафізичне зло кожної війни та її наслідків полягає ще й у неможливості провести однозначну межу поміж героїзмом і злочином. «Війна все спише», – кажуть росіяни. Я трохи уточнив би – не війна як така, а перемога у війні» [1, 68]; роздуми про долю армії й флоту («Не той прапор майорить над Чорноморським флотом» [1, 85]), про рівень відповідальності й готовності («...важливо не пропустити мить, коли намальоване стає дотичним до життя. Мить, коли потрібно вчасно дати відсіч і не злякатися» [1, 86]).

Текст А. Любки «Спати з жінками» (2015) формально не є авторською колонкою. Побудований як ландшафтна автобіографія, він цілком вкладається в рамки жанру колонки. Власне, Андрій Любка є колумністом видань «ART Ukraine», «Радіо Свобода», «Контракти», «Збруч», тож зібрані під однією обкладинкою тексти цілком вкладаються у стиль авторських колонок, опублікованих у цих виданнях. Назва книжки виглядає швидше маркетинговим ходом, адже власне спогадам про стосунки з жінками присвячено лише кілька есеїв із 50 («Зоряна», «Аня, Аня», «Просто захотілося тобі розказати»). Подієва основа текстів – подорожі різними містами й країнами, елементи щоденника (особисті рефлексії), спогадів (про навчання й побут в різних помешканнях), подорожніх нотаток. Тематика надзвичайно широка: віра, релігія, атеїзм;



міські топоніми (цвинтар, гуртожиток, вулиці, будинки, кав'ярні, орендовані помешкання); – країни (Італія, Німеччина, Франція, Польща, Македонія, Чорногорія) й міста (Париж, Відень, Люблін, Братислава, Ужгород, Львів, Чернівці, Виноградів, Будапешт, Стамбул, Мінськ, Рим, Варшава, Москва, Київ, Зальцбург, Лодзь); космополітизм (сам – людина світу – подорожує й живе в різних містах і країнах, про таких самих письменників («Україна всесвітня», «Чи може українець бути космополітом?»)); мовне питання, політика й геополітика.

Автобіографічними елементами є факти особистого життя (народився в латвійській Ризі; місія, де жив або подорожував, де б хотів жити чи жив; музичні уподобання (Барток, Висоцький, Вівальді), родина (історії й легенди), невпорядкованість життя (блокноти й телефонна книга), художники (Адальберт Ерделі), книжки й письменники (Ніцше, Гомер, Стус, Шевченко, Орвел, Нестайко, Кундера, Солженіцин, В. Єрофєєв, Стівен Кінг, поет Мартін Светліцький, Кожелянко, Гі Бретон про Наполеона, Л. Осталовська про циган). Останній розділ – ключ до назви книжки – «Спати з жінками» – про вірш із такою назвою американського поета Кеннета Кока й власні рефлексії на задану тему. Хоча автор і любить змінювати міста й країни, вважає, що від себе втекти неможливо: «...від себе не втечеш. Не станеш ніколи кимось іншим, хай як завзято себе ж переконуватимеш у власному космополітизмі. Тобто доведеться таки повернутися додому – і навести лад там» [5, 68].

У проаналізованих текстах автобіографічні факти життя не є стрижнем оповіді. Утім особиста позиція є домінантною, простежується в авторських рефлексіях, оцінках подій, людей, ситуацій, звичаїв, міст, країн. Жанрову природу аналізованих текстів однозначно визначити складно, адже вони містять елементи документалістики (автобіографія, листи, щоденники, спогади), публіцистики (есе, колонка, памфлет), белетристики (оповідання, новела). Тому вважаємо за можливе кваліфікувати ці тексти як автобіографічний метажанр, що поєднує в собі феноменологічний і філософський аспекти.

#### БІБЛІОГРАФІЯ

1. Андрухович Ю. Тут похований Фантомас / Юрій Андрухович. – Брустурів : Дискурсус, 2015. – 232 с.
2. Галич В.М. Жанрово-стильові особливості авторської колонки / В.М. Галич // Вісник Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна. Серія: Соціальні комунікації. – Х., 2009. – Вип. 1. – №874. – С. 45–51.
3. Калинюк Х. Авторська колонка: проблеми жанрової ідентифікації / Христина Калинюк // Інформація, комунікація, суспільство : матер. І Міжнарод. наук. конф. ІКС-2012, Львів, 25-28 квіт. 2012 р. / Нац. ун-т «Львівська політехніка». – Львів : Вид-во Львів. політехніки, 2012. – С. 38–39. [Електронний ресурс] – Режим доступу – [http://ena.lp.edu.ua:8080/bitstream/ntb/14469/1/13\\_38-39\\_maket-ena-ntb\(099\).pdf](http://ena.lp.edu.ua:8080/bitstream/ntb/14469/1/13_38-39_maket-ena-ntb(099).pdf).
4. Колонка // Вікіпедія – вільна енциклопедія [Електронний ресурс]. – Режим доступу : [https://uk.wikipedia.org/wiki/Колонка\\_\(жанр\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/Колонка_(жанр)).

5. Любка А. Спати з жінками / Андрій Любка. – Чернівці : Книги – XXI; Meredian Czernowitz, 2015. – 168 с.
6. Пиркало С. Кухня егоїста : [есе] / Світлана Пиркало. – К. : Факт, 2007. – 224 с.

#### BIBLIOGRAFIJA

1. Andrukhovych Ju. Tut pokhovanyj Fantomas / Jurij Andrukhovych. – Brusturiv : Dyskursus, 2015. – 232 s.
2. Ghalych V.M. Zhanrovo-styljovi osoblyvosti avtorsjkoji kolonky / V.M. Ghalych // Visnyk Kharkivskogho nacionaljnogho universytetu imeni V.N. Karazina. Serija: Socialjni komunikaciji. – Kh., 2009. – Vyp. 1. – №874. – S. 45–51.
3. Kalynjuk Kh. Avtorsjka kolonka: problemy zhanrovoji identyfikaciji / Khrystyna Kalynjuk // Informacija, komunikacija, suspiljstvo : mater. I Mizhnarod. nauk. konf. IKS-2012, Ljviv, 25-28 kvit. 2012 r. / Nac. un-t «Ljvivsjska politekhnika». – Ljviv : Vyd-vo Ljviv. politekhniky, 2012. – S. 38–39. [Elektronnyj resurs] – Rezhym dostupu – [http://ena.lp.edu.ua:8080/bitstream/ntb/14469/1/13\\_38-39\\_maket-ena-ntb\(099\).pdf](http://ena.lp.edu.ua:8080/bitstream/ntb/14469/1/13_38-39_maket-ena-ntb(099).pdf).
4. Kolonka // Vikipedija – viljna encyklopedija [Elektronnyj resurs]. – Rezhym dostupu : [https://uk.wikipedia.org/wiki/Kolonka\\_\(zhanr\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/Kolonka_(zhanr)).
5. Ljubka A. Spaty z zhinkamy / Andrij Ljubka. – Chernivci : Knyghy – XXI; Meredian Czernowitz, 2015. – 168 s.
6. Pirkalo S. Kukhnja eghojista : [ese] / Svitlana Pirkalo. – K. : Fakt, 2007. – 224 s.

#### ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

**Даниліна Олена Володимирівна** – кандидат філологічних наук, доцент, докторант ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка».

*Наукові інтереси:* проблеми сучасного літературного процесу.

**УДК 81-2:821.161.2**

## ТОПОС МІСТА В ПОЕЗІЇ БОГДАНА ТОМЕНЧУКА (НА МАТЕРІАЛІ ЗБІРКИ «СЕЗОН НЕНАПИСАНИХ ВІРШІВ»)

**Ольга ДЕРКАЧОВА (Івано-Франківськ)**

*У статті розглянуто простір міста як складне полірівневе утворення у поетичному тексті на прикладі творів Богдана Томенчука. Топос міста розуміється як предметно-смілова даність міста, сукупність відтворених у текстах міських реалій з чітким хронотопним окресленням. Топос міста – це синтез предметно-сміслових ознак і характеристик міста та образного їх відображення. Визначено роль топосу міста з його локусами у поезії Б. Томенчука. Місто в його творах – це місце розгортання любовної історії; місце, де відбувається розуміння справжнього та фальшивого. З'ясовано, що у текстах представлені урбаністичний, архітектурний та пейзажний топоси міста (вулиці, кав'ярні, парки, собори, зимовий та осінній парк). Визначено найважливіший урбаністичний локус. Простежується структурно-типологічна подібність пересування ліричного героя та героя чарівної казки.*

*Ключові слова:* топос, місто, топос міста, локус, світ, простір.

Топос міста є важливим елементом української літератури, зокрема поезії. «Зважаючи на специфіку української історії, для питомого українця місто дуже довго визначалося як простір чужої й концептуально опозиційної до рідної, культури» [3]. Тобто в опозиції «місто – село» місто

мало негативний маркер. Українська література останніх десятиліть змінює ці орієнтири. І простір міста почасти отримує статус сакрального простору.

Загалом простір міста тісно пов'язаний із соціальним простором, простором культури та життєвим простором [10]. Особливістю його є те, що на відміну від природного, він має структуру, продиктовану функціями людської діяльності. Відтак місто в літературному тексті має структуру продиктовану потребами реалізації авторського задуму.

Місто – це впорядкована певним чином організація, що містить сакральні, соціальні та особистісні формули буття. Можемо виділити такі його особливості: 1) просторово-темпоральна сингулярність; 2) топографічність; 3) міфологемність; 4) циклічність.

«Людина як «вістря стріли еволюції» прив'язала себе до міста, тому що у феномені міста вона знайшла для себе найбільш адекватну форму існування, хоч і пов'язану з великим ризиком» [9, 121]. Саме тому, на думку А. Чантурії, «його вивчають як територіально-поселенську структуру, як сферу взаємодії антропогенних та природничих елементів середовища, як арену взаємодії соціальних спільнот, як місце зіткнення різних типів світогляду» [12, 143].

У межах нашого дослідження розглянемо поняття топосу міста в поезії Богдана Томенчука та охарактеризуємо ті чинники, що визначають індивідуальну проекцію міста в його віршах.

Об'єктом дослідження є вірші збірки «Сезон ненаписаних віршів». Предмет дослідження – топос міста у поетичних текстах Б. Томенчука. Мета – окреслення ідейно-сміслового та текстотворчого значення топосу міста, адже локалізація подій та відчуттів на урбаністичному тлі презентує особливий спосіб буття ліричного героя.

Реалізація мети передбачає виконання таких завдань: теоретичне визначення поняття «топос», аналіз текстів з метою з'ясування особливостей функціонування топосу міста; визначення художніх особливостей втілення топосу міста у творчості Богдана Томенчука.

Міська семіотика може бути представлена такими сферами: місто як ім'я або місто як простір (це замкнений простір, отже його можна сприймати як своєрідну державу в державі зі своїми власними законами). Ю. Лотман писав про місто як складну семіотичну систему [5], В. Топоров зазначав, що за образом міста прихований певний міфопоетичний смисл. Н. Медніс звертала увагу на проблему типології „міських” текстів [6]. О. Кирилюк визначив універсально-культурні аспекти семіотики міста [4]. Про місто як текст у семіотичному аспекті аналізу говорить і А. Чантурія [12]. До проблеми міста у фольклорних та літературних українських казках зверталася І. Бойцун [1]. І. Вихор сформулювала визначення топосу міста наступним чином: «це предметно-сміслова даність міста, відтворена у

тексті сукупність міських реалій, окреслених і локалізованих у певних часово-просторових межах. Предметна даність міста – це завжди певним чином упорядкований простір. Топос міста – це ті його предметно-сміслові ознаки та характеристики, які, з одного боку, виступають як відображення реальних топографічних ознак міста, з іншого, в процесі їх образного відображення художньо трансформуються в картину міста, як певним чином (у відповідності до ідейно-естетичних, оцінних настанов автора) упорядкованого простору з його вулицями, будинками, мешканцями, маршрутами їх пересування, географічним ландшафтом, природними краєвидами тощо» [2, 141].

У художніх текстах варто говорити саме про топос міста, а не місто як таке, оскільки воно з міста реального трансформується у віртуальний простір. Місто стає багатомірним, його простір може змінюватися в залежності від часу та координат. За визначенням, топос – це простір з перемінною розмірністю та нетривіальною топологією [10]. Нетривіальна топологія інтерпретує місто як таке, що має численні сингулярності. Таким чином, топос міста набуває принципово нової динаміки у творі. І звісно ж, він різниться від міста, взятого для основи художнього твору. Так, скажімо, у пропонованих для аналізу творах Б. Томенчука немає чіткої вказівки, в якому місті відбувається дія його творів, але за певними маркерами, а також враховуючи той факт, що автор мешкає в Івано-Франківську, можемо припустити, що саме це місто – місце дії у книзі. Проте важливим є не саме місто, а те, що воно виступає місцем локації ліричного героя.

Простір, за П. Флоренським, можна уявити таким, що складається з дійсних і співпадаючих із ними уявних гаусових координатних поверхонь, але перехід від поверхні дійсної до поверхні уявної можливий тільки через розлам простору і вивертання тіла через самого себе [11]. Гаусова поверхня – це уявна оболонка, в яку ми заключаємо ту частину простору, що нас цікавить. П. Флоренський писав, що будь-яке тлумачення ґрунтується на наступному: ми беремо довільно, наприклад, систему образів, але тлумачення їх повинно відповідати тій системі, яку потрібно пояснити. Тобто місто у поетичному творі потрібно інтерпретувати не за допомогою характеристик, якими ми визначаємо місто реальне, а враховуючи специфіку інтерпретації поетичних текстів. Адже місто у художньому творі сприймається як позафізичний об'єкт.

На думку І. Вихор, «предметно-тематична локалізація просторових ознак зображеного у творі міста дозволяє виділити узагальнені типи міських топосів: власне урбаністичний, індустріальний, архітектурний, пейзажний, історіософський [2]. У творчості Богдана Томенчука маємо урбаністичний, архітектурний та пейзажний топоси.

Урбаністичний:

*В час, коли відшуміли бали,  
А світанки розвіяли казку,  
Ту, де принци і феї жили,  
Лиш на бал одягаючи маску... [8, 45].  
А місто за вікном підкреслено земне [8, 73].  
У місті чужих вогнів... [8, 85].  
Замість містом бродити за сном навздогін [8, 135].*

Урбаністичний топос визначають «тематичні пріоритети, що пов'язані із проблемою впливу міського середовища на екзистенційні засади людського буття» [2]. Герой блукає містом, сидить у кав'ярнях, зупиняється біля міських будівель, відчуваючись самотнім у «хаосі черг».

Архітектурний:

*Стають ще вищими костели... [8, 14].  
В чийхось дивних снах над тишею соборів –  
Світіння і орган, і неповторна ви... [8, 18].  
Кав'ярня. Сюжет – мов картина... [8, 63].  
І пронизані шпильями ратуш,  
Безпорадно висять небеса... [8, 87].  
І в ранковій кав'ярні  
Сум не нашого блюзу [8, 105].*

Найпопулярніші локуси: релігійні будівлі, ратуші, кав'ярні. Костели, собори, церкви потрібні автору для створення атмосфери тиші або високої музики. Кав'ярня – це місце зустрічі ліричного героя із жінкою, що от-от має стати коханою.

Пейзажний:

*В місті гострих вогнів і цинічних мужчин  
Вона осінь любила за десять причин... [8, 44].  
Я люблю тебе тихо-тихіше,  
Аніж шурхит в осінньому листі.  
Пізнім парком іду, ніби віршем [8, 10].  
У кольорах осіннього Едему –  
Дерева із ансамблю скрипалів... [8, 81].  
Зимне місто в сніги  
Він закутав красивим ескізом [8, 64].*

Щодо урбаністичних пейзажів – то це в основному осінь і зима. Весна і літо не відображені у творах із міським топосом. Осінній смуток самотнього міста співзвучний із самотністю героя, який заблукав осіннім парком. Зима – це сніг, морозяні ескізи, що асоціюються з чистотою коханою та їхнім коханням.

У топосі міста можна виділити такі складові: предметно-просторову, природно-ландшафтну та емотивну. Предметно-просторова складова – це образи різних забудов. У творчості Б. Томенчука – це кав'ярні, собори,

костели, ратуші. Природно-ландшафтна складова – це ландшафт, природа. В аналізованих віршах – це осінні та зимові парки. Емотивна складова – відчуття ліричного героя, його сприйняття міста. У нашому випадку – це смуток, самотність, кохання, мистецтво.

У творах Б. Томенчука поряд із лексемою «місто» вживається лексема «світ». Світ як місто, світ як світ, світ ліричного героя, світ героїні:

*І чомусь забуваються зими –  
Засипають невиданим світлом  
І теплом усе зрима й незрима,  
Коли тихо пливеш моїм світом... [8, 10].*

Локусом у цьому вірші виступає пізній осінній міський парк, що поволі трансформується у теплий світ, адже у ньому з'являється кохана. Відповідно ліричний герой бачить цей локус по-іншому. Для нього це вже не парк, а безмежний світ, що починається за межею псевдопристойностей і заборон.

Холод без коханої і тепло із нею у холодному місті повторюваний мотив у віршах:

*Жив по-своєму генделик  
У черзі ніяких днів...  
Вона була, як метелик,  
У місті чужих вогнів...  
Мене, ніби світ, відкрила,  
І чисто було, як в Різдво,  
І дихав я їй на крила,  
Щоб тепло було нам двом... [8, 85].*

Місто, в якому він і вона ще не зустрілися, є небезпечним і ризикованим для життя: метелик летить на вогонь, щоб загинути. Ліричний герой зупиняє цей політ у чужому місті, тим самим рятуючи кохану і забираючи її в інший світ, який можливий лише за умови присутності їх обох у ньому. Місто чужих вогнів перетворюється на різдвяну казку, де тепло обом. Цікавим є локус генделика, виведений на початку твору.

Генделик – це невеличкий бар, де продають спиртне, або невеличкий ресторан при винному складі. У ньому тісно і гамірно (адже час вечірній), немов у шумному місті серед незнайомих перехожих. У вірші Томенчука цей генделик у «черзі ніяких днів». Образами «ніякі дні», «чужі вогні» ліричний герой підкреслює незначущість міста, поки він не знайшов у ньому свою кохану і не обійняв її: «І дихав я їй на крила...».

Частина міських текстів сповнена чеканням на героїню. В аналізованому вище творі – це був генделик. В інших творах – це кав'ярня. На протизагу генделику, вона тиха і затишна. Це ідеальний локус для очікування жінки-мрії:

*Якщо можна, мені еспресо  
І мелодію на всі ноти,  
Хай камін горить, свіжу пресу,  
Поки жінка не сяде навпроти...  
Та, що ніби одна у вічності... [8, 40].*

Зустріч з коханою буде початком вічності, а кав'ярня є своєрідним порталом для переходу в інший світ, де «скрипаль ніби свідок справжності, Хай зіграє небесну месу...»:

*Кав'ярня. Сюжет – мов картина.  
Вона з тихим смутком в очах.  
І тільки красива кофтина  
Красиво сповзає з плеча [8, 63].  
Тоді місто стає чистим і білим:  
Торкнешся поглядом до тиші –  
І з неї явиться незримо...  
І білий світ стає білішим,  
І в білий віри заходять рими.  
Стають ще вищими костели... [8, 14].*

Але вона не просто з'являється, а для того, щоб замешкати у цьому місті назавжди:

*Нема ні завтра, ані вчора...  
І навіть миті ці – минуці...  
Лиш наших тіл п'янка покора,  
Що порятує наші душі... [8, 14].*

Локус кав'ярні знаходиться на межі двох паралельних реальностей, двох паралельних міст:

*Торкається струни сумний маестро відчай...  
А місто за вікном підкреслено земне.  
За столиком на двох вмотився зручно звичай  
Та так, що з нас ніхто його не обмине [8, 73].*

Час потрібен лиш для того, аби дочекатися-зустрітися: «А час лишень круп'є у казино чеснот». Він зупиняється, коли двоє зустрічаються:

*Торкнись твоїх долонь, як натяком, устами.  
Залишуся на них трикрапками зітхань.  
І повістю про все, що завтра буде з нами,  
Майне навскіс зоря, як відчайдушна лань... [8, 73].*

Герої виходять в абсолютно інше місто, де завтра дорівнює вічності.

Таким чином репрезентація топосу міста відбувається наступним чином: місто реальне → кав'ярня-портал → місто паралельне. Герой здійснює мандрівку-пошук тієї кав'ярні, де він повинен зустріти кохану. І вони удвох виходять із міста генделиків у місто храмів.

Шукання героя дуже нагадують пошуки у чарівних казках. Та й сам ліричний герой неодноразово говорить про казковий часопростір:

*На околицях приспаних мрій –  
Жінка, ніби сама Попелюшка,  
В час, коли відшуміли бали,  
А світанки розвіяли казку... [8, 45].*

*І посмів перейти  
За кордон її казки без візи,  
Як сніжинку, поніс  
Понад пазли строкатих дахів... [8, 64].*

Отже, місто не справжнє, а придумане, казкове:  
*Я люблю – і для тебе казки переписую...  
Тебе вибрав з усіх неймовірних аліс.  
В Задзеркаллі моїм ти постанеш тією Алісою,  
Що її не було в жодним із королівств... [8, 59].*

Відбувається відсилка до відомої казки Льюїса Керрола та йде обігрування його прізвища: королівство – керолівство. Ліричний герой говорить, що це буде інша казка, інше задзеркалля. І тут знову згадується кав'ярня-портал, через яку герої опиняються в іншій реальності, паралельному місті, як тепер зрозуміло, у казковому просторі:

*Зі свого світу посміхнись мені,  
Зайдем про всіх забути до кав'ярні  
(...)Десь на околицях невіросповідань  
Лиш ти і я у нашій Храмі Тиші... [8, 71].*

Об'єднання творів за єдністю топоса міста дозволяє простежити певні закономірності, притаманні чарівній казці. В.Пропп виділяв такі композиційні складові казки: зав'язка, таємничий ліс, великий дім, чарівні дари, переправа, вогненна ріка, за тридев'ять земель, наречена [7].

У системі топосу міста в поезії Богдана Томенчука маємо наступне:

зав'язка: «*Жив по-своєму генделік // У черзі ніяких днів...»;*

таємничий ліс (у віршах цю функцію часто виконує порожній парк):  
«*Тут ліс і я – нас двоє у цій тиші...»;*

великий дім (локус кав'ярні, культової споруди, гамірної вулиці): «*А навколо людей – наче літер, - // Банкет на стосот персон...»;* чарівні дари (розсипані ноти, ескізи, сум, щастя): «*Принесу мій затаєний сум // У твою перестояну тишу...»;*

переправа (кав'ярня-портал, ріка): «*Забувши назавше про тихі заплави, // Несла нас кудись наша друга ріка»;*

вогненна ріка: «*Гординя згорати буде // Твоя у честивім вогні, // А з нею згоратимуть шати...»;*

за тридев'ять земель: «*Коли ж ранок у шибу // Глигнув в наші раї...»*

наречена: «*І прокинемось ми десь між ніччю і днем...»*



Пошук ліричний герой здійснює за допомогою помічника («Світлий ангел, як образ в новелі, // У снігах прокладає нам слід») і чарівних предметів-дарів («Я любив і носив тобі щастя у пригорщах...»). Ліричний герой придумує для своєї жінки інший світ, інше місто. Там, де немає ні часу, ні людей. І забирає її у це новостворене місто: «На руках тебе винесу з буднів...».

Топос міста з його локусами у поезії Богдана Томенчука відіграє важливу роль, адже це місце, де розгортається любовна історія ліричного героя, це місце, де відбувається розуміння справжнього та фальшивого, важливого та несуттєвого. У текстах представлені урбаністичний, архітектурний та пейзажний топоси міста (вулиці, кав'ярні, парки, собори, зимовий та осінній парк). Чи не найбільш значимим є локус кав'ярні, де відбувається зустріч його та її і перехід в паралельну реальність. Блукання ліричного героя містом нагадує подорож головного героя чарівної казки. Мета – вийти із власного світу-міста, забрати кохану з її світу-міста і знайти свій власний простір на двох – придумати їхню казку. Казкова подорож-сон рано чи пізно завершиться прокиданням і поверненням до міста, з якого вийшли герої. І так до наступної зустрічі перед порталом. Місто в поезії Томенчука – відправний пункт до сакрального простору і точка повернення з нього.

#### БІБЛІОГРАФІЯ

1. Бойцун І. Місто в українських народних і літературних казках: специфіка опису / І. Бойцун // Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка. – 2010. – №20 (207). – Ч. I, II. – С. 6-10.
2. Вихор І. Поетичний топос міста та його тематичні різновиди [Електронний ресурс] / І. Вихор. – Режим доступу : [http://dSPACE.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/2614/1/Vykhor\\_I.pdf](http://dSPACE.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/2614/1/Vykhor_I.pdf)
3. Демська-Будзуляк Л.М. Топос міста та літературний контекст раннього модернізму [Електронний ресурс] / Л.М. Демська-Бузуляк. – Режим доступу: <http://lib.chdu.edu.ua/pdf/naukpraci/philology/2009/118-105-3.pdf>
4. Кирилук О.С. «Метафори первісної свідомості» Ольги Фрейденберг та деякі універсально-культурні аспекти семиотики міста [Електронний ресурс] / О.С. Кирилук // Totallogy. Постнекласичні дослідження. – 2008. – Вип. 14. – Режим доступу до журналу: [http://www.nbuv.gov.ua/portal/soc\\_gum/totallogy/2006\\_14/kiriluk.htm](http://www.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/totallogy/2006_14/kiriluk.htm)
5. Ломан Ю.М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города / Ю.М. Лотман // История и типология русской культуры. – СПб. : Искусство-СПБ, 2002. – С. 208–220.
6. Меднис Н.Е. Сверхтексты в русской литературе / Н.Е. Меднис. – Новосибирск : НГПУ, 2003. – 170 с.
7. Пропп В. Морфология. Исторические корни волшебной сказки / В. Пропп. – М. : Лабиринт, 1998. – 512 с.
8. Томенчук Б. Сезон ненаписаних віршів / Б. Томенчук. – Брустури : Дискрусус, 2015. – 142 с.
9. Топоров В.Н. Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте // Исследования по структуре текста / В.Н. Топоров. – М. : Наука, 1987. – С. 121–132.
10. Туркина В.Г. Город как топос [Електронний ресурс] / В.Г. Туркина. – Режим доступу: <http://cyberleninka.ru/article/n/gorod-kak-topos>.

11. Флоренский П. Мнимости в геометрии / П. Флоренский. – М. : Лазурь, 1991. – 96 с.
12. Чантурія А.В. Місто як текст: семіотичний аспект аналізу / А.В. Чантурія // Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка. – 2011. – №2 (213). – С. 143–151.

#### BIBLIOGRAFIJA

1. Bojcun I. Misto v ukrajinsjkykh narodnykh i literaturnykh kazkakh: specyfika opysu / I. Bojcun // Visnyk LNU imeni Tarasa Shevchenka. – 2010. – №20 (207). – Ch. I, II. – S. 6-10.
2. Vykhор I. Poetychnyj topos mista ta jogho tematychni riznovydy [Elektronnyj resurs] / I. Vykhор. – Rezhym dostupu : [http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/2614/1/Vykhор\\_I.pdf](http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/2614/1/Vykhор_I.pdf)
3. Demsjka-Budzuljak L.M. Topos mista ta literaturnyj kontekst rannjogho modernizmu [Elektronnyj resurs] / L.M. Demsjka-Buzuljak. – Rezhym dostupu: <http://lib.chdu.edu.ua/pdf/naukpraci/philology/2009/118-105-3.pdf>
4. Kyryljuk O.S. «Metafory pervisnoji svidomosti» Oljghy Frejdenbergh ta dejaki universaljno-kuljturni aspekty semiotyky mista [Elektronnyj resurs] / O.S. Kyryljuk // Totallogy. Postneklasychni doslidzhennja. – 2008. – Vyp. 14. – Rezhym dostupu do zhurnalu: [http://www.nbu.gov.ua/portal/soc\\_gum/totallogy/2006\\_14/kiriluk.htm](http://www.nbu.gov.ua/portal/soc_gum/totallogy/2006_14/kiriluk.htm)
5. Loman Ju.M. Symvolyka Peterburgha y problemy semyotyky ghoroda / Ju.M. Lotman // Ystoryja y typologyja ruskoj kuljтуры. – SPb. : Yskusstvo-SPB, 2002. – S. 208–220.
6. Mednys N.E. Sverkhsteksty v ruskoj lyterature / N.E. Mednys. – Novosybyrsk : NGhPU, 2003. – 170 s.
7. Propp V. Morfologyja. Ystorycheskye korny volshebnoj skazky / V. Propp. – M. : Labyrynt, 1998. – 512 s.
8. Tomenchuk B. Sezon nenapysanykh virshiv / B. Tomenchuk. – Brustury : Dyskrusus, 2015. – 142 s.
9. Toporov V.N. Tekst ghoroda-devy y ghoroda-bludnycy v myfologhycheskom aspekte // Yssledovanyja po strukture teksta / V.N. Toporov. – M. : Nauka, 1987. – S. 121–132.
10. Turkyna V.Gh. Ghorod kak topos [Elektronnyj resurs] / V.Gh. Turkyna. – Rezhym dostupu: <http://cyberleninka.ru/article/n/gorod-kak-topos>.
11. Florenskij P. Mnymosty v gheometryy / P. Florenskij. – M. : Lazurj, 1991. – 96 s.
12. Chanturija A.V. Misto jak tekst: semiotychnyj aspekt analizu / A.V. Chanturija // Visnyk LNU imeni Tarasa Shevchenka. – 2011. – №2 (213). – S. 143–151.

#### ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

**Деркачова Ольга Сергіївна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри філології і методики початкової освіти педагогічного інституту ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені В. Стефаника».

*Наукові інтереси:* дитяча зарубіжна література, лірика II пол. XX ст.

**УДК 130.2 (470+571)«19»**

## «КАТЕГОРИИ СРЕДНЕВЕКОВОЙ КУЛЬТУРЫ» А.Я. ГУРЕВИЧА С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ СИНЕРГЕТИКИ

**Антоанета ДЖЕЛЁВА (Пловдив, Болгария)**

*У тексті подано основну характеристику синергетичного підходу і його значимість щодо типології наукового пізнання. Запропоновано опис картини світу у двох взаємодоповнюючих моделях – антропоцентризму та антропності. З погляду синергетики, культура визначається як складна, відкрита, знакова система. Таку інтерпретацію системи подано у праці А.Я. Гуревича «Категорії середньовічної культури». У цьому дослідженні антропна модель проявляється: у вивченні ментальності різних членів суспільства; в коментуванні фактів і явищ, що*

*вважаються незначними та випадковими, котрі проте репрезентують епоху; в сприйнятті середньовічної людини одночасно суб'єктом та об'єктом; у з'ясуванні її уявлення про єдність світу та про взаємовплив мікрокосмосу та макрокосмосу, які є аналогічними; у тлумаченні середньовічної культури як цілісної системи, де біфуркації існують як взаємопов'язані протилежності, тощо.*

*Ключові слова: синергетика, картина світу, антропоцентризм, антропність, культура.*

Одним из подходов в современной научной парадигме является синергетический. Синергетика прямо связана с междисциплинарной наукой системологией. Системология уточняет существование различных типов систем: открытые / закрытые, линейные / нелинейные, простые / сложные, однородные / разнородные, статичные / динамичные, детерминированные / вероятностные, реальные / концептуальные. До синергетики исследовали системы как линейные, в динамическом равновесии и с иерархической организацией. Обращалось внимание на их устойчивость и однородность. Синергетика рассматривает сложные открытые, нелинейные, неравновесные и самоорганизующиеся системы, образованные из однородных и неоднородных элементов и подсистем с различной степенью сложности и различным временем возникновения. Системы, элементы и подсистемы в целостности взаимодействуют и „работают“ в одном и том же ритме. Система существует благодаря когерентности входящих в нее составляющих и ее коэволюции со средой. Синергетика – это теория самоорганизации. Один из основоположников общей теории систем Л. фон Берталанфи определяет некоторые принципы существования систем, принятые и в синергетике. Главный принцип, открытый еще Аристотелем, – целое больше, чем сумма его частей. Это положение называется «холизмом» или принципом тотальности. Система как целость качественно отличается от своих элементов и их сумм. Целости присущи качества, не присущие ее элементам. Дополнительное качество целости обеспечивает связанность всех составляющих системы. Другой принцип – все части и процессы целого взаимовлияют и взаимообуславливают друг друга. Кроме того, синергия проявляется и в следующем принципе – любой элемент системы является носителем качеств, которые вне системы ему не присущи.

При синергетическом подходе возникновение и существование системы является результатом ее взаимодействия с хаосом. Хаос и система дополняют друг друга и функционируют в гармоническом единстве. Категории из точных наук – бифуркация, флуктуация, аттрактор – в теории самоорганизации получили дополнительную интерпретацию и обогатили свое содержание именно в связи с этим взаимодействием. Бифуркация означает раздвоение. Синергетика исследует точку бифуркации, когда система неустойчива и находится в критическом положении, перед переходом в хаотичное или в качественно новое системное состояние.

Флуктуации как случайные изменения, колебания, отклонения от установленного до синергетики рассматривались как исключения, не влияющие на ход развития. При самоорганизации материи они могут усилить неустойчивость системы и резко передвинуть ее в один из множества возможных вариантов развития. Аттрактор как подмножество фазового пространства динамической системы является притягивающим центром, который определяет составляющие элементы, их структурные возможности и поведение, развитие элементов и подсистем, существование уровней и предельность системы. Наличие одного аттрактора – характерная особенность системы.

Проявления материи как системы или как хаоса можно описать одними и теми же категориями. С моей точки зрения, категории *связывание*, *симметрия* и *предельность* являются значимыми для характеристики и хаоса, и системы. В науке они употребляются как априорные понятия. Я определяю их категориями на базе максимальной степени обобщения и отображения фундаментальных свойств материи.

Главный постулат синергетики – единство мира, цельность. Другая категория, расширяющая свое содержание, – гомеостаз. При проявлении способности саморегуляции сохраняется только необходимое и то, что продолжит развитие. Из этого следует синергетическая идея «глобального эволюционизма». Синергетика отличается междисциплинарностью и панхронным подходом, потому что единство мира не может быть осознано только в границах одной науки и в ограниченном времени.

Место человека во Вселенной или другими словами отношение «человек – Вселенная» – это основная проблема существования и познания человека. В ней отражено восприятие существования материи как системы и хаоса, и их соучастия и связи. Творческое отражение человеком существования материи и его присутствие во Вселенной проявляется в созданной им картине мира. Картина мира – аксиологическая.

В предлагаемой мной концепции картина мира рассматривается проявление двух моделей – *антропоцентризма* и *антропности*. Я трактую *антропоцентризм* и *антропность* как метатипологические конструкты. Они могут быть применимыми к описанию разных проявлений культуры – науки, религии, искусству, языку. Основой антропоцентризма является дискретность материи, линейность и иерархическая организация. Принципом антропоцентризма являются разграничение, противопоставление и выявление противоположностей. Дифференцируются система и хаос, они неравнопоставленные и неравноценные, с разными функциями, с деструктивностью как главной характеристикой хаоса. Субъект и объект существуют в отдельности. Они могут трансформироваться, субъект может стать объектом и наоборот, но они всегда разграничиваются. Каждое явление в системе –

детерминировано как часть или целое, простое или сложное, управляющее или управляемое. Развитие и перемена системы истолковывается как причинно-следственные отношения и стремление к динамическому равновесию.

В антропной модели материя исследуется в ее континуальности, нелинейности и равноценности всего существующего. Каждое явление проявляется и в своей противоположности. Оно есть часть и целое, управляющее и управляемое, универсальное и уникальное. В преобразовании системы имеют значение не только причинно-следственные отношения, но и случайные процессы. Любое возникновение и развитие системы или явления в ней – это результат совместного осуществления закономерных и случайных процессов. Каждое явление и каждая система являются одновременно универсальными, подчиненными вселенским универсальным константам и законам, и уникальными, возникающими в результате случайных совпадений, которые не могут повторяться. Хаос и система различаются по степени реализации явлений и процессов (потенциальность – осуществление) и по наличию или отсутствию границ. С точки зрения синергетики человек и во Вселенной, и в обществе одновременно является и субъектом и объектом. В этом плане свойство материи выражается в способности отражать и быть отраженной, как одновременное проявление противоположностей, воплощенное в идее: человек – это микросистема, функционирующая по принципу макросистемы – Вселенной. Антропоцентризм и антропность – две стороны системного проявления материи. Они взаимосвязанные и осуществляют принцип взаимного дополнения. Через объединение двух подходов объясняются явления в точных, гуманитарных и социальных науках, а также и место человека в мире.

В науке и в обыденной жизни эти две модели существуют по-разному – как отдельные и как взаимодополняющие. Научная картина мира реализована в трех типах парадигм – классической, неклассической и постнеклассической [2; 3]. В классической научной парадигме доминирует антропоцентрическая модель, существенное достижение которой – структурализм с его принципом оппозиций. Основной объект исследования – это система в динамическом равновесии и линейном проявлении, а предмет – ее организация. Исследователь наблюдает и описывает объекты. В неклассической научной парадигме постепенно утверждается антропная модель. Развивается синергетика. Объектом выступает уже сложная открытая неравновесная система с нелинейным поведением, а предметом – самоорганизация этой системы. Исследователь воспринимает себя как субъект и как объект, он наблюдает и взаимодействует с объектами, прогнозирует их развитие, управляет ими в возможной степени. В современной постнеклассической научной

парадигме основным объектом являются человек и конструируемые им вторичные развивающиеся системы, а предметом – саморазвитие человека вместе с другими сложными системами – языком и культурой.

У человека как социального явления развивается ценностная система. В синергетике ценностная система человека занимает основное место. В постнеклассической научной парадигме теория ценностей (аксиология) актуализируется в трех взаимосвязанных направлениях: по отношению к объекту как к продукту материальной и духовной культуры, по отношению к исследующему субъекту и по отношению к потребителю.

Из всех живых существ только у человека есть способность создавать материальные и духовные продукты. Активное сознательное взаимодействие человека со средой обитания определяется как деятельность. В своей деятельности человек создает вторичные системы, которые бывают конкретными (материальная культура) и абстрактными (духовная культура – мифы, религия, искусство, наука). Вещи и социальные организации в совокупности создают сложную структуру материальной культуры. Духовная культура – это идеальная деятельность, связанная с интеллектом, эмоциями, чувствами. Духовная культура шире материальной, т.к. основывается на существовании всего – природы, космоса, объектов, созданных человеком, отношений между людьми. Разновидности духовной культуры – искусство, религия, право, нравственность, политика, наука, философия. В основе духовной культуры стоят знания, ценности и прогнозирование. Человек отличается от животных способностью расширять свои знания и духовные потребности. Для постижения этого у него целенаправленная деятельность, сопровождаемая планированием. Духовная культура неразрывно связана с материальной культурой, но связь и отношения между ними на разных этапах развития – разные. Отношения могут быть равноправными и иерархическими, а связь – неделимая, делимая и свободная. Эти связи в разных социальных группах в одном и том же времени тоже не совпадают.

Культура данного общества является открытой самоорганизирующейся и саморазвивающейся системой. Самоорганизация как свойство материи присуща всем простым и сложным системам, а саморазвитие – только естественным сложным иерархическим системам как биологическим и социальным. Как вторичная система культура является знаковой системой. Элементарная единица культуры как знаковой системы – артефакт. Каждый артефакт выражает определенное отношение и связь материальной и духовной культуры. Артефакт – продукт человеческой деятельности, в чьей структуре складывается материально-утилитарное и духовное содержание (значение, смысл). Отношения и связи между утилитарным и духовным содержаниями артефактов различаются на

разных периодах развития общества и в разных социальных группах одного общества.

А.Я. Гуревич подходит к средневековой культуре как к сложной, открытой, саморазвивающейся знаковой системе. В своей работе «Категории средневековой культуры» он пишет: «Вероятно, культуру любой эпохи можно и нужно рассматривать столь же широко – как всеобъемлющую знаковую систему» [1, 12]. Основной проблемой книги является «самосознание человеческой личности эпохи феодализма, проявляющееся в восприятии времени и пространства, в отношении к праву, в трактовке труда, собственности, богатства и бедности» [1, 5]. Как способ изучения средневековой культуры применяется анализ отдельных ее категорий и вскрытия их смысла как элементов единой социально-культурной системы [1, 18]. Автор исследует мировоззрение средневекового человека, его картину мира и стремится создать модель описания. А. Гуревич считает, что каждая категория выражает соотношение общезначимости и исторической конкретности как продукта определенных условий, предопределяющих эту значимость только для этих условий и внутри их [1, 5].

Указанные категории анализируются как взаимодополняющие и взаимодействующие в единой социально-культурной системе. Исследователь выбрал для наблюдения два типа категорий: философские, «космические» (по его терминологии) *время* и *пространство* и социальные – *право, обычай, труд, собственность, богатство, бедность*. Этими категориями, которые, по определению автора, являются базовыми понятиями, он воссоздает сознание и поведение средневекового человека. Категориальный аппарат – открытый, к нему можно добавить и другие однотипные и разнотипные категории, но самое главное в авторской концепции – это необходимость раскрыть взаимосвязь и взаимодействие между ними. А.Я. Гуревич отмечает, что «в разных цивилизациях наряду с действительно универсальными категориями входят компоненты, специфичные для некоторых цивилизаций или общественных систем, и что категории, очень существенные в одних культурах, не имеют столь же большого значения для других» [1, 19].

Свою модель исследования ученый определяет как социокультурную. С его точки зрения, «социокультурное исследование есть попытка преодолеть искусственные ограниченность и однобокость исследований историко-экономических, историко-культурных, историко-религиозных» [1, 11]. Употребляя термины синергетики, автор пишет: «культура и социум выступают в качестве двух ипостасей единой функционирующей, **саморегулирующейся и самоизменяющейся системы** (выделено мной. – А.Д.)» [1, 11].

В своем исследовании автор следует двум принципам:

1) изучение ментальности как неосознанного и невысказанного ясно мировосприятия, присущего самым различным членам общества, а не только лидерам с их идеологией; изучение фактов и явлений, воспринимаемых до сих пор как незначительные и случайные, но дающие важные сведения о своей эпохе и влияющие на последующее развитие. С точки зрения антропности, этот принцип выражает равнозначность всего;

2) явление или событие исследуется с разных точек зрения, даже с противоположных, и тогда вскрывается другой смысл и другая значимость.

Разностороннее исследование возможно при приложении междисциплинарности. А.Я. Гуревич изучает дописьменную культуру эпоса и мифологии, анализирует фактологию и язык разных типов письменных текстов (исторические сочинения, хроники, жития святых, деловые документы, письма, трактаты), а также вещи и социальные структуры материальной культуры, произведения искусства, религиозные категории, ритуалы, обычаи. Круг исследуемых источников чрезвычайно широк. Отчитываются и все достижения предшественников.

А.Я. Гуревич считает, что ментальность как культурный феномен «образует в данном обществе в данную историческую эпоху некую глобальность» [1, 21]. Медиевист обобщает, что «средневековое мирозерцание отличалось цельностью – отсюда его специфическая недифференцированность, невычлененность отдельных его сфер» [1, 22]. Самое существенное в восприятии мира является его единством. А.Я. Гуревич обозначает самое значимое в миропонимании средневекового человека, свой основной принцип антропного подхода или антропной картины мира: «человек оказывался единством всех тех элементов, из которых построен мир, и конечной целью мироздания. В малой частице заключалось вместе с тем и целое; микрокосм был своего рода дубликатом макрокосма» [1, 22]. Ученый представляет средневекового человека одновременно как субъекта и как объекта: «Итак, отношение человека к природе в средние века – это не отношение субъекта к объекту, а, скорее, нахождение самого себя во внешнем мире, восприятие космоса как субъекта. Человек видит во вселенной те же качества, какими обладает он сам. Нет четких границ, разделяющих индивида и мир; находя в мире собственное продолжение, он вместе с тем и в себе обнаруживает вселенную. Они как бы взаимно смотрят друг в друга» [1, 57]. Основная категория средневекового световосприятия – категория неотделимой принадлежности. Это наблюдается и по отношению собственного восприятия. Сущность человека в Средневековье определялась через его общественное положение, сословный статус, род занятий, нежели через его индивидуальные качества. Внутренняя жизнь не была центром



внимания. Он существовал как часть общности – целости. Автобиографии в средневековой литературе не существовало.

В мировосприятии средневекового человека все взаимосвязано и находит проявление одно через другое, напр.: во временном проявляется вечное, в материальном – духовное, в микрокосмосе – макрокосмос. Все выражает и свою противоположность, и переход одно в другое. Цельность воспринималась с ее противоположностями, а не как синкретичность и недифференцированность, как это было в мифологическом сознании людей. Противоположности тоже взаимосвязаны и взаимно дополняют друг друга. Исследователь обобщает: «будучи разведены по полюсам, эти крайности вместе с тем непрестанно сближаются, меняются местами, с тем, чтобы вновь разойтись». Тенденцию к парадоксальному перевертыванию привычных представлений об установленном порядке, о верхе и низе, о святом и мирском, характерную, по М.М. Бахтину, для карнавала, А.Я. Гуревич определяет как неотъемлемую черту средневекового миропонимания. Даже смерть и жизнь оказываются обратимыми, а граница между ними проницаемая. Это подобно двойной спирали с ее бесконечностью и переходом противоположностей одной в другую.

Культуролог определяет центр внутреннего содержания средневековой культуры – это ориентация на постижение Бога. Бог проявляется во всех видимостях и во всех явлениях, а все существующее в мире является средством для постижения Бога. Смысл всего – это осуществление божественного замысла в плане вечности. Все получает оценку сообразно высшей и конечной цели – спасения души. Средневековая культура – аксиологическая. Содержательный центр средневековой культуры в терминах синергетики имеет статус аттрактора. Он отражен в проявлениях всех сфер культуры и осуществляется разными знаками. Их взаимосвязи предопределены этим центром-аттрактором.

В знаковой системе средневековой культуры А. Гуревич отмечает и переход знаковых систем, разных культурных сфер одной в другую. Все знаковые системы принадлежат к одной всеобъемлющей знаковой системе. Во всякой сфере человеческой деятельности нужно расшифровать код при наблюдении и исследовании.

Идея континуантности проявляется и в толковании средневековой культуры как звена в развитии европейского общества. В ней одновременно проявляются наследие античного периода, основные особенности восприятия средневекового человека, которые являются результатом усвоения христианства, и начальные установки на следующих этапах в развитии культуры. В системе средневековой культуры есть разновременные образования с различием в степени проявления. В своей концепции историк-медиевист связывает диахронию и синхронию в едином панхронном подходе. По его мнению, синхронное исследование

соціально-культурної системи не суперечить історическому підходу, а, скорее, доповнює його. Кожна з розглянутих категорій середньовікової культури спостерігається в обох срізах: синхронному і діахронному, спочатку в якості елемента архаїчної культури, потім – в якості компонента культури феодального суспільства. Разом з цим середньовікова культура порівнюється з сучасною культурою.

В антропої концепції о взаємодії і взаємодоповненні всього існуючого дослідник – саморозвиваюча система. Потрібно ще сказати, що він – міждинна, відкрита система, яка здійснює зв'язь і в вертикальному плані між минулим і майбутнім, і в горизонтальному плані, взаємодіючи з читачами різних соціальних груп.

Аналіз «Категорії середньовікової культури» А.Я. Гуревича з точки зору синергетики дає нові наукові і методологічні перспективи в вивченні середньовікової і сучасної європейської культури.

#### БІБЛІОГРАФІЯ

1. Гуревич А. Категорії середньовікової культури / А. Гуревич. – [2-е изд., испр. и доп.]. – М. : Искусство, 1984. – 350 с.
2. Степин В. Теоретическое знание (структура, историческая эволюция) / В. Степин. – М. : Прогресс-Традиция, 2000. – 744 с.
3. Степин В. Саморазвивающиеся системы и постнеклассическая рациональность / В. Степин // Вопросы философии. – 2003. – №8. – С. 5–17.

#### ВУВЛЮГНРАФУЈА

1. Ghurevych A. Kateghoryy srednevekovej kuljтуры / A. Ghurevych. – [2-e izd., ispr. i dop.]. – М. : Iskusstvo, 1984. – 350 s.
2. Stepin V. Teoretycheskoe znanye (struktura, istorycheskaja evoljucyja) / V. Stepin. – М. : Proghress-Tradycyja, 2000. – 744 s.
3. Stepin V. Samorazvyvajushhyesja systemy i postneklassycheskaja racyonaljnostj / V. Stepin // Voprosy fylosofy. – 2003. – №8. – S. 5–17.

#### ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

**Джелюва Антоанета Стефанова** – доктор, головний асистент кафедри загального мовознавства і історії болгарської мови, ФФ Пловдивського університету ім. Паїсія Хилендарського, Болгарія.

*Наукові інтереси:* філософія науки, культура Середньовіччя, лінгвістика.

УДК 82-93:821.161.2

## КАТЕГОРІЯ ЧАСОПРОСТОРУ ЯК ЖАНРОВА ОЗНАКА КАЗОК ЗІРКИ МЕНЗАТЮК (НА МАТЕРІАЛІ ЗБІРОК «ЗВАРЮ ТОБІ БОРЩИКУ» ТА «УКРАЇНСЬКИЙ КВІТНИК»)

**Олеся ДИБОВСЬКА (Івано-Франківськ)**

*У роботі простежено категорію часопростору як жанрової ознаки казок. З'ясовано зміст поняття «казка», «літературна казка», «хронотоп». Визначено диференціацію понять «простір» та «час», які відносяться до основних категорій філософії, естетики, психології, лінгвістики, мистецтва. Проаналізовано час в літературі, який може бути одновимірним та багатовимірним, динамічним і статичним, стиснутим і тривалим в тексті. Представлено типи казок відповідно до виокремлення їх специфічних рис. Проаналізовано художній часопростір казок Зірки Мензатюк на основі збірок «Зварю тобі борщику» та «Український квітник». Автор і казках дотримується нелінійного сюжету та традиційного хронотопу, який містить такі фольклорні та міфологічні елементи як дорога, дім, ліс. Хронотоп дороги представлено на основі казок «Картопля», «Яечня», «Млинці»; хронотоп дому – у казках «Борщ», «Вареники», «Ковбаса», «Соняшник»; хронотоп лісу – у казці «Папороть».*

*Ключові слова: казка, літературна казка, хронотоп, часопростір, художній твір для дітей.*

Хронотоп – одна із базових складових поетики твору, що відображає художньо інтерпретовану амбівалентність часових і просторових зв'язків. Актуальним є дослідження часово-просторових зв'язків у літературних казках, в яких автор має змогу передавати власне бачення світу крізь призму казкових сюжетів та репрезентувати світобачення та естетику свого часу.

Перші спроби згрупувати казки відбулись ще в ХІХ ст. О. Афанасьєвим та Й. Басанавічюсом. Згодом з'явилися класифікації В. Міллера, О. Никифорова, А. Аарне, С. Томпсона. Перше ґрунтовне дослідження у галузі вивчення структури казки В. Проппа «Морфологія чарівної казки». Глибинним психоаналізом казки, як важливим засобом для розвитку особистості, займався З. Фройд; К.-Г. Юнг заклав основи аналізу казки з точки зору архетипів; Е. Берн наголошував на виборі життєвих сценаріїв з казок.

М. Бахтін стверджував, що час розглядається невіддільно від поняття художнього простору, у зв'язку з цим і з'явився термін «хронотоп» [3]. Хронологічну першість у дослідженні часу і простору художнього твору віддають польській дослідниці С. Скварчинській, яка поділяє простір літературного твору на визначений (топографічно конкретний) та невизначений (з розрахунку на уяву читача) [1]. Ю. Лотман пояснює художній час літературного твору як часовий ряд у різноманітних аспектах

втілення, функціонування та сприйняття його в творах художньої літератури [8].

Мета нашої статті – простежити особливості категорії часопростору в літературних казках, а також проаналізувати хронотоп казок Зірки Мензатюк, вміщених у збірках «Зварю тобі борщику» та «Український квітник».

Казку вивчають у багатьох аспектах. Дослідники розглядали особливості літературної казки як жанру (О. Сорокотенко, О. Гарачковська, Л. Дереза); семантико-синтаксичну структуру казки (С. Шевчук, З. Василько, Н. Данилюк); структурну форму мовлення персонажів (Т. Вавринюк); часову структуру (О. Боднар); жанрові особливості різних видів казок (В. Анікін, В. Бахтін, О. Бріцина, Н. Відерникова, Л. Дунаєвська, І. Копка, С. Мишанич, В. Пропп, А. Никифоров, Н. Рошияну). Також казка досліджується у взаємозв'язках з іншими науками. Так, з погляду філософії казка розглядалась як феномен культури (О. Величко); з погляду психології виявлено особливості сприймання і розуміння дітьми змісту казок (В. Андросова, І. Бех, Л. Виготський, Л. Гурович, І. Ельконін, О. Запорожець, Г. Леушина, О. Соловйова, Н. Циванюк); у лінгводидактиці казка розглядалася вченими як засіб виховання (Р. Жуковська, С. Литвиненко, О. Соловйова, О. Усова, С. Бакуліна) та джерело формування естетичних почуттів (В. Пабат). Велику увагу казкам як жанровій творчості та засобу виховання школярів приділяли Н. Бібко, Р. Бурова, О. Деркачова, Т. Качак, С. Дорошенко, Н. Ігнатенко, І. Корнійчук, М. Кубинський, Г. Олійник, В. Пабат, В. Сиротинко, С. Тищенко, Г. Чуйко, М. Кваша, В. Братко, О. Шпільчак, О. Зубенко, І. Кошман та ін.

У філологічній науці літературна казка найчастіше розглядається як синтетичне утворення, що включає авторські здобутки та фольклорні традиції. Так, Н. Зборовська стверджувала: «Найпоширенішою причиною виникнення казок був глибинний індивідуальний досвід. Тобто активні вторгнення з боку підсвідомого у сферу життєвого досвіду окремої особистості привели до появи ядра оповідання, навколо якого моделювалися різні варіанти тексту залежно від тлумачення цього ядра. Так казка, постаючи на основі індивідуально пережитої психологічної проблеми, згодом абстрагувалася від первісної конкретики з допомогою казкарів-тлумачів. Тому зміст казки можна розуміти суб'єктивно: згідно з цим тлумаченням, всі архетипні образи відображають психологію розвитку однієї людської душі, або об'єктивно, тоді всі архетипні образи відображають обставини і відносини зовнішнього світу» [6, 71].

Визначення категорії часопростору у контексті жанрових ознак казки потребує конкретизації поняття літературної казки. «Казка – жанр народної творчості, епічний, повістувальний, сюжетний художній твір

усного походження. В основі казки – захоплююча розповідь про вигадані події і явища, які сприймаються і переживаються як реальні» [7, 321].

Літературну казку влучно тлумачить Л. Брауде: «Літературна казка – це авторський художній твір, прозаїчний або поетичний, який ґрунтується або на фольклорних джерелах, або є суто оригінальним; твір переважно фантастичний, чарівний, який змальовує незвичайні пригоди вигаданих героїв і в деяких випадках орієнтований на дітей; твір, у якому чудо відіграє роль сюжетоутворюючого фактора, служить відправною точкою характеристики персонажів» [4, 234].

Літературна казка як окреме літературне явище з'явилась ще в позаминулому столітті. Дослідники авторських казок у своїх працях по-різному характеризують особливості такого жанру. Проте при виокремленні специфічних рис всі тлумачення науковцями поняття літературної казки умовно можна розділити на два типи:

– Перший тип – перелічування окремих характеристик, які зазвичай наявні в літературних казках та акцент на літературну казку як на авторський, художній чи поетичний твір, основою якого є фольклор або задум автора. Але в конкретних творах такі характеристики можуть бути частково відсутніми, тому такий тип визначення не може використовуватись до всіх літературних казок.

– Другий тип – спосіб універсального визначення літературної казки. Проте такого формулювання визначення поняття, яке б задовольняло всіх науковців поки що немає. Прикладом універсального визначення літературної казки може бути пояснення її як жанру літературного твору, в якому за допомогою чарівно-фантастичного чи алегоричного розвитку подій вирішуються морально-етичні чи естетичні проблеми [12].

У сучасному українському літературознавстві досить активно досліджується українська літературна казка. Серед науковців даної проблематики можна виокремити праці Л. Дерези, Г. Сабат, Н. Тихоліз, О. Гарачковської, О. Цалапової, І. Бойцун. Л. Овдійчук зазначає: «Сучасна казка стала більш реалістичною: за буянням фантазії – серйозні, глибокі реальні проблеми: екологічні, соціальні, моральні. Автори акцентують кожен у свій спосіб на знеціненні загальнолюдських понять: любові, взаєморозуміння у стосунках батьків і дітей, доброти» [13, 226].

Одним із формотворчих компонентів літературної казки як жанру є часопростір. В. Маслова стверджує, що «усякий художній текст має свій особливий хронотоп, тобто має свої часові і локальні параметри, є впорядкованим світом, у якому живуть персонажі тексту» [9]. О. Переяслова так характеризує часопростір художнього твору та його сприймання: «Часопростір художнього твору має суб'єктивну природу та реалізується у свідомості автора, персонажів та читача літературного тексту» [15]. М. Брала-Вукановіч та Л. Груїч-Грмуша акцентують увагу на

тому, що діяльність наратора співвідноситься з тимчасовим характером досвіду людини [2].

Яскравим представником жанру літературної казки на сучасному етапі в українській дитячій літературі є Зірка Мензатюк. Вважаємо актуальним розгляд категорії часопростору її казок на основі збірки «Зварю тобі борщику» та «Український квітник».

Авторка у своїх казках дотримується хронікальності, завдяки чому сюжетно-композиційний час розгортається в причинно-наслідковому плині. Традиційний хронотоп у казках Зірки Мензатюк виявляє себе крізь провідні фольклорно-міфологічні елементи: дорога, дім, ліс.

Хронотоп дороги присутній у казках «Картопля», «Яечня», «Млинці». У казці «Картопля» Олеся та Івась мандрують разом з картоплею та батьками: «Оце якраз пора мандрувати, – обізвалася картопля. – Ви собі як знаєте, а я помандрую. Бо я, правду кажучи, зроду мандрівниця. Я й до вас дісталася аж з Америки, з-за океану». У відповідь: «Куди ж ти підеш? – спитали її Олеся з Івасем». А картопля весело дітям: «А піду в золоті гори, в шовкову державу, до палацу кришталевого!» [10, 16].

Діти, розгадавши, де ж знаходяться золоті гори, шовкова держава та кришталевий палац, смачно ласували у лісі печеною на вогні картоплею. Хронотоп дороги у казці «Картопля» – шлях до місця ініціації – лісу. Саме ліс – те сакральне місце, де після «мандрівки» Олеся та Івась розуміють значущість сім'ї, відчувають неабиякий родинний зв'язок та неповторність місця, в якому живуть: «Гарно жити в шовковій державі, мандрувати золотими горами, під веселкою на півнеба», адже діти «...думали, що він за морем, а він за городами» [10, 20]. Час тут лінійний, але без вказування конкретного періоду. Простір не окреслюється конкретними локусами, проте, наявні специфічні описи рослин та місцевості, які дозволяють уявляти саме українські ландшафти.

М. Бахтін для характеристики типології простору в прозових творах виділяє декілька типів, у тому числі ідилічний, ознаками якого вчений вважає органічну прикріпленість, зрощення життя і його подій із місцем – рідною країною, усіма її куточками, рідними горами, полями, річкою, лісом, рідним домом [3].

Хронотоп дороги своєрідно представлений у казці «Півники», де квіти виносили свої «ліхтарики» відповідно до співу півнів – спершу фіолетового кольору, згодом блакитного та насамкінець жовтого. За В. Жайворонком, головна функція півня – виразно магічна. Він «піє» час: визначає межі нічного «дійового» часу доби від опівночі до ранкової зорі, він вартовий «правильного», космічного, а не хаотичного часу (отже, й світобудови) [5, 451–452]. А несли свої ліхтарики півники не просто так, а разом з циклами-співами півня дотримувались чіткості часу, щоби

відповідно до «правильного» світового часу прийти у світ: «Ось ми й стоїмо. Білому світові світимо» [11, 15].

Яскраві зразки хронотопу дому присутні у казках «Борщ», «Вареники», «Ковбаса». Дім у будь-якому творі є ареною для важливих подій, а для кожної людини є одним із найголовніших місць у житті. Дім є особистим та особливим, а тому всі деталі такого місця – утворюють загальний образ твору та психотипу персонажа. Так, у казці «Борщ» Олеся шукає лікарів для свого молодшого братика Івася, роздумуючи на городі біля бурякової грядки. Лікарів, як виявилось, довго шукати не було потреби, адже всі вони росли на грядці. Зібравши всіх вісім – Олеся принесла їх додому. Хронотоп дому реалізовує глобальну ідею сімейних цінностей, особистих відносин персонажів, яких пов'язують «старі» цінності дому, сім'ї, відносин батьків та дітей. У казці «Борщ» Олеся приносить овочі з городу, які повинні вилікувати молодшого брата. Мати готує із них борщ, брат їсть його та одужує: «...з'їв Івась ложку борщу – ліва щічка порожевіла, з'їв другу – права зарум'яніла, виїв усю миску та й засміявся. Бо як не засміятися, як не подужчати від хорошого, червоного, здорового борщу!» [10, 10].

У творі «Соняшник» зі збірки «Український квітник» хронотоп дому інтерпретується крізь призму чуттєво-образного сприйняття рідного місця. Так, петунії звертаються до соняшника, як до старшої і досвідченішої квітки: «Ми ще малі! Ми лиш сьогодні вічка порозтуляли. Уночі нам буде боязно: без сонечка, як без мами». А соняшник їм: «Не лякайтеся, не треба! Вийде місяць посеред неба. А я з виду до сонця подібний і вас пригорну, як рідних!» [11, 55].

У казці «Папороть» Зірки Мензатюк – дівчинка відчайдушно хоче знайти папороть у Купальську ніч, навіть уявляє як вона виглядатиме саме тоді: «Ти стоїш у тихому затінку, де й опівдні лежатиме тінь, і загадково похитуєш довгим, високим листям, що наче мереживні віяла. Ти пахнеш лісом. Ні, навпаки: ліс пахне тобою» [11, 31]. Простежуємо хронотоп лісу, який з одного боку є продуктом історичного розвитку, а з іншого – проєктований у майбутнє. У міфології ліс займав важливе культове місце, адже був місцем поклоніння богам, своєрідним місцем сили. Ліс у казці Зірки Мензатюк – місце, де дівчинка повинна знайти відповіді та вирішення її проблем, бо ж ліс – то місце ініціації, місце дорослішання і переродження. На жаль, дівчинка проспала Купальську ніч, тому з сумом усвідомлює що їй потрібно чекати цілий рік до наступного Купала. Вона роздумує: «Може, на те літо мені пощастить? І тоді я дізнаюся, куди поділося прабабу сине венеціанське намисто й давні срібні дукачі; дізнаюся, як називається кожна з зірок небесних; як росте трава; як помиритися з подружкою, хоча це останнє доведеться робити, не чекаючи чарів» [11, 31].

Цікавим є зразок оніричного хронотопу у казці «Млинці». Т. Пашняк стверджує: «Онiрична образнiсть суголосна онiричнiй символiцi, де розкривається асоциативний внутрiшнiй зв'язок мiж матерiальним i духовним» [14, 486]. Зразок такого зв'язку бачимо пiд час пригод увi снi головної героїні казки. Олеся блукає густим незнайомим лiсом та знаходить квітучу галявину, де «пахло чимсь теплим, солодким, напрочуд знайомим». Серед тiєї галявини виднiється хатка, яка, як виявилось, була суцiльно iз млинцiв. Дiвчинка, звiсно, обожнювала солодоцi, тому наiлася досхочу i заснула. Коли ж прокинулася, то зрозумiла, що все їй лише наснилось. Олеся зрадила, адже «своя хата краща, бо рiдна, бо тут тато з мамою i братик Iвась!» [10, 40].

Отже, часопросторовi зв'язки у казках Зiрки Мензатюк, що вмищенi у збiрках «Зварю тобі борщику» та «Український квітник», характеризуються хронiкальнiстю, а хронотоп – традицiйнiстю у використаннi фольклорно-мiфологiчних елементiв дороги, лiсу, дому. У збiрцi «Український квітник» використано багато етнокультурних знакiв, що допомагають органiзацiї часопросторових зв'язкiв у текстах. Час у казках має причино-наслiдковi зв'язки, а простiр можна вiднести до iдилiчного, адже без вказування назв мiсць перебування читач органiчно вiдчуває прикрiпленiсть збiрок до простору рiдної країни. Хронотоп казок виражає типову для конкретної сучасної епохи форму людського вiдчуття простору та часу, тобто репрезентує певну модель свiту крiзь призму суб'єктивiзму автора.

#### БІБЛІОГРАФІЯ

1. Skwarczyńska S. Wstęp do nauki o literaturze. T. 1 / S. Skwarczyńska. – Warszawa : Pał, 1954. – S. 124–138.
2. Space and Time in Language and Literature [Електронний ресурс] / Marija Brala-Vukanović, Lovorka Gruić-Grmuša (ur.). – Newcastleupon Tyne : Cambridge Scholars Publishing, 2009. – Режим доступу: <http://www.cambridgescholars.com/download/sample/60500>.
3. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет / М. Бахтин. – М. : Художественная литература, 1975. – 502.
4. Брауде Л.Ю. К истории понятия «литературная сказка» / Л.Ю. Брауде / Известия АН СССР. Серия литературы и языка. – 1977. – Т. 36. – №3. – С. 226–235.
5. Жайворонок В. Знаки української етнокультури: словник-довiдник / В. Жайворонок. – К. : Довiра, 2006. – 703 с.
6. Зборовська Н. Казка як психотерапія для дорослих i дiтей / Н. Зборовська / Українська мова й лiтература в середнiх школах, гiмназiях, лiцeях та колегiумах. – 2008. – №9. – С. 71–80.
7. Лiтературознавчий словник-довiдник / За ред. Р.Т. Гром'яка, Ю.І. Ковалiва, В.І. Теремка. – К. : ВЦ «Академiя», 2007. – 752 с.
8. Лотман Ю.М. Проблема художественного пространства. Структура художественного текста / Ю.М. Лотман. – М., 1970. – С. 203–220.
9. Маслова В.А. Когнитивная лингвистика / В.А. Маслова. – Минск : ТетраСистемс. – 2008. – 272 с.



10. Мензатюк З. Зварю тобі борщику / Зірка Мензатюк. – Львів : Видавництво Старого Лева, 2015. – 60 с.
11. Мензатюк З. Український квітник: науково-популярна проза / Зірка Мензатюк. – К. : Грані-Т, 2010. – 64 с.
12. Неелов Е.Н. Переступая возрастныe границы. Заметки о «взрослом» содержании сказок К. Чуковского / Е.Н. Неелов // ПДЛ. – Петрозаводск, 1976. – 244 с.
13. Овдійчук Л.М. Жанрово-стильові особливості сучасної авторської казки / Л. М. Овдійчук // Літератури світу: поетика, ментальність, духовність : зб. наук. праць. Вип. 4. – Кривий Ріг : НВП Інтерсервіс, 2014. – С. 220–227.
14. Пашняк Т.Г. Співвідношення форм інтертекстуальності з поетичним світом твору [Електронний ресурс] / Т.Г. Пашняк // Літературознавчі студії. – 2012. – №35. – С. 486–490. – Режим доступу: [http://philology.knu.ua/library/zagal/Literaturoznavchi\\_studii\\_2012\\_35/486\\_490.pdf](http://philology.knu.ua/library/zagal/Literaturoznavchi_studii_2012_35/486_490.pdf).
15. Переяслова О.О. До проблеми наукового вивчення хронотопу як категорії лінгвопоетики / О.О. Переяслова // Лінгвістичні дослідження. – 2012. – Вип. 34. – С. 192–196.

#### **BIBLIOGHRAFIJA**

1. Skwarczyńska S. Wstęp do nauki o literaturze. T. 1 / S. Skwarczyńska. – Warszawa : Pax, 1954. – S. 124–138.
2. Space and Time in Language and Literature [Електронний ресурс] / Marija Bralavukanović, Lovorka Gruić-Grmuša (ur.). – Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars Publishing, 2009. – Режим доступу: <http://www.cambridgescholars.com/download/sample/60500>.
3. Bakhtyn M. Voprosy lyteratury y estetyky: issledovanyja raznykh let / M. Bakhtyn. – M. : Khudozhestvennaja lyteratura, 1975. – 502.
4. Braude L.Ju. K ystoryy ponjatyja «lyteraturnaja skazka» / L.Ju. Braude / Yzvestyja AN SSSR. Seryja lyteratury y jazyka. – 1977. – T. 36. – №3. – S. 226–235.
5. Zhajvoronok V. Znaky ukrajinsjkoji etnokuljтуры: slovnyk-dovidnyk / V. Zhajvoronok. – K. : Dovira, 2006. – 703 s.
6. Zborovsjka N. Kazka jak psykhoterapija dlja doroslykh i ditej / N. Zborovsjka / Ukrajinsjka mova j literatura v serednikh shkolakh, ghimnazijakh, licejakh ta koleghiumakh. – 2008. – №9. – S. 71-80.
7. Literaturoznavchij slovnyk-dovidnyk / Za red. R.T. Ghrom'jaka, Ju.I. Kovaliva, V.I. Teremka. – K. : VC «Akademija», 2007. – 752 s.
8. Lotman Ju.M. Problema khudozhestvennogho prostranstva. Struktura khudozhestvennogho teksta / Ju.M. Lotman. – M., 1970. – S. 203–220.
9. Maslova V.A. Koghnytyvnaja lynghvystyka / V.A. Maslova. – Mynsk : TetraSystems. – 2008. – 272 s.
10. Menzatjuk Z. Zvarju tobi borshhyku / Zirka Menzatjuk. – Vydavnyctvo Starogho Leva. – 2015. – 60 s.
11. Menzatjuk Z. Ukrajinsjkyj kvitnyk: naukovo-populjarna proza / Zirka Menzatjuk. – K. : Ghrani-T, 2010. – 64 s.
12. Neelov E.N. Perestupaja vozrastnye ghranycy. Zаметky o «vzrosлом» sodержаныy skazok K. Chukovskogho / E.N. Neelov // PDL. – Petrozavodsk, 1976. – 244 s.
13. Ovdijchuk L.M. Zhanrovo-styljovi osoblyvosti suchasnoji avtorsjkoji kazky / L.M. Ovdijchuk // Literatury svitu: poetyka, mentalnistj, dukhovnistj : zb. nauk. pracj. Vyp. 4. – Kryvyj Righ : NVP Interservis, 2014. – S. 220–227.
14. Pashnjak T.Gh. Spivvidnoshennja form intertekstualjnosti z poetychnym svitom tvoruh [Elektronnyj resurs] / T.Gh. Pashnjak // Literaturoznavchi studiji. – 2012. – №35. –

S. 486–490. – Rezhym dostupu : [http://philology.knu.ua/library/zagal/Literaturoznavchi\\_studii\\_2012\\_35/486\\_490.pdf](http://philology.knu.ua/library/zagal/Literaturoznavchi_studii_2012_35/486_490.pdf).

15. Perejaslova O.O. Do problemy naukovogo vyvchennja khronotopu jak kateghoriji linghvo-poetyky / O.O. Perejaslova // Linghivistychni doslidzhennja. – 2012. – Vyp. 34. – S. 192–196.

#### ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Дибовська Олеся Володимирівна – аспірантка кафедри української літератури Інституту філології ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника».

*Наукові інтереси:* дитяча література, казки.

УДК 821.111:82-2

## ХРОНОТОП В П'ЄСІ КЕРІЛ ЧЕРЧІЛ «БАЖАННЯ СЕРЦЯ» ЯК ЗАСІБ ВТІЛЕННЯ КОНЦЕПЦІЙ ТЕАТРУ ЗАГРОЗИ ГАРОЛЬДА ПІНТЕРА

Іванна ДМИТРІЄВА (Житомир)

*У статті розглянуто механізми, за якими втілюються основні ідеї театру загрози в п'єсі Керіл Черчіл «Бажання серця». Предметом статті постає втілення ідей театру загрози в драматургічних творах Керіл Черчіл. У роботі розкрито особливості хронотопу п'єси, який постає ключовим фактором, який наближає п'єсу до пінтерсектичного стилю. Стаття являє собою теоретико-літературний аналіз, що спрямований на вивчення багатогранності творчого доробку Керіл Черчіл в контексті класифікаційних утворень. Результати розвідки дозволяють розглянути творчість британської авторки в контексті, раніше не властивих їй літературних класифікацій. Висновки статті підтверджують гіпотезу спорідненості творчого стилю Керіл Черчіл з театром загрози Гарольда Пінтера, особливості якого яскраво проявляються в п'єсі «Бажання серця». Такі умовиводи закликають до переосмислення класичних поглядів на літературні класифікації у літературі.*

*Ключові слова:* театр загрози, хронотоп, лейтмотив чужинців, простір.

Відомо, що М. Бахтін у праці «Форми місця і хронотопу в романі» зосереджується на прозових творах, однак драматургічні тексти, існуючи не тільки під егідою театру, але й літературних студій так чи інакше формують свої жанрові ознаки завдяки хронотопу. Таким чином, ми розглядатимемо особливості хронотопу в драматургії Керіл Черчіл, виходячи з визначення М. Бахтіна, який назве хронотопом «істотний взаємозв'язок часових і просторових відношень, художньо освоєних у літературі [1]. Особливості часопростору в одній з маловивчених, але достатньо знакових п'єс Керіл Черчіл «Блакитне серце» ще не піддавалися ґрунтовному розгляду, особливо в контексті концепцій театру загрози, зачинателем якого є відомий британський драматург Гарольд Пінтер. П'єса «Блакитне серце», у свою чергу, складається з двох одноактівок, які носять назви «Блакитний чайник» та «Бажання серця». Саме одноактівка «Бажання серця» буде розглядатися в нашому дослідженні в контексті концепції театру загрози.

**Мета статті** – висвітлити особливості хронотопу п'єси «Бажання серця» в контексті основних концепцій театру загрози Гарольда Пінтера. Для досягнення цієї мети необхідно виконати такі **завдання**:

- проаналізувати особливості хронотопу п'єси Керіл Черчїл, визначивши принципи, які корелюють та співвідносяться з театром загрози та стилем пінтерсеку;

- розглянути особливості та лейтмотиви творчого стилю Гарольда Пінтера.

Відомо, що Керїл Черчїл завжди розглядалася в контексті постмодерного театру, відрізняючись експериментальним і навіть епатажним стилем з гострою соціально-політичною та гендерною проблематикою. Окрім того, почасти британську драматургиню називають наслідувачем стилю епічного театру Бертольта Брехта. Будучи достатньо відомою в Британії, в дискурсі сучасного літературознавства, творчість Керїл Черчїл хоч і знайома публіці, однак висвітлюється і перекладається спорадично. Почасти автори зосереджуються лише на найбільш відомих п'єсах, такими є: «Там вдаліні», «Хмара номер 9», «Сім єврейських дітей», в той час як інші п'єси письменниці розглядаються фрагментарно. До таких робіт належить п'єса «Страйкер», яка відсилає до традицій магічного реалізму, або ж «Повний рот птахів», що перекликається з п'єсою Евріпіда «Вакханки» тощо. Сюди ж відносимо маловивчені «Блакитний чайник», що корелює з концепціями театру абсурду, а також першу одноактівку з цієї серії «Бажання серця».

Термін «театр загрози» з'явився на літературній сцені завдяки творчому доробку відомого британського драматурга Гарольда Пінтера, що ввірвався на театральну сцену достатньо стрімко, залишивши після себе масив драматургічних текстів, які ознаменували нову течію в сучасній драматургії. Стиль цього своєрідного британського драматурга названий пінтерсеком. Його п'єси є особливим, відокремленим від загального потоку «сердитих молодих» та «театру абсурду», явищем у британській драматургії. Драматургічні тексти його ототожнюються з відсудженою кімнатою, простором, в яких почувашся затишно в той час, як загроза чатує зсередини, «шукаючи кого б пожерти». Будинок, дїм, закритий приватний простір квартири чи кімнати є постійно повторюваною темою в творчості драматурга. Тому саме хронотоп дому постає так званою святинєю, місцем, в якому можна сховатися від загрозливого зовнішнього світу. Драматург заковує своїх персонажів в закритий простір, в якому вони почувують себе в безпеці, чи то в кімнаті, квартирі або ж будинку. Таке прагнення залишитися наодинці з собою напрочуд чїтко корелює з модерністичними традиціями саморефлексії і відстороненості від світу. Досвід техногенних катастроф, світових воєн змусив людину злякатися самої себе, своєї сили, якою вона навіть не може повністю керувати. Таким

чином, те, що чатує на персонажів п'єс за межами їх затишного простору є хаотичним світом, від якого людина намагається втекти та сховатися. Більше того, ті, що приходять ззовні і втручаються в життя персонажів, завжди руйнують ту хитку гармонію, яка панувала до їх приходу. Будь-хто, що вривається в замкнений простір персонажів, несе в собі хаос і руйнацію. Так, у п'єсі «Кімната» прихід темношкірого призводить до сліпоти Розі, в «Сторожі» – Девіс вносить розлад в стосунках між братами, в «Поверненні додому» – приїзд Рут назавжди змінює звичну парадигму стосунків у сім'ї. Таким чином театр Пінтера набув власного звучання в назві – «театр загрози».

Герої його п'єс завжди знаходяться в вивіреному просторі, що є безпечним сховищем, за стінами якого чатує небезпека. Допоки герої знаходяться в цьому обмеженому притулку – їм комфортно і зручно, вони не бажають знати, що знаходиться ззовні. Таким чином хронотоп дому стає знаковим в реалізації особливостей пінтерсектичного театру загрози.

В той же ж час, хронотоп п'єси Керіл Черчіл співзвучно корелює з традиціями новаторського театру Гарольда Пінтера, де закритий простір будинку постає єдиним безпечним сховком, а неочікувана ретроспекція подій лише інтенсифікує ідею співвіднесеності одноактівки Керіл Черчіл з концепціями театру загрози. П'єса розпочинається з очікування: чоловік і дружина – Брайан та Еліс, разом з Мейсі – сестрою Брайана – готуються до приїзду дочки подружжя – Сьюзі. Всі вони перебувають за оксюмористичним визначенням Ллойда Ройса в «кухні щасливого пекла», яка прикрашена з «садистичною бадьорістю» [6]. Початок п'єси більше, ніж тривіальний: Мейсі та Еліс порпаються на кухні, в кімнату заходить Брайан, надягаючи червоний светр. Всі вони з нетерпінням очікують приїзду своєї 35-річної дочки з далекої Австралії. Однак, в момент, коли Брайан заходить в кімнату, за вказівками автора, події перемотуються назад, немов на плівці: «They all stop, Brian goes out. Others reset to beginning and do exactly what they did before as Brian enters putting on a tweed jacket». Після декількох фраз дія в п'єсі знову перемотується на початок, одна Брайан заходить в кімнату, одягаючи на себе вже не червоний светр чи твідовий жакет, а старий кардиган. Цікаво, що в кожному варіанті перемотування сюжету, події в п'єсі розгортаються кожного разу в різних напрямках. Така тенденція помітна навіть в таких дрібницях, як зміна одягу в Брайана, починаючи з светра, жакета і закінчуючи кардиганом. Таке коливання розвитку дії вказує на те, що автор намагалася вказати, що «at any moment anything could happen» [2]. Таке «будь-що» в п'єсі часто носить загрозливий характер. Так, в одному з варіантів розгортань подій чути дзвінок телефону, після розмови Брайан жалкує про те, що вони не вирушили зустріти Сьюзі, оскільки, за словами Брайана, вона потрапила в аварію:

«Brian. There's been an accident.

Alice. The plane?

Brian. The tube» [3].

Окрім цього, події в п'єсі супроводжуються постійною конфронтацією та суперечками між персонажами, нагадуючи, таким чином, стиль «молодих та сердитих», що вступають в протиборство на боксерському ринзі: «frictions between husband and wife turn into the sorts of classic confrontations that have always made kitchen-sink drama something like a boxing ring» [2]. Однак ці ж суперечки лише підсилюють атмосферу напруженості і страху, що досягає різкого підвищення саме після звістки про те, що Сьюзі потрапила в аварію. Однак, продовження цього варіанту подій читачу невідоме, оскільки на цьому етапі знову відбувається перемотування подій і розгортання їх за новою схемою. Низка передвісників чогось загрозливого постійно дає про себе знати в п'єсі: Мейсі неочікувано спотикається і пошкоджує щиколотку, наприкінці вона розповідає про страшні нічні тривоги, під час яких вона відчуває холод в крові і страх померти; Брайан говорить, що Сьюзі ніколи не повернеться додому з Австралії тощо. В одному з епізодів в кухню заходить п'ятий син подружжя Левіс і розшукує свою сестру. З кожним приходом Левіса напруга тільки зростає і в межах кухонних стін, а страх ще більше інтенсифікується з наступним епізодом, в якому персонажі вирішують, чи говорити доньці про якийсь труп, що був знайдений в їх саду. Вони не знають, звідки з'явилося тіло, лише торочать про те, що в них у всіх є алібі, запевняючи себе, що ніхто з них нічого поганого не вчинив, задаючись питанням: «why you have to act like a guilty person when its nothing to do with any of us expect that the body was found in our garden» [3]. Загроза, яка походить від трупа в саду, наслідків від місцезнаходження мертвого тіла, також поступає ззовні кухні, за стінами якої знаходиться сад. Продовження цієї детективної історії читач також не дізнається, оскільки епізод переривається і розпочинається заново. Прихід Левіса в наступному епізоді дуже злить Брайана, який жаліє, що не вбив себе або його в той день, коли Левіс народився. Кожна нова з'ява так званих чужинців вносить розлад у, здавалося б, гармонійний хід подій. Усі троє обговорюють між собою майбутній приїзд дочки та небоги, заповнюючи діалоги, здавалося б, банальними фразами, чимось нагадуючи події, які розгортаються в одній із ранніх п'єс Пінтера «Кімната», де Роза, виряджаючи свого чоловіка Берта в дорогу, заповнює загрозливу мовчанку питаннями про погоду надворі, сніданок. Гармонія в будинку існує, допоки в нього не вривається хтось чи щось іззовні, у випадку Пінтера – це подружжя Сендсів, які хочуть поселитися в кімнаті, яку винаймає Роза. Яскравий та неочікуваний фінал п'єси «Кімната» також породжує безліч запитань: неочікувана поведінка Берта по відношенню до сліпого негра, який забиває

палицею останнього тільки через те, що той приніс вістку від батька Рози. Блискавичним стає те, що після цього акту насилля Роза втрачає зір. Читачам невідомо, що сталося до того і чому Роза має повернутися до батька на прохання темношкірого. У п'єсі Керіл Черчїл з кожним розгортанням нового епізоду, з'явлення чужинців також вносить дисгармонію, а ретроспекція подій лише підсилює повторюваний лейтмотив чужинців, який є характерним для стилю Гарольда Пінтера.

Цікаво, що кожна нова варіація розгортання подій завершується на найбільш кульмінаційному моменті, залишаючи глядача на піку уваги, ніколи не повідомляючи розв'язку тих чи інших подій. Окрім того, сам приїзд дочки постійно сприймається персонажами з тривогою та навіть роздратуванням. Так, Брайан постійно жаліється, що вже голодний і довго чекає на дочку, що навіть Еліс стверджує, що він «don't seem pleased» [3] у зв'язку з приїздом дочки. Вона ж продовжує просити його не ображати Сьюзі: «All I'm saying is be nice to her» [3]. Чужинці в п'єсі Черчїл також вносять розлад в усталений хід сюжету. Так, протягом ходу дії до кухні вривається натовп дітей, який із шумом пробігає по кімнаті, або ж поліцейський, який, штовхаючи Брайана, вимагає документи, чи двоє озброєних чоловіків, що розстрілюють всіх без винятку. Такі неочікувані моменти втручання невідомих призводять до трагічних результатів, які іноді супроводжуються комічним ефектом: наприклад, в кінці одного з епізодів твору в кімнаті з'являється гігантська пташка. Однак, навіть така комічність носить у собі загрозливий ефект, адже цей комізм Бен Брентлі охарактеризував «агресивно смішним».

В одному з епізодів тексту дізнаємося про те, як після дзвоника в двері всі сидять у гнітючій мовчанці, не піднімаючись із місця: «They don't answer the door and they wait in silence a longer time than you think you can get away with». Таке мовчання також споріднює стиль К. Черчїл з пінтерсеком: «The different events that hijack «Heart's Desire» become an implicit catalogue of the worries, the multiform anticipations with which most of us fill that waiting time» [2].

Окрім того, мова в п'єсі відрізняється лаконічністю і чіткістю, що зближує її зі стилем «пінтерсеку» та мовними прийомами Гарольда Пінтера.

Джон Прайс у зв'язку з цим зауважував, що безліч паралелей між ранніми п'єсами Черчїль і мовним стилем Пінтера можна розглядати як вроджену особливість її драматичної мови. В свою чергу, Рубі Конн підкреслює «пінтерсектичне» використання «слова, ритму та жесту», споріднюючи лінгвістичні подібності двох драматургів: «The many parallels between Churchill's early plays and Pinter's linguistic style can be viewed as an innate feature of her dramatic language. Cohn's noting of Churchill's Pinteresque use of «word, beat, and gesture» emphasizes the linguistic

similarities of the two playwrights... Churchill emulated, strengthened, then made this style her own»[5].

Отже, як бачимо, подібність творчого стилю обох драматургів полягає не тільки на лінгвістичному рівні, але й проявляє себе в гармонійному поєднанні часово-просторових відносин, а саме хронотопу. Керіл Черчїл на матеріалі п'єси відтворює лейтмотив чужинців, загрозливого внутрішнього світу, який чатує за межами уявного прихистку, вносячи дисгармонію та хаос в удаваний спокій кухонної кімнати, адже «будь-що може пройти через двері. Будь що, навіть гігантський страус», у той час як «смерть очікує за дверима» [4]. Хронотоп кімнати, постійного повторювання і перемотування сюжету лише інтенсифікує втілення концепцій «театру загрози», даючи драматургу можливість програвати різноманітні ситуації, які так чи інакше закінчуються достатньо трагічно після вторгнення зовнішньої загрози. Творчість Керїл Черчїл не лише втискається в рамки сучасного постмодерного театру, але й може розглядатися як місце перетину різноманітних літературних стилів, в тому числі і театру загрози Гарольда Пінтера. Такі висновки спонукають до переосмислення концепції літературних класифікацій як чисто історичних категорій і висвітлюють особливості творчого стилю драматурга, що існує поза масивом чітких і вивірених схем та категорій.

#### БІБЛІОГРАФІЯ

1. Бахтин М.М. *Формы времени и хронотопа в романе* // Бахтин М.М. *Очерки по исторической поэтике*. [Електронний ресурс] / М.М. Бахтин. – Режим доступу: [http://www.chronos.msu.ru/old/RREPORTS/bakhtin\\_hronotop/hronotop3.html](http://www.chronos.msu.ru/old/RREPORTS/bakhtin_hronotop/hronotop3.html)
2. Brantley B. *Theater review; Finding Appalling Sense in a Giddy Anarchy* / B. Brantley // *The Washington Post*. –1999. – 01.02.
3. Caryl Churchill. *Plays Four* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.scribd.com/read/244364182/Caryl-Churchill-Plays-Four-NHB-Modern-Plays>.
4. Heilpern J. *What Ith Happineth? Happineth Ith Blue Blue Kettle/ John Heilpern* // *Observer*. –1999. – 22.02.
5. John A. Price «*The Language of Caryl Churchill: the Rhythms of Feminist Theory, Acting Theory, and Gender Politics*». [Електронний ресурс] / A. John. – Режим доступу: <http://www.womenwriters.net/editorials/PriceEd1.htm>.
6. Rose L. «*Blue Heart*»: *Studio's Double Bypass* / Rose Lloyd // *The Washington Post*. – 1999. – 09.11.

#### BIBLIOGHRAFIJA

1. Bakhtyn M.M. *Formy vremeny i khronotopa v romane* // Bakhtyn M.M. *Ocherky po istorycheskoj poetyke*. [Elektronnyj resurs] / M.M. Bakhtyn. – Rezhym dostupu: [http://www.chronos.msu.ru/old/RREPORTS/bakhtin\\_hronotop/hronotop3.html](http://www.chronos.msu.ru/old/RREPORTS/bakhtin_hronotop/hronotop3.html)
2. Brantley B. *Theater review; Finding Appalling Sense in a Giddy Anarchy* / B. Brantley // *The Washington Post*. –1999. – 01.02.
3. Caryl Churchill. *Plays Four* [Elektronnyj resurs]. – Rezhym dostupu: <https://www.scribd.com/read/244364182/Caryl-Churchill-Plays-Four-NHB-Modern-Plays>.
4. Heilpern J. *What Ith Happineth? Happineth Ith Blue Blue Kettle/ John Heilpern* // *Observer*. –1999. – 22.02.

5. John A. Price «The Language of Caryl Churchill: the Rhythms of Feminist Theory, Acting Theory, and Gender Politics». [Elektronnyj resurs] / A. John. – Rezhym dostupu : <http://www.womenwriters.net/editorials/PriceEd1.htm>.
6. Rose L. «Blue Heart»: Studio's Double Bypass / Rose Lloyd // The Washington Post. – 1999. – 09.11.

#### ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Дмитрієва Іванна Володимирівна – аспірантка кафедри германської філології та зарубіжної літератури Житомирського державного університету імені Івана Франка.

*Наукові інтереси:* теорія літератури, сучасна британська драматургія, постмодерний театр.

**УДК 821.161.2.09«19/20»**

## РОМАНІСТИКА ОКСАНИ ЗАБУЖКО У СИСТЕМІ АВТОБІОГРАФІЧНОГО ЧАСОПРОСТОРУ

**Юлія ЄГОРОВА (Мелітополь)**

*У статті розглядається романістика Оксани Забужко у системі автобіографічного часопростору. Нами застосовано категорію «автобіографічного часопростору» як літературного прийому відтворення ходу подій на прикладі аналізу поетики автобіографічного роману «Музей покинутих секретів» культової письменниці ХХІ століття. З'ясовано, що художній час може бути послідовним, неперервним і переривчастим, що створює багатоплановий фон художньої оповіді з ретроспективним показом подій, перенесенням оповіді в майбутнє.*

*Вважаємо, що час та простір у структурній організації твору Оксани Забужко є важливими категоріями стосовно жанрового розмежування. Завдяки їм літераторка розсуває межі, виводить оповідь за рамки біографічного та історичного часу і простору.*

*Ключові слова:* часопростір, історичний хронотоп, мотив, поетика, складові поетики.

Теоретичне осмислення автобіографії як особливого літературного утворення розпочинається у середині ХХ століття. У працях Г. Міша, Ж. Гюсдорфа, Ф. Лежена, Дж. Олні досліджується історія виникнення та розвитку, особливості побудови, композиції автобіографії. Згодом вчені М. Джоллі, Л. Мішина, Д. Затонський, О. Галич вивчають проблему жанрової специфіки, ознаки, особливості поетики документальної літератури, зокрема автобіографії. У кінці ХХ століття з'являється поняття постмодерна автобіографія, яка має низку рис, що відрізняють її від традиційного автобіографічного твору. Саме ці відмінності створюють підставу для подальших студій текстової площини автобіографії.

Цим зумовлено актуальність обраної теми, бо часопростір у структурі сучасної української автобіографічної романістики ще не досліджувався вітчизняними вченими.

Беручись вивчати в пропонованій статті елементи системи автобіографічного часопростору, ми ставимо за мету вивчення специфіки використання часу та простору в українській романістиці та введення



«автобіографічного часопростору» як літературного прийому відтворення ходу подій на прикладі аналізу поетики автобіографічного роману «Музей покинутих секретів» культової письменниці ХХІ століття Оксани Забужко.

Вивчивши науково-теоретичну літературу, переконуємося, що основними рисами традиційної автобіографії є: хронологічне відтворення подій [3, 14], єдність героя, оповідача та автора [2, 12], психологізм [5, 1], оповідь від першої особи, ретроспективність, відповідність фактів із життя письменниці та вимислу її задуму, епічність, самоспостереження й самоаналіз [5, 6], дослідження свого психологічного стану протягом різних етапів розвитку особистості, домінування одного головного героя [9, 31] і, нарешті, наявність особливого текстового простору і часу [3, 4].

Вважаємо, що художній час та художній простір, зазвичай, уважаються конструктивними ознаками організації літературного твору. Взаємозв'язок часу та простору виражається формально-змістовною категорією «хронотоп», яку в літературознавстві узвичаїв М. Бахтін, та зробив акцент на тому, що хронотоп визначає художню єдність літературного твору в його ставленні до реальної дійсності. На його думку, часопросторові визначення в мистецтві завжди емоційно-ціннісно забарвлені» [2, 391; 406].

Отже, хронотоп є однією з основних структурно-семантичних категорій, що визначають художній текст та мають безкінечно різноманітну жанрову структуру. Як відмічають деякі вчені [4, 82], [7, 38], художній час може бути послідовним, непереривним і переривчастим, що створює багатоплановий фон художньої оповіді з ретроспективним показом подій, перенесенням оповіді в майбутнє.

Одним з аспектів вираження взаємозв'язку часу та простору в літературному творі є «точка зору» в плані часопросторової характеристики [8, 76]. Аналіз часопросторових відносин у літературному творі пов'язаний з розглядом просторової позиції оповідача та персонажів, чия точка зору представлена в тексті; встановленням характеру цих позицій в їхньому зв'язку з часовою точкою зору; характеристикою мовленнєвих засобів, які виражають часопросторові відносини.

Вважаємо, що визначною рисою поетики Оксани Забужко, зокрема її автобіографічної романістики «Музей покинутих секретів», стає особливо широкий часовий діапазон. Що стосується особливостей її часової та просторової організації, то в ній не останню роль відіграє пам'ять. Зв'язок автобіографічної пам'яті та історичної свідомості дозволяє письменниці розширити межі власної автобіографії і її суб'єктивного аналізу за рахунок заглиблення в історичну реальність. Це також дає можливість авторці вивести оповідь за рамки біографічного та історичного часу та простору або, навпаки, звузити до межі конкретного життєвого періоду. У цьому випадку слід говорити про «автобіографічну епізачію», яка створюється в

твори за рахунок розширення хронотопу [1, 3]. Час в автобіографічному творі має більш епічний характер, зв'язок з історією, зовнішню односпрямованість, замкнутість у системі концептуальної пам'яті авторки, всеосяжність, особливу насиченість подіями.

Отже, час та простір у структурній організації твору Оксани Забужко є важливими категоріями стосовно жанрового розмежування. Завдяки їм літераторка розсуває межі, виводить оповідь за рамки біографічного та історичного часу та простору.

Через зміну теперішнього та минулого часу в автобіографічному романі «Музей покинутих секретів» можна робити висновки про роботу пам'яті. Фрагментарність спогадів свідомо або ні веде есеїстку до більшої стилізації та фікціоналізації оповіді. Так, звичайний розповідний минулий час часто замінюється теперішньою формою: *«Я справді в це вірила – що воно все «десь там є», лежить у безпеці, запечатане, і чекає тільки на добровольця, щоб одного дня прийшов і розкопав. Байдуже, коли, хай би й через двадцять років. Чи тридцять, чи п'ятдесят. Я знала, що сама таким добровольцем стати не зможу – мені було б надто боляче те все читати. Надто тяжко перевертати наново ще раз початки свого життя – як лопатою мокру глину... Не хочу, ні...»* [6, 708].

Завдяки цій часовій зміні у читача виникає враження, що він якраз зараз і тут бачить перед очима ту картину, що описується. Теперішній час часто використовується для відтворення атмосфери минулого, бо відповідно до свого стилю оповіді авторка може сприймати картини спогадів як сцени в театрі, і звідси також передача опису «картини сцени», що тільки-но з'явилася, розуміється в теперішньому часі: *«Як надійний доказ минулого, що вже відійшло, як простягнений у майбутнє відбиток минулих миттєвостей. Від цих митей минулого фотографія зберігає слід реального, з яким сучасність пов'язана безпосередньо через доторк»* [6, 7].

При написанні автобіографічної романістики в Оксани Забужко під час свідомої обробки минулих подій, виникають моменти, в яких вона проводить паралель до дійсності. Через заглиблення у власну історію може виникнути почуття відчуження у відношенні до теперішнього. Але можливо також допитливе наближення до історії власного життя, коли авторка з ретроспективного погляду із знанням про пізніші події, виправдовує або критикує власну поведінку: *«Вони дивляться на мене зі старих фотографій так, ніби я їм щось винна, і я справді нічуся й никну під їхніми важкими, і теж далеко витікаючими за межі тої відзнятої хвилини, поглядами, непевна, чого, власне, вони од мене чекають»* [6, 5].

Теперішній час подій, що описуються, є ще й тому важливим фактором виникнення автобіографії, бо він містить особливий імпульс, який спонукає письменницю до створення художнього тексту, доводить розпочате написання до завершення. Частіше цей імпульс з'являється з

відчуття, що літераторка щось винна наступним поколінням, що дітям та онукам не вистачає знань, наприклад, так вона говорить про національну провину: *«...людське життя – то, либонь, не стільки і принаймні не тільки та епічно пригладжена «сторі» з кількома персонажами..., котру дається в сьак-так цілісному вигляді донести до нащадків..., якщо ж спробувати побачити його зсередини, то воно виглядатиме як величезна, безрозмірна валіза, вщерть напхана якраз отим геть безужитковим для сторонніх мотлохом, – валіза, яку, покидаючи цей світ, небіжчик безповоротно забирає з собою... я почувала невиразну глуху вину за власну безпорадність, – так, ніби саме в ньому, випадково зацілілому, міг ховатися ключ, затрачений таємний код до якихось глибших, підземних смислів чужого життя, і ось цей ключ трапив до рук мені, а я не знаю навіть, до якого замка він належить – і, ще гірше, чи існує такий замок взагалі...»* [6, 57].

Іноді авторка замінює минулий час теперішнім, щоб краще згадати себе в той чи інший період, і якомога яскравіше описати та передати читачеві свій внутрішній стан: *«Голгота, – мовить ледь чутно, – це і є – смерть за гріхи. Теж, між іншим, спосіб прибирати, щоб чисто було... Хтось це мусить робити, коли гріхів назбирується забагато. Такий спосіб очищення системи, за законом великих чисел: багато-багато маленьких Голгот...»* [6, 731].

Вважаємо, що заміна часу може траплятися в автобіографічному тексті досить спонтанно, ніби підкреслюючи гострість, яскравість спогаду. Мисткиня часто використовує цей прийом для опису жорстокої дійсності під час війни: *«Переродились, переплавились у горнилі боїв, вигартувались у дулевину, відсіявши з-поміж себе на вітрах перехресних фронтів нетривку породу, наміту війною, – випадкових месників, примусово змобілізованих... з нас zostались лише добровольці смерті, коханці смерті – чистий, як дзвін, шляхетний метал»* [6, 385].

Отже, наведені факти та приклади показали, що романістика Оксани Забужко у системі автобіографічного часопростору знаходиться між різними часовими та просторовими рівнями, спогади й теперішнє йдуть поряд та викликають різноманітні думки і почуття. При цьому часто трапляється, що до теперішнього часу подій авторка відноситься негативно або критично.

Таким чином, ми доходимо висновку, що система автобіографічного часопростору добре розвинена та має особливу специфіку побудови. Художні час та простір зазвичай є конструктивними ознаками організації автобіографічного твору. Час у автобіографії має більш епічний характер. Особливістю часової та просторової організації твору Оксани Забужко можна вважати автобіографічну пам'ять, що дозволяє вивести оповідь за рамки біографічного та історичного часу і простору.

## БІБЛІОГРАФІЯ

1. Антипова А. Современные вопросы анализа и интерпретации художественного текста в школе. Программа элективного курса «Слово – образ – смысл: филологический анализ литературного произведения» [Электронный ресурс] / А. Антипова. – Уссурийск, 2005. – Режим доступа : [http://www.bigpi.biysk.ru/ff/readarticle.php?article\\_id=41](http://www.bigpi.biysk.ru/ff/readarticle.php?article_id=41).
2. Бахтин М. Эпос и роман (О методологии исследования романа) // Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М. Бахтин. – М. : Худож. лит., 1975. – 483 с.
3. Гребенюк О. Автобіографія: філософсько-культурологічний аналіз : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філос. наук : 24.00.01 / О. Гребенюк. – Ростов-на-Дону, 2005. – 22 с.
4. Домашнев А. Интерпретация художественного текста / А. Домашнев, И. Шишкина, Е. Гончарова. – М. : Просвещение, 1989. – 192 с.
5. Дудюк Л. Проблема становлення особистості в російській автобіографічній прозі початку ХХ століття (В. Короленко і М. Горький): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : 10.01.02 / Л. Дудюк. – Херсон, 2005. – 18 с.
6. Забужко О. Музей покинутих секретів : роман / Оксана Забужко. – К. : Спадщина, 2012. – 832 с.
7. Каган М. Пространство и время в искусстве как проблема эстетической науки / М. Каган // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. – Л. : Интрада, 1979. – С. 34–46.
8. Успенский Б. Поэтика композиции / Б. Успенский. – СПб. : Логос, 2000. – 348 с.
9. Черкащина Т. Імітаційні ігри як складова сучасних автобіографічних творів (на прикладі романів Фредеріка Бегбеде) / Т. Черкащина // Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. – 2009. – №19. – С. 30–37.

## BIBLIOGHRAFIJA

1. Antypova A. Sovremennye voprosy analiza i interpretacyy khydozhestvennogo teksta v shkole. Proghramma elektyvnogho kursa «Slovo – obraz – smysl: fylologhycheskyj analiz lyteratyrnogho proyzvedenyja» [Elektronnyj resurs] / A. Antypova. – Ussyryjsk, 2005. – Rezhym dostupa : [http://www.bigpi.biysk.ru/ff/readarticle.php?article\\_id=41](http://www.bigpi.biysk.ru/ff/readarticle.php?article_id=41).
2. Bakhtyn M. Epos i roman (O metodologhyy yssledovanyja romana) // Bakhtyn M. Voprosy lyteratyry i estetyky. Issledovanyja raznykh let / M. Bakhtyn. – M. : Khydozh. lyt., 1975. – 483 s.
3. Ghrebenjuk O. Avtobyoghrafyja: fylosofsko-kyljtyrologhycheskyj analiz : avtoref. dys. na zdobuttja nauk. stupenja kand. filoz. nauk : 24.00.01 / O. Ghrebenjuk. – Rostov-na-Donu, 2005. – 22 s.
4. Domashnev A. Interpretacyja khydozhestvennogo teksta / A. Domashnev, Y. Shyshkyna, E. Ghoncharova. – M. : Prosveshhenye, 1989. – 192 s.
5. Dydjuk L. Problema stanovlennja osobystosti v rosijskij avtobioghrafichnij prozi pochatky XX stolittja (V. Korolenko i M. Ghorjkyj): avtoref. dys. na zdobuttja nauk. stupenja kand. filol. nayk : 10.01.02 / L. Dydjuk. – Kherson, 2005. – 18 s.
6. Zabyzhko O. Myzej pokynutykh sekretiv : roman / Oksana Zabyzhko. – K. : Spadshhyna, 2012. – 832 s.
7. Kaghan M. Prostranstvo y vremja v iskusstve kak problema estetycheskoj nauky / M. Kaghan // Rytm, prostranstvo i vremja v lyteratyre i iskusstve. – L. : Yntrada, 1979. – S. 34–46.
8. Uspenskyj B. Poetyka kompozycyy / B. Uspenskyj. – SPb. : Loghos, 2000. – 348 s.

9. Cherkashhyna T. Imitacijni ighry jak skladova sychasnykh avtobiografichnykh tvoriv (na prykladi romaniv Frederika Begbede) / T. Cherkashhyna // Visnyk Lyghansjkogho nacionaljnogho universytety imeni Tarasa Shevchenka. – 2009. – №19. – S. 30–37.

#### ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

**Єгорова Юлія Миколаївна** – кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри української і зарубіжної літератури Мелітопольського державного педагогічного університету імені Богдана Хмельницького.

*Наукові інтереси:* література другої половини XIX – XXI століття та сучасний літературний процес.

**УДК 801.81:801.83:801.733**

## ДО ПИТАННЯ ЧАСОВОЇ ІДЕНТИФІКАЦІЇ У ФОЛЬКЛОРІ

**Вікторія ЗАВАДСЬКА (Київ)**

*У статті розглянуто таку особливість міфологічного мислення, як позачасовість та його відбиття у фольклорних текстах; аргументовано, що позачасовість є обов'язковою ознакою давніших фольклорних жанрів і обумовлена: а) «прив'язкою» до обряду та ситуативністю розуміння/виконання твору; б) намаганням передати у творі «вічні» істини, часто використовуючи для цього конкретний історичний контекст чи реальну ситуацію; в) прагненням створити враження казковості, потойбічності, а значить – сталості й позачасовості; г) формуванням в учасника ритуалу (або фольклорної комунікації) сприйняття себе як частини загального міфологічного локусу через посередництво постійних символічних кодів та їхніх варіацій. У статті доведено, що маркуючі деталі мають характер театрального реквізиту, тобто умовності, й можуть бути легко замінені на інші, символічно рівнозначні.*

*Ключові слова:* міфологічний час, міфологічний світогляд, позачасовість.

Уся світова культура хоче одного –  
зробити нескінченність осяжною.

Умберто Еко

Питання маркування часу в традиційній культурі тісно пов'язане із особливостями міфологічного мислення та світосприйняття. Якщо історичне мислення розглядає життя як послідовність подій і намагається вписати у лінійні (часові та просторові) рамки усе, що відбувалося, відбувається та відбудеться, то в міфологічному сприйнятті життя людства є циклічною повторюваністю глобальних схем, що різняться лише незначними деталями, нюансами. На цьому ґрунтується будь-яка народна культура з її ритуально-обрядовими комплексами. Вивченням загальних особливостей міфологічного мислення займалися такі зарубіжні та вітчизняні вчені, як О. Бріцина, Н. Лисюк, М. Еліаде, Н. Шумада, а також радянські вчені М. Бахтін, А. Гуревич, О. Лосєв, Ю. Лотман, Є. Мелетинський та ін. Вони достатньо повно охарактеризували обидва типи світосприйняття, в тому числі, у контексті уявлень про час. Наша

увага буде зосереджена на такій характеристиці традиційного світогляду, як уникнення часового маркування у фольклорних творах.

Позачасовість є характерною ознакою міфу (отже – і міфологічного світосприйняття), що реалізується у ритуалі та фольклорі. Саме відсутність часових показників і часу як такого створює особливий хронотоп чарівності, передає атмосферу статичності потойбіччя, а також надає ритуалу, обряду чи усному твору загальнолюдської адресації.

Фольклорний твір перебуває поза часом як у плані змісту, так і у плані вираження. Це така собі «істина назавжди», яка апелює до всіх, і аудиторія не обмежується власним віком чи епохою. Українська дослідниця Н.А. Лисюк пише, що «...спосіб членування часового континууму утворює підвалини членування жанрової системи фольклору» [5, 67]. Ми будемо відштовхуватися від зворотного: час у фольклорних творах маркується залежно від жанру, проте будь-який витвір усної народної творчості тяжіє до позачасовості та претендує на «вічність». І якщо у казках, зауважує дослідниця, дається посилання на доісторичний, нереальний, минулий час (початковими формулами типу «давним-давно», «колись було», «десь-не-десь, у тридесятому царстві», «було собі» тощо), а в історичному епосі «окреслюється чітка невмируща перспектива, яка пов'язується з тією невмирущою славою, що її здобувають собі народні герої своїми неперевершеними діями...» [5, 72–73], – минуле та майбутнє зливаються у фольклорному творі у момент дії, яка завжди відбувається тут і тепер. У цьому вбачаємо епічний закон сьогочасності, на якому зауважував Пропп: герой вирушає у подорож, залишаючи / шукаючи наречену/дружину / сестру, і далі дія розгортається у міфологічному хронотопі; простір же, який герой залишив, ніби застигає у часі, ось чому героїня після повернення чоловіка з мандрів буде така сама, як під час прощання [9, 32].

У народній пісні відсилки до минулого чи майбутнього можуть бути присутні лише на рівні незначних зауважень або епічних завершень («*А та слава не вмере, не поляже...*»), проте ніколи спогади чи, скажімо, майбутні сподівання на щось не будуть описані чи виявлені явно (тому, наприклад, така пісня як «*Час рікою пливе, як зустрів я тебе*» чітко вирізняється як авторський витвір, оскільки виразно дає посилання на минуле через спогади ліричного героя). У цьому, до речі, полягає універсальність народної творчості, незважаючи на невибагливість художніх засобів та прийомів. Часова статичність робить фольклорний твір цінним та вагомим для всіх поколінь, і навпаки, – свідоме уникнення часового маркування обумовлюється вимогами фольклорної традиції. З цієї причини буває важко визначити, коли саме з'явився той чи інший твір, тому говоримо більше про давні та новітні жанри, аніж про окремі твори. І от що цікаво: чим молодшим є жанр, тим більше у ньому посилань на часові реалії,

порівняйте пісні радянського періоду, т.зв. «колгоспні»; анекдоти; деякі стрілецькі пісні; трапляються такі речі й у інших піснях (козацьких, чумацьких), в думках. У деяких творах маємо чіткі відомості про технічні реалії доби, політичний устрій, партійних діячів різних рівнів, історичних осіб тощо. Припускаємо: це свідчення того, що твори – авторські, складені «на злобу дня» і згодом популяризовані у штучний спосіб (іноді природно, як у випадку зі стрілецькими піснями, коли маємо розповсюдження творів у народі через їх заборону владою), як це не раз відбувалося і відбувається досі. Інше пояснення, яке не виключає першого, – це тип світосприйняття творців та «розповсюджувачів» таких зразків. Навіть за умови колективної творчості (приклад якої точно маємо в анекдотах) у згаданих жанрах чітко відбивається історичний, лінійний характер світосприйняття явищ, характерний для людини новітньої доби, підсвідоме налаштування оповідача на миттєвість (чого не скажеш про зразки усної народної творчості, присвячені найрізноманітнішим «вічним» темам: казкові, міфологічні мотиви, військова звитяга, побутові оповіді етичного спрямування тощо). Отже, дуже просто: чим молодший твір чи жанр – тим більше у ньому «історизмів» – ознак лінійного часового сприйняття подій.

Фольклор, як виразник міфу, тяжіє до міфологічної циклічності (повторюваності, що і є сталістю, позачасовістю), а не до історичного хронологізму, тому важливо розуміти: будь-які маркуючі деталі (імена відомих славетних людей, топоніми, якісь побутові реалії чи ситуативна основа) у фольклорних творах є умовністю, що має налаштувати реципієнта на відповідне сприйняття, дати якусь часову зачіпку, проте не прив'язати до неї. Таким чином, заміна одного персонажа-воїна, як і його антипода (Змія, Поганина, турка, татарина, поляка, росіянина, поміщика, пана, зрештою просто ворога) іншим не змінює ані композиції твору, ані ставлення до його основної ідеї. Так само і місце дії («де-не-де у тридесятому царстві», «десь у іншій державі», «ще то давно, за Польщі», «ще то те діялось за гайдамаччини», «се було давно») вказує на загальноміфологічний хронотоп, а не на конкретний історичний час. Міф не має на меті зафіксувати якийсь історичний факт, що мав місце, це суперечить природі міфу, він налаштований на глобальне розуміння подібних явищ, що можуть відбуватися у різний час і у різному історичному контексті. Міф має свої засадничо-світоглядні функції та завдання, про які неодноразово писали дослідники-міфологи [4; 7].

Відповідно і фольклорний твір, як виразник міфологічного світогляду, використовує певні історичні факти як канву, проте робить це не для того, щоб зафіксувати їх у народній пам'яті. Скажімо, для міфологічного сприйняття не важливо, чи зустрічався за життя Сагайдачний із Дорошенком (хоча саме факт їхнього спільного походу на Москву в 1618 році ліг в основу історичної пісні) – фантазійна уява поєднує цих двох

персонажів не за історичним принципом, а за міфологічною приналежністю до воїнів-звитяжців. А те, що два богатирі, два гетьмани, чинний та майбутній, насправді виступили разом у похід, стало знаковим для фіксації такого факту в фольклорі. На користь цього свідчить популярність пісні, що й досі залишається одною з улюблених і найбільш виконуваних. І явно не тому, що у ній відтворено історичні реалії (більшість людей не знає про згаданий вище похід). У пісні є ота позачасовість, яка не дає утворитися перепонам між минулим та сучасністю, оскільки акцент зроблено не на історії, а на постаті звитяжних, прекрасних воїнів, на їх відданості присязі, на готовності пожертвувати мирним життям («Мені з жінкою не возиться, / А тютюн та люлька / Козаку в дорозі / Знадобиться»). І як козаки стали епічними нащадками богатирів в усній традиції, а ті, у свою чергу, – велетнів, зараз їх місце займають вже бійці-«кіборги», чий образ поступово міфологізується. І байдуже, що слово «кіборги» позичено із сучасної фантастики, суть не у цій деталі (хоча саме вона є часовим маркером), а у тому, що постаті цих воїнів сьогодні сприймаються і будуть сприйматися нащадками так само, як образи козаків-оборонців сто років тому. Отже, фольклорний твір уникає часового маркування саме тому, що акцентує увагу на інших, зазвичай морально-етичних проблемах, людських вчинках чи переживаннях.

Дозволимо собі навести ще один приклад. Йдеться про думу «Отаман Матяш старий», де зображено таку собі звичайну для воєнного часу ситуацію: молоді воїни, очевидно, потомлені після важкого дня, влаштовуються на відпочинок, знехтувавши порадами досвідченого побратима виставити варту, не відкладати зброї та загалом бути напоготові. Без сумніву, маємо конкретний історичний час (завдяки деталям), т. зв. «час битв» [5, 68], проте епічна розповідь ніби навмисне не акцентує увагу на цьому, проте зауважує на розумних порадах бувалого воїна, які можуть стати у пригоді й тепер, а також на його дійсно епічній силі та хоробрості по відношенню до чисельних ворогів: «Отаман Матяш старенький на доброго коня сідає, / Шість тисяч турок-яничар побіждає...» [3, 45]. Тут постає ще одна характеристика фольклорних жанрів, тісно пов'язана з особливостями міфологічного мислення як такого. Навіть за наявності чіткого часового маркування фольклорний твір дозволяє сприймати подію в єдиному хронотопі, створити враження цілковитої участі, «повного занурення» у загальний міфологічний контент (до речі, це один із головних постулатів «фентезі» – часова невизначеність та необмеженість дії певними історичними рамками при значній побутовій деталізації). Під час польових записів нам доводилося спостерігати такі речі, коли оповідач, розповідаючи про події давноминулі, говорив так, ніби був очевидцем. Наше питання, коли саме це відбувалося, як правило, дуже



бентежило оповідачів. З їх реакції ставало зрозумілим, що запитання абсолютно недоречне, і суть оповіді не в тому. Саме так працює міф, і це є його обов'язковою умовою: кожний, хто долучається до міфу, має відчутти себе частиною великого міфологічного контенту, і значимість власної поведінки для загального міфологічного хронотопу. І. Мелетинський пояснює це так: «З точки зору науки події та люди визначаються станом світу, з точки зору міфу стан світу – результат окремих подій, вчинків окремих міфічних особистостей» [7, 52]. Таким чином, ми знову повернемося до історичних постатей, які фігурують в епічних творах, стає зрозумілим тяжіння традиційного світогляду до міфологізації конкретних осіб чи діячів. Це нібито зразок для наслідування, щось подібне до «першопредка» у первісній культурі, або, навпаки, антизразок, приклад поведінки, яка є недопустимою.

Деталі реалістично-побутового характеру в таких творах виконують роль «театрального реквізиту». Цей принцип сьогодні абсолютизувався у кіномистецтві, проте був винайдений ще за доісторичних часів, коли людина, вдягаючи маску, перетворювалася в очах учасників ритуалу (та й у власному розумінні) на іншу істоту. При цьому важливим є не сам предмет, його вигляд чи оздоблення, а його ритуальна суть. Не можемо втриматися, щоб не навести один приклад. Російська фольклористка Н. Петрова із посиланням на Олену Новік наводить приклад того, як сибірський шаман у повоєнний час боротьби із забобонністю використовував замість маски протигаз, і це абсолютно не бентежило учасників ритуалу [8].

У даному прикладі вбачаємо ще одну особливість, пов'язану із міфологічним хронотопом та обумовлену ним: символізм ритуалу та фольклору, його стала і розгалужена система є малозрозумілою людині з історичним типом свідомості, проте є абсолютно «читабельною» у рамках традиційного народного світогляду. Тому справжній закодований зміст фольклорного твору часто залишається поза увагою випадково-профанного слухача і сприймається ним на рівні епітетів чи метафор, часто незрозумілих, проте абсолютно «читабельних» для носіїв міфологічної свідомості. Доречним прикладом є сороміцькі пісні. Вони не мають вікового обмеження саме через характерний символізм, а виконання їх регламентоване лише ритуалом, проте зміст їх зрозумілий для людини, що оперує категоріями міфологічними. Порівняймо приклади двох пісень, прозора символіка яких змальовує цнотливу та «нечесну» наречену:

Темного луку калина,  
Доброго батька дитина;  
Хоть по ночам не ходила,  
Та при собі калину носила.

Вже навіть із цих перших чотирьох рядків, ключовим словом-символом у яких є «калина», зрозуміло зміст приспівки. Подальший текст, побудований на зразок колядкових віншувань, функціонально має уславити молодят:

Купували купці – вона не продала,  
Прохали хлопці – вона не дала;  
Шовком ніженьки зв'язала,  
Для свого друга (*ім'я*) держала.  
А мій (*ім'я*) розіграв,  
Шовку ниточку розірвав [1, 80].

Такий самий сенс має калина у наступній пісні, проте у поєднанні з іншим ключовим словом, «ведмідь», – з'являється геть інший відтінок.

Хоч їдь, матінко, хоч не їдь,  
Бо вже донечці роздер медвідь,  
Да ходімо до плота,  
Да роздеремо kota;  
Занесемо під перину,  
Та зробимо калину [1, 80–81].

Тут проявляється багатозначність фольклорного символізму, коли один і той самий фольклорний символ може мати інше, іноді цілком протилежне значення у зв'язку з ситуативним контекстом. У цьому суть міфологічного відчуття, як пише О. Лобок, «усе може бути всім...» [6, 264, 315], тому-то герой-змієборець у казках зазвичай має потойбічну природу – тобто є архетипічним нащадком свого супротивника. Так само кіт у колискових – це охоронець сну дитини, спокою та хатнього затишку; у народних оповідках – посіпака нечистої сили, прислужник відьми або й власне втілення відьми; у сороміцьких піснях – позначення статевого органу; у чарівних казках – помічник-дух предків, наділений силою, розумом та хитрістю. Усі ці значення у традиційному розумінні пов'язані, й ні в якому разі не можуть вважатися суперечливими. Ще раз зауважимо: їх розуміння регламентується не віком реципієнтів чи епохою – лише ступенем проникнення у суть речей, тобто вмінням розуміти світ з позицій міфології.

#### БІБЛІОГРАФІЯ

1. Бандурка: Українські сороміцькі пісні / Упоряд. М. Сулима. – К. : Дніпро, 2001. – 280 с.
2. Бріцина О.Ю. Українська усна традиційна проза. Питання текстології та виконавства / О.Ю. Бріцина. – Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України, 2006. – 400 с.
3. Героїчний епос українського народу. Хрестоматія : [навч. посібник] / Упоряд. та приміт. О.М. Таланчук, Ф.С. Кислого ; передм. О.М. Таланчук. – К. : Либідь, 1993. – 432 с.
4. Элиаде М. Миф о вечном возвращении / М. Элиаде. – Режим доступа : [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Culture/Eliade/\\_index\\_Arhetip.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Eliade/_index_Arhetip.php).

5. Лисюк Н.А. Міфологічний хронотоп : [матеріали до курсів «Міфологія», «Міфологія слов'янська і світова»] / Н.А. Лисюк. – К. : Український фітосоціологічний центр, 2006. – 200 с.
6. Лобок А.М. Антропология мифа / А.М. Лобок. – Екатеринбург, 1997. – 376 с.
7. Мелетинский Е.М. Первобытные истоки словесного искусства // Избранные статьи. Воспоминания ; [отв. ред. Е.С. Ноник] / Е.М. Мелетинский. – М. : Российск. гос. гуманитар. ун-т, 1998. – 576 с.
8. Молодые ученые: фольклорист Наталья Петрова. – Режим доступа : <http://theoryandpractice.ru/posts/7289-folklorist-petrova>.
9. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки / В.Я. Пропп ; науч. ред., текст. коммент. И.В. Пешкова. – М. : Лабиринт, 2002. – 336 с.

#### BIBLIOGRAFIJA

1. Bandurka: Ukrajinsjki soromicjki pisni / Uporjad. M. Sulyma. – K. : Dnipro, 2001. – 280 s.
2. Bricyna O.Ju. Ukrajinsjka usna tradycijna proza. Pytannja tekstologhiji ta vykonavstva / O.Ju. Bricyna. – Instytut mystectvoznnavstva, foljklorystyky ta etnologhiji im. M.T. Ryljsjkogho NAN Ukrajiny, 2006. – 400 s.
3. Gherojichnyj epos ukrajinsjkogho narodu. Khrestomatija : [navch. posibnyk] / Uporjad. ta prymit. O.M. Talanchuk, F.S. Kyslogho ; peredm. O.M. Talanchuk. – K. : Lybidj, 1993. – 432 s.
4. Elyade M. Myf o vechnom vozvrashhenyy / M. Elyade. – Rezhym dostupa : [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Culture/Eliade/\\_index\\_Arhetip.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Eliade/_index_Arhetip.php).
5. Lysjuk N.A. Mifologichnyj khronotop : [materialy do kursiv «Mifologhija», «Mifologhija slov'jansjka i svitova»] / N.A. Lysjuk. – K. : Ukrajinsjkyj fitosociologhichnyj centr, 2006. – 200 s.
6. Lobok A.M. Antropologhija myfa / A.M. Lobok. – Ekaterynburgh, 1997. – 376 s.
7. Meletynskij E.M. Pervobytnye istoky slovesnogho yskusstva // Yzbrannye statyj. Vospomynanyja ; [otv. red. E.S. Nonyk] / E.M. Meletynskij. – M. : Rossyjsk. ghos. ghumanyt. un-t, 1998. – 576 s.
8. Molodye uchenye: foljkloryst Natalija Petrova. – Rezhym dostupa : <http://theoryandpractice.ru/posts/7289-folklorist-petrova>.
9. Propp V.Ja. Istorycheskye korny volshebnoj skazky / V.Ja. Propp ; nauch. red., tekst. komment. Y.V. Peshkova. – M. : Labyrynt, 2002. – 336 s.

#### ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

**Завадська Вікторія Валеріївна** – кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри української мови, літератури та культури НТУУ «КПІ».

*Наукові інтереси:* проблеми фольклористики, сучасна інтерпретація традиційних міфологічних уявлень.

**УДК 821.161.2-3.09**

## СПЕЦИФІКА СОЦІАЛЬНО-ІСТОРИЧНОГО ХРОНОТОПУ В РОМАНІ ГАЛИНИ ТАРАСЮК «ХРАМ НА БОЛОТІ»

**Наталія ЗАЙДЛЕР, Катерина ЗІНЧЕНКО (Мелітополь)**

*Статтю присвячено проблемі своєрідності соціально-історичного хронотопу (часових рівнів – минуле / сучасне / майбутнє) в історичному романі-притчі Галини Тарасюк «Храм на болоті».*

*Підкреслено, що сюжетний час твору охоплює такі періоди історичного розвитку України, як дохристиянська доба, події Національно-визвольної війни під проводом Богдана Хмельницького, 80-ті рр. ХХ ст. – чорнобильська трагедія, що є центральним компонентом суб'єктивного часопростору головних персонажів, початок ХХІ ст. – особливості буття українців, серед яких – їхні моральні цінності через 20 років після катастрофи. У такий спосіб митець прагне художнього дослідити тернистий шлях співвітчизників до волі та духовного зростання.*

*Зазначено, що письменник неодноразово звертається до прийому ретроспекції, який допомагає персонажам твору не лише пригадати та об'єктивно оцінити своє життя в минулому, а й замислитися над сучасним і майбутнім. Цьому завданню слугують і картини національної героїчної і трагічної минувшини, покликани привернути увагу читачів до проблем, що існують в Україні впродовж століть – досягнення процвітання держави через максимальну консолідацію всього високодуховного суспільства.*

*Без сумніву, досліджений роман нині є актуальним і своєчасним.*

*Ключові слова: соціально-історичний часопростір, ретроспекція, проспекція, комеморативний підхід, психологічний хронотоп, есхатологічний дискурс, колективна історична пам'ять.*

Своєрідність хронотопу художніх творів знаходиться в колі зацікавлень сучасних літературознавців. Наукові розвідки вітчизняних і зарубіжних дослідників – Н. Копистянської, Л. Мірошніченко, Р. Козлова, Н. Фалікової, А. Темірболат, В. Кондратьєвої та ін. – є тому яскравим підтвердженням.

Роман Галини Тарасюк «Храм на болоті» під зазначеним кутом зору майже не розглядався. В цьому й полягає актуальність статті.

Специфіка часопросторової організації твору полягає в тому, що його сюжетний час охоплює різні періоди історичного розвитку України: від дохристиянської доби до сьогодення. Особливий акцент зроблено на періоді Національно-визвольної війни під проводом Богдана Хмельницького, радянській епосі (80-ті рр. ХХ ст.), подіях початку ХХІ ст.

Твір розпочинається розповіддю про юнака (Юрія), який прямує до поліського Кривого болота, де, як він пам'ятає, знаходиться стара церковця, а в ній – чудотворна ікона Пресвятої Богородиці. Автор послуговується хронотопом дороги: вона зазвичай уособлює «шлях до... перетворення та самореалізації» [1, 75]. За письменником, Юрій прагне викрасти ікону, щоб врятувати хворого батька, однак дорога допомагає не лише не загинути в болотних нетрях, а й приводить до ікони, яка його очищує і сприяє усвідомленню сенсу буття. Юнак – один із персонажів, через який митець окреслює тернистий шлях становлення незалежної України, замислюється над перспективами її розвитку.

Зазначимо, що завдяки використанню ретроспекції зацентровано увагу на спогадах хлопця. Двадцять років тому його батько врятував шестирічного сина від радіації: «Того злощасного Першого травня вісімдесят шостого року вони теж бігли у ліс просікою... Але тепер, як Юрко не придивлявся, не те що просіки, навіть натяку на неї не було! Заросла!» [2, 5]. Отже, вже на першій сторінці твору побічно згадано

катастрофу, через яку місцевість навколо Чорнобиля перетворилася на майже безлюдні хащі.

Події на початку роману відбуваються надвечір. Це час, коли, за українською міфологією, сонце заходить за обрій і оживає нечиста сила (у творі алегорично представлена братками з чорного «Майбаха», які теж прагнули заволодіти чудотворною іконою). За автором, Юрієві довкілля здається незвичайним: прадавній ліс, призахідне сонце, розкішна іномарка «в його рідній глушині». Однак митець, використавши сучасну лексику – олігархи, качки, вбивці-маніяки тощо, – повертає читачів до реальності. Розмова братків з Юрієм реалізується за допомогою хронотопу сучасності: вони не виключають, що їх притягнуть до відповідальності за крадіжку, однак зухвало перераховують дії, які їм допоможуть уникнути покарання: слідчих із прокурорами куплять, уб'ють тощо. Письменник, послуговуючись прийомом проспекції, зображує «красномовство» людців, які прагнуть допомоги Юрія. Вони цинічно запевняють його: *«Завтра... Купиши квартиру в Києві... чорний «Майбах», не будеш ні чорта робити, лиш пити-гуляти по нічних клубах з попками-модельками, валятися по фешенебельних курортах»* [2, 103–104]. Автор із болем показує реалії сучасного життя, які не змінила навіть чорнобильська трагедія.

Зауважимо, що історичному часопростору роману властивий комеморативний підхід до змалювання минулого: відтворення спогадів людей, які стали свідками важливих історичних подій. Воно постає таким, яким його запам'ятали мешканці зони відчуження. Митець неодноразово повертається до ключової дати – 1986 року. Наприклад, Галина Тарасюк розповідає про святкування 1 травня після аварії на ЧАЕС. Рік не названо, однак означено стан Юрка: *«1 травня... коли йому виповнилося шість років... з його голови почало осипатися волоссячко»*. Відповідно до історичної правди зображено, як посеред радіоактивного пекла люди відзначали Міжнародний день солідарності трудящих: *«На галявині, де вони маювали, грала музика, люди танцювали, співали, їли й пили»*. Письменник пропонує читачам поглянути на минуле із сучасної перспективи, що дає можливість вкотре усвідомити жахливість чорнобильської трагедії. Приреченість жителів цієї місцини увиразнюється метафоричним зображенням метеликів, що кружляли над галявиною зі щасливими людьми, які не здогадувалися про трагічність свого становища [2, 32].

Автор зауважує, що отця Георгія (одного з центральних персонажів твору, який спокутував свою провину у храмі на болоті 20 років) – колишнього заступника головного енергетика ЧАЕС Георгія Бунчужного – багато років бентежило те, що *«за кілька кроків від «розверзлої преісподні»... Люди... йшли завітчаними колонами на першотравневих*

демонстраціях... не відаючи, що буквально завтра їх зжене... невидима, нечутна, і тим жахлива атомна війна» [2, 137].

Відтворюючи часопростір радянської доби, митець звертає увагу на своєрідність тогочасних переконань інтелігенції. Наприклад, Ольга Михайлівна – колишня вчителька історії – з двадцятирічної часової відстані розуміє, яким тяжким гріхом було говорити молоді, що людина є творцем світу, що вона розщепила атом і спрямувала його на благо людству [2, 200].

Георгій Бунчужний, розповідаючи Юрію про свою роботу на ЧАЕС, згадує двох осіб. Це Дятлов – типовий виразник ідей партії (про це говорить і його прізвище) та Євген Ходись – *«homo somnitikus»* («людина, що сумнівається»). Останній вирізнявся відсутністю беззастережної віри в науку [2, 119; 49]. Дятлов був «героєм свого часу», а Ходись існував у «чужій» для нього системі просторово-часових координат, де його думка не мала жодної ваги. Галина Тарасюк зображує й сумну історію життя чоловіка на прізвисько Волхв (батька Юрія). Він не бажав іти на компроміс із радянською системою, тому опинився у психіатричній лікарні. А напередодні Волхв розмовляв із Бунчужним. Письменниця, змальовуючи цю зустріч, послуговується прийомом проспекції: учитель фізики пророкував загибель цивілізації, якщо і надалі вадами цього світу будуть безумство, гординя та відсутність професіоналізму [2, 123].

Послуговуючись прийомом ретроспекції, письменник розповідає про дружину Георгія Бунчужного – Таню – секретаря з ідеології райкому партії. Митець переконливо зображує зміни в її психологічному хронотопі. У перші дні після аварії на ЧАЕС, знаходячись у лікарні біля хворого чоловіка, жінка *«буде гірко каятись і дивуватися, якою вона була... забитою»*. Суб'єктивний часопростір цього персонажа характеризується фрагментарністю. У романі зауважено, що про подальшу долю дружини Георгій нічого не знав, однак був переконаний, що вона знайшла для себе належне місце і в пострадянському суспільстві [2, 133–134].

Автор також заглиблюється у вітчизняну доісторичну давнину, коли на території Полісся жили атланти, *«котрі, як свідчать легенди, злетіли в небо, міста ж їхні пішли під землю, а натомість виступили непролазні болота, вкриті пущами»*. Митець звертається до колективної історичної пам'яті українського народу, доби, коли люди поклонялися *«Небу і Сонцю»*. Часопростір чорнобильської пущі постає загубленою райською місциною. Письменниця порушує і проблему втрати діалектних особливостей, що поступово призводить до виродження мови. Отець Георгій доходить істини: *«Цивілізація – в Любові – у Вищому, Божественному визначенні цього слова спочатку – до ближнього і близького, а потім – до світу і всесвіту»* [2, 60; 204; 224].

Своєрідність художнього хронотопу історичного роману-притчі Галини Тарасюк, як зазначалося, полягає у спробі досягнути і майбутнє. Роману властивий есхатологічний дискурс. Отець Георгій наголошує, що основною вадою людства є те, що люди не чують Господа і не роблять висновків [2, 210]. Письменниця розширює хронотопні межі твору, оскільки йдеться вже не про окремих замкнутий простір поліського болота із храмом посередині, а про Всесвіт, подальше існування всієї цивілізації.

У творі неодноразово звучить думка про те, що після чорнобильської катастрофи мала б початися нова – високодуховна – епоха в житті українців. Та, незважаючи на її відсутність, автор очікує на відродження нації: свою надію він пов'язує з молоддю – Юрієм, який змінюється на очах у читача, і Лесею – онукою вчительки історії. Побачивши її, отець Георгій зауважує: *«Як би там не було, а розкритий погляд цієї дівчинки-берізки звістує, що у... білому світі... не все так і погано»* [2, 175].

У фіналі твору Г. Тарасюк, вкотре послуговуючись прийомом зворотного часу, змальовує проповідь отця Георгія, присвячену Національно-визвольній війні українців під проводом Богдана Хмельницького. Письменниця обрала період 1651–1659 років. Саме тоді наше військо зазнало поразки у битві під Берестечком. Панотець закликав прихожан згадати, як це було. Митець конкретизував художній час, зазначивши дату кожної з перелічених подій. Отець Георгій розповів і про політичний стан України другої половини XVII століття. Історичний хронотоп тут представлено Гетьманщиною та Московією: зображено тиск останньої на козацтво. Галина Тарасюк наголошує, що тоді *«Москва відкрито стала підтримувати за спиною законного українського уряду опозицію, яку очолювали авантюристи та політичні демагоги»*. І навіть перемога в Конотопській битві не стала доленосною для України. Отже, історія невблаганно повторюється: шлях України до незалежності і декілька століть тому теж не влаштував Москву. За автором, причина драматичної долі нашої Батьківщини криється у заздрості, зраді, боротьбі за булаву і маєтності [2, 212; 217–220].

Натомість, як зауважує І. Федюшина, песимістичний настрій роману пом'якшується за допомогою духовно-християнського дискурсу: *«Авторка стверджує, що в нових умовах національного буття українська культура «приречена» витворити універсум цінностей та ідеалів, в якому християнська ідея буде стимулюючою енергією духовного досягнення людства й світу на основі українських національних базових цінностей і пріоритетів»* [3, 83].

Як бачимо, соціально-історичний хронотоп роману-притчі «Храм на болоті» – багатогранний. У творі відчутний тісний взаємозв'язок між темпоральними категоріями «минуле», «сучасне», «майбутнє», їхня

взаємозумовленість. Центральним компонентом суб'єктивного часопростору головних персонажів є чорнобильська трагедія.

Митець, актуалізуючи історичну пам'ять українців, закликає їх плекати храм власної душі. Художнє осягнення вітчизняної історичної минувшини дозволило митцеві пояснити причини нинішнього стану України та спрогнозувати перспективи її розвитку. Без сумніву, досліджений роман нині є надзвичайно своєчасним та актуальним.

#### БІБЛОГРАФІЯ

1. Сафіюк О. Хронотоп дороги в міському тексті (на матеріалі малої прози Дж. Джойса та В. Підмогильного) / О. Сафіюк // Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка. – 2013. – №2. – С. 73–77.
2. Тарасюк Г. Храм на болоті : [роман-притча] / Г. Тарасюк. – К. : Відродження, 2009. – 243 с.
3. Федюшина І. Агіографічний дискурс сучасної історичної прози (на матеріалі романів Галини Тарасюк) / І. Федюшина // Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філологія. – 2010. – №2. – С. 80–84.

#### BIBLIOGRAPHIA

1. Safijuk O. Khronotop doroghy v misjkomu teksti (na materialy maloji prozy Dzh. Dzhojsa ta V. Pidmoghylyjnoho) / O. Safijuk // Visnyk LNU imeni Tarasa Shevchenka. – 2013. – №2. – S. 73–77.
2. Tarasjuk Gh. Khram na boloti : [roman-prytcha] / Gh. Tarasjuk. – K. : Vidrodzhennja, 2009. – 243 s.
3. Fedjushyna I. Aghioghrafichnyj dyskurs suchasnoji istorychnoji prozy (na materialy romaniv Ghalyny Tarasjuk) / I. Fedjushyna // Visnyk Mariupoljskoghho derzhavnoho universytetu. Serija: Filologhija. – 2010. – №2. – S. 80–84.

#### ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

**Зайдлер Наталія Василівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української і зарубіжної літератури Мелітопольського державного педагогічного університету імені Богдана Хмельницького.

*Наукові інтереси:* поезика історичної та історико-біографічної прози.

**Зінченко Катерина Віталіївна** – магістр філології.

*Наукові інтереси:* проблеми сучасного літературного процесу.

УДК 821.161.2.09«19/20»

## ЧАСОПРОСТОРОВА ОРГАНІЗАЦІЯ НОВЕЛ М. ХВИЛЬОВОГО «Я (РОМАНТИКА)» ТА О. ДЕРКАЧОВОЇ «У ЛЕЩАТАХ РОМАНТИКИ»

**Аліна ЗЕМЛЯНСЬКА (Мелітополь)**

*У статті розкриваються особливості організації хронотопу новел М. Хвильового «Я (Романтика)» та О. Деркачової «У лещатах романтики». Визначено, що обидва тексти через конкретну подію соціально-політичного життя розкривають вічне протистояння Сходу і Заходу, національної та соціалістичної ідей, минулого та сучасного тощо. З'ясовано, що обох митців об'єднує гостре сприйняття діалектики буття, суті історичної дійсності, яка руйнує душевну гармонію, змушує індивіда розриватись між особистими та колективними*



*сакралами. Підкреслено, що письменники розкривають особистість на піку емоцій, коли час і простір втрачають свої координати, а кожна невдача сприймається як вселенська катастрофа.*

*Ключові слова: топос, історичний хронотоп, психологічний хронотоп, «азіатський ренесанс».*

Ольга Деркачова – відома українська письменниця, літературний критик, професійний науковець та досвідчений педагог. Це одна з найпомітніших постатей в українській жіночій прозі сучасності. У творчому доробку письменниці налічується кілька збірок новел та оповідань («Гуртівня штучних квітів» (2013), «Повидло з яблук» (2014), «Трикотажні метелики» (2015) та ін.), які привернули свого часу значну увагу читацької аудиторії, проте не стали об'єктом серйозних дискусій та наукових студій. Зокрема, на маргінесі літературознавчих досліджень на тлі власне «жіночих» текстів залишилися твори громадянського звучання, які піднімають проблеми історичного становлення нашої держави: події Майдану та АТО, окупації Криму тощо.

Метою цієї розвідки є спроба зіставлення творів М. Хвильового «Я (Романтика)» та О. Деркачової «У лещатах романтики» з погляду особливостей організації їх хронотопу, оскільки обидва тексти через конкретну подію соціально-політичного життя розкривають вічне протистояння Сходу і Заходу, національної та соціалістичної ідей, минулого та сучасного тощо.

Свою новелу О. Деркачова написала безпосередньо під впливом означеного твору митця 20-х рр. ХХ ст. як доповідь у межах II Міжнародної науково-культурної акції «Квадратура трикутника: чотири дні з Хвильовим», що проводилася в Харкові у 2014 р. Відповідно до мети заходу – презентувати мультивекторне прочитання новели «Я (Романтика)» представниками різних галузей гуманітаристики – О. Деркачова подала власне розуміння глибинного змісту художнього тексту «романтика вітаїзму». Тож зрозумілою стає присвята твору письменниці «Цвітові яблуні» та «Я (Романтиці)».

Обох митців (харківського автора 1920-х років та сучасну івано-франківську письменницю) об'єднує гостре сприйняття діалектики буття, суті історичної дійсності, яка руйнує душевну гармонію, змушує індивіда розриватись між особистими та колективними сакралами. Не випадково художній часопростір у аналізованих творах представлений набором опозицій. Як відзначає В. Маслова, «питання про бінарні опозиції – це питання про універсальні властивості самої дійсності й універсальні закономірності її відображення в людській свідомості. А бінарна модель світу – загальна для людини психологічна риса» [2, 28]. У вищезгаданих українських письменників означені протиставлення набувають оригінального семантичного наповнення в контексті тих реальних подій, про які йдеться в кожному творі.

Зокрема, у новелі «Я (Романтика)» М. Хвильового проблема віри і становлення сакральності революційної доби виражена такими часопросторовими опозиціями: княжий маєток, де тепер засідає чека, і материнська домівка; аристократичний спокій згаданого маєтку та звуки вибухів і пострілів на фронті, що насувається; ліс і степ; внутрішнє й зовнішнє буття Я; революційні часи попередніх епох та бурхлива сучасність тощо. Ці протиставлення часто змінюють свою полярність, розкриваючи нелегкий процес флуктуацій ліричного героя М. Хвильового.

У творі О. Деркачової «У лещатах романтики» протиставлення просторових і часових вимірів розкривають сутність сучасних подій на Донбасі. Схід / Захід, минуле / теперішнє, степ / море та інші опозиції стають виразниками романтичного, історичного, психологічного хронотопів новели.

Так, наприклад, одним із провідних у художньому просторі творів обох митців стає протиставлення Схід / Захід. М. Хвильовий, активно розвиваючи концепцію «азіатського ренесансу», в якій Схід поставав вмістилищем найбільшої концентрації вітальних сил [4, 417], пов'язував побудову омріяної «загірної комуни» саме зі східними країнами. Поняття «азіатський ренесанс», за М. Хвильовим, означає четверте відродження людства, що настає. Така місія випадає Україні, бо вона розташована між Азією і Європою, Заходом і Сходом й увібрала в себе їхні культурні контакти. Недаремно засідання чорного трибуналу комуни в новелі «Я (Романтика)» супроводжувались азіатським наспівуванням озброєного татарина. Письменник постійно підкреслював, як «безумно» любить місто і сподівається, що в майбутньому міське життя будуватиметься за східними канонами. Усе, що пов'язує ліричного героя з цінностями минулого, які передавалися поколіннями й уособлені в художньому тексті М. Хвильового у локусі материнської домівки, знаходиться у західній частині міста. Для Я це – світ минулого, того застійного існування, що сковує людину, облутує її ідеологічними, соціальними, економічними ланцюгами. Таким, відповідно до вчення О. Шпенглера («Сутінки Європи»), є світ Західної Європи, що втратила духовні цінності й увійшла у стадію стагнації та руйнування. Натомість, у протилежній частині міста, «на сході – «шляхетний дім», ЧК, де «пропадає» син» [3, 66]. Східний напрямок асоціюється з тією екзотикою, далеким простором, що є непізнаним, характеризується обіцянкою дива, а тому видається таким бажаним, вартим пожертви частиною свого Я.

У новелі О. Деркачової дещо зміщуються акценти в семантичному наповненні аналізованої опозиції. Ліричний герой твору, виходець зі Сходу України, син шахтаря, намагається осмислити, що відбувається на території Донбасу, зокрема те, чому він приєднався до сепаратистів. Маркерами сучасності у творі виступають уже звичні для теперішньої

України вирази «київська хунта», «бандерлог», гімн «Ще не вмерла Україна», процес повалення пам'ятників Леніну та розповіді про те, як «у неділю після служби розпинали немовля» [1, 79]. Історія роду ліричного героя, зокрема згадка про прадіда, що чинив опір НКВД у західноукраїнському містечку в 1947 р. («коли його кидали у підвал, він міг спробувати втриматися за стіну, аби не впасти, і там могли ще лишитися відбитки його закривавлених пальців» [1, 78]), не дає наснаги парубкові, щоб прагнути досягти кращого життя. Натхнений твором М. Хвильового, який часто читає Тагабатові уже початку ХХІ ст., він охоплений романтичною ідеєю побудови вільної, незалежної республіки. «Хочу вирватися з цього підземелля (шахти. – А.З.), з цієї чорноти, щоб не шкрябати там своє ім'я, хочу на зароблені гроші <...> повезти маму на болгарське або італійське море <...> і довести, що вона може мною пишатися» [1, 80], – пояснює він суть своєї мрії. При цьому, примкнувши до людей, що виступають, за логікою реальних історичних подій в Україні, проти інтеграції з Європою, протагоніст новели мимохіть робить об'єктом своїх прагнень саме європейські морські узбережжя, а не вітчизняний простір чи навіть територію окупованого Криму.

Таким чином, паралельно із дійсним світом війни в думках головного персонажа новели «У лещатах романтики» існує її ірреальний вимір – це ідилічний простір, у якому є лише він і його мама. Символічність цієї площини підкреслюється використанням смислового концепту моря, яке асоціюється із спокоєм та забуттям: «...я повезу тебе туди, де тепло завжди-завжди. Є такі моря...» [1, 83]. Головною властивістю означеного простору є його дискретність, бо в тексті з'являються лише окремі деталі як нагадування про можливість ідеального життя. Ілюзорним також є ціннісне ставлення героя до Тагабата, образ якого є відродженням психологічного типу непохитного працівника НКВД, здатного пожертвувати всім заради примарної ідеї.

Якщо для ліричного героя М. Хвильового зв'язок із минулим, алюзії на середньовічні священні походи та Велику Французьку революцію ХVІІІ ст., є підґрунтям для романтичного бунту, то повстання протагоніста новели О. Деркачової здійснене всупереч історичній пам'яті як прагнення перервати ланцюг несправедливості та страждань, зубожіння й відчуття меншовартості. Для особистості «переходової доби» минуле й сучасне зливаються в єдине точку – «тут і тепер» – що визначає майбутнє і є виразником спрямованості на вічність, адже йдеться про побудову «нової сакральності». Бунт головного персонажа новели «У лещатах романтики» є спробою забути про поразки минулого, тож, сповідуючи примарні, матеріальні цінності, без урахування колишніх помилок, зокрема як представник українського народу, він приречений на загибель.

У цьому аспекті яскраво виділяється опозиція «свого / чужого» простору. На початку новели М. Хвильового *Я*, оглядаючи маєток, зізнається, що він там «чужа людина, бандит – за одною термінологією, інсургент – за другою» [5, 323], то й усе, що відбувається в будівлі, увесь новий спосіб існування асоціюється із темрявою. Ліричного героя охоплюють відчуття тривоги, туги, розпуки, нервування, внутрішній розклад, коли «мислі – до неможливості натягнутий дріт» [5, 323]. Протагоніст відчуває себе «чужим» і в компанії чекістів, яка ще лякає його, вибиває із відчуття рівноваги своєю хижістю й жадобою крові. Однак наприкінці твору, принісши матір у жертву ідеї революції, він перетворюється із «зацькованого вовка», «нікчеми <...>, яка віддалася на волю хижої стихії» [5, 326] на одного зі «зграї голодних вовків» [5, 337], «свого» у ЧК.

Головний персонаж новели «У лещатах романтики» болісно намагається відчути себе одним із повстанців, «своїм» на своїй території. Він образливо сприймає, що Тагабат, подібно до інших у його місті, і досі називає його «Бандерложком», пам'ятаючи, що він – виходець із Західної України. «А я тут, я свій. Я сепар. Ті, «визволителі», мене теж так називають, отже я свій, не бандерлог, сепар, повстанець, що бореться за світлу комуну» [1, 80], – пояснює він свою позицію. Протилежним у творі є вимір топосу Вітчизни, що проходить через рецепцію матері протагоніста, яка шиє національні прапори та згадує голоси предків. Однак зміст опозиції «свій / чужий» кардинально змінюється до кінця новели. Ліричний герой, що намагається придушити патріотичний бунт місцевого населення, усвідомлює, що на «своїй» території повстанці, сепаратисти, все одно «чужі». Жертвою цього непорозуміння стає його власна матір, що згоріла, намагаючись витягти українські прапори з полум'я, влаштованого сином. За те, що спробував врятувати її, протагоніст був розстріляний сепаратистами. Тож логічним завершенням твору є фраза «А за кілька годин у місто увійшли наші» [1, 83], у якій «своїми» вже вважаються українські збройні сили, вороги повстанців.

Отже, часопросторова організація новел М. Хвильового та О. Деркачової сприяє розкриттю глибинного змісту обох творів. Митці намагаються осмислити історичні події, що розкололи народ України, через призму розірваної свідомості одного персонажа, революціонера, повстанця, охопленого романтичною ідеєю побудувати краще життя у своїй країні. Якщо для протагоніста твору М. Хвильового це була спроба змінити закони буття, що вимірювалась у всесвітньому масштабі і сприймалася як закономірний черговий виток історії, то бунт ліричного героя О. Деркачової досить локалізований, спрямований на відновлення соціальної та історичної справедливості. Це позначається на особливостях побудови хронотопу художніх текстів письменників: історичного,

романтичного, психологічного тощо, та семантичній парадигмі аналізованих опозицій. Об'єднує обох письменників прагнення показати особистість на піку емоцій, коли час і простір втрачають свої координати, а кожна невдача сприймається як вселенська катастрофа.

#### БІБЛІОГРАФІЯ

1. Деркачова О. У лещатах романтики // Деркачова О. Трикотажні метелики / О. Деркачова. – Брустури : Дискурсус, 2015. – С. 78–83.
2. Маслова В.А. Преданья старины глубокой в зеркале языка / В.А. Маслова. – Мн., 1997. – С. 28.
3. Плющ Л. Його таємниця, або «Прекрасна ложа» Хвильового / Л. Плющ. – К. : Факт, 2006. – С. 66.
4. Хвильовий М. Камо грядеши / М. Хвильовий. – К. : Дніпро, 1990. – С. 390–444. – (Твори : у 2 т. / М. Хвильовий ; т. 2).
5. Хвильовий М. Я (Романтика) / М. Хвильовий. – К. : Дніпро, 1990. – С. 322–339. – (Твори : у 2 т. / М. Хвильовий ; т. 1).

#### BIBLIOGRAPHIA

1. Derkachova O. U leshhatakh romantyky // Derkachova O. Trykotazhni metelyky / O. Derkachova. – Brustury : Dyskursus, 2015. – S. 78–83.
2. Maslova V.A. Predanjja staryny ghlubokoj v zerkale jazyka / V.A. Maslova. – Mn., 1997. – S. 28.
3. Pljushh L. Jogho tajemnycja, abo «Prekrasna lozha» Khvylyjovogho / L. Pljushh. – K. : Fakt, 2006. – S. 66.
4. Khvylyjovyj M. Kamoh ghrjadeshy / M. Khvylyjovyj. – K. : Dnipro, 1990. – S. 390–444. – (Tvory : u 2 t. / M. Khvylyjovyj ; t. 2).
5. Khvylyjovyj M. Ja (Romantyka) / M. Khvylyjovyj. – K. : Dnipro, 1990. – S. 322–339. – (Tvory : u 2 t. / M. Khvylyjovyj ; t. 1).

#### ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

**Землянська Аліна Вікторівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української і зарубіжної літератури Мелітопольського державного педагогічного університету імені Богдана Хмельницького.

*Наукові інтереси:* філософські аспекти української і зарубіжної літератури ХХ – поч. ХХІ ст., сакральна призматика художніх текстів.

**УДК 821.161.2:82-2**

## ДИСКУРС ЧАСОПРОСТОРОВИХ ЛОКУСІВ У ПРОЗІ ВОЛОДИМИРА ДІБРОВИ

**Валентина ЗОТОВА, Ірина НЕГРІЙ (Мелітополь)**

*Автори аналізують дискурс часопросторових локусів у прозі В. Діброви на матеріалі його романів «Бурдик», «Андріївський узвіз». У романі «Бурдик» часопросторові локуси визначають композицію і образну структуру твору. Найважливіші з них – локус дороги, річки, мосту, міста, вулиці, зупинки. Буття Бурдика є трагічним. Ілюзорність, марність пошуків фіксується автором топосами життя, смерті, відповідними їм локусами і підлокусами, увиразнюючи самотність людини на тлі байдужого суспільства. У романі «Андріївський узвіз» В. Діброва показав тяглість і нерозривність часу. Об'єднувальним центром трьох часових площин, акцентованим просторовим локусом став образ Андріївського узвозу.*

*Розташування часових векторів у зворотному напрямку – зрілість→юність→дитинство – дало можливість художньо дослідити причини душевної невлаштованості й страждання головного персонажа. В. Діброва-екзистенціаліст змальовує внутрішній світ людини, яка, заплутавшись у буденності, кінець кінцем повертається до самої себе. У статті стверджується, що локуси дороги, ріки, дерева, хати, ливни, вулиці, міста, життя, смерті складають наскрізний у творчості письменника топос буття, засвідчують психологічне й філософське підґрунтя його прози.*

*Ключові слова: дискурс, хронотоп, топос, локус, підлокус.*

Часово-просторові виміри є одним із провідних понять, яким оперують у процесі аналізу літературно-художнього твору. Хронотоп – часово-просторова єдність загалом або окремі його аспекти – був предметом вивчення таких учених, як В. Агеєва, М. Бахтін, М. Гіршман, Н. Копистянська, О. Кискін, В. Коркішко, Д. Ліхачов, Ю. Лотман, А. Темирболат, В. Топоров, М. Фортунатов та ін. Однак, незважаючи на глибокі дослідження зазначеного питання, сучасна творчість зумовлює розроблення їх нових аспектів, зокрема актуалізує необхідність аналізу локусів часу і простору, оскільки вони як функціональні часово-просторові поля (Ю. Лотман) хронотопу маркують усі складники художньої системи твору. Саме таку глобальну роль виконують локуси часу і простору у прозі Володимира Діброви. Аналіз їх дискурсу є метою нашої статті.

На думку дослідників, проза В. Діброви інтелектуальна, іронічна, має автобіографічне підґрунтя. Т. Гундорова зазначає, що гра, маріонетковість – один із специфічних художніх прийомів письменника: «Діброва творить світ, у якому реальність існує на межі ірреального, це лабіринт ситуацій і референцій до знайомого пізньорадянського побуту. Власне, оця ірреальність, коли химерність та варіативність просвічуються крізь усяку реальну ситуацію, і є квінтесенцією маріонетковості в Дібровиній прозі» [2, 117]. Важливою особливістю індивідуальної манери прозаїка є також зв'язок персонажів із певним простором, його локусами – тими функціональними полями, що уможливають реалізацію авторського задуму. Проілюструємо цю думку на прикладі аналізу романів «Бурдик» та «Андріївський узвіз».

Над романом «Бурдик» В. Діброва працював упродовж 1992–1995 рр. Головний персонаж у цьому творі, на думку С. Іванюка, є портретом «запізненого покоління в найкращих і найгірших його рисах», персонаж, у якому «ми впізнаємо одного з численних представників андеграундної культури» [6, 552]. Сюжетні перипетії автор зображає у властивому йому іронічному стилі. Разом із тим саме часово-просторові локуси визначають композицію і образну структуру твору.

Образ Бурдика побудований парадоксально. З одного боку, це головний персонаж, з іншого – він є лише засобом відтворення такої картини світу, коли людині й людству в цілому загрожує моральне виродження або фізична загибель. Тому хронотоп образу Бурдика часто

позбавлено конкретних часових локусів, через що ні інші персонажі, ні читач не знають про чинники, що впливали на його формування. З реплік зрозуміло, що оточуючі ставляться до нього не дуже прихильно, іноді навіть дратівливо, вважають його диваком: «Бурдик, – кажу я їм, – то була Зайва Людина» [4, 92], «Новий Гамлет! Жертва системи! – кажу. – Бо він не хотів бути Гвинтиком. Його смерть – то своєрідний виклик» [4, 92]. В. Діброва змалював художній простір, у якому негативні суспільні і політичні тенденції набирають граничного розвитку і знищують особистість не тільки морально, а й фізично [1].

Оскільки Бурдик загинув, про нього розповідає його приятель. Уже на початку твору, в передмові, автор налаштовує читача на сприйняття певних локусів часу і просту, у яких розгортатиметься сюжет: «На розі двох вулиць, підставивши крила травневому вітру, стоїть мій друг Бурдик. В довірливі очі, не фільтруючись, суне гомін і шумовиння з поверхні міських артерій... П'ята година. Весна ось-ось перетече в літо» [4, 92].

Як бачимо, часовий локус окреслено дещо узагальнено, а просторовий – навпаки, конкретизовано. Впродовж тексту намічена тенденція зберігається. З одного доку, простежуємо певну невизначеність часових локусів: «Я досі бачу Бурдика, хоча від того вікопомного травня, коли він на перехресті Червоноармійської та Саксаганського чекав на мене, минуло вже, підрахуйте самі...» [4, 97]. З іншого – просторові локуси конкретизуються, серед них увиразнюються локуси міста, річки, дороги. Дискурс локусу міста представлено топографічними підлокусами: назвами вулиць, провулків, скверів, річок, мостів і навіть зупинок метро.

Структура роману «Бурдик» багаторівнева, із різноманітним плетивом часопросторових локусів, узятих із так само різних площин буття – як зовнішнього, так і внутрішнього. Зокрема, у творі цитуються уривки «Бурдикових оповідань»: «Щоправда, знайшлася чернетка «За підкладкою». Зміст цього оповідання простий. Головний персонаж (а вся розповідь там від першої особи) йде якимось після роботи додому. «Мені сорок два роки, згадує він, і я дуже втопився...» [4, 92].

Ключова для роману подія – смерть Бурдика – є топосом смерті, небуття: «Свідки, не змовляючись, заявили, що потерпілий сам кинувся під машину і що голова його розкололася як кавун. Експертиза визнала, що Бурдик перебував у стані алкогольної інтоксикації [4, 98]». Сакральну подію автор «приземлює», «знімає» з неї урочисто-таємничі шати. Одночасно описується смерть сліпого пацюка під колесами «Форда». Як зазначає Т. Гребенюк, тут використано своєрідний прийом інверсованої інтерпретації події, інверсовано треба розуміти і коментар оповідача [3, 61] («Але чи варто зосереджувати всю увагу на подібній смерті? Чи треба робити з трагічної постаті блазня? Ні в якому разі!» [4, 98]). Локуси

накладаються один на інший і утворюють модифікований, «перевернутий» топос буття.

Одним із просторових локусів у романі є ріка Дніпро, яку часто переходив мостом, долав Бурдик: «Під ними дихав чорний Дніпро, на той час іще не вкрай покалічений. Вітри ганялися у квача на його пляжах та схилах. По праву руку пишався обвішаний лампочками цільнозварений міст Патона, по ліву звисав пішохідний міст. Перетнувши його, громадяни ступали на Труханів острів, до зони культури та відпочинку» [4, 121].

На перший погляд, образ річки – це локус дороги. Однак символічне значення образу Дніпра увиразнює паралель із часовими і просторовими локусами життя персонажа. У творі є епізод, де він – ще маленький хлопчик, якого не встигло покалічити суспільство, має свої мрії. Його улюблену річку перетинає міст. І читач розуміє, що в житті хлопчика не буде цілісності, єдності, що на нього чекають різноманітні перепони. Дорослий Бурдик вирізняється на тлі оточення постійним пошуком далеких від реального життя ідеалів. Ілюзорність, марність пошуків фіксується автором у топосах буття, смерті, небуття, відповідних їм локусах і підлокусах міста, дороги, ріки, увиразнюючи самотність людини на тлі байдужого суспільства.

Через 10 років В. Діброва опублікував роман «Андріївський узвіз» (2007). Образ життєвої дороги і в цьому творі є концептуальним. Недарма його жанр визначено як «роман-подорож». У ньому менше іронії, натомість увиразнюються психологічні й філософські начала.

М. Кондратюк, описуючи прозу П. Загребельного, говорить про «розщеплену» в часі і просторі композиційну модель, крізь призму якої і проектується художньо відтворювані події. Теж саме можна сказати про В. Діброву, який створив в «Андріївському узвозі» власну часово-просторову модель за допомогою «схрещення» часів [7]. Автор поєднує часи дитинства, юності та зрілості головного персонажа.

Об'єднувальним центром трьох часових площин, акцентованим просторовим локусом став Андріївський узвіз: «Андріївський узвіз – вулиця в Києві, яка з'єднує низ міста з верхом. Поділ – район, колись заселений ремісниками й торговцями, з княжими палатами, які повстали на високому правому березі Дніпра. Це вулиця – одна із найкоротших у Києві... але тут є житлові будинки, державні установи, художні галереї, готельний комплекс, крамниці, приватні фірми, ательє мод, ресторани, музеї, кав'ярні під дахом і під парасольками, театри, а для духовних потреб – храм Святого Андрія Первозданного і семінарія. Бракує хіба військового училища та лікарні, але в готелі, напевно, є аптечка. Крім того, на випадок пожежі скрізь висять вогнегасники» [5, 7]. Основним поняттям у топосі життєвого простору головного персонажа і є цей узагальнений,



зібраний «із клаптиків», подекуди перейнятий тонкою незлобивою іронією образ узвозу.

Часовими локусами Андріївського узвозу є картини сучасності – із її святами, туристами, гамором, а також історія. Письменник розмірковує про виникнення вулиці: «Не виключено, що коли скрізь танули льодовики й утворювалися континенти, ця вулиця була руслом могутньої річки» [5, 8]. Авторське сприйняття Андріївського узвозу через неординарне бачення часу є способом осягнення історії, визначає філософську концепцію роману і його естетичний код.

В. Діброва спрямовує три часові вектори у зворотному напрямку – зрілість→юність→дитинство. В обраному підході на тлі інших особливостей стилю письменника виявляється постмодерністська палітра твору, відступ від канонів, що склалися в романному жанрі. В. Діброва-екзистенціаліст змальовує внутрішній світ людини, яка, заплутавшись у буденності, кінець кінцем повертається до самої себе.

Роман «Андріївський узвіз» складається з п'яти глав-зупинок і двох розділів («Перед тим» та «Після того»). Перша зупинка, яку в романі розміщено останньою, розповідає про дитинство. У ній автор називає свого героя «хлопчик». У дорослому віці він – «чоловік», ім'я якого не називається. І лише в кінці твору (на тій же першій зворотній зупинці) читач дізнається, що його звати Андрій. Із плином життєвого часу Андрій поступово втрачає свою самість, стає одним із міського мурашника.

Час «веде» за собою зміни, відображені в різноманітних локусах простору. У багатьох із них присутній концептуальний образ линви – опредмеченої прив'язки до певного життєвого простору в певний проміжок часу. Розгортаючись упродовж усього тексту, цей локус поступово набирає символічного значення, позначає певні стани персонажа, особливості бачення ним життя в тому чи іншому віці.

Образ линви з'являється вже на першій зупинці, хоч про це читач дізнається лише в кінці твору завдяки зворотній композиції. Тут линва є індикатором загальнолюдського й особистого. Хлопчик не розуміє старших, уже втомлених перипетіями життя, що не здатні відчувати задоволення, насолоду, щастя, наприклад, від польоту на тарзанці. А якщо тарзанка недоступна дитині, то замість неї можна використати звичайну линву: «От якби його батьки були з ним тут! І сестра, і дід і обидві баби. Бо чому вони всього бояться? Й звідки у них така невпевненість? Тому що вони ніколи не гойдалися на тарзанці. Тільки якщо вони розженуться, і схопляться за линву, і відірвуться від землі, тільки тоді їм відкриється те, що він бачить... Але ж ти, зупиняє його думка, маленький хлопчик, а вони – дорослі люди... Зате, заспокоює він себе, я не такий. Я завжди буду при линві» [5, 241–242]. Автор створює власний афоризм. Завжди бути при линві – означає не зрадити свою мрію, бачити в житті прекрасне і творчо

ставитись до нього. Незмога триматись за лину, навпаки, є символічним образом чогось втраченого, навіть більше – закінчення життя: «Ан-дрюшо! Стрілою прошиває його розпачливий жіночий крик. / Він здригається, розкидає руки і падає» [5, 242].

Зазначимо, що часопросторові локуси в романі «Андріївський узвіз» формуються не тільки лінійно, а за принципом спіралі або кола. Падіння може також асоціюватись із польотом. Будучи дорослим чоловіком, той же хлопчина у минулому, теж зривається (маємо на увазі не лише інсульт, а й усі складні перипетії життя дорослого Андрія) і летить (а насправді падає від наступу болю). Цей лет видається не лише фантастичним, а й природним, сприймається як звільнення від буденної марноти, тому чоловік і не злякався, коли відчув, що він «почав набирати висоту» [5, 14].

Просторовий локус повітря, неба протиставляється локусам суєтної землі, вулиці, у ньому проступає істинне і справді значуще: «Звітди, де він опинився, було все як на долоні – перспективно й відсторонено. Приховані дотепер зв'язки проступали, мов жили на старечій нозі... Він завис над Узвозом і побачив місця, де щойно спинявся. Не всі, але найбільш пам'ятні. Таких зупинок він нарахував п'ять. П'ять майже згаслих кострищ. Від його погляду жарини набрякли полум'ям, але не змогли розродитися вогнем. Замість спогадів про вогонь – спалахи відчайдушних іскор. / Незабутнє видовище» [5, 14]. У такий спосіб – через розгорнуту метафору – В. Діброва змальовує весь життєвий шлях свого героя, основні п'ять етапів, які він сам для себе відзначив, і його жаль від того, що не все вдалося так, як мріялось. Тому Андрій і бачить не вогонь, а лише жарини на кострищі своїх спогадів. Прояснення, просвітлення власної душі – справді «незабутнє видовище».

Часопросторові локуси у романі філософізовано. Письменник звертається до філософських категорій, говорить про сенс життя, таїну його початку й кінця, прояснення найдорожчого і прекрасного у вирішальну мить: «Вона нахиляється над ним. Вікно, осока, лікар – все це щезає. / Лишається тільки обличчя. / Жіноче обличчя, освітлене любов'ю. / Початок і кінець. / Кінець і початок» [5, 246].

Концептуальний образ линви зустрічається і в «Четвертій зупинці», коли розповідається про моральні втрати чоловіка: «Линва! згадує він... Одне з припущень – що линва там таки була, і вона була замаскована під дверну ручку. Чоловік не зміг дотянутися до неї, тому вона сама розмахнулася і поцілувала його у тім'я. Тільки так можна було його звідти висмикнути» [5, 120]. У «П'ятій зупинці» образ линви постає як магічний інструмент для перенесення героя у часі, для виправлення помилок минулого: «Щось обвивається довола і тягне його геть. Мабуть же ж, це линва. Мабуть, вона зараз перенесе його у попереднє життя. Щоби він там подбав про вузлики...» [5, 88].

Використаний автором просторовий образ линви характеризує психологічні стани персонажа, є підлокусом міста, який увиразнює труднощі, протиріччя, моральні втрати, марні пошуки душевного комфорту тощо. За його допомогою передано динаміку характеру як складний процес, пов'язаний з боротьбою настроїв, із глибокими кризами, зміною одних душевних якостей іншими: «Якщо в цьому – задум і ціль свята міста, то до них повинна додаватися гармонія. Як звукова, так і кольорова. Де ж вони? Як же так сталося, що замість насолоджуватися усі потерпають від хаосу? / Так мало не вголос нарікав один затиснутий сучасниками чоловік... Він щойно переніс мікроінсульт, через що й був змушений зупинитися, відсапуватися і реєструвати незадовільний стан речей на вулиці» [5, 10].

Художній простір у романі В. Діброви «Андріївський узвіз» неоднорідний. Його локуси й підлокуси акцентують різні аспекти особистого й суспільного буття персонажів. Важливу композиційну роль, крім локусу линви, виконують локуси кімнати, дому. Останній має динамічний характер, відображає тяглість життя персонажа, його входження у суспільство. Так, у розповіді про дитинство він представлений образом хати, де формуються підлокуси «підлога», «стеля»: «У хаті внизу підлога, а нагорі – стеля» [5, 231]. Хата для маленького хлопчика постає замкнутим простором, і лише через вікно дитина пізнає світ: «З вікна хати він бачить річку і долину з коровами... А в іншому вікні встає сонце й будить мух» [5, 232].

Просторовий локус студентських років передано образом гуртожитку: «Минулий Новий рік він зустрічав у гуртожитку. Там було дуже весело. Гуляли і в коридорах, і в читалках... Повідчиняли всі вікна і в двері, через які зразу ж полізла місцева шпана» [5, 184].

Локус дому-квартири дорослого сімейного чоловіка говорить про його певну соціальну забезпеченість: «Він – на кухні своєї квартири. Кухня виходить на схід, тому кожного сонячного ранку всім гостро хочеться жити. Над столом – полиця. На полиці – дитячий малюнок конячки, чорний глечик і написаний ним пейзаж» [5, 124].

Автор показує соціальне зростання головного героя, який ніби завойовує місто, підкреслює затишок помешкання і певне душевне задоволення, яке згодом Андрій все ж таки втратить. Його спогади супроводжуються локусами й підлокусами, що є провісниками цих втрат. Так, підлокус горища передає всю непривабливість ситуації, у якій опиняється молодий чоловік, відсутність не лише фізичної, «матеріальної», але й моральної чистоти: «Дівчина підводиться і кивком голови кличе студента на горище... Горище пахне мишами та вогкими матрасами. Мишей не видно, а матрас лежить так, що дівчина спотикається й падає, а поверх неї валиться й студент...» [5, 218].

Посутнім є те, що дискурс локусів і підлокусів роману «Андріївський узвіз» є своєрідним художньо-часово-просторивим продовженням створених В. Дібровою образів у попередніх творах, зокрема в романі «Бурдик». Маємо всі підстави стверджувати, що локуси дороги, ріки, дерева, хати, линви, вулиці, міста, життя, смерті складають наскрізний у творчості письменника топос буття, засвідчують психологічне й філософське підґрунтя його прози.

#### БІБЛІОГРАФІЯ

1. Булкина И. Портрет на фоне: Владимир Диброва и Киев 70-х [Электронный ресурс] / И. Булкина. – Режим доступа : <http://www.stosvet.net/10/bulkina>.
2. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн / Т. Гундорова. – К. : Критика, 2005. – 264 с.
3. Гребенюк Т. Специфіка подіївості в сучасній українській гумористичній та сатиричній прозі / Т. Гребенюк // Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства : зб. наук. праць / [ред. кол.: В. В. Барчан та ін.]. – Ужгород : Говерла, 2011. – Вип. 15. – С. 60–63.
4. Діброва В. Бурдик / В. Діброва // Опудало: Укр. проз. сатира, гумор, іронія 80–90-х років двадцятого століття / [упорядн., передм., літ. ред. В. Даниленка]. – К. : Генеза, 1997. – С. 90–246.
5. Діброва В. Андріївський узвіз / В. Діброва – К. : Факт, 2007. – 248 с.
6. Діброва В. Вибгане: [післям. С. Іванюка] / В. Діброва. – К. : Критика, 2002. – 560 с.
7. Кондратюк М. Жанрова специфіка українських романів «зв'язку часів» [Електронний ресурс] / М. Кондратюк. – Режим доступу: <http://studentam.net.ua/content/view/8455/97/>.

#### BIBLIOGRAPHIA

1. Bulkyna Y. Portret na fone: Vladymyr Dybrova y Kyev 70-kh [Elektronnyj resurs] / Y. Bulkyna. – Rezhym dostupa : <http://www.stosvet.net/10/bulkina>.
2. Ghundorova T. Pisljachornobyljsjka biblioteka. Ukrajinsjkyj literaturnyj postmodern / T. Ghundorova. – K. : Krytyka, 2005. – 264 s.
3. Ghrebenjuk T. Specyfika podijevosti v suchasnij ukrajinsjkyj ghumorystychnij ta satyrychnij prozi / T. Ghrebenjuk // Suchasni problemy movoznavstva ta literaturoznavstva : zb. nauk. pracj / [red. kol.: V.V. Barchan ta in.]. – Uzhghorod : Ghoeverla, 2011. – Vyp. 15. – S. 60–63.
4. Dibrova V. Burdyk / V. Dibrova // Opudalo: Ukr. proz. satyra, ghumor, ironija 80–90-kh rokiv dvadcatogho stolittja / [uporjadn., peredm., lit. red. V.Danylenka]. – K. : Gheneza, 1997. – S. 90–246.
5. Dibrova V. Andrijivsjskyj uzviz / V. Dibrova – K. : Fakt, 2007. – 248 s.
6. Dibrova V. Vybghane: [pisljam. S. Ivanjuka] / V. Dibrova. – K. : Krytyka, 2002. – 560 s.
7. Kondratjuk M. Zhanrova specyfika ukrajinsjkykh romaniv «zv'jazku chasiv» [Elektronnyj resurs] / M. Kondratjuk. – Rezhym dostupu: <http://studentam.net.ua/content/view/8455/97/>.

#### ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

**Зотова Валентина Георгіївна** – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри української і зарубіжної літератури Мелітопольського державного педагогічного університету імені Богдана Хмельницького.

*Наукові інтереси:* проблеми сучасного літературного процесу.

**Негрій Ірина Іванівна** – студентка-магістрантка Мелітопольського державного педагогічного університету імені Богдана Хмельницького.

*Наукові інтереси:* проблеми сучасного літературного процесу.

УДК 82.0

## ФУНКЦІЯ ХРОНОТОПУ У ФОРМУВАННІ СИНЕРГЕТИКИ ВНУТРІШНЬОГО СВІТУ ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ

Григорій КЛОЧЕК (Кіровоград)

*У статті розглядається функція хронотопу у формуванні синергетики внутрішнього світу твору. Опіраючись на ідеї, висловлені у статті Д. Ліхачова «Внутрішній світ художнього твору», показано, що така особливість внутрішнього світу твору, як слабкий «опір середовища», фактично визначає такі важливі складники внутрішнього світу, як час і простір. Повільний плин художнього часу у творі, як правило, відображає підвищений аналітизм авторського світобачення: він уважно придивляється до реалій предметного світу, детально простежує психологію персонажів. Це, у свою чергу, зумовлює характер сюжету, мови, ритміки, композиції. Художній світ є системно організованим утворенням, і тому всі його складники перебувають у системних зв'язках.*

*Ключові слова: внутрішній світ твору, синергетика, хронотоп, літературний твір як система, поетика.*

Герман Хакен, німецький фізик і математик, засновник синергетики, уточнює її завдання таким чином: вона, синергетика, вибудовує «теорію «спільних дій» багатьох систем, у результаті яких на макроскопічному рівні формується нова структура і відповідне функціонування» [5, 7]. В іншому місці він характеризує синергетику як «науку про взаємодію» [4, 54].

Наводимо лише два із безлічі існуючих визначень синергетики як науки, але їх достатньо для розуміння того, щоб з'явилося бажання уважніше приглянутися до неї з надією, що вона якщо і не подарує нам ключі для розкриття актуальної для нас проблеми внутрішньої гармонізації літературного твору, та все ж якісь «підказки» методологічного характеру, отримані від цієї не тільки популярної, а й навіть модної науки, не будуть зайвими. Врешті-решт, прагнучи зрозуміти закономірності внутрішньої організації літературного твору, ми не маємо права не пошукати щастя на полі цієї науки, котра якраз і займається пізнанням процесів формування та розвитку складних систем і при цьому особливу увагу звертає на внутрішню взаємодію їх складових. Синергія (від грец. Synergos – (syn) разом; (ergos) діючий, дія) – це ефективність, що породжується узгодженою (гармонійною) взаємодією між складовими функціонуючої та націленої на певний кінцевий результат системи.

Наведемо приклад, який пояснює актуальність нашого звертання до синергетики. Уявімо собі ситуацію, коли спеціалісту з управління (менеджеру) доручено вивчити роботу якоїсь фірми і виробити пропозиції, реалізація яких суттєво підняла б її комерційно-економічну чи виробничу ефективність. Менеджер, зрозуміло, почне вивчати ефективність роботи

всіх підрозділів фірми, котрі відповідають за технологію, планування, облік-аудит, роботу з персоналом, зовнішні зв'язки і т.д. При цьому він обов'язково звертатиме увагу на взаємоузгоджену взаємодію між підрозділами, бо від неї багато в чому залежить успішність роботи фірми. Саме тому в менеджменті уже склалося і стало популярним поняття **синергетичного ефекту**, тобто ефекту, який породжується внутрішньою гармонізацією усіх складових системи.

За аналогією до цього прикладу, можна говорити, що взаємодія між компонентами художнього твору, яка вже давно і не раз спостережена проникливими дослідниками, є одним із джерел художньої енергії, котра генерується в результаті синергетичного ефекту.

Взаємоузгоджуються, гармонізуються не тільки «технічні» елементи і компоненти (мовні засоби, ритміка, композиція і т.д.), але і змістові (система образів-персонажів, інші складники художнього світу). Це справді всеохоплююче явище, що стосується кожної найдрібнішої «клітинки» художнього організму. І спрямовується він усім комплексом системотворчих факторів, серед яких провідна роль належить авторській установці на кінцевий художній результат. Звичайно, дослідник має право вивчати взаємозв'язок тільки між «технічними» компонентами, що представляють, за висловом М. Бахтіна, «матеріальну» поетику [1, 33; 73–74]. Власне на цьому і зосереджувалися представники російської формальної школи та структуралізму. Не виключено, і навіть, навпаки, дуже ймовірно, що при цьому можливо досягти об'єктивних результатів (адже, наприклад, не так і важко виявити у високоорганізованому творі зв'язок між ритмом і композицією). Проте такий методичний підхід навряд чи можна вважати оптимальним, тому що виявлена взаємодія «технічних» засобів не дає уявлення про головні системні зв'язки, що визначають функціонування твору як цілісного організму. І пояснюється це перш за все тим, що в такому випадку будуть проігноровані **формозмістові** компоненти, які виконують головну смислоутворюючу функцію.

*Ми не зрозуміємо всезагального для художнього твору процесу гармонізації всіх його складників, якщо проігноруємо художній світ твору, не розгадаємо законів, які сформували його як цілісність.* Загалом це положення є головною методологічною вимогою системного аналізу поетики літературного твору. Воно також чинне і при системному аналізі індивідуальної поетики: «Вивчаючи художній світ твору, автора, напрямку, епохи, треба звертати увагу перш за все на те, яким є той світ, у який вводить нас твір мистецтва, яким є його час, простір, соціальне та матеріальне середовище, які в ньому закони психології і руху ідей, які ті загальні принципи, на основі яких всі ті окремі елементи пов'язані в єдине художнє ціле» (курсив наш – Г.К.) [3, 87], – писав Дмитро Ліхачов, котрий першим ґрунтовно характеризував категорію «внутрішній світ художнього

твору», яка фактично співпадає з категорією «художній світ літературного твору».

Сама по собі категорія «художній світ» заслуговує на значно більшу увагу, ніж їй відводиться в літературознавчій науці. У свій час у статті «Художній світ» як категорійне поняття» ми, детально розглядаючи це поняття, особливу увагу приділили дослідженню питання *як, яким чином* художній світ твору детермінує (організовує) свою внутрішню структуру [2, 73–102]. Головний висновок: своєрідність художнього світу твору багато в чому визначає його структурну організацію. Іншими словами: системна організованість внутрішнього світу художнього твору є важливим чинником цілісності твору і визначає його внутрішню системну організованість, що здійснюється за синергетичними принципами, тобто принципами взаємоузгодженої залежності. Цей висновок був зроблений на основі тонких і рідкісних за глибиною спостережень, здійснених Дмитром Ліхачовим, – всі вони стосуються проблем взаємозалежності внутрішніх компонентів літературного твору. Фактично видатний вчений ще до виникнення синергетики як науки дав приклад застосування синергетичного підходу на матеріалі внутрішнього життя літературного твору. Приглянемося до них уважніше через те, що в літературознавстві обмаль таких переконливих прикладів осмислення взаємозалежності складових літературного твору як організму.

Більшу частину своєї статті про внутрішній світ літературного твору Д. Ліхачов присвятив аргументації та ілюстрації такої залежності. При цьому як ілюстративний матеріал використав два літературні явища – жанр російської народної казки і творчість Ф. Достоєвського. З характерним для себе умінням зрозуміло і точно пояснювати складні літературознавчі проблеми, Д. Ліхачов зумів чітко розкрити такі важливі для категорії «художній світ літературного твору» поняття, як «час» і «простір» та вперше ввівши тісно пов'язане з ними поняття «опір середовища».

«Одна з основних рис внутрішнього світу російської казки, – пише він, – це малий опір у ній матеріального середовища. А з цим пов'язані й особливості його художнього простору, і особливості його художнього часу, а потім – казкова специфіка побудови сюжету, системи образів тощо» [3, 79]. Вислів «опір середовища» вчений пояснює таким чином: «Події у творі можуть бути швидкими або загальмованими, повільними. Вони можуть охоплювати більший чи менший простір. Дія, наштовхуючись на несподівану перепону або не зустрічаючи перепони, може бути то нерівною, то рівною й спокійною (спокійно швидкою чи спокійно повільною). Загалом залежно від опору середовища дії можуть бути вельми різноманітними за своїм характером.

Для одних творів характерна буде легкість здійснення бажань дійових осіб при низьких потенційних бар'єрах, для інших – ускладненість і висота

потенційних бар'єрів. Можемо говорити про різні ступені передбачуваності в окремих творах, що надзвичайно важливо для вивчення техніки «зацікавленості читанням». Такі явища, як турбулентність, криза опору, плинність, кінематична в'язкість, дифузія, ентропія та ін., можуть становити суттєві особливості динамічної структури внутрішнього світу словесного твору.

У російській казці опір середовища майже відсутній. Герої рухаються з надзвичайною швидкістю [...].

Динамічна легкість казки знаходить собі відповідність у легкості, з якою герої розуміють один одного, у тому, що звірі можуть говорити [...].

Динамічна легкість казки веде до крайнього розширення її художнього простору. Герой для здійснення подвигу їде за тридев'ять земель у тридесяте царство. Він знаходить героїню «на краю світу» [...]. Час у казці особливий – і при цьому «швидкий». Подія може відбуватися тридцять літ і три роки, але може відбутися й в один день. Особливої різниці немає. Герої не сумують, не нудяться, не старіють, не хворіють. Реальний час над ними не владарює.

[...] Завдяки особливостям художнього простору й художнього часу в казці виключно сприятливі умови для розвитку дії. Дія в казці відбувається легше, ніж у будь-якому іншому жанрі фольклору.

Ця легкість, як неважко помітити, перебуває в безпосередньому зв'язку із чаклунством казки. Дія в казці не тільки не зустрічає опору середовища, вона ще полегшується різними формами чаклунства та замороженими предметами: килимом-літаком, скатертиною-самобранкою, чарівним м'ячиком, чарівним дзеркальцем» [...] [3, 79–82].

Отже, така особливість внутрішнього світу казки, як слабкий «опір середовища», фактично визначає (врегульовує) такі важливі складники внутрішнього світу, як час і простір. Але на цьому визначальний вплив головного детермінанта не завершується. Він формує особливості таких «технічних» компонентів поетики, як сюжет, композиція, ритміка.

Інший ілюстративний матеріал, використаний Д. Ліхачовим, – творчість Достоевського. Дія у творах цього письменника «розвивається з надзвичайною швидкістю, відбувається енергійно, жваво. Відповідно до цього, в художньому світі Достоевського, як і в казці, коефіцієнт опору виявляється вельми низьким. Але оскільки сюжети творів Достоевського прокладають собі шлях у сфері психологічного та ідейного життя, то саме ця частина внутрішнього світу творів Достоевського відрізняється найменшим «опором».

[...] Світ Достоевського «працює» на малих зчепленнях, окремі частини його мало пов'язані одна з одною. Причинно-наслідкові, прагматичні зв'язки слабкі. Світ цей постійно проглядається з різних точок



зору, завжди в русі й завжди немовби подрібнений, з частими порушеннями побутових закономірностей.

У світі Достоевського домінують різного роду відступи від норми, володарюють деформації, люди відрізняються дивацтвами, для них характерні безглузді вчинки, безглузді жести, дисгармонійність, непослідовність. Дія розвивається шляхом скандалів, різких зіткнень протилежних сутностей. Події відбуваються несподівано, раптово, непередбачувано.

[...] Свобода розповіді в Достоевського вимагає вже не відсутності опору матеріального середовища, як у казці, а свободи від причинно-наслідкового ряду, від «опору» психології, від елементарної побутової логіки» [3, 82–83].

Як бачимо, слабкість причинно-наслідкових зв'язків у світі Достоевського, зумовлена потребою переборення «опору» психології та звичайної побутової логіки, визначає своєрідність внутрішньої організації його літературних творів.

Учений переконаний у винятковій важливості вивчення внутрішнього світу літературного твору. «Вивчаючи художній стиль твору, автора, напряму, епохи, необхідно звертати увагу передусім на те, яким є той світ, у який занурює нас твір мистецтва, який час, простір, соціальне та матеріальне середовище, які в ньому закони психології та руху ідей, якими є ті загальні принципи, на основі яких усі окремі елементи пов'язуються в єдине художнє ціле.

Я впевнений у продуктивності такого підходу до вивчення літератури» [3, 87].

Д. Ліхачов застосував буквально кілька методичних підходів до вивчення внутрішнього світу літературного твору. Проте кожен з цих ключів, завдяки тому, що підібраний, сказати б, з абсолютною точністю, відкриває нам внутрішній світ як системно організовану цілісність. Скажімо, виявлення «опору матеріалу», характерного для того чи іншого художнього світу, є тим чинником, який детермінує інші складники твору. Детермінує, **організуючи** всі інші компоненти твору в певну цілісність. Ми не дарма дозволили собі розлоге цитування статті Ліхачова. Річ у тім, що дослідження, в яких би простежувався організуючий вплив якогось одного детермінанта-компонента на інші складники художнього світу, є рідкісними в літературознавчій практиці. Таку роботу здатний здійснювати дослідник, наділений «абсолютним слухом» до внутрішнього життя твору. «Опір середовища» виконує функцію саме внутрішнього системотворчого чинника.

У статті Ліхачова фактично не йдеться про особливості авторського світобачення (світосприймання, світорозуміння) як одну з найпотужніших сил, що визначає формування художнього світу як системно організованої

цілісності. Світобачення автора є складником більш широкої категорії, що наділена системо/стиле/формотворчою функцією. Звідси висновок, що головні ключі, якими відкриваються для наукового осмислення художній світи (а наукове осмислення якогось об'єкта прагне зрозуміти цей об'єкт як системно організовану цілісність), лежать у площині категорій «художнє мислення автора», «особливості світосприймання автора».

Літературознавча практика підтверджує, що найкращі дослідження, присвячені проблемам індивідуальної поетики того чи того письменника, обов'язково вловлюють цей прямий зв'язок: **особливості художнього мислення письменника, особливості його світосприймання (світосприймання, світорозуміння) – своєрідність його художнього світу – система формозмістових та «технічних» прийомів, якими він користується.**

Зрозуміло, що всі названі ланки цього ланцюга є тісно пов'язаними. І тому, прагнучи осмислити синергетику у ланці *системи змістоформових та «технічних» прийомів*, тобто такої взаємодії, котра породжує синергетичний ефект у формі генерування *тонкої* художньої енергії, ми зобов'язані бачити зв'язок цієї ланки з попередніми. (Тут визначення «тонкої» зроблене цілком свідомо, бо синергетичний ефект, досягнутий завдяки внутрішній гармонізації твору, є особливо впливовим).

Важливо визначити домінантні особливості художнього світу твору, які зумовлені найбільш характерними особливостями мистецького бачення автора. Скажімо, повільний плин художнього часу у творі, як правило, відображає підвищений аналітизм авторського світосприймання: він уважно придивляється до реалій предметного світу, детально простежує психологію персонажів. Зрозуміло, що в такому випадку плин художнього часу уповільнюється, це, у свою чергу, зумовлює характер сюжету, мови, ритміки, композиції. Бажаючи співвіднести свій час із художнім, автор, як правило, вдається до більшої деталізації своєї розповіді. Отже, бачимо, що тільки один компонент внутрішнього світу твору перебуває у складних зв'язках з іншими компонентами, зокрема із «технічними».

Багато свідчень про домінуючу роль ритму можна знайти у різних авторів. І вони давали підставу багатьом дослідникам визнавати за ритмом головну роль в організації твору. Та, напевно, не слід абсолютизувати роль ритму. Необхідно враховувати, що ритм, мелодика, «інтонація першої фрази» спричиняються певним смисловим началом, який у процесі написання твору набуває логічно-семантичної виразності. У такому випадку визнати пріоритет ритмомелодики – це недооцінити ті, може, спершу й маловиразні, смислові імпульси, що обумовили його. У свою чергу, визнати пріоритет слова і проігнорувати при цьому ритм – це позбавити себе можливості глибше і точніше визначити умови, які покликали до життя оптимальність власне цього слова. Ось чому у

розгадці єдності ритму і смислу, ритму і слова треба шукати один із «ключів», за допомогою якого розкриваються секрети внутрішньої гармонізації художнього твору: взаємоузгодженість, гармонізація цих двох компонентів досить часто визначає і характер відносин між іншими компонентами. Взаємоузгодженість ритму і слова є *взаємосприяючою*, тобто виражальні можливості цих компонентів об'єднані метою досягнути кінцевого художнього результату – досягнути синергетичного ефекту.

Ще передчасно говорити, що нам уже достатньо відомі загальні закономірності, якими характеризуються відносини між компонентами *художній світ – слово – ритміка – композиція* і т.д. Безумовно, що такі закономірності існують. Деякі з них вже виявлені. Згадаймо хоча б залежність між уповільненим художнім часом твору і повнішим виявленням у ньому предметного світу, що, у свою чергу, відбивається на характері розвитку сюжету та інших компонентах поезики. З появою нових досліджень художніх систем наші уявлення про характер взаємозв'язків між різними компонентами будуть поступово розширюватися.

Художній світ твору як **естетичний об'єкт** «живе» у свідомості реципієнта. Тривалість цього «життя», рівень його актуалізації, так само як і частота «повернення» до нього, визначається багатьма чинниками, які у своїй сукупності складають те, що можна іменувати критеріями оцінки художності.

Його енергетика породжується візуальною виразністю, змістогенерувальною настроєвістю, гуманістичною спрямованістю та багатьма іншими чинниками, серед яких не завжди очевидною, але завжди суцєю є його цілісність, системна організованість усіх його внутрішніх компонентів.

Та вже зараз при аналізі та оцінці художності можна і треба сміливіше користуватися поняттям внутрішньої гармонізації літературного твору. При цьому слід виходити з того, що внутрішні зв'язки художнього організму обумовлюються потребою взаємосприяння всіх його складників на досягнення корисного художнього результату.

«Опір матеріалу», «час» і «простір» поряд із такими важливими для внутрішнього світу поняттями, як «візуальність», «предметність», «колористика», «озвучення» та іншими (про них у цій статті не йшла мова, бо вони потребують окремого розгляду), слугують операційними категоріями характеристики художнього світу. Художній світ є системно організованим утворенням, і тому всі його складники, представлені щойно названими категоріями, перебувають у системних зв'язках.

Кожний високохудожній літературний твір є неповторним явищем, пристосованим виражати неповторний художній смисл. І тому зв'язки між його компонентами також неповторні. Ось чому пізнання поезики високохудожнього твору як цілісної системи – це завжди відкриття.

Таким чином вибудовується теоретичне підґрунтя для дослідження створених письменниками художніх світів, що наділені синергетичним ефектом.

#### БІБЛІОГРАФІЯ

1. Бахтин М. Литературно-критические статьи / Михаил Бахтин. – М. : Худож. лит., 1987. – 541 с.
2. Клочек Г. «Художній світ» як категорійне поняття // Енергія художнього слова / Григорій Клочек. – Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2007. – 448 с.
3. Лихачев Д. Внутренний мир художественного произведения / Д. Лихачев // Вопросы литературы. – 1968. – №8. – С. 74–87.
4. Синергетике – 30 лет : [интервью с профессором Г. Хакеном] / проведено Е.Н. Князевой // Вопросы философии. – 2000. – №3. – С. 53–61.
5. Хакен Г. Синергетика / Герман Хакен. – М. : Мир, 1980. – 406 с.

#### BIBLIOGRAPHIA

1. Bakhtyn M. Lyteraturno-krytycheskye statyj / M. Bakhtyn. – M. : Khudozh. lyt., 1987. – 541 s.
2. Klochek Gh. «Khudozhnij svit» jak kateghorijne ponjattja // Energhija khudozhnjogho slova / Ghryghorij Klochek. – Kirovoghrad : RVV KDPU im. V. Vynnychenka, 2007. – 448 s.
3. Lykhachev D. Vnutrennyj myr khudozhestvennogho proyzvedenyja / D. Lykhachev // Voprosy lyteratury. – 1968. – №8. – S. 74–87.
4. Synerghetyke – 30 let. Intervjju s professorom Gh. Khakenom / provedeno E.N. Knjazevoj // Voprosy fylosofiy. – 2000. – №3. – S. 53–61.
5. Khaken Gh. Synerghetyka / Gherman Khaken. – M. : Myr, 1980. – 406 s.

#### ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

**Клочек Григорій Дмитрович** – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української літератури Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

*Наукові інтереси:* методологія системного аналізу літературного твору.

#### УДК 82-31

## ОСОБЛИВОСТІ ХРОНОТОПУ ДОРОГИ В РОМАНІ «ПОЗИЧЕНИЙ ЧОЛОВІК» ЄВГЕНА ГУЦАЛА

**Наталія КОБИЛКО (Суми)**

*У статті досліджено хронотоп дороги в романі «Позичений чоловік» Є. Гуцала, його особливості. Значну увагу приділено характерним ознакам української химерної прози, а саме фразеологізмам, небилицям і містифікаціям. Шлях для головного героя Хоми Прищепи стає символом пізнання істини людського життя, покликання людини. Паралельно з реалістичним розкривається метафоричне значення просторового локусу. Для Хоми дорога стає надійним товаришем, хранителем таємниць. Зі шляху розпочинається роман Є. Гуцала «Позичений чоловік», ним він і закінчується. Але якщо на початку твору стежка пролягає від рідної хати й жінки до Дармограїхи в позички, то в кінці життєвої розповіді Прищепи дорога мислиться масштабно – від центру держави до села Яблунівка.*

*Ключові слова:* хронотоп, дорога, химерний роман, інтерпретація, просторовий локус.

На думку М. Слабошпицького, українська химерна проза стала «відчайдушним протестом проти жорстокої детермінованості персонажів», що закріпилася як норма в літературі, ностальгією за національною своєрідністю слова. Небилиця, анекдот, баляндраси, містифікація, макаронічний стиль – характерні ознаки химерного роману. Поряд із іменами Вал. Шевчука, В. Дрозда, В. Земляка, О. Ільченка з'являється постать Є. Гуцала. Його трилогія «Позичений чоловік», «Парад планет» і «Приватне життя феномена» стала зухвалою спробою закрити епоху соціалістичного реалізму й відкрити шляхи для розвитку нового роману. У «Позиченому чоловікові» письменник відходить від свого імпресіоністичного стилю, використовує багату скарбницю українського фольклору. Ми можемо знайти іронію й гротеск, прислів'я та приказки, низку фразеологізмів, сюжети з народних оповідань, фольклорні образи та символи. Є. Гуцало в романі широко використовує хронотоп дороги.

Творчість Є. Гуцала стала об'єктом дослідження не лише літературознавчих розвідок, а й лінгвістичних. До питання використання традиційних фразеологізмів у романі «Позичений чоловік» зверталися Л. Давиденко [3], Г. Ковальова [4], унісонність мовно-стильових особливостей бурлескно-травестійної поеми І. Котляревського «Енеїда» та діалогії Є. Гуцала розглядала О. Важеніна [1]. На стильову модифікацію прози письменника другої половини ХХ століття звернула увагу Н. Полохова [5]. Проте питання використання та інтерпретації міфологічної та фольклорної символіки в химерних романах Є. Гуцала так і не було порушено, що й визначає актуальність нашого дослідження.

Мета статті – дослідити хронотоп дороги в романі «Позичений чоловік» Є. Гуцала, його особливості.

Небагатьма хронологічними ускладненнями, діями, що час від часу переносяться у фантастичну площину чи крайню невірогідність, відкривається перед читачами роман «Позичений чоловік» Є. Гуцала. Між основним сюжетом, де дружина позичила чоловіка односельчанці для пояснення її добробуту в обмін на телицю, з'являються й інші анекдоти. Письменник послуговується широким надбанням української народної творчості: прислів'ями, приказками, небилицями, жартами, інтерпретованими образами. Найпоширенішим образом-символом у романах химерної прози є дорога. У підтексті твору ми чітко простежуємо її романтичну домінанту, проте не варто применшувати її значення як образу-реалії.

Саме дорогою на роботу роздумував Хома Прищепя про своє нове становище: «Думав я над цим, коли йшов із дому на роботу в колгосп, думав, коли по дорозі «козячу ніжку» смалив, давлячись тютюном, думав і тоді, коли опинився на колгоспному корівнику» [2, 35]. Мандруючи рідною Яблунівкою, герой не міг утямити, хто ж він зараз – законний

чоловік своєї Мартохи, названий чоловік Одарки чи просто позичка. На нашу думку, реальний образ дороги тісно пов'язаний із романтичним, адже віддаляючись від власного дому, Хома поступово віддаляється від узвичаєного способу існування, принципів, яким підпорядковане його тихе, спокійне життя.

Ідучи дорогою, Прищепка вперше згадує свого названого синочка Хомка та приємні хвилини його споглядання. Це дає нам підставу стверджувати, що в романі Є. Гуцала шлях асоціюється з дитиною, її наївністю, цікавістю до всього нового, а головне, до рідної Яблунівки: «А коли набрався повний мішок цяцьок, потай від Одарки подався я на таку радісну та щасливу стежку, по якій у своєму житті ніколи не ходив. Левадами, поза городами, поміж верболозів слалась ця благословенна стежка, ведучи вперед не так Хому Прищепу, як дивовижний людський вулик» [2, 107]. Цікавим є те, що письменник використовує таке маркування дороги: радісна, щаслива, благословенна стежка.

Є. Гуцало персоніфікує природу, і вона оживає й стає рівноправним жителем села. Проте споглядати це може не кожен. Так завдяки своєму новому дару Хома бачить, «як осінь по Яблунівці на строкатому коні їде, причому немає для осені та для її коня якоїсь одної дороги чи вулиці – по городах, по садках ступає кінь, по обійстях та левадах» [2, 163]. Побачити природу в усій її іпостасі може лише людина з відкритим серцем, щирою душею, мрійник, наділений химерними рисами. Важливим, на нашу думку, є те, що автор наділяє рисами живої істоти і шлях, який стелеться перед Прищепкою: «На ферму простую, а шлях до мене своїм голосом озивається: «На битім шляху трава не росте» [2, 166]. Таким чином, просторова реалія набуває іншого семантичного навантаження: дорога справжня, жива, наділена народною мудрістю, адже промовляє до Хоми українською приказкою.

Дорога в романі «Позичений чоловік» наділена містичними рисами. Якщо у фольклорі шлях є місцем зустрічі «нечистої» сили, укладання договорів між людиною й чортом, то в письменника – локусом, паралельною площиною, яка відкриває таємниці сімейного життя яблунівців. Тому й не дивно, що Прищепка говорить: «що тільки стало стрічатись і бачитись мені на тій дорозі, хай господь боронить!» [2, 170]. Через призму шляху розкривається суть життя людини, автор акцентує свою увагу на її моральних якостях, архетипній моделі сім'ї.

Уплітаючи в роман біблійні сюжети, письменник робить зі звичайного рядового Хоми Прищепи Мойсея. Лише від нього залежить майбутнє їхньої Яблунівки, а відтак і цілої країни. Як розумний і розважливий поводитир Хома відкриває дорогу до свого човна майже всім живим істотам. Отже, ми можемо зазначити, що шлях не лише пролягає перед людиною, а

й сама людина може його відкрити, стати на переправі з одного світу в інший.

Образ-реалія дороги стає місцем, де з новою силою спалахує кохання між Прищепою та його рідною жінкою Мартохою. Але зараз воно заборонене, бо він позичений. Автор майстерно це підкреслює епітетом вечірня дорога. А отже, свідком таємної зустрічі стає лише шлях. Опинившись між двома оселями, дорога в Хоми пролягала не тільки через Яблунівку, а й через усе серце. Голова розуміла, що потрібно віддавати борг за телицю, а ноги не слухали, вели до законної дружини. «– Зучу, – обіцяю Одарці, – а зараз і справді ніяк дороги до тебе не знайду, бо хата чужа! ... – А зараз хлоп, то сам знайду дорогу до тебе. Жди мене, Одарко, як то мовиться, у ржі, на межі, на крутій березі» [2, 45].

Зображуючи героїв, Євген Гуцало широко використовує фразеологізми, епітети, порівняння. У думках Хома Прищепа завжди опинявся на дорозі, а точніше, на роздоріжжі. Герой так розмірковує про власне життя: «А що ж, Хомо, в саквах зостанеться для тієї останньої дороги, з якої немає ніякого вороття?» [2, 183]. На нашу думку, дорога стає символом пробудження совісті, достоїнства людини. Із одного кінця шляху в Хоми виднілася Дармограїха, яка «вбралась у все чисте й крамне, її вишивана блузка нагадувала квітник під хатою о літній порі, коли якої там квітки не знайдеш, та всі в розповні, пишні, духмяні! Біла шия лебедина виростала посеред цього квітника, а голова Одарчина була схожа на велику багряню мальву» [2, 38]. А з іншого – жінка: «Як розказувати про Мартоху, то треба з очей починати. Раніше про них можна було б сказати, що то – дві зірочки під двома серпами... Як Мартоха дивилась ними – наче ластівками ширяла, а ті ластівки не знали стриму чи впину, була їм завжди воля вольна» [2, 10]. Зробивши свій вибір, глибоко в душі головний герой завжди відчував якийсь неспокій, серце й совість підказували, що робить він не по-божому, бо де таке бачено, щоб чоловіка можна було позичити.

Письменник майстерно переплітає життєві колізії Хоми, змальовує його пригоди, непомітно підводячи читача до основної ідеї роману – людина має в кінці відкрити для себе справжню цінність життя, дійти до своєї істини. Допомогти в цьому Прищепі односельці вирішили на товариському суді, показавши, що не за законами моралі він живе, а кожна людина по собі має лишити хоч найменший слід: «Головне, Хомо, що наші яблунівські колгоспники вірять у тебе, вірять, що ти станеш на правильну дорогу, по якій безпремінно від Дармограїхи повернешся до рідного обійстя...» [2, 297]. Таким чином, внутрішня дорога головного героя має показати йому правильний напрямок.

У кінці роману Є. Гуцало промовляє словами Прищепи: «Дивний павучок, балакучий, гомонить зі мною. Каже, що, може, не тією дорогою в житті йду, чуєш? Каже, що маю йти такою дорогою, як усі чесні люди. Не

було раніше цього павучка, не снував таких думок у моїй голові» [2, 305]. Головний герой врешті пізнав справжню суть людського життя, де головне не вигода та примноження капіталу химерними позичками, а достаток завдяки власній чесній праці, не пишні столи з найдками в Дармограїхи, а рідна жінка, яка віддано буде чекати.

Отже, Є. Гуцало інтерпретує міфологему «дорога» зовсім у іншому ракурсі від своїх попередників. Шлях для його героя стає пізнанням істини людського життя, покликання людини в цьому світі. Паралельно з реалістичним розкривається метафоричне значення просторового локусу. Письменник наділяє дорогу рисами живої істоти. Для Хоми Прищепи вона стає надійним товаришем, хранителем таємниць, спостерігачем на життєвій ниві односельців. Ми можемо зазначити, що з дороги розпочинається роман Є. Гуцала «Позичений чоловік», нею і закінчується. Якщо на початку твору шлях стелиться від рідної хати й жінки до Дармограїхи в позички, то в кінці життєвої розповіді Хоми Прищепи дорога мислиться масштабно – від центру держави до села Яблунівка: «...дороги наші подільські баюристи, багністи, машини то мотор садять, то вісь уривають» [2, 347]. Відкривши справжню суть життя, головний герой замислюється над важливим питанням: стоячи на божій дорозі, що я зробив за своє життя?

Отже, у романі «Позичений чоловік» Є. Гуцала хронотоп дороги метафоризується в образ-символ пошуку щастя, істини людського життя. Він розкривається через призму переживань головних героїв, і врешті стає дорогою чесних людей.

#### БІБЛІОГРАФІЯ

1. Важеніна О. Бурлескно-трагедійні традиції І.П. Котляревського в мові химерної прози Є. П. Гуцала / О. Важеніна // Лінгвістичні студії. – 2010. – Вип. 23. – С. 124–127.
2. Гуцало Є. Позичений чоловік : роман / Є. Гуцало. – К. : Знання, 2012. – 383 с. – (Скарби української літератури).
3. Давиденко Л. «Ні врізати, ні доточити» (Традиційні фразеологізми в романі Є. Гуцала «Позичений чоловік») [Електронний ресурс] / Л. Давиденко. – Режим доступу : <http://kulturamovy.org.ua/KM/pdfs/Magazine42-13.pdf>.
4. Ковальова Г. Фразеологічні засоби комічного у романі Є. Гуцала «Позичений чоловік» [Електронний ресурс] / Г. Ковальова. – Режим доступу : [http://www.rusnauka.com/ONG/Philologia/2\\_koval\\_ova%20g.m.doc.htm](http://www.rusnauka.com/ONG/Philologia/2_koval_ova%20g.m.doc.htm).
5. Полохова Н. Стильові особливості прози Є. Гуцала 70-х років ХХ ст. / Н. Полохова // Український смисл. – 2012. – № 2. – С. 202–210.

#### BIBLIOGRAPHIA

1. Vazhenina O. Burleskno-travestiini tradytsii I.P. Kotliarevskoho v movi khymernoï prozy Ye.P. Hutsala / O. Vazhenina // Linhvistychni studii. – 2010. – Vyp. 23. – S. 124–127.
2. Hutsalo Ye. Pozychenyi cholovik : roman / Ye. Hutsalo. – K. : Znannia, 2012. – 383 s. – (Skarby ukrainskoi literatury).



3. Davydenko L. «Ni vrizat, ni dotochyt» (Tradytiini frazeolohizmy v romani Ye. Hutsala «Pozychenyi cholovik») [Elektronnyi resurs] / L. Davydenko. – Rezhym dostupu : <http://kulturamovy.org.ua/KM/pdfs/Magazine42-13.pdf>.
4. Kovalova H. Frazeolohichni zasoby komichnoho u romani Ye. Hutsala «Pozychenyi cholovik» [Elektronnyi resurs] / H. Kovalova. – Rezhym dostupu : [http://www.rusnauka.com/ONG/Philologia/2\\_koval\\_ova%20g.m.doc.htm](http://www.rusnauka.com/ONG/Philologia/2_koval_ova%20g.m.doc.htm)
5. Polokhova N. Stylovi osoblyvosti prozy Ye. Hutsala 70-kh rokiv XX st. / N. Polokhova // Ukrainskyi smysl. – 2012. – № 2. – S. 202–210.

#### ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

**Кобилко Наталія Андріївна** – аспірантка кафедри української літератури Сумського державного педагогічного університету ім. А.С.Макаренка.

*Наукові інтереси:* інтерпретація фольклорних і міфологічних образів в українській літературі XX століття.

**УДК 82-93 (477) : 115**

## ТЕМПОРАЛЬНІ ВИМІРИ СУЧАСНОЇ ДИТЯЧОЇ ПРОЗИ

**Олена КОЛІНЬКО (Бердянськ)**

*У статті зроблена перша критична спроба дослідити особливості темпоральної організації творів сучасних українських письменниць Лесі Ворониної «У пошуках Огопого» та Ірени Карпи «Baby travel. Подорожі з дітьми, або як не стати куркою».*

*У статті висновується, що в темпоральній організації травелогів Лесі Ворониної й Ірени Карпи превалюючу роль відіграють такі характеристики, як багатовимірність, інтенсивність, тривалість, естетична наповненість, психологізм. Авторки так вибудовують час і простір своїх творів, що, перебуваючи в тісному зв'язку один з одним, вони передають загальнокультурні константи, розкривають етнічно зумовлене світобачення з прихованим, але глибоким патріотизмом, а значить – виховують читачів, їх екокультуру, формують естетичну свідомість, відчуття краси екзистенції.*

*Ключові слова:* темпоральна організація, травелог, часопростір, континуум, ретроспекції, психологічний час, багатовимірність, фрагментарність.

Часопросторова організація художнього тексту завжди перебувала в колі дослідницьких інтересів. Нею цікавилися філософи, психологи, культурологи, лінгвісти і, звичайно, літературознавці, дискутуючи про проблеми співвідношення часу і простору, їх зв'язок чи розмежування. На сьогодні є багато критичних рецепцій цих понять і терміносполук (М. Бахтін, Г. Гачев, Н. Копистянська, Д. Лихачов, Ю. Лотман, П. Рікер, В. Топоров, І. Фізер та ін.), однак усі вони позначені гіпотетичністю та незавершеною дискусійністю. Про темпоральні виміри сучасної дитячої прози бракує і теоретичних, і практичних студій. Авторка сподівається, що оволодіти її часопросторовими координатами певною мірою допоможе ця розвідка, що й визначає актуальність та наукову доцільність пропонованого дослідження. Його метою є виявлення й аналіз темпоральних елементів часу й тісно пов'язаного з ним простору в художніх текстах для дітей сучасних українських авторів, зокрема, Лесі Ворониної та Ірени Карпи.

Філософи виділяють об'єктивно-реальний час і простір, а також функціональний, концептуальний, соціальний (М. Горлач); психологи – психологічний (Є. Головаха, А. Кронік); літературознавці – «зображений час і час зображення або «реальний і художній» час (О. Потебня, А. Єсін, Н. Копистянська). Набуває популярності модель часопростору, запропонована В. Топоровим, який наголошує на неподільності континууму, на тому, що «простір не протиставлений часові: час може «згущуватися» і ставати формою простору, простір здатний «заражатися» «внутрішньо-інтенсивними» властивостями часу» [8, 231–232]. Останнім часом до аналізу постмодерністських творів застосовують термін «антихронотоп» [6]. Взагалі неможливо дати повний реєстр концепцій часопростору, відтак варто зосередитися на тих, які найбільше дотичні до обраної теми.

У сучасній прозі для дітей є багато творів, у яких активно освоюються і час, і простір. Послуговуючись напрацюваннями багатьох учених у цій галузі, треба наголосити, що епічні жанри відзначаються найбільшою мобільністю відносно художнього часу і простору, що спричиняє досить цікаві й оригінальні ефекти. Українські письменники у творах для дітей вільно модулюють час, потверджуючи думку про те, що «категорія часу має усе більше й більше значення у сучасному розумінні світу і в сучасному відбитті цього світу в мистецтві» [2, 209].

Так, часові моделі та їх концептуалізація у «нотатках навколосвітньої мандрівниці» Лесі Ворониної «У пошуках Огопого» досить своєрідні: в них немає хронологічної послідовності подій, вони виступають в індивідуально-авторських проявах. Адже, як зазначає Р. Магдиш, «під час мандрування відбувається переосмислення життєвих цінностей, формування світогляду, а отже, емоційний стан людини, якщо говорити про художній текст, не контролює структурування часопростору, і останній моделюється через психологічні колізії та внутрішній стан суб'єкта. <...> герой-мандрівник художнього твору може знаходитися одночасно у декількох локусах – у конкретному місці й часі фізичного перебування (подорож потягом, літаком та іншими засобами транспорту) та в просторі своїх думок, спогадів, згадок, що є специфічним для текстів-мандрів [7, 87]. Відтак, варто говорити про психологічний аспект художнього хронотопу «В пошуках Огопого», навіть більше, про «психологічний час», який «формується на основі переживання особистістю детермінаційних зв'язків між основними подіями її життя» [3, 196], відображає авторську думку й ідентифікується з наратором.

Леся Воронина відразу обирає такі художні засоби, які маніфестують її авторські інтенції, стиль і створюють своєрідний художній часопростір у мандрівному тексті, де превалює гра: образами, цитатами, мовними засобами, простором і часом. Так, уже з перших сторінок авторка вдається

до мовної гри, розкладаючи на тости відому народну пісню «Вдармо об землю лихом-журбою!», мотивуючи свою божевільну ідею – об'їздити весь світ – бажанням вдарити об землю лихом-журбою, плюючи на всі зобов'язання й плани та втекти, куди очі дивляться [1, 5]. Утім читач розуміє, що одноманітність, невиразність буденного життя, «щоденна круговерть» з її усталеним, набридливим хронотопом, що спричиняє стан меланхолії, нудьгування, штовхає людину на пошуки нових вражень і емоцій.

Приємом гри з часом і простором не порушує «збалансованої темпоральної орієнтації» (за Ф. Зімбардо) твору: Леся Воронина вільно переміщається між часами, часто вдається до асоціативних ретроспекцій, актуалізуючи «картини минулого», що конструює багатовимірний мандрівний простір – хоч вона подорожує у теперішньому часі, перед читачем одразу постає і сьогоднішнє, і минуле, і майбутнє. Так, відвідини «дива-міста» Санкт-Петербургу в період білих ночей у травні місяці (тут конкретний час і простір переплітаються) викликають силу-силенну думок, що надає інша реальність – минула, яка асоціюється з літературними й історичними подіями: в уяві авторки постає Петербург Достоевського з «вічними сутінками й садомазохістськими експериментами Федора Михайловича», а «пам'ятник божевільного царя» Петра викликає природне бажання як свідомого українця запитати: «Це ти – той Перший, що розпинав нашу Україну» й будував місто, де загинуло безліч людей, серед яких і «наших козаків 60 тисяч», які «лежать під фундаментами вишуканих палаців і, певно, символізують нерозривну дружбу двох братніх народів» [1, 9–10]. Шквал емоцій спричиняє в оповідачки гру антиномічних почуттів, які увиразнює іронія та гротеск.

Актуальним у цьому контексті є хронотоп дороги, який набуває прямого і переносного значення: з одного боку, це той шлях, яким мандрує авторка чи то потягом, літаком чи автостопом, чи то верблюдами і віслюками. З іншого – це символічне, нове сприйняття дійсності, коли втрачаються почуття часу, реальності, коли серце і душу охоплює передчуття нових вражень, або це самі враження, чуттєвий та емоційний стан, що не тільки реалізує романтичні настрої письменниці, а й викликає «стенічні почуття та пробуджує елітарно-культурний ідеал творчої особистості» [4, 131]. У книзі знаходиться пряме тому підтвердження, що саме творчість письменниці, її цікаві пригодницькі повісті торували їй дорогу до Канади (глава «Як я (випадково) опинилася в Альберті»), «забезпечили» роботою у Едмонтонському університеті й «подарували» чимало цікавих, незабутніх зустрічей, які знову «примусили» її творити, оповідаючи про них читачам.

Дорога до різних країн, міст, містечок супроводжується «грою» з часом і простором, коли авторка, споглядаючи різні пам'ятки, архітектурні

шедеври, чудові ландшафти, не просто ними милується й занотовує їхні красоти «тут» і «зараз», а й осмислює світ в його єдності, апелюючи до універсальних законів людського буття, незалежних від часу і простору. Так, працюючи в Канаді й подорожуючи нею, Леся Воронина захоплюється й дивується «нетиповим пам'ятникам» (грибам-опенькам або велетенській писанці, збудованими давним-давно) як символам присутності українців у Канаді. Принагідно згадує ще одну історію, пов'язану також з яйцями: по роботі відвідувала двомовні українсько-англійські школи й була вражена своєрідною грою-завданням, що отримали діти – доглядати за сирим яечком упродовж тижня, всюди беручи його з собою, та пильнувати, щоб не розбилося. Наприкінці тижня тільки троє дівчаток змогли продемонструвати цілі яєчка. «Можливо, завдяки простій, на перший погляд, грі діти вперше замислилися над тим, яке крихке й тендітне життя і скільки зусиль треба докласти, щоб уберегти його від небезпек навколишнього світу», – висновує авторка [1, 90].

Оригінальне хронотопічне втілення у творі знаходять дуже важливі для українців проблеми історичної пам'яті, національної ідентичності. Перебуваючи в стані естетичного, культурно-світоглядного сприйняття, письменниця ні на мить не забуває про свою українськість, «не розлучається» з Україною, думає про неї, вболіває за нею, порівнює чуже і своє, як, скажімо, американське «братання молоді з викладачами», довіру до влади: їхню і нашу. І хоча часто аналогії бувають з присмаком гіркоти і суму, однак авторка залишається патріоткою і оптимісткою.

Мандруючи Польщею (її Леся Воронина любить з дитинства), відвідує Вроцлав-Бреслау й переповнюється враженнями від його культурних споруд, пам'яток, чудернацьких назв вулиць, які свідомо громадськість відстояла від перейменувань як «шматок історії»; від незвичайних свят, як День усіх святих 1 листопада, коли «поляки з'їжджаються з усіх усюд на могили померлих родичів і ставлять біля них безліч свічок», а також запалюють свічку в «пам'ять про безіменних небіжчиків» [1, 13]. Утім, споглядання і спостереження мандрівниці викликають не тільки захоплення і подив, а й серйозні думки про «спільну пам'ять», яка об'єднує народ будь-якої країни і потверджує, що «ще не все на цьому світі втрачено» [1, 13]. Це відкриває перед читачем нові смислові пласти й примушує задуматися над своєю історією, неперехідними цінностями.

Подорож до Талліна з його чистими узбіччями доріг, ідеальними шосейними трасами, чудовими лісами й ошатними віллами, оточеними ідеально підстриженими газонами, переконала авторку в тому, що «Естонія – велика країна, бо люди, які в ній живуть, ставляться до своєї землі, як до найбільшого скарбу», й навіяла сумну згадку про українські ліси з купами різного сміття, від чого виник простий рецепт збереження

матінки-природи – «треба ставитися до своєї країни, як до власного дому» [1, 45]. Поїздка в Угорщину на гаряче озеро Хевіз та провінційне містечко з однойменною назвою вразила подорожанку пам'ятниками і храмом з розп'яттям Христа. Та найбільше вразили люди, які «залишилися самі собою і живуть за тими законами, що здаються їм чесними й справедливими. І вони зовсім не соромляться своєї провінційності і не хочуть уподібнюватися до решти глобалізованого й уніфікованого світу» [1, 130].

Потрапивши на о. Крит та найголовнішу його пам'ятку – Кносський палац з підземними лабіринтами, в яких блукав потворний Мінотавр, авторка вдається до асоціативної ретроспекції, що робить художній час тривимірним – у ньому поєднується теперішнє, минуле і майбутнє, коли здається, що «час завмер», а уява переносить у прадавній світ, такий привабливий і таємничий, що був і залишиться загадкою для вчених майбутніх поколінь. Таким чином, попри зазначене конкретне місце подій, певні часові координати, насправді художній простір та час у наведених прикладах є набагато ширшими – відбувається проникнення одних часових і просторових відносин в інші, конкретних в абстрактні та навпаки.

В описах Скелястих гір, озера Оканаган авторка актуалізує міфологічний час, з подивом і задоволенням переповідаючи міфи і легенди місцевих жителів про «здоровезне чудовисько» Огопого, яке мешкає в озері, але якого ніколи не бачили (хоч мешканці твердо вірять в існування «страшного дракона»), що ще більше роздмухує уяву туристів і сприяє з'яві нових міфів, а місцевим підприємцям допомагає розвивати «огопогівську» індустрію.

Наведені приклади засвідчують вміння Лесі Ворониної творити індивідуальний час і простір, балансувати між часами залежно від ситуації, фокусуватися то на теперішньому, яке дає щоденну радість життя; то поєднувати сьогодення з минулим, щоб відчутти глибини народної пам'яті, зв'язок із традиціями, інтенсифікувати почуття власної ідентичності; то на майбутньому, що вселяє віру і надію на краще.

Вдала темпоральна організація тревелогу сприяє не тільки зосередженню письменниці на «просторі своїх думок», а й увиразнює авторську позицію, її сприйняття свого / чужого, актуалізуючи нагальні проблеми сьогодення, дуже важливі як для дорослих, так і для тих, хто дорослішає.

Для художнього часу і простору книги Ірени Карпи «Baby travel. Подорожі з дітьми, або як не стати куркою» характерна відкритість, фрагментарність, він конструюється із розповідей мами-мандрівниці про подорожі, «починаючи від скалолазання в Ліхтенштайні за два тижні до пологів і далеко не закінчуючи поїздкою до Індії з малюками віком півтора і два з половиною роки» [5, 5]. Оригінальне хронотопічне вираження

мають практичні поради Ірени Карпи про подорожі з дітьми: «Тож незалежно від того, грудне годування ви вибрали чи ні, подорожі з дитиною цілком можливі. І чим *менша* дитинка, тим вона легше мандрує. А всі перепони, як завжди, лише в нас у голові» [5, 25] або такі: «Не відкладайте життя *на тоді, коли* вони виростуть» [5, 175].

У «нерівномірні нотатки, помітки на полях, історійки, жарти і поради» [5, 5] органічно вписаний річний колообіг часу: перед читачем постають подорожі в різні пори року, хоча перевага надається теплому періоду. Крізь призму циклічного часу представлені мандрівки до Індії (літо, пізня осінь), до нетеплих Карпат у травні, у неймовірну спеку до Керали, у лютому до Барселони. Інколи час визначити важко, бо він не співпадає з українськими календарними порами року.

Також варто зазначити, що в художньому часі книги Ірени Карпи представлене «особливе відчуття часу», яке тільки здається для всіх однаковим, а в дійсності воно різне, і залежить від того, як живе людина, чим наповнює своє життя. Тож авторка не випадково на перших сторінках книги свідомо висловлює свої філософські міркування про час: «Насправді, все, про що я завжди хочу нагадати собі та іншим, – це час. Яка він розкіш сам по собі, і що то ми самі щосекунди обираємо, куди його витратити: на насолоду чи страждання. Бо ні насолода, ні страждання не потребують особливих причин для їх виникнення. Можна насолоджуватися тим, як вода огортає твої пальці, коли занурюєшся в озеро, чи страждати від того, що на березі моря тебе не чекає «мазераті» – а когось же десь чекає. І тільки якби ми знали, що наступної години життя закінчиться, ми б точно не парилися ані негараздами на роботі, ані тим, що наше авто недостатньо круте, ані тим, що з погодою у відпустці не дуже пощастило. Ми б точно думали про одне: ця вода протікає мені крізь пальці і я з цього приводу щасливий аж до глибинної клітинної структури. Я знаю, все це прописні давно відомі істини – але їх ніколи не буває зайвим ще раз повторити» [5, 6]. Така розлога цитата є виправданою, бо тільки простеживши за думкою до кінця, можна стверджувати, що «як прояв окремого він (*час. – уточнення моє*) має риси індивідуального часу і характеризується початком і кінцем. Як відображення безмежного світу, він характеризується безкінечністю часового потоку» [9, 29], увиразнюючи антиномію «кінцеве / безкінечне». У таких нотатках емоційна й психологічна насиченість змістових вимірів часу перетікає у філософські.

Концептуального значення в тревелозі Ірени Карпи набуває вільний час, який визначає якість і стиль життя авторки, формує її дозвіллеву культуру і провокує на нові й нові подорожі, спонукає шукати дороги до Індії, Непалу, Іспанії, Греції, Македонії, Польщі, Австрії, Німеччини разом з дітьми, а часом і з собакою, бо вона «все це любить, бо від усього цього

пересувного дітозоопарку не дінешся. А ще з ними ніколи не скучно» [5, 200]. Час тут стає компонентом психологічного буття людини.

Часопросторові орієнтири письменниці увиразнюють дидактичні моменти твору, який вона хоч і називає «веселий нон-фікшн», але за грайливою нарацією приховані досить корисні поради молодої мами, яка мудро може, скажімо, мотивувати маленьких донечок пройти кілька кілометрів пішки або ж подолати гірський підйом: «...на горі в парку Мунсень я показала їм хатинку в тумані – стару метеостанцію – й сказала, що там живе чарівник. Але до нього треба дійти ніжками, бо ні машина, ні візок такою кам'янистою стежкою не підіймуться» або «попросила Кору потримати шматок скелі, наприклад, – величиною з одноповерховий будинок. Бо ще от-от і впаде, і задавить все село знизу, якщо Кора його не підтримає...Стояла, кряхтіла, відповідально тримала, аж втомилася, відтак пішла поважно, з почуттям сумлінно виконаного обов'язку» [5, 179–182].

Через браму хронотопу до усвідомлення «сфери смислів» (М. Бахтін) про вік доходить Ірена Карпа, оприявнюючи категорію, що описується і вимірюється у таких фізичних координатах, як тривалість: «Пам'ятаєте, якою ознакою крутості був у дитинстві вік? Кому було більше років, той і переміг. Діти зараз мріють, аби їм було по тридцять три – ну так, хто ж крутіший за маму?.. З часом зірки ставатимуть трохи менш яскравими і буде об'єктивно ясно, що мама не найкрасивіша на землі, а двадцять три роки таки ліпше, ніж тридцять три. Хоча все відносно. <...> З досвідом вчишся цінувати моменти як такі, а не жити за дебільним принципом «више-сильней-бистрее», хоча деколи, звісно, трапляються рецидиви» [5, 178]. Зосереджуючись на аксіологічній спрямованості часу, авторка у такий спосіб висловлює особистісну позицію щодо миті й вічності.

Інколи в «baby travel» Ірени Карпи часопросторові переміщення збагачуються ретроспективними вставками, які пов'язані зі спогадами про дитинство, пригадуванням смішних епізодів з колишніх подорожей чи навчання в університеті, коли прогулювалися лекції з педагогіки, а тепер молодій мамі так бракує знань про методи «втихомирювання» дітей (та варто зауважити, попри все авторка прекрасно володіє будь-якою ситуацію і знаходить правильний вихід та ще й поради дає!).

Своєрідність художнього часу «baby travel» Ірени Карпи виражається також його естетичною наповненістю при зображенні картин прекрасної, часом екзотичної природи, різних споруд, які зливаються з ландшафтом, та й «чогось драматичного, з льодовиками, гірськими кіньми і квітами» [5, 69]: «Яке це щастя – просто вирватися з Києва і сидіти десь у гімалайській Індії на терасі. <...> Підіймаючись на пагорби, сидячи під молільними прапорцями, вдихаючи атмосферу цих вічних гір з їхніми м'якими світанками й заходами сонця, я якось інтуїтивно вірила, що всю цю красу вбирає й моя майбутня дитина» [5, 67–68]. Інтуїція не підвела

авторку, дещо пізніше вона напише: «Але рідко буває щось приємніше за те, коли бачиш свою дитину зненацька враженою гірською панорамою чи вогнями старого європейського міста. Коли не за твоєю підказкою, мовляв, що зараз всі по команді милуємося, а сама для себе ця зовсім нова гостя нашого світу вирішує: “Краса ...”» [5, 89].

Таким чином, у темпоральній організації тревелогів Лесі Ворониної і Ірени Карпи превалюючу роль відіграють такі характеристики, як багатовимірність, інтенсивність, тривалість, естетична наповненість, психологізм, філософічність. Авторки так вибудовують час і простір своїх творів, що, перебуваючи в тісному зв'язку один з одним, передають загальнокультурні константи, розкривають етнічно зумовлене світобачення з прихованим, але глибоким патріотизмом, а значить – виховують читачів, їх екокультуру, формують естетичну свідомість, відчуття краси екзистенції. Такі твори є цінним набуток дитячої літератури, в них письменниці змогли «піднятися до рівня дитячої душі»; вони несуть могутній гносеологічний, аксіологічний, гедоністичний, естетичний, дидактичний потенціал і для дітей, і для дорослих.

#### БІБЛІОГРАФІЯ

1. Воронина Леся. У пошуках Огопого (Нотатки навколосвітньої мандрівниці) / Леся Воронина. – К. : Нора-Друк, 2010. – 176 с.
2. Гачев Г. Развитие образного сознания в литературе // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Образ, метод, характер. – М., 1962. – С. 186–311.
3. Головаха Е.И. Психологическое время личности / Е.И. Головаха, А.А. Кроник. – К. : Наукова думка, 1984. – 205 с.
4. Доній Н. Мандрування як ситуація розриву з «нудьгою повсякденності» Постмодерну / Наталя Доній // Сіверянський літопис. – 2009. – №1. – С. 131–136.
5. Карпа І. Baby travel. Подорожі з дітьми, або як не стати куркою / Ірена Карпа. – Х. : Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2014. – 208 с.
6. Кискін О.М. Урбаністичний хронотоп в постмодерністському романі: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / О.М. Кискін. – К., 2006. – 20 с.
7. Магдиш Р.О. Літературна критика про специфіку часопростору сучасних творів-мандрів / Р.О. Магдиш // Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г.С. Сковороди. – 2013. – Т. 2. – № 2–74. – С. 83–89.
8. Топоров В. Пространство и текст / В. Топоров // Текст: семантика и структура. – М., 1983. – С. 227–284.
9. Тураева З.Я. Категория времени. Время грамматическое и время художественное / З.Я. Тураева. – М. : Высшая школа, 1979. – 220 с.

#### BIBLIOGRAPHIA

1. Voronyna Lesja. U poshukakh Opopogo (Notatky navkolosvitnjojji mandrivnyci) / Lesja Voronyna. – K. : Nora-Druk, 2010. – 176 s.
2. Ghachev Gh. Razvytye obraznogo soznanyja v lyterature // Teoryja lyteratury. Osnovnyje problemy v ystorycheskom osveshheny. Obraz, metod, kharakter. – M., 1962. – S. 186–311.



3. Gholovakha E.Y. *Psyhologhycheskoe vremja lychnomy* / E.Y. Gholovakha, A.A. Kronyk. – K. : Naukova dumka, 1984. – 205 s.
4. Donij N. *Mandruvannja jak sytuacija rozryvu z «nudjghoju povsjakdennosti» Postmodernu* / Natalja Donij // *Siverjanskyj litopys*. – 2009. – №1. – S. 131–136.
5. Karpa I. *Baby travel. Podorozhi z ditjmy, abo jak ne staty kurkoju* / Irena Karpa. – Kh. : Knyzhkovyj Klub «Klub Simejnogho Dozwillja», 2014. – 208 s.
6. Kyskin O.M. *Urbanistychnyj khronotop v postmodernistsjkomu romani: avtoref. dys. na zdobuttja nauk. stupenja kand. filol. nauk : spec. 10.01.06 «Teorija literatury»* / O.M. Kyskin. – K., 2006. – 20 s.
7. Maghdysh R.O. *Literaturna krytyka pro specyfyku chasoprostoru suchasnykh tvoriv-mandriv* / R.O. Maghdysh // *Naukovi zapysky Kharkivskogho nacionaljnogho pedagoghichnogho universytetu im. Gh.S. Skovorody*. – 2013. – T. 2. – №2–74. – S. 83–89.
8. Toporov V. *Prostranstvo y tekst* / V. Toporov // *Tekst: semantyka y struktura*. – M., 1983. – S. 227–284.
9. Turaeva Z.Ja. *Kateghoryja vremeny. Vremja ghramatycheskoe y vremja khudozhestvennoe* / Z.Ja. Turaeva. – M. : Vysshaja shkola, 1979. – 220 s.

#### ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

**Колінько Олена Петрівна** – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри загального мовознавства і слов'янської філології Бердянського державного педагогічного університету.

*Наукові інтереси:* література помежів'я XIX–XX ст., модерністська новела, проблеми дитячої літератури.

**УДК 821.161.2.09«19»**

## КОНСТРУЕНТИ ПСИХОЛОГІЗМУ У РОМАНІ Р. ІВАНИЧУКА «ВОГНЕННІ СТОВПИ»

**Людмила КОПЕЙЦЕВА (Мелітополь)**

*У статті простежуються вектори психологізму в романі Р. Іваничука «Вогненні стовпи». Проведено аналіз використаних письменником таких основних прийомів та засобів, як внутрішній монолог, психологізований пейзаж, психологічна деталь.*

*У науковій праці констатовано, що літературний набуток Р. Іваничука посідає помітне місце серед спадщини письменників – творців вітчизняного історичного роману. З'ясовано, що різноманітні аспекти набули оцінки у розвідках М. Ільницького, С. Жили, С. Підпригори, В. Чумака та ін.*

*У роботі доведено, що роман «Вогненні стовпи» – твір психологічно напружений, він покликаний дати читачеві ключ до розуміння життєдайних основ буття у світі.*

*Ключові слова:* поетика, психологія, внутрішній монолог, ідентичність, самопізнання, художня деталь.

Роман Р. Іваничука «Вогненні стовпи» неодноразово ставав об'єктом вивчення та інтерпретації. Дослідників цікавила жанрова своєрідність твору, філософська, психологічна проблематика, структура, способи творення образів. Згадані аспекти набули оцінки у розвідках М. Ільницького, С. Жили, С. Підпригори, В. Чумака та ін. На думку В. Чумака, в літературі з'явився «роман аналітико-психологічний,

філософський, з підключенням найрізноманітніших жанрово-стилістичних рішень – міф, притча, сповідь, легенда, травестія» [6, 15].

Проте часопросторовому психологічному аспекту твору не було присвячено спеціальної наукової студії.

З'ясування особливостей психологізму в романі, закономірностей використання митцем психологічного інструментарію, доповнення науковою інтерпретацією майстерності митця у створенні образів є метою статті. Осмислення проблеми психологізму в конкретно-індивідуальній площині зумовлює актуальність обраної теми.

За літературознавчою енциклопедією, психологізм – передавання художніми засобами внутрішнього світу персонажа, його думок, переживань, зумовлених зовнішніми і внутрішніми чинниками [3, 292]. У вітчизняному літературознавчому дискурсі вагомою є праця О.М. Січкара «Форми, прийоми та засоби втілення психологізму в українській літературі (спроба системного аналізу)» [5], у якій вона, спираючись на інші дослідження у цьому питанні, виокремлює три форми втілення психологізму: пряма (внутрішня, інтервентна), непряма (зовнішня, екстервентна) і сумарно означаюча. При цьому дослідниця наголошує, що кожна із форм послуговується своїми засобами і прийомами втілення психологізму. Пряма форма, визначає О. Січкара, може реалізуватися за допомогою таких прийомів, як внутрішній монолог, внутрішній діалог, психологічне авторське зображення: сни, марення, сповідь, «потік свідомості» тощо. Непряма форма послуговується такими засобами й прийомами: жести, рухи, пози, міміка, інтонація, психологічний портрет, психологічний пейзаж, психологічний інтер'єр, екстер'єр, психологічна деталь тощо [5, 39]. У своїй розвідці беремо за основу цю схему форм, прийомів та засобів втілення психологізму.

«Вогненні стовпи» – твір психологічно напружений, він покликаний дати реципієнту ключ до розуміння філософського осмислення буття. Наскрізними у романі є сентенції самого Р. Іваничука: «Все починається із власного нерва, немає ж вселюдської нервової системи. І тільки та людина, яка здатна глибоко відчувати родинний біль, може піднятися до розуміння болю верстви, нації, людства. У цьому сенс моєї філософії, набутої з власного досвіду в життєвому русі» [1, 37].

Художній світ для роману різний, але він поєднує в собі одні й ті самі стани – це фізичні параметри реального світу і духовні сфери внутрішнього світу людини. Саме у притчі «Вогненні стовпи» найвиразніше розкриті психологічні колізії: а саме ставлення родини Андрусяків до радянського офіцера Шполи, який ввірвався до них з револьвером, втікаючи від бійців УПА. Він просить Василя – брата Андрія – принести револьвер. Автор не пропонує читачам простого, однозначного вирішення психологічної колізії, а намагається зрозуміти і

об'єктивно подати позицію кожної зі сторін досліджуваного конфлікту. Перший варіант притчі – Василь вбиває офіцера, на що батько говорить: «Що ти наробив, сину? Він – не ворог...» [1, 225]. Інший варіант – Василь віддає зброю офіцерові, батько, підсумовуючи зроблене сином, з прикрістю зауважує: «Що ж ти наробив, сину, таж він наш запеклий ворог!» [1, 246]. Втретє, Василь намагається втекти, щоб не бути депортованим, офіцер стріляє йому в спину. Але кінцівка притчі є відкритою, поданою автором у всеохопному ракурсі: «На постріли вийшли з хати Іван, Марія й офіцер, вони з подивом спостерігали, як два сонця на небосхилі готуються до двобою; з царини рушили вперед з автоматами напереваги червонорубашники, а з Солтисового белебня густими розстріляними сходили партизани; дві ворожі лінії стрімко наближались до Андрусякового обійстя, а на подвір'ї стояли три постаті, освітлені двома вогненними стовпами, і один з них міражний, чорнів, ніби на нього падала тінь обеліска» [1, 257]. Наратор тримає читача в особливому напруженні, з власними думками, співпереживанням до долі Василя. Однак митець повертається до даного конфлікту у третій частині триптиха, романі-реквіемі «Космацький гердан», в якому пропонується своєрідне продовження кінцевого варіанту притчі. М. Ільницький підкреслює, що перехрещення різних кутів зору «дає ту стереоскопічну призму, яка власне проектує ситуацію у перспективу багатовимірності, де деталь набуває прикмет знаку-символу, життєві реалії міфологізуються» [2, 136].

Спостерігаємо, що кожен образ, виписаний у творі письменником, так чи інакше пов'язаний з душевним переживанням героя, що власне й впливає з форми викладу: «У внутрішніх монологів, – як зазначає В. Марко, – ми немовби безпосередньо чуємо голос душі персонажа як відлуння навколишнього світу, спостерігаємо сам процес народження думки й переживання» [4, 67]. Письменник детально описує ті образи або дії персонажа, які спричиняють у його душі хвилю емоцій, переживань, роздумів.

Одним із векторів роману є психологічний портрет його персонажів. Для розкриття психологічної характеристики, що виявляється в рухах, діях персонажів, митець використовує портрет, постійно акцентуючи певні риси-деталі. Ось яким запам'ятався Йосафатові його вчитель: «елегантний, випрасуваний, з білими манжетами й бордовою краваткою інтелігент – в школі, обпалений сонцем й вітром обвіяний хлібороб – на полі, а довгими зимовими вечорами – розважливий мудрець» [1, 83]. На наш погляд, повнішому виявленню душевних ознак сприяє «відсторонена форма портрета», звернення до етнографічних особливостей одягу, символіки кольорів: «розщепленого кітеля два яскраві пасочки аж надто підкреслювали українство повстанця» [1, 131]; «надломлений чоловік із

сивим волоссям й латкою брунатової лисини, з поораним передчасними зморшками обличчям і затаєною тривогою в сивих очах» [1, 83].

Виразний кінематографізм, тобто обмеження зовнішності дійових осіб двома-трьома шкiцями, неодноразово підкреслюють як зовнішні, так і внутрішні риси персонажів: мати Марія, дивлячись на Шполу, уявляла свого «живого первістка з лютими, не синівськими очима»; в лейтенантові, який був подібний до Андрія віком, вона побачила «сині очі, які затінилися зняковілістю й провинністю» [1, 266]: Іван, «звівши важкі очі, ніби-то в орбітах у нього сиділи дві свинцеві кульки, що водно норовили, опускалися долу» [1, 274]; «карі, молоді очі запалахкотіли вогнем ненависті» (Марія до лейтенанта) [1, 279]. Як бачимо, у системі засобів видимої мови почуттів при розкритті психологічного стану персонажів Р. Іваничук особливу роль відводить живій «мові» очей. Вони надають зображеному більш живого, промовистого характеру: «сизий погляд Шкрупили уп'явся в Мирона, немов щупальці спрута, проник у душу і залишився там, пригаслий назавжди» [1, 229]; «очі ворога... блищали, мов скляні, й дивилися з потойбіччя, то були очі не Захарчука, а самої смерті» [1, 233].

У відображенні зовнішності народних оборонців простежується ряд спільних рис, на яких зосереджує увагу читача автор: «Скупа усмішка, з якою вони (партизани) привіталися з господинею, злагіднена суворість і втома на обличчях спочатку відчужувала їх, людей з іншого світу, від Юлії» [1, 186]. Іван Захарчук-Буркут «був високий, плечистий ... обличчя надто змучене, ховалося в ритвинах на щоках і зморшках на чолі» [1, 214].

У портретуванні негативних образів романного триптиха особливо яскраво проступає співвіднесення експліцитного опису та імпліцитного наповнення. Автор часто йде від опису зовнішнього вигляду до з'ясування психологічної сутності особистості. Потворна зовнішність («трупна жовтизна обличчя»; «більматі очі»; «хижі», «безбарвні» очі), акцентує моральну ницість персонажів. Образ зрадника Йосипа Кобацького розкривається також і за рахунок залучення міфологічної реальності, яка допускає перевтілення людини після смерті. Проте на сторінках твору трапляється й інший характеротворчий прийом, коли гарна зовнішність контрастує з помислами, діяннями людини (Шпола).

Спостерігаємо в романі велику кількість пейзажних замальовок для опису галицької природи, яка сприймається як жива істота, що може реагувати на історичні події в унісон або контрастувати з психологічними переживаннями людей: «Перемішана чобітьми, копитами й гарматними колесами озимина чіплялася розмоклого на березневому талі ґрунті побілілими від холоду пучками й оживала поміж протоптами, що повзли з орних обочин на ґрунь і там зливалися в чорну дорогу, котра знесилена розпласталась на хребті, немов згвалтована жінка, й нікому більше не було

жодного до неї діла, бо село зі страху зсунулося в глибокі видоліни й там запалося під землю» [1, 10].

Безсумнівним є те, що пейзаж у романі зображає місце і визначає час, окреслює настрій та переживання персонажів, як у плані зіставлення, так і протиставлення, відтворює історичний та національний колорит: «Біла габа (сніг) розкотилася сувоєм від Троєцького лісу через Лису гору аж до дебеславської видоліни. Світ постав первісно чистим і однотонним, немов перед початком творіння...» [1, 202]; «надворі розгорялася пожежа, вогненний стовп підпалював крокви під черепицею, розтоплював скло на вікнах» [1, 292].

Письменник майстерно і художньо переконливо об'єднує два виміри – сюжетний та психологічний – в один, який можна визначити, як психологічний нарратив. Психологічна насиченість твору пов'язана із виокремленням у ньому певних екзистенційних категорій: смуток, страх, смерть, самотність, туга тощо, серед яких екзистенціал самотності є домінуючим. Романний триптих Р. Іванчука «Вогненні стовпи» – яскравий приклад того, як митець майстерно, послуговуючись своєрідними художніми засобами (портрети-повтори, риси-деталі, символіка, елементи кінематографізму, автобіографічність, двійництво, проведення паралелей образів підсвідомості з реаліями тощо), кладучи в основу побудови певну сукупність дидактично направлених ідей, уводить до подієвої структури твору галерею типових образів, які об'ємно виформовують історичну ситуацію національно-визвольних змагань 1940–50-х років ХХ століття.

Отже, у романі Р. Іванчука «Вогненні стовпи» психологізм проявляється у різних формах його художнього втілення і служить способом як драматизації тексту, так і засобом характеристики персонажів.

#### БІБЛІОГРАФІЯ

1. Іванчук Р. Вогненні стовпи : роман / Р. Іванчук. – Х. : Фоліо, 2013. – 507 с.
2. Ільницький М. Містерія Йорданської ночі / М. Ільницький // Дзвін. – 2004. – №5–6. – С. 136–141.
3. Літературознавча енциклопедія : у 2-х т. / Автор-упорядник Ю.І. Ковалів. – К. : ВЦ «Академія», 2007. – Т. 2. – 620 с.
4. Марко В.П. У вимірах стилю (літературно-критичний нарис) / В.П. Марко. – К. : Дніпро, 1984. – 118 с. – (Бесіди про художню літературу).
5. Січкач О.М. Форми, прийоми та засоби втілення психологізму в українській літературі (спроба системного аналізу) / О.М. Січкач // Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка. – 2010. – №4(191). – С. 35–43.
6. Чумак В. Украинский советский исторический роман 60-80-х годов: проблема исторической и художественной правды : автореф. дис. На здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук: 10.01.02 / В. Чумак. – К., 1989. – 45 с.

#### BIBLIOGRAPHIA

1. Ivanychuk R. Voghnenni stovpy : roman / R. Ivanychuk. – Kh. : Folio, 2013. – 507 s.
2. Pijnycjkyj M. Misterija Jordanskoji nochi / M. Pijnycjkyj // Dzvin. – 2004. – №5–6. – S. 136–141.

3. Literaturoznavcha encyklopedija : u 2-kh t. / Avtor-uporjadnyk Ju.I. Kovaliv. – K. : VC «Akademija», 2007. – T. 2. – 620 s.
4. Marko V.P. U vymirakh stylju (literaturno-krytychnyj narys) / V.P. Marko. – K. : Dnipro, 1984. – 118 s. – (Besidy pro khudozhnju literaturu).
5. Sichkar O.M. Formy, pryjomy ta zasoby vtillennja psykholohizmu v ukrajinsjkij literaturi (sproba systemnogho analizu) / O.M. Sichkar // Visnyk LNU imeni Tarasa Shevchenka. – 2010. – №4(191). – S. 35–43.
6. Chumak V. Ukraynskyj sovetskyj istorycheskyj roman 60–80-kh ghodov: problema ystorycheskoj y khudozhestvennoj pravdy : avtoref. dys. na zdobuttja nauk. stupenja d-ra fylol. nauk: 10.01.02 / V. Chumak. – K., 1989. – 45 s.

#### ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

**Копейцева Людмила Петрівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української і зарубіжної літератури Мелітопольського державного педагогічного університету імені Богдана Хмельницького.

*Наукові інтереси:* сучасний історико-літературний процес; особливості художнього мислення письменників; питання реалізації автора у текстах.

**УДК 821.161.2.09**

## ХУДОЖНЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЯ АРХЕТИПУ «ЗРАДА» КРИЗЬ ПРИЗМУ ДИХОТОМІЇ «СВІЙ-ЧУЖИЙ» У П'ЄСІ «МОСКАЛЬ-ЧАРІВНИК» І. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

**Тетяна КОРНІЙЧУК (Кам'янець-Подільський)**

*У статті розкриваються особливості художньої реалізації архетипу зради у п'єсі «Москаль-чарівник» І. Котляревського; проаналізовано язичницькі та християнські первні перелюбу, особливе ставлення суспільної моралі до особи жіночої статті; вказано на оригінальне авторське трактування подружньої невірності, зреалізоване у наступній формулі: «злочин» – психологічний катарсис – сповідь – очищення; розкрито значення реального та ігрового простору у творі для актуалізації питання жіночої гріховності.*

*Ключові слова:* І. Котляревський, архетип, зрада.

Упродовж останніх десятиліть в українському літературознавстві з'явилося чимало досліджень, присвячених аналізу архетипних структур у художньому творі. Ця тенденція пов'язана насамперед із глобалізаційними процесами кінця ХХ – початку ХХІ ст., активним науково-технічним прогресом, що призвели до переорієнтації духовно-моральних цінностей, нівелювання етнічних сакральних кодів. У зв'язку з цим дослідження глибинних детермінант української ментальності як форм збереження колективної пам'яті набули особливої актуальності.

Зрада є одним із базових архетипів української культури, оскільки торкається сфери сімейних відносин. Сім'я здавна позиціонувалась як джерело соціальних установок та ціннісних орієнтацій. Тому будь-які прояви «кризових явищ» у взаємостосунках між подружжям спонукали до пошуку деструктивних констант гармонійної моделі шлюбу.

Спроби осягнути феномен зради присутні, зокрема, у творчості Г. Сковороди, Т. Шевченка, Лесі Українки, І. Франка тощо. Архетипна субстанція подружньої невірності знайшла своє відображення й на сторінках «Москаля-чарівника» І. Котляревського.

Щодо історіографії питання, то спеціального дослідження архетипу зради у творі І. Котляревського немає. Однак дотичні до обраної теми проблеми просвітницького гуманізму письменника, міфо-фольклоризму у зазначеній п'єсі вивчали П. Хропко, Є. Нахлік, В. Сарапин. Феномен подружньої невірності детально опрацьований у працях етнографів, дослідників міфологічного світогляду українського народу К. Рахно, Т. Пуларії, І. Черчович тощо. Теоретичну концепцію про співіснування ігрового та реального просторів у художньому творі окреслили С. Колрідж, К. Коелб та ін.

Мета статті – проаналізувати особливості художньої реалізації архетипу зради у п'єсі «Москаль-чарівник» І. Котляревського, розкрити значення реального та ігрового простору у творі.

Архетип зради своїм корінням сягає язичницьких часів. Наші предки розцінювали подружню зраду як результат взаємодії людини з надприродними силами. Народна уява витворила образ змія-перелесника, спокусника жіночих сердець. Як представник нечистої сили, він міг змінювати свою подобу залежно від обставин: від іскристого куля соломи, крилатого чудовиська до молодого парубка. Підкидаючи на дорогу хустку чи перстень, змії чекав, котра з жінок його підніме, щоб потім ходити до неї уночі. Вірили, що його жертвами ставали самотні молодіці та вдови. Щоб позбутися домагань змія, потрібно було віднести знайдену річ назад. Примітно, що «наші класики, – зауважує К. Рахно, – традиційно зображали моральне падіння жінки як результат зовнішніх, сторонніх впливів, а не її власної зіпсованості» [3, 20].

Архетип зради зазнав впливу й християнської догматики. В апокрифі «Історія Якова про народження Марії» [4, 154] жіночу невірність пов'язують з образом Єви, яку за відсутності Адама спокусив Змій. Т. Пуларія зауважує, що свого часу «біблейський змії-спокусник і язичницький перелесник зливаються в одному образі, а жінка стає уособленням сил зла, загрозою традиційній християнській духовності» [2, 81].

Гріховна природа жінки з часом спричинилася до вкрай прискіпливого ставлення суспільної моралі до її особи та суворого контролю поведінки. У той час як чоловіча зрада сприймалась за прикрий інцидент, «чистота» дружини була обов'язковою. Досліджуючи подружні зради у галицьких сім'ях кінця XIX – початку XX ст., І. Черчович зауважує: «Зрада жінки могла мати своїм наслідком появу позашлюбних дітей, які могли претендувати на спадщину законних нащадків. Крім того,

позашлюбні діти опинялися під загрозою кровозмішання через невизначеність їх батьківства» [5].

Архетип зради у п'єсі «Москаль-чарівник» розгортається крізь призму дихотомії свій-чужий (реального та ігрового середовища). Реальне середовище репрезентує стиль сімейної поведінки родини Чупрунів. По від'їзді Михайла його дружина Тетяна залишається на господарстві сама. Упродовж декількох днів до неї учашає міський писар Финтик, який приїхав у село провідати свою матір. Він відверто зізнається Тетяні у своїх почуттях, не переймаючись тим, що вона одружена: *«Скільки я об'ясняв жарчайший пламень любви моей к тебе, но ты все не догадуешься, до чего мои ежедневные к тебе учашения относятся? Ей-ей, до того, чтобы насытиться твоим лицезрением, насладиться гласом уст твоих и возлобызати розы губ твоих»* [1, 251]. Тетяна з першого погляду нібито цурається таких залищань і неодноразово зауважує, що вона шлюбна жінка і любить свого чоловіка. Тут же вказується на гріховну природу зради: *«То-то ви, учені та письменні, які лукаві! Буцім і не розберете, що гріх і що сором? [...] за те буде вам сто погибелей»* [1, 253]. Однак разом з тим Чупруниха не спішить виганяти нав'язливого панича з хати. На його гроші вона купує різні наїдки та напитки і збирається пригощати ними Финтика, мовляв, лише через те, що дуже шанує його матір. Тетяна добре розуміє, що певною мірою вона все ж переступила суспільну мораль, бо коли у будинку з'являється москаль, вигадує, що Финтик доводиться їй далеким родичем.

Ігровий простір у творі актуалізується із раптовим поверненням додому Михайла. Тетяна лякається осуду чоловіка й ховає Финтика під припічок, пообіцявши випустити, як усі поснуть. Москаль намагається розкрити таємницю Тетяни. Його образ у творі поданий у ролі такого собі добродія, який прагне врегулювати сімейні стосунки. Уже в порозі він дорікає Михайлу, що той залишив молоду дружину саму і натякає на можливу подружню зраду: *«Эй, смотри! Мне что-то не верится, чтоб женщина не нашла для себя забавы в скуке»* [1, 259]. Тетяна опозиційно протиставлена москалю, оскільки має свою «правду». Вона намагається запевнити чоловіка у своїй вірності: *«Буває так, що найневинніша по своїй простоті терпить поговор од людей; а яка і не добре робить, та уміє свої поступки хорошенько прикрити, така остається в мислях людей невинною»* [1, 259]. Між опонентами спершу іде словесна перепалка, що згодом знаходить вираження у розіграші із викликом нечистої сили та запродажу їй душі. Спершу постоялець просить Тетяну принести харчі з комірчини, що з'явилися там ніби силою нечистого, пізніше – вигадує цілий обряд для об'явлення свого «хазяїна» тощо.

Ситуація попри певну умовність дозволяє осягнути суть нечистого та мотивує його взаємозв'язки з людиною у найрізноманітніших виявах.



Йдеться насамперед про строгу табуйованість імені чорта (він з'являється тоді, коли його кличуть), зміни його зовнішності залежно від обставин і тілесні аномалії (гучний голос, кульгавість), здатність до винахідництва (вигадав горілку різноманітні забави) та ін. Привертають увагу й оберегові ритуали, які використовують Михайло та Тетяна задля убезпечення себе від злої сили.

Розіграш у творі спричинений не стільки наміром москаля висміяти чи познуватись над Тетяною, як бажанням підштовхнути її до морального «очищення». Постійно загострюючи ситуацію, він хоче змусити Чупруніху зізнатися в усьому чоловікові. Однак Тетяна настільки трепетно ставиться до сімейних стосунків, що ладна підтримувати солдата у розіграші, аби позбавити себе цієї участі. Помітивши видимі ознаки «чистоти» героїні, москаль змінює почуття презирства до неї на милість: *«Я узнал тебя, ты женщина хоть и молодая, но умная и честных. Самая робость твоя и торопливость доказали твою невинность. Положись на меня, я забавлю тебя от хлопот»* [1, с. 267]. Москаль доводить розіграш до логічного завершення: анонсувавши появу нечистого, виводить Финтика із-за припічка, забороняє подружжю з ним розмовляти і готується відпустити його невпізнаним. Однак у найвідповідальніший момент слово бере Тетяна. Зізнання жінки за своєю формою нагадує сповідь з притаманними їй детальним описом та аналізом подій, психологічною мотивацією розповіді – готовністю прийняти зі сторони Михайла осуд чи прощення: *«Чоловіче! Москаль жартував над тобою. Я тобі все тепер розкажу. Сей панич не чорт, а настоящий Финтик, но своїми умислами походить на чорта [...] ти знаєш, що я перед тобою не брешу і не обманюю тебе»* [1, 272]. Надзвичайної ваги набуває реакція Михайла на проступок Тетяни, оскільки йдеться про високий ступінь довіри між подружжям. Попри явне невдоволення поведінкою дружини, Чупрун впевнений, що від неї не варто сподіватися «городянського бешкету». У дусі християнської моралі поводитьсь Михайло з Финтиком. Замість того, щоб дати йому доброго прочухана, він прощає панича і дає життєве напучення: *«Мені б треба більше всіх проученіє тобі дати, но я непотребство твоєї душі прощаю тобі, тільки обіщай нам ніколи не забувати, якого ти роду, почитати матір свою, поважати старших себе, не обіжати нікого, не підсипатись під чужих жінок, а мою Тетяну за тридев'ять земель обіходити...»* [1, 274].

Співіснування реального та ігрового простору у творі простежується на рівні теорії С. Колріджа про «призупинку недовіри» (willing suspension of disbelief), за якою реалізація надприродного у творі уможлиблюється тоді, коли читач тимчасово перестає відчувати ілюзорність уявного простору і сприймає її за дійсність. К. Коелб, який свого часу підтримав погляди цього письменника, писав: *«...його твір [«Балада про Старого*

Морепоплаця»] несе у собі таку гру, – несправжню реальність, яка створює межу навколо себе, відділяючи тим самим «всередині» від «ззовні». Всередині існує віра, породжена самою грою, тоді як ззовні існує лише визнання того факту, що ця гра не відбувається насправді» [6, 16–17]. Теж саме можна сказати про п'єсу «Москаль-чарівник». Розігруючи Михайла, Тетяна та москаль створили сакральний локус, у якому знайшли відображення уявлення наших предків про нечисту силу. Усвідомлення ними неправдоподібності, штучності створеної ситуації окреслює у творі реальний континуум. Ігровий простір за своєю суттю надзвичайно мінливий і розчиняється тоді, коли Тетяна відмовляється від його правил і зізнається в усьому чоловікові.

Отже, архетип зради у п'єсі «Москаль-чарівник» І. Котляревського розкривається крізь призму дихотомії «свій-чужий» і складається з набору наступних вчинків головної героїні: «злочин» (надміру обхідливе спілкування з Финтиком за відсутності чоловіка), психологічний катарсис (паніка, пов'язана з раптовим поверненням додому Михайла; намагання за допомогою розіграшу приховати свою дещо аморальну поведінку), сповідь (зізнання у скоєному) та фізичне очищення (прощення Михайла). Ігровий простір у реальному середовищі візуалізується як сакральний локус, у якому знайшли відображення уявлення українського народу про нечисту силу.

#### БІБЛІОГРАФІЯ

1. Котляревський І. Поетичні твори. Драматичні твори. Листи / Іван Котляревський. – К. : Наукова думка, 1982. – 320 с.
2. Пуларія Т. Мотив жіночої зради як прояв архетипу жіночого в українській народній казці / Тетяна Пуларія // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. – К. : Міленіум, 2010. – №3. – С. 79–83.
3. Рахно К. Українське відьмацтво як продукт еволюції гендерних відносин / Костянтин Рахно // Український керамологічний журнал. – 2003. – №1. – С. 18–23.
4. Свенцицкая И. Апокрифические Евангелия: Исследования, тексты, комментарии / Ирина Свенцицкая. – М. : Присцельс, 1996. – 200 с.
5. Черчович І. Подружні зради у галицьких сім'ях кінця ХІХ – початку ХХ ст. [Електронний ресурс] / І. Черчович. – Режим доступу: <http://uamoderna.com/md/cherchovych-galicia-adultery>.
6. Koelb C. The Incredulous Reader. Literature and Function of Disbelief / C. Koelb. – Cornell University Press, 1984. – P. 16–17.

#### BIBLIOGHRAFIJA

1. Kotljarevsjkyj I. Poetychni tvory. Dramatychni tvory. Lysty / Ivan Kotljarevsjkyj. – K. : Naukova dumka, 1982. – 320 s.
2. Pularija T. Motyv zhinochoji zrazy jak projav arkhetypu zhinochogho v ukrajinsjkij narodnij kazci / Tetjana Pularija // Visnyk Derzhavnoji akademiji kerivnykh kadriv kuljture i mystectv : nauk. zhurnal. – K. : Milenium, 2010. – №3. – S. 79–83.
3. Rakhno K. Ukrajinsjke vidjmactvo jak produkt evoljuciji ghendernykh vidnosyn / Kostjantyn Rakhno // Ukrajinsjkyj keramologhichnyj zhurnal. – 2003. – №1. – S. 18–23.

4. Svencyskaja Y. Apokryficheskye Evanghelyja: Yssledovanyja, teksty, kommentaryy / Yryna Svencyskaja. – M. : Pryscljys, 1996. – 200 s.
5. Cherchovych I. Podruzhni zrazy u ghalycjkykh sim'jakh kincja XIX – pochatku XX st. [Elektronnyj resurs] / I. Cherchovych. – Rezhym dostupu: <http://uamoderna.com/md/cherchovych-galicia-adultery>.
6. Koelb C. The Incredulous Reader. Literature and Function of Disbelief / C. Koelb. – Cornell University Press, 1984. – P. 16–17.

#### ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

**Корнійчук Тетяна Віталіївна** – кандидат філологічних наук, викладач філологічних дисциплін Кам'янець-Подільського індустріального коледжу.

*Наукові інтереси:* сакральні інтенції художньої літератури.

УДК [821.161.2 + 821.112.2] – 31.091

## ПРОСТОРОВІ МОДИФІКАЦІЇ У РОМАНАХ ІРИНИ ВІЛЬДЕ «СЕСТРИ РІЧИНСЬКІ» ТА ТЕОДОРА ДРАЙЗЕРА «ОПЛОТ»

**Оксана ОГУЛЬЧАНСЬКА, Марія БУДКО (Мелітополь)**

*У статті розглянуто модифікації простору романів І. Вільде «Сестри Річинські» та Т. Драйзера «Оплот» у порівняльному аспекті. Художній простір залежить від внутрішнього наповнення твору, він втягується у плин часу, сюжету, історії, таким чином зображуються події, що відбуваються в різних місцях. Цей прийом творення простору є характерним для великих епічних творів, зокрема для сімейних романів-хронік. Також у статті сфокусовано увагу на функції синхронних за часом та розрізнених локативно подій, що відтворюють широкую панораму суспільства та передають загальні умонастрої доби. Дискретність простору, що в обох романах реалізується здебільшого через подорожі, передається суб'єктивним сприйняттям простору. Особливу увагу приділено локусу родинного будинку та «чужому простору».*

*Проаналізувавши модифікації простору у романах, доходимо висновку, що простір є сюжетотворчою категорією.*

*Ключові слова:* роман, порівняльний аспект, хронотоп, простір, просторові модифікації.

В останні роки актуальними стали дослідження порівняльного характеру. Адже компаративний аналіз творів вітчизняних та зарубіжних митців дає змогу наголосити індивідуальних рисах стилю письменників.

Т. Драйзер та І. Вільде є представниками літератур різних континентів та культур, проте їхні твори мають типологічну спорідненість, що з погляду порівняльного дискурсу становить дослідницький інтерес. Різномасштабному порівняльному дослідженню творів Т. Драйзера «Оплот» та І. Вільде «Сестри Річинські» присвячено статті О. Дудар. Порівнюючи твори за жанровою семантикою, дослідниця дійшла висновку, що роман Ірини Вільде «Сестри Річинські» зовнішньо, за сюжетотворчими чинниками, змістом, саморефлексіями головних героїв є соціально-психологічним, як і «Оплот» Теодора Драйзера, що є сімейною хронікою з рисами соціально-психологічного роману [5, 65].

У роботі, присвяченій текстовій інтерференції романів І. Вільде «Сестри Річинські» та Т. Драйзера «Оплот», О. Дудар проаналізувала взаємини між мовленням автора, наратора, текстом персонажа, та зосередила увагу на явищі інтерференції тексту [6]. Також у порівняльному аспекті дослідниця розглянула систему конфліктів вищезгаданих сімейних романів та дійшла висновку, що буття особистості у художньому дискурсі розвивається у двох площинах: внутрішній (світі переживань, мрій та роздумів) та зовнішній, яка реалізована у контакті зі світом [8, 108]. Зазначено, що такі подібності та відмінності між творами реалізуються у розв'язанні конфлікту, що є найпопулярнішим у реалістичній літературі ХХ ст. – конфлікту між особистістю та суспільством. Стосовно порівняння часопросторових особливостей, О. Дудар звертає увагу на широке використання ретроспекцій в обох творах, що слугують засобом відтворення глибини образів, увиразнюють ідейний пафос роману, а відтак уяскравлюють психологічну характеристики образів [7].

У «Сестрах Річинських» синхронні за часом події мають відмінні за розташуванням локації, оскільки мова в романі йде не лише про перипетії в родині Річинських, а й про соціальні процеси, що відбувалися в суспільстві: *«Теперішнє зниження голодної зарплати мас ... показує, що зрівноважити бюджет хочуть коштами тих мас»* [2, 16]; активна громадянська позиція тогочасної інтелігенції щодо соціальних перетворень у суспільстві: *«преосвященний категорично виступав проти націоналізму серед молоді»* [2, 9]. І. Вільде не оминула увагою й еволюцію національної свідомості під вагою іноземних (польських) впливів, які є яскравим репрезентантом умонастроїв доби: *«кажуть тобі «польський Львів» – ти повинен ненавидіти українця і єврея, мусиш боронити польську окупацію»* [2, 16]. Часто в романі авторка зображує події, в яких члени родини Річинських не грають головних ролей, а виступають у них як додаткові другорядні постаті, творці ситуацій: *«Якби господь послав бідним людям такі похорони, як у Річинських, бодай раз на місяць, то ще можна було б якось звести кінці з кінцями»* [1, 75]. Такі просторові «відступи від теми» мають подвійне значення: по-перше, зображення різних прошарків населення допомагає зрозуміти епоху, соціально-політичну обстановку, причини подій, що відбуваються в творі; по-друге, за рахунок висвітлення локусів, що не мають прямого стосунку до головних персонажів, розширюється простір твору, таким чином складається враження цілісної картини світу, в якій родина Річинських не є центральною, винятковою, а скоріше, однією з тисяч подібних.

В «Оплоті» просторові паралелі зустрічаються набагато рідше і в менш розмаїтому вигляді. Письменник надає перевагу хронологічному перебігу подій, в якому органічно чергуються просторові координати. Така

послідовність оповіді призводить до того, що автор надає перевагу подіям, які запрограмовані наперед, тобто заздалегідь готує читача до нових сюжетних колізій: *«Этой услуге суждено было сыграть в жизни Руфуса и его семьи большую роль»* [4, 4]; *«Занятия привели к тому, что Солон впервые стал задумываться о девушках»* [4, 22].

Дискретність простору, що виражається у миттєвій зміні локативних координат, в обох творах здебільшого пов'язана з переїздами персонажів з одного місця на інше. В «Оплоті» детальне зображення проміжного простору опущено або репрезентовано не докладним описом, а лише окреслено за допомогою окремих деталей, які для автора є найвагомішими. Усе інше читач домальовує власною уявою.

І. Вільде приділяє велику увагу внутрішнім станам своїх героїнь, тому процес подорожі передано через суб'єктивне сприйняття простору: *«В купе спираю голову, щоб позбутись тягара власного тіла і засинаю. Але це не сон»* [3, 78]; *«Поїзд спізнився і це непокоїло Зоню. Була забобонна. Цю дрібну невдачу віднесла на рахунок свого візиту до Ясінського»* [2, 198]. Таким чином, проміжний простір в «Сестрах Річинських» є не просто процесом переміщення між топосами, він виконує роль рефлексії персонажа, оцінки його місця у старому просторі та самовизначення в новому.

На особливу увагу заслуговує локус родинного будинку, що є основним місцем дії для обох романів. У Т. Драйзера історія та стан будинку нерозривно пов'язані з генерацією Барнсів. Їхній маєток є не лише локацією розвитку подій, а й мовчазним співучасником найважливіших подій у житті сімейства: саме тут відбувається знайомство Солона та Бенішії, народження їхніх дітей, смерть та похорони старійшин роду і т. ін. Протягом всього твору автор повсякчас повертає читача до одних і тих самих місць, акцентуючи увагу на швидкоплинності людського буття на фоні вічної природи. Так, місток через річку Левер-крик, що знаходиться поза маєтком Барнсів, є місцем багатьох подій: переїзд родини Барнсів до нового помешкання (*«Мостик этот давно сгнил и обвалился»* [4, 8]); освідчення Солона Бенішії у коханні (*«Солон направился к мостику, где он сказал Беншиши, что любит ее»* [4, 47]); воз'єднання родини (*«... сестры вышли побродить над Левер-криком; эти месяцы очень сблизили их»* [4, 205]).

Показовим є різкий контраст у зовнішньому розкішному вигляді будинку (*«шестьдесят акров земли и большой двухэтажный дом с красивой флорентийской кровлей»* [4, 6]) та атмосферою квакерської простоти та скромності, що панувала у маєтку (*«...вид вполне «в духе Барнсов»: простота и строгость во всем. Кругом царила тишина»* [4, 161]). Простір у середині садиби не змінюється з роками; ні умеблювання, ні сімейні традиції на цій території не зазнають змін, не

зважаючи на новий час, який модифікує абсолютно все поза межами маєтку. Емотивне навантаження простору мінімальне, як і у людей, що населяють його, тобто в «свій» простір Барнсі не вносять ніяких змін, які б свідчили про прояв індивідуальності персонажів. Абсолютним антиподом Барнсів є Річинські.

Маєток Річинських є більш мобільним, адже він іде в ногу з часом, як і його мешканці. Внутрішнє умеблювання будинку відповідає як вимогам моди так і традиціям сім'ї: *«Діти» Антона Монастирського займають собою цілу стіну. У розміщенні картин була вишуканість, підказана почуттям естетики»* [1, 208]. Про характер багатьох персонажів, їхні смаки та уподобання ми дізнаємося з деталей інтер'єру, який змінюється протягом усього роману, репрезентуючи собою майновий стан родини Річинських, який змінювався від заможного марнотратства до крайньої бідності. У цьому випадку простір є композиційним чинником, що впливає на подальші перипетії роману. Важливими для розуміння твору є не лише зовнішні зміни у просторі, а й рефлексії персонажів, викликані цими модифікаціями, що далі даватимуть поштовх до нових подій, зумовлюючи тим самим розвиток сюжету: *«Вам знайоме почуття, коли здається, що життєвий простір, навіть повітря, звужується?.. Звужується так, що виникає враження: ще трохи — і ви задушитесь»* [1, 179]. Таким чином, ми можемо говорити про простір як сюжетотворчу категорію, а не просто як антураж до зображуваного у творі.

Зростання дітей неодмінно призводить до розширення сфери побутування родини, переїзду в нові помешкання у зв'язку з навчанням, одруженням, пошуком нових перспектив та кращої долі. Зазвичай «чужий» простір викликає стрес та дискомфорт. Так, наприклад, Катерина відчуває ворожість та холод нової оселі, в яку переїхала з чоловіком (*«Все до того необжите, що навіть ліжко, на якому лежить Катерина з чоловіком, чужиться до них»* [2, 2]), навіть Олена, що досить довгий час прожила у місті, досі не може віднайти своє місце у ньому та тужить за селом (*«Молоді й старі були схожі одне на одного, але для неї залишились чужими»* [1, 6]), а Ольга взагалі не мислить свого життя поза стінами отчого дому: *«мала господинька ніколи не покинула б їмосці»* [3, 264].

Таке негативне ставлення персонажів до «чужого» простору виникає внаслідок виходу з зони комфорту та потреби у зміні поведінки, звичок, інколи навіть світогляду. Проте у романі Ірини Вільде «чужим» простором для деяких персонажів можна назвати власний дім. Наприклад, Зоня Річинська знаходить своє місце поза межами батьківського дому, подалі від родини та знайомих.

Таку ж саму ситуацію помічаємо і в романі Т. Драйзера «Оплот». Ніхто з п'яти дітей Барнсів не вважав батьківський будинок «своїм»

простором. Кожен у доступний йому спосіб намагався покинути родинний маєток у пошуках кращого життя.

Отже, порівнюючи просторові модифікації романів І. Вільде «Сестри Річинські» та «Оплот» Т. Драйзера, робимо висновок, що простір в обох романах є сюжетотворчою категорією. Введення у розповідь побічних локативних ліній має на меті розширення простору твору, таким чином досягається ефект панорамності та цілісності картини світу. Розширене таким чином поле твору дає можливість автору показати соціально-політичне, національно-історичне тло зображуваних подій.

#### БІБЛІОГРАФІЯ

1. Вільде І. Твори: в 5 т. Т. 1: Сестри Річинські: роман. Кн. 1 / І. Вільде ; передм. Р. Іванчука. – К. : Дніпро, 1986. – 640 с.
2. Вільде І. Твори: в 5 т. Т. 2: Сестри Річинські: роман. Кн. 2. Ч. 1 / І. Вільде. – К. : Дніпро, 1987. – 424 с.
3. Вільде І. Твори: в 5 т. Т. 3: Сестри Річинські: роман. Кн. 2. Ч. 2 / І. Вільде. – К. : Дніпро, 1987. – 468 с.
4. Драйзер Т. Стоик. Оплот / Т. Драйзер. – Л. : Лениздат, 1989. – 616 с.
5. Дудар О. Жанрова семантика романів «Сестри Річинські» Ірини Вільде та «Оплот» Теодора Драйзера / О. Дудар // Мандрівець. – 2014. – №6. – С. 62–65. – Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/jdf/Mandriv\\_2014\\_6\\_13.pdf](http://nbuv.gov.ua/jdf/Mandriv_2014_6_13.pdf).
6. Дудар О. Концепт текстової інтерференції у дискурсі соціально-психологічних романів «Сестри Річинські» Ірини Вільде та «Оплот» Теодора Драйзера / О. Дудар // Наукові записки. Серія: Літературознавство / За ред. проф. М. Ткачука. – Вип. 30. – Тернопіль : ТНПУ, 2010. – С. 212–225.
7. Дудар О. Ретроспекція як основна зміна напрямку руху художнього часу у романах Ірини Вільде «Сестри Річинські» та Теодора Драйзера «Оплот» / О. Дудар // *Studia methodologica*. – Вип. 30. – Тернопіль : ТНПУ, 2010. – С. 229–233.
8. Дудар О. Система конфліктів сімейних романів Ірини Вільде «Сестри Річинські» та Теодора Драйзера «Оплот» / О. Дудар // *Studia Germanica et Romanica*. Іноземні мови. Зарубіжна література. Методика викладання : наук. журнал. – Донецьк, 2008. – Т. 5. – №3(15). – С. 100–109.

#### BIBLIOGRAPHIA

1. Viljde I. Tvory. V 5 t. T. 1. Sestry Richynsjki / I. Viljde ; [peredm. R. Ivanychuka]. – K. : Dnipro, 1986. – 640 s.
2. Viljde I. Tvory. V 5 t. T. 2. Sestry Richynsjki. Kn. 2. Ch. 1 / I. Viljde. – K. : Dnipro, 1987. – 424 s.
3. Viljde I. Tvory. V 5 t. T. 3. Sestry Richynsjki. Kn. 2. Ch. 2 / I. Viljde. – K. : Dnipro, 1987. – 468 s.
4. Drajzer T. Stoik. Oplot / T. Drajzer. – L. : Lenizdat, 1989. – 616 s.
5. Dudar O. Zhanrova semantyka romaniv «Sestry Richynsjki» Iryny Viljde ta «Oplot» Teodora Drajzera / O. Dudar // *Mandrivecj*. – 2014. – №6. – S. 62–65. – Rezhym dostupu: [http://nbuv.gov.ua/j-df/Mandriv\\_2014\\_6\\_13.pdf](http://nbuv.gov.ua/j-df/Mandriv_2014_6_13.pdf).
6. Dudar O. Koncept tekstovoji interferenciji u dyskursi socialjno-psykhologichnykh romaniv «Sestry Richynsjki» Iryny Viljde ta «Oplot» Teodora Drajzera / O. Dudar // *Naukovi zapysky*. Serija: Literaturoznavstvo. – 2010. – Vyp. 30. – S. 212–225.

7. Dudar O. Retrospekciya jak osnovna zmina naprjamku rukhu khudozhnjogho chasu u romanakh Iryny Viljde «Sestry Richynsjki» ta Teodora Drajzera «Oplot» / O. Dudar // Studia methodologica. – 2010. – Vyp. 30. – S. 229–233.
8. Dudar O. Systema konfliktiv simejnykh romaniv Iryny Viljde «Sestry Richynsjki» ta Teodora Drajzera «Oplot» / O. Dudar // Studia Germanica et Romanica. Inozemni movy. Zarubizhna literatura. Metodyka vykladannja. – 2008. – №3(15). – S. 100–109.

#### ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

**Огульчанська Оксана Анатоліївна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української і зарубіжної літератури Мелітопольського державного педагогічного університету імені Богдана Хмельницького.

*Наукові інтереси:* порівняльне літературознавство, українська і зарубіжна література ХХ–ХХІ століть.

**Будко Марія Володимирівна** – магістрантка філологічного факультету Мелітопольського державного педагогічного університету імені Богдана Хмельницького.

*Наукові інтереси:* порівняльне літературознавство.

**УДК 821.161.2091**

## СВІЙ/ЧУЖИЙ ХРОНОТОП У РОМАНІ ЕРІХА МАРІЇ РЕМАРКА «ЧАС ЖИТИ І ЧАС ПОМИРАТИ»

**Оксана ОГУЛЬЧАНСЬКА (Мелітополь)**

*Стаття присвячена аналізу свого/чужого хронотопу у романі Еріха Марії Ремарка «Час жити і час померати». Хронотоп є невід'ємною складовою художнього тексту. Аналізований твір має чітко окреслені часопросторові координати. Зосереджено увагу на ключових різновидах (варіаціях) хронотопу роману Еріха Марії Ремарка «Час жити і час померати»: хронотопи власне міста Верден, бомбосховища, ресторану, школи, церкви, будинку Елізабет, будинку Альфонса, будинку і саду сім'ї Вітте. Досліджено поліфункціональність хронотопу.*

*Ключові слова:* час, простір, персонаж, роман, конфлікт, характер.

Хронотоп – невід'ємний компонент побудови індивідуально-авторської картини світу письменника, що несе у собі жанроутворюючу і сюжетоутворюючу функції. Він зміцнює внутрішні закономірності твору [7, 6]. Також хронотоп дає змогу глибше проаналізувати світоглядні позиції автора, його естетико-культурні принципи; заглибитися у характери персонажів, поліаспектно дослідити засоби зображення їхнього внутрішнього світу.

Зважаючи на те, що часопросторові координати роману на сьогодні проаналізовані недостатньо, вважаємо за потрібне зупинити свою увагу на функціонуванні свого / чужого хронотопу, погоджуючись із Н. Копистянською, яка вважає поділ хронотопу на свій і чужий однією з головних ознак індивідуалізації персонажа [1]. Ґрунтовністю дослідження часопростору роману «Час жити і час померати» відзначаються праці Н. Маланія [2; 3; 4; 5]. Так, цілком слушним видається спостереження науковця щодо взаємопереходу одного простору в інший: «При



текстовому аналізі враховується явище взаємопереходу від одного простору в інший. Це передусім зумовлено специфікою досліджуваних текстів, динамічністю сюжету, постійному переміщенню героїв у межах різноаспектного художнього простору романів про Другу світову війну» [4, 11].

Роман має чітко окреслені часопросторові координати. Автор повсякчас звертає увагу читача на місце, де відбуваються події (здебільшого узагальнено – Росія; німецьке місто, батьківщина головного персонажа, Верден). Перші шість розділів книги присвячено детальному опису жахів війни, конкретизації стану фашистської армії: «Десять днів тому полк відвели з фронту на відпочинок. Але росіяни наближались. Фронт пересувався щодня. Вони наступали вже кілька місяців. А полк кілька місяців відходив» [6, 37]. Головний персонаж, Ернст Гребер, з радістю їде у відпустку, очікуючи побачитись із батьками, забути хоча б на три відведені йому тижні про вбивства і руйнування. Проте зі зміною просторових координат не змінюється загальна картина руйнувань. Усвідомлення того, що війна не оминула й його рідне місто, приходить до Ернста раптово: «... Він зупинився. Цей дим був не з димаря і не від багаття; так пахло згарище» [6, 61]. З цього моменту поступово відбувається усвідомлення військовим того, що ця війна не є священною і правильною, як їх переконувало керівництво, – це безжальна, загарбницька війна, з якої вони вийдуть переможеними і зломленими морально.

У творі можна виокремити такі ключові різновиди (варіації) хронотопу, як: хронотопи власне міста Верден, бомбосховища, ресторану, школи, церкви, будинку Елізабет, будинку Альфонса, будинку і саду сім'ї Вітте.

Письменникові вдалося переконливо змалювати трансформацію світоглядних позицій персонажа, послуговуючись чітким розмежуванням свого / чужого часопростору. Гребер уже не відчуває рідне місто своїм мікрокосмом, зруйновано і будинок, в якому мешкали батьки. Роман побудований таким чином, що головний персонаж упродовж трьох тижнів шукає своїх батьків, повсякчас повертаючись до згарища. З усвідомленням того, що все, що робить німецька армія, – злочин перед людством, відбувається і заміна свого простору (міста, вулиці, на якій жив Ернст, зруйнованого будинку батьків, школи, церкви) на чужий (той, який він, як йому здавалося, залишив далеко поза межами батьківщини). І, навпаки, чужий часопростір перетворюється на свій. Такою, наприклад, є квартира Елізабет, незважаючи на те, що дівчині довелося мешкати по-сусідству з ярою прихильницею ідей Гітлера. Ернст почуває себе своїм у помешканні Елізабет, адже вони закохані, у них подібні погляди на важливі події, що відбуваються у світі: «Після стількох років, проведених поруч зі смертю, вино було не лише вином, срібло не лише сріблом, музика не лише

музикою, і Елізабет не лише Елізабет. Все це були символи іншого життя, життя без убивств і руйнувань» [6, 134].

Бомбосховище є ще одним із важливих просторів роману. У творі змальовано два бомбосховища. Вперше автор згадує про нього у момент, коли Гребер знаходиться в кімнаті Елізабет. Для підкреслення найвищого напруження моменту Е.М. Ремарк подає слухові і зорові образи, що доповнюють картину повітряного нальоту: «Завивання сирени підганяло їх. Воно заповнило все – кімнату, коридор, передпокій, сходи. Воно відбивалося від стін, зливалося з власною луною, і тепер долидало з усіх кутків» [6, 89]. Людина у такий момент перестає бути індивідуальністю: страх і жах перетворюють її на один із механізмів великого натовпу, що «чорною лавою сповзав темними сходами вниз і зникав під землею» [6, 90]. Цей простір, як підтверджує далі й сам автор («життя під землею було вже налагоджене» [6, 90]), уже давно із чужого перетворився на свій для багатьох людей, яким часто саме тут доводиться рятуватися. Вимушеність прийняти цей простір як свій прочитується по страху і відчаю в очах людей, які потрапили під землю. Для Елізабет бомбосховище не стало тим притулком, де вона могла б почуватися у безпеці. Вона бачила в ньому не порятунк, а могили. Замкнений, але безпечний, простір вона готова змінити на відкритий, ворожий, аби лише замість глухих стін побачити небо. Письменник акцентує на тому, що зовнішній вигляд дівчини змінюється разом з тим, як вона залишає бомбосховище: «З кожним кроком Елізабет ставала іншою. Це скидалося на пробудження після летаргії. Тіні під очима зникли, бліде обличчя порум'яніло, на волоссі з'явився мідний полиск, шкіра знову стала тепла і м'яка. До дівчини повернулося життя – ще гарячіше, повніше, ніж досі, життя, не втрачене, дорожче і яскравіше ще й тому, що повернулося воно лише на якийсь час» [6, 92].

Наступного разу Гребер і Елізабет потрапляють до іншого бомбосховища, що знаходиться під готелем, у ресторані якого вони вечеряли. Незважаючи на те, що це бомбосховище було розраховане на людей з вищого прошарку суспільства, саме тут сталася трагедія: стіни, стеля не витримують під час повітряного нальоту. «Щось колосило, дзвеніло, сипалося, падало. Тріщало, немовби велетенська лапа накрила підвал, кинула його у вакуум і почала виривати в людей шлунки й легені та вичавлювати з жил кров» [6, 157].

Ідилічним і на певний час своїм є простір готелю сім'ї Вітте. Коли Ернст вперше побачив квітучий сад і абсолютно цілий, неушкоджений, будиночок, він не міг у це повірити. Під час вечері з Елізабет у саду почалася повітряна тривога, проте ніхто не зрушив із місця, не намагався сховатися у бомбосховище. Здавалося, що це неможливо – зруйнувати таку ідилію і красу. Таким чином, чужий простір стає (знову на певний час)

своїм, адже і Ернст, і Елізабет почуваються захищеними, відчувають спокій.

Отже, проаналізувавши декілька прикладів хронотопу, можна зазначити, що ідентифікація часопростору як свого або чужого залежить від внутрішнього світу персонажа (радше, від трансформацій, що відбуваються у внутрішньому світі), від його реакції на зовнішні події. Автору вдалося переконливо наголосити, що повернення у свій часопростір під час війни неможливе.

#### БІБЛІОГРАФІЯ

1. Копистянська Н. Час і простір у мистецтві слова : монографія / Нонна Копистянська. – Львів : ПАІС, 2012. – 344 с.
2. Маланій Н. Релігійно-екзистенційні аспекти художнього твору як вимір духовності (на матеріалі української та німецької прози про Другу світову війну) / Назар Маланій // Література. Фольклор. Проблеми поетики : зб. наук. праць. – Вип. 31 / редкол. : Г.Ф. Семенюк (гол. ред.), А.В. Козлов (відп. ред.) та ін. – Ч. 1. – К. : Твім інтер, 2008. – С. 648–658.
3. Маланій Н. Антропологічно-екзистенційні аспекти дихотомії «Свій» – «Чужий» (на матеріалі української та німецької прози про Другу світову війну) / Назар Маланій // Питання літературознавства : науковий збірник / гол. ред. О.В. Червінська. – Чернівці : Чернівецький нац. ун-т, 2010. – Вип. 80. – С. 156–163.
4. Маланій Н.І. Типологія екзистенціалів війни в українсько-німецькому просторі (на матеріалі прозових творів про Другу світову війну): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спеціальність 10.01.05 «Порівняльне літературознавство» / Н.І. Маланій. – Тернопіль, 2011. – 23 с.
5. Маланій Н. Модель зовнішнього простору як елемент художнього світу романів І. Багряного «Людина біжить над прірвою» та Е. М. Ремарка «Час жити і час померати» – Режим доступу : [http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis\\_nbuv/cgiirbis\\_64.exe?..](http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?..)
6. Ремарк Е.М. Час жити і час померати / Еріх Марія Ремарк. – К. : Дніпро, 1974. – 327 с.
7. Темирболат А.Б. Категория хронотопа в свете современных научных концепций литературоведения / А.Б. Темирболат // Филологические науки в России и за рубежом: материалы междунар. науч. конф. (г. Санкт-Петербург, февраль 2012 г.). – СПб. : Реноме, 2012. – С. 6–9.

#### BIBLIOGRAPHIA

1. Kopystjansjka N. Chas i prostir u mystectvi slova : monoghrafija / Nonna Kopystjansjka. – Ljviv : PAIS, 2012. – 344 s.
2. Malanij N. Relighijno-ekzystencijni aspekty khudozhnjogho tvoruh jak vymir dukhovnosti (na materialih ukrainsjkoji ta nimeckoji prozy pro Drugu svitovu vijnu) / Nazar Malanij // Literatura. Foljlor. Problemy poetyky : zb. nauk. pracj. – Vyp. 31 / redkol. : Gh.F.Semenjuk (ghol. red.), A.V.Kozlov (vidp. red.) ta in. – Ch. 1. – K. : Tvim inter, 2008. – S. 648–658.
3. Malanij N. Antropologhichno-ekzystencijni aspekty dykhotomiji «Svij» – «Chuzhyj» (na materialih ukrainsjkoji ta nimeckoji prozy pro Drugu svitovu vijnu) / Nazar Malanij // Pytannja literaturoznavstva : naukovyj zbirnyk / ghol. red. O.V.Chervinsjka. – Chernivci : Cherniveckyj nac. un-t, 2010. – Vyp. 80. – S. 156–163.
4. Malanij N.I. Typologhija ekzystencialiv vijny v ukrainsjko-nimeckomu prostori (na materialih prozovykh tvoriv pro Drugu svitovu vijnu): aftoref. dys. na zdobuttja nauk.

- stupenja kand. filol. nauk : specialnistj 10.01.05 «Porivnjajlne literaturoznavstvo» / N.I. Malanij. – Ternopilj, 2011. – 23 s.
5. Malanij N. Modelj zovnishnjogho prostoru jak element khudozhnjogho svitu romaniv I. Baghrjanogho «Ljudyna bizhytj nad prirvoju» ta E.M. Remarka «Chas zhyty i chas pomyraty» – Rezhym dostupu : [http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis\\_nbuv/cgiirbis\\_64.exe?..](http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?..)
6. Remark E. M. Chas zhyty i chas pomyraty / Erikh Marija Remark. – K. : Dnipro, 1974. – 327 s.
7. Temirbolat A.B. Kategorija hronotopa v svete sovremennyh nauchnyh koncepcij literaturovedenija / A.B. Temirbolat // Filologicheskie nauki v Rossii i za rubezhom: materialy mezhdunar. nauch. konf. (g. Sankt-Peterburg, fevral' 2012 g.). – SPb. : Renome, 2012. – S. 6–9.

### ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

**Огульчанська Оксана Анатоліївна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української і зарубіжної літератури Мелітопольського державного педагогічного університету імені Богдана Хмельницького

*Наукові інтереси:* порівняльне літературознавство, українська і зарубіжна література ХХ–ХХІ століть.

### УДК 821.161.2

## МИКОЛА ХВИЛЬОВИЙ: «ТВОРЧИЙ ХРОНОТОП» ЯК ПОДІЯ МІСТИЧНОГО ДИСКУРСУ

**Ольга ПІСКУНОВА (Харків)**

*У статті розкрито основні характеристики хронотопу як площини, де відбуваються сюжетотворюючі події. Розкрито зміст та особливості поняття «творчий хронотоп». Автор статті зауважує, що для М. Хвильового акт писання текстів є особливим ритуалом, який полягає у кодуванні слів, понять, образів. Однією з центральних точок цього процесу є гра фонемами, яка дозволяє не тільки описати персонажів, але й схарактеризувати їх внутрішній світ. Подібний прийом призводить до множинності варіантів прочитання авторських кодів, що підтверджує тезу стосовно впливу читача на зміст твору. Окремо автор статті зупиняється на розкритті хронотопічного значення прийому, який М. Хвильовий називає «запах слова», а також на властивій новелам письменника елімінації знаків, фрагментів тексту. Усі описані прийоми перебувають у центрі формування «творчого хронотопу» М. Хвильового.*

*Ключові слова:* хронотоп, творчий хронотоп, містичний дискурс, код тексту, слово, читач, діалог, «запах слова».

На початку ХХ століття у зв'язку з численними науковими відкриттями відбувається суттєва зміна уявлень про картину світу, що, у свою чергу, кардинально впливає на естетику рецепції художніх творів. Зокрема, виникає новий підхід до розуміння простору й часу та їх залежності від змістового наповнення, що згодом було означено поняттям хронотопу, яке завдяки роботам Михайла Бахтіна стає літературознавчою, мистецтвознавчою та естетичною категорією.

Дослідник наголошує на тому, що хронотоп у художньому творі відіграє стрижневу роль, оскільки перебуває у центрі формування й

розгортання сюжету. У хронотопі відбуваються не дії, а **події**, на яких побудований сюжет твору. Саме **подія** перебуває у центрі хронотопу і є його визначною рисою, оскільки час і простір перетинаються саме для розгортання подій художнього твору [див.: 1].

Попри чітке описання визначальних характеристик хронотопу Бахтіним, досі виникають суперечки щодо застосування описаних ним понять, а визначення хронотопу наразі набуло множинності варіантів. Аналізуючи цю проблему, І. Фрідман зауважує, що сама «внутрішня форма слова-терміна «хронотоп» не несе в собі вказівки на естетичну специфіку. Тому дискурс про хронотоп легко збивається на часопростір «реального життя» [9, 365]. У подібному дискурсі не варто забувати, що часопростір «реального життя» не завжди характеризується вдалим збігом обставин, що формують або суттєво впливають на подальші дії. М. Бахтін і сам застерігає дослідників від подібної хиби трактування, наголошуючи на існуванні чіткої межі, що відділяє зображальний реальний світ від зображуваного у творах [1, 391–392]. Однак, не дивно, що подібні помилки ймовірні, оскільки вказана межа може бути дуже тонкою, майже непомітною та дозволяє цим двом світам перебувати у постійній взаємодії. «Твір і зображуваний ним світ входять у реальний світ і збагачують його, і реальний світ входить у твір і в зображуваний ним світ як у процесі його виникнення, так і в процесі його подальшого життя в постійному оновленні у творчому сприйнятті слухачів-читачів» [1, 402]. Цей процес обміну літературознавець також визнає хронотопічним і називає «творчим хронотопом» [1, 403].

«Творчий хронотоп» постає особливим простором, у якому перетинаються реальний і зображуваний світи. І цей перетин, взаємообмін між двома світами є тією подією, що перебуває в центрі «творчого хронотопу», перетворює часопростір на хронотоп. Сергій Пахомов зазначає: «Саме ця зустріч двох світів, у процесі якої трансформується звичне сприйняття й тануть межі звичного часу і простору, перебуває у серцевині містицизму» [5]. У процесі читання реципієнт поринає у створений автором світ, так само як і автор, стає свідком описуваних подій. Проте одночасно читач долучається до творчого процесу вже написаного, оскільки здатен привносити в образний світ твору елементи, які характеризують саме його, читачеве, світорозуміння. Наприклад, кожен наділяє мовлення художнього твору своїм звучанням голосів і відтінками інтонацій, знаходить приховані змісти з позиції свого читацького й життєвого досвіду. Саме тому процес формування «творчого хронотопу» можна вважати містичною актом, у якому відбувається пошук «невисловленого, імпліцитного», що становить стрижень будь-якого дискурсу [6, 36]. Іншими словами, у центрі дискурсу постає особливим чином утворений перетин часу і простору, де відбувається декодування тексту.

Юрій Лотман зауважує, що «творчий хронотоп» завжди має форму діалогу, оскільки у випадку невідповідності кодів тексту (адресанта) й читача (адресата) відбувається деформація декодування тексту. Непідготовлений читач або читач, на якого не розрахований текст, формує хибне розуміння імпліцитного повідомлення або взагалі не розуміє його. Вагомим, на думку дослідника, є і зворотній вплив, оскільки художній текст містить у собі «образ аудиторії», який активно впливає на неї, стаючи певним «нормуючим кодом», формує власне уявлення аудиторії про себе та впливає на реальну поведінку її представників [4, 161]. В. Топоров характеризує подібний хронотоп наявністю «спільного ритму», що є необхідною умовою збереження контакту між читачем і самим текстом, а отже умовою збереження «творчого хронотопу» [8, 56]. Отже, простір, у якому відбувається цей взаємовплив, має дискурсивний характер.

«Творчий хронотоп» у сучасному літературознавстві є малодослідженою категорією, по-перше, через те, що сам автор поняття досить побіжно згадує його у своїх роботах, а по-друге, воно, на відміну від інших видів хронотопу має дещо містичний характер. І якщо, на думку В. Лінецького, в усіх хронотопах Бахтіна провідну роль відіграє не час, а простір [3, 100], то у «творчому хронотопі» на першому місці опиняється саме час, позаяк не стільки важливо, де читатиметься текст, скільки, **коли**, тобто який досвід і знання матиме кожен окремий читач або культурний колектив, наскільки коди аудиторії збігатимуться з кодами тексту.

Таким чином, окреслені концепції дають підставу розуміти «творчий хронотоп» як особливий перетин реального і вигаданого часів і просторів, де за умови «спільного ритму» відбувається декодування тексту.

Для Миколи Хвильового акт писання є не чим іншим, як алхімічними метаморфозами слова, які підпорядковані герметичній кабалі, відомій посвяченим і вченим давнини. Саме вона, на думку Фулканеллі, є ключем до первісних знань, «une véritable langue» (істинною мовою) [10, 236]. Завдяки цьому тексти Хвильового набувають глибокого філософського змісту. Писання стає священним ритуалом кодування думок, символів, образів. Письменник надає важливу роль звучанню слова і навіть дозволяє окремим буквам, звукам жити самостійним життям, будує цілі діалоги на звуках і навіть лише самими звуками характеризує персонажів [13, 12]. Одним із таких прикладів є прізвище секретарки видавництва з «Арабесок» (1927) – Пульхерія Іванівна Жоха. На думку Леоніда Плюща, воно фонетично пов'язане з жахом, а зв'язок із гоголівською Пульхерією Іванівною, яка дотична до «тайної смерті», доповнює значення цього коду – жах смерті [6, 137]. Натомість Галина Хоменко вдається до алхімічного прочитання цього імені, виявивши його амбівалентну природу й абсурдне поєднання прекрасного і потворного, що дозволяє увиразнити

портрет персонажа, виходячи з омофонії латинського *pulchrum* – прекрасний та німецького *pilih* – пацюк, що дозволяє увиразнити портрет персонажа [12, 113].

Цей приклад різного прочитання лише однієї точки з безмежного плетива кодів Хвильового яскраво демонструє активну роль читача у формуванні «творчого хронотопу», його дотичність до творення тексту.

Відмінною рисою текстів М. Хвильового є те, що він не просто використовує таємні знання для кодування справжнього змісту, а перетворює ці коди на хаос, вибудовує лабіринти, щоб дати читачеві можливість відчути «радість бунту проти логіки» [11, 318]. Письменник лише подекуди залишає для уважного читача ключі-підказки, як-то:

«Для живої мислі читачевої» («Редактор Карк», 1923) [11, 144];

«В цьому розділі я оповідаю про невеличкий подвиг...

- А чий? Ви подумайте!..» («Кіт у чоботях», 1922) [11, 157];

«- Маріє! Ти наївничаєш. Нічого подібного не було. Я тільки приніс тобі запах слова» («Арабески») [11, 304] тощо. Прочитання подібних кодів вимагає від читача справді глибокої підготовки, володіння давніми таємними знаннями, що, у свою чергу, спонукає його постійно вступати у цей діалог, застосовуючи накопичений досвід, а у випадку нестачі знань знов шукати й повертатися до тексту згодом. Усвідомлення того, що текст наповнений кабалічними кодами, змушує читача постійно бути на сторожі, й напружено вчитуватися у кожне слово, пильно придивлятися до кожної крапки чи пропуску в тексті.

Окремо варто зупинитися на останньому, оскільки навіть відсутність фрагменту, слова, елімінація знаків є властивим для М. Хвильового способом кодування тексту. Одночасно, завдяки цьому, письменник переходить від монологічного оповідання до діалогічного.

Сутність будь-якого діалогу полягає в тому, що у процесі комунікації відбувається постійний обмін ролями: активний комунікант перетворюється на пасивного, у той час як пасивний набуває активності. Так, у новелах «Редактор Карк», «Арабески» Хвильовий вдається до опускання цілих розділів, «замовкає», щоб дати можливість висловитися читачеві, вступити в діалог.

Таким чином, пошук зовнішньої форми слова, подібне до шукань алхіміків, мовчання, виражене через пропуски в тексті, є для Миколи Хвильового як засобом пізнання світу, так і засобом спілкування з читачем, інструментом формування «творчого хронотопу», який а ргіогі не може існувати без постійної спільної взаємодії.

Серед множини видатних імен, згадуваних Миколою Хвильовим у новелах, зринає у різних варіаціях ім'я Ернста Теодора Амадея Гофмана. Ймовірно, письменникові імпувала творчість німецького мистця, який описує перехід вигаданого світу в реальне життя. У Гофмана це явище має

назву «серапіонівського принципу», основою якого є теза, що художній твір – це продукт взаємодії внутрішнього уявного й зовнішнього матеріального світів, у результаті чого перший здатний підмінити останній, набувши ознак реальності, як у випадку з пустельником Серапіоном: «Багато хто запевняє, що це неможливо, і припускає, що так звані події зовнішнього життя, які я бачу, не більше ніж плід моєї уяви й фантазії, але я вважаю таку думку однією з найбільш гріховних помилок: ми здатні засвоювати те, що відбувається навколо нас у просторі й часі, лише духом... Тому, маючи здатність пізнавати події самим лише духом, ми маємо погодитися, що пізнане ним справді існує» [2].

М. Хвильовий не тільки сам використовує подібний принцип, але й спонукає читача до того ж самого, до пізнання духом. Однак, у новелах письменник називає його «запахом слова»: «...народився я, Соїрейль, котрого не треба плутати з Карлейлем... народився я в одному з тих городків, саме в степовому краю, саме в полковій залозі, де колись – так давно! – слобожанські полки, а потім недалеко Диканька з Мазепою на Шведських могилах перед полтавським побоїщем» («Арабески») [11, 303]. Автор химерно переплітає вигадку з реальністю, спонукаючи читача самому з'ясувати, де що.

Одним із проявів «запаху слова» є нівелювання уявленнями про лінійність часу: «**Завтра піду** на могилу комунара (...) і там **згадаю** про свою загадкову смерть. (...) **Драстуй, запашне життя!**»; «...і я **пригадую**, що **попереді мене** стелиться великий життєвий шлях» [*виокремлення моє. – О.П.*] («Вступна новела», 1927) [11, 124].

На відміну від Гофмана, в якого герой відчуває свою присутність в усіх часах, «творчий хронотоп» Миколи Хвильового на перетині різних часів і просторів формує ідеальний романтико-вітаїстичний світ поза часом, письменник постає творцем складного світу, де перетинаються багато точок: «Ми зупинилися на мосту. Гримить повінь. Над рікою важкі весняні хмари. Тоді Марія дивиться на далекий огонь, що горить на костьолі, і творить поему. Гримить повінь. Над рікою важкі весняні хмари.

Ніч.

Весна.

Міст.

Марія» [11, 301].

Письменник прагне не тільки сам пізнати світ, але й поділитися цим знанням. У наведеному вище уривку це простежується навіть у графічному оформленні тексту. Проте коди Хвильового мають фрагментарний і водночас провокативний характер, вони базуються саме на «запаху слова», який можна відчути, якщо тільки «піти слідом за «спущеною з ланцюга мавпою» [6, 18].



Таким чином, «творчий хронотоп» Миколи Хвильового постає не як абстрактна уявна категорія, а як окремий, ідеальний, вимір, де переплітаються вигадка й реальність, матеріальний і художній світи, минуле і майбутнє з теперішнім, що робить його справжньою подією містичного дискурсу. Письменник запрошує читача до постійного пізнання, вдаючись до прийому «остранения» [14, 13]. Він не гарантує, що результат шукань буде прагматичним або наситить спрагу шукача, але саме цей постійний неспокій, ця жага до пізнання робить Хвильового письменником сучасним для кожного часу й простору.

#### БІБЛІОГРАФІЯ

1. Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / Михаил Бахтин. – М. : Худож. лит., 1975. – С. 234–406.
2. Гофман Э.Т.А. Собрание сочинений. Серапионовы братья. / Эрнст Теодор Амадей Гофман. – СПб. : Золотой век, 1994. – 504 с.
3. Линецкий В. А(на)хронизм хронотопа // «Анти-Бахтин» – лучшая книга о Владимире Набокове / Вадим Линецкий. – СПб., 1994.– 316 с.
4. Лотман Ю Текст и структура аудитории // Избранные статьи : в 3 т. Том 1. Статьи по семиотике и топологии культуры / Юрий Лотман. – Таллин : Александра, 1992. – С. 161–166.
5. Пахомов С.В. Мистическая трансформация времени и пространства в художественных произведениях Мирчи Элиаде [Электронный ресурс] / С.В. Пахомов – Режим доступа : [http://rhga.ru/science/center/ezo/publications/pahomov\\_eliade.pdf](http://rhga.ru/science/center/ezo/publications/pahomov_eliade.pdf).
6. Плющ Л. Його таємниця, або «прекрасна ложа» Хвильового / Леонід Плющ. – К. : Факт, 2006. – 872 с.
7. Серио П. Как читают тексты во Франции // Квадратура смысла: Французская школа анализа дискурса / Патрик Серио ; [пер. с фр. и португ. ; общ. ред. и вступ. ст. П. Серио; предисл. Ю.С. Степанова]. – М. : ОАО ИГ «Прогресс», 2002. – С. 12–53.
8. Топоров В.Н. Исследования по этимологии и семантике. Т. I: Теория и некоторые частные ее приложения. / В.Н. Топоров. – М. : Языки славянской культуры, 2004. – 816 с. – (Opera etymologica. Звук и смысл).
9. Фридман И.Н. По направлению к рампе: Бахтинский «хронотоп» как общеэстетическая категория // «Литературоведение как литература»: сборник в честь С.Г. Бочарова / И.Н. Фридман ; [отв. ред. И.Л. Попова]. – М. : Языки славянской культуры ; Прогресс-традиция, 2004. – С. 364–393.
10. Фулканелли. Философские обитатели = Les demeures philosophales / Фулканелли ; [пер. с франц., вступ. ст., коммент. В. Каспарова]. – М. : Энигма, 2003. – 624 с.
11. Хвильовий М. Твори: у 2 т. / Микола Хвильовий ; [упоряд. М. Жулинського та П. Майданченка ; передм. М. Жулинського]. – К. : Дніпро, 1990. – Т. 1. – 650 с.
12. Хоменко Г. Марія Одигітрія і феномен «безумної подорожі» в українській літературі початку ХХ ст. / Галина Хоменко // Збірник Харківського історико-філологічного товариства. – Х., 2002. – Т. 9. – С. 103–116.
13. Шкандрій М. Про стиль ранньої прози Миколи Хвильового // Хвильовий М. Твори : в 5 т. / М. Шкандрій ; [упоряд. і заг. ред. Г. Костюка]. – Нью-Йорк-Балтімор-Торонто : Об'єднання Українських письменників «Слово» і Українське Вид-во «Смолоскип» ім. В. Симоненка, 1980. – Т. 2. – С. 7–32.

14. Шкловский В. О теории прозы / Виктор Шкловский. – М. : Советский писатель, 1983. – 267 с.

#### BIBLIOGHRAFIJA

1. Bakhtyn M. Formy vremeny i khronotopa v romane. Ocherky po istorycheskoj poetyke // Voprosy lyteratury i estetyky. Issledovanyja raznykh let / Mykhayl Bakhtyn. – М. : Khudozh. lyt, 1975. – S. 234–406.
2. Ghofman E.T.A. Sobraneye sochynenyj. Serapyonovy bratjja. / Ernst Teodor Amadej Ghofman. – SPb. : Zolotoj vek, 1994. – 504 s.
3. Lyneckyj V. A(na)khronyzm khronotopa // «Anty-Bakhtyn» – luchshaja knygha o Vladymyre Nabokove / Vadym Lyneckyj. – SPb., 1994. – 316 s.
4. Lotman Ju. Tekst y struktura audytory // Yzbrannye statyj : v 3 t. Tom 1. Statyj po semyotyke y topologhyy kuljтуры / Juryj Lotman. – Tallyn : Aleksandra, 1992. – S. 161–166.
5. Pakhomov S.V. Mystycheskaja transformacyja vremeny y prostranstva v khudozhestvennykh prozvedenyjakh Myrchy Elyade [Elektronnyj resurs] / S.V. Pakhomov – Rezhym dostupu : [http://rhga.ru/science/center/ezo/publications/pahomov\\_eliade.pdf](http://rhga.ru/science/center/ezo/publications/pahomov_eliade.pdf).
6. Pljushh L. Jogho tajemnyca, abo «prekrasna lozha» Khvyljovogho / Leonid Pljushh. – K. : Fakt, 2006. – 872 s.
7. Seryo P. Kak chytajut teksty vo Francyy // Kvadratura smysla: Francuzskaja shkola analiza dyskursu / Patryk Seryo ; [per. s fr. y portugh. ; obshh. red. y vstup. st. P. Seryo; predysl. Ju.S. Stepanova]. – М. : OAO YGh «Prohress», 2002. – С. 12–53.
8. Toporov V.N. Issledovanyja po etymologhyy i semantyke. T. I: Teoryja i nekotorye chastnye ee prylozhenyja. / V.N. Toporov. – М. : Jazyky slavjanskoj kuljтуры, 2004. – 816 s. – (Opera etymologica. Zvuk i smysl).
9. Frydman Y.N. Po napravlenyju k rampe: Bakhtynskij «chronotop» kak obshheestetycheskaja kateghoryja // «Lyteraturovedenye kak lyteratura» : sbornyk v chestj S.Gh. Bocharova / Y.N. Frydman ; [otv. red. Y.L. Popova]. – М. : Jazyky slavjanskoj kuljтуры ; Prohress-tradycyja, 2004. – S. 364–393.
10. Fulkanelly. Fylosofskye obyately = Les demeures philosophales / Fulkanelly ; [per. s franc., vstup. st., komment. V. Kasparova]. – М. : Enyghma, 2003. – 624 s.
11. Khvyljovyj M. Tvory: u 2 t. / Mykola Khvyljovyj ; [uporjad. M. Zhulynsjkogho ta P. Majdanchenka ; peredm. M. Zhulynsjkogho]. – K. : Dnipro, 1990. – T. 1. – 650 s.
12. Khomenko Gh. Marija Odyghitrija i fenomen «bezumnoji podorozhi» v ukrajinsjkij literaturi pochatku XX st. / Ghalyna Khomenko // Zbirnyk Kharkivsjkogho istoryko-filologhichnogho tovarystva. – Kh., 2002. – T. 9. – S. 103–116.
13. Shkandrij M. Pro stylj rannjoji prozy Mykoly Khvyljovogho // Khvyljovyj M. Tvory : v 5 t. / M. Shkandrij ; [uporjad. i zagh. red. Gh. Kostjuka]. – Njju-Jork Baltimor Toronto : Ob'jednannja Ukrajinsjkykh pysjmennykiv «Slovo» i Ukrajinsjke Vydavnyctvo «Smoloskyp» im. V. Symonenka, 1980. – T. 2. – S. 7–32.
14. Shklovskij V. O teoryy prozy / Vyktor Shklovskij. – М. : Sovetskyj pysatelj, 1983. – 267 s.

#### ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

**Піскунова Ольга Борисівна** – викладач кафедри мистецтвознавства, літературознавства і мовознавства Харківської державної академії культури.

*Наукові інтереси:* літературний процес 20–30-х рр. XX ст.; прояви містичного у літературі XX–XXI ст.

УДК 821. 161.2 – 94.09 «18»(043)

## СПЕЦИФІКА ХРОНОТОПУ В ЕПІСТОЛЯРІЇ М. КОЦЮБИНСЬКОГО

**Валерія ПУСТОВІТ (Сєвєродонецьк)**

*На матеріалі листів М.Коцюбинського до дружини виявлено хронотопні особливості епістолярію. У статті робиться спроба систематизації й обґрунтування основних досліджень про особливості часопростору, зокрема визначається специфіка найпростішого жанру мемуаристики – листа з позиції хронотопу. Аналізуються особливості часово-просторових відносин у листуванні. Розглядаються типи і види художнього часу і простору.*

*Ключові слова: художній час, художній простір, хронотоп, лист, епістолярій, подорож, письменник.*

З кожним роком різноманітними аспектами поповнюються наукові розвідки творчості класика української літератури Михайла Коцюбинського. Маємо й літературний портрет, створений на позиціях сучасного літературознавства В. Поліщуком, низку статей з біографістики й мемуаристики. Актуальним є дослідження специфіки вираження художньої природи хронотопу, його ознак і способів зображення в епістолярному тексті.

Уперше термін «хронотоп» був використаний у психології О. Ухтомським, який наголошував, що хронотоп прийшов на зміну застарілим уявленням про час і простір. З огляду на специфіку психології учений трактував хронотоп як синкретичну категорію психологічного часопростору людини.

Термін «хронотоп» був уведений і обґрунтований в теорії відносності А. Ейнштейна, який застосовувався в математичному природознавстві. М. Бахтін згодом переніс цей термін до літературознавства, однак першість віддавав естетиці. За теорією М. Бахтіна, хронотоп позначає взаємозв'язок часових та просторових координат художнього тексту: «Прикмети часу розкриваються у просторі, і простір осмислюється та вимірюється часом. Цим перехрещенням низки і взаємозв'язку прикмет характеризується художній хронотоп» [1, 246].

Проблема вивчення хронотопу була в полі зору А. Гуревича, О. Лосєва, Ю. Лотмана, Ю. Манна, В. Топорова. Різноманітні концепції хронотопу пропонували Г. Гачев, М. Гей, Г. Зборовський, Д. Мудриш та інші вчені.

Останнім часом усе частіше науковці звертаються до вивчення хронотопу в літературознавстві. Яскравим свідченням цього є наукова конференція в м. Бердянську (2015), низка дисертаційних робіт (Е. Свенцицька, Л. Цибенко, Н. Москаленко, С. Скиба, Р. Козлов), монографій.

Сучасне потрактування часопростору постмодерністських творів-мандрів досліджує Р. Магдиш. Авторка окреслює загальні концепції вітчизняних і зарубіжних праць, присвячених проблемам часопросторової організації «мандрівного» тексту.

В. Корішко вдається до аналізу часопростору в історичному розвитку європейського літературознавства. Спираючись на відомі праці М. Бахтіна, Д. Ліхачова, Ю. Лотмана, розглядаються види і типи художнього часу і простору, особливості їх взаємозв'язку в художній літературі.

О. Скаріна подає критичне осмислення художнього часу і художнього простору, їх роль у створенні сюжету. Дослідниця аналізує особливості часово-просторових відносин у документально-художній літературі.

О. Зарицький у своїх роботах писав про виняткове значення художнього часу для автобіографічних і біографічних творів.

Л. Оляндер зазначала про сюжетотворчу функцію хронотопу в документалістиці.

А. Черниш досліджує хронотопні особливості роману-біографії: лінійність, послідовність викладу подій, специфіку моделювання соціально-історичного часу, що виступає як тло для сюжетної канви.

Теоретик літератури Нонна Копистянська визначила жанрові різновиди хронотопу, відповідно кожен жанр літератури має свій, специфічний, притаманний лише йому хронотоп. Вчена встановила взаємозв'язок: «хронотоп – жанр – жанрова система – художній напрям» [2, 44].

З огляду на специфіку жанрології мемуаристики, видається доцільним простежити специфіку найпростішої жанрової форми мемуаристики – листа. Характерною ознакою листа є те, що час, про який у ньому йдеться, і час, коли його писано, не відділені значною дистанцією. Лист переважно пишеться «по свіжих слідах». Комплекс листування дає змогу як дослідникові, так і пересічному читачеві дізнатися про широкий діапазон проблем – від найпотаємнішого в житті особи до суспільних відносин певного періоду. За листами, окрім історико-літературного, соціально-психологічного та літературно-побутового контексту, можна простежити становлення й еволюцію духовних, моральних, літературних поглядів митця тощо. Це пояснюється тим, що національне й духовно-моральне зростання письменника відбувається складно й неоднозначно. Специфікою листа є час написання: тут і зараз, події, описані автором, не віддалені у часі. Маємо реальні координати датування: рік, місяць, число, а найголовніше – місце, де лист пишеться, куди й кому надсилається.

Для аналізу залучаються листи М. Коцюбинського до дружини Віри Устимівни. Це листування тривало з 1896 р. до останніх днів життя письменника, 1913 року, понад 300 листів, пройнятих ніжністю, турботою,

тривогою й великим коханням до жінки, матері його дітей. Крім того, кожен лист – це детальний опис пережитого, враження від побаченого.

Епістолярій М. Коцюбинського містить топографічний хронотоп або географічний. На відміну від художнього твору, де топографічний хронотоп не завжди відображає реальну дійсність, часто наявні вигадані місця, вулиці, то в листах географічний хронотоп відповідає дійсності, що є однією з тих цінностей, що допомагають встановити й простежити місце перебування автора. У листі з Дрездена повідомляв про переїзд до Відня, у наступному, через тиждень детальна інформація: «Вся дорога з Відня до Італії – рай. Завтра виїду до Флоренції, а далі до Рима. З Рима поїду до Неаполя...» [3, 169]; «Їздив до Ніцци, Монте-Карло, вернув до Генуї і вчора увечері приїхав до Мілана» [3, 174–175].

У листах М. Коцюбинського художній простір має дві форми вияву: він може розширитися до опису цілої **країни**, наприклад, відвідини Італії, Німеччини, Туреччини, Греції. Письменника вразила Швейцарія: «Тут дуже гарно і спокійно. Все таке чисте, новеньке. Уяви собі мисочку, налиту синьою водою, такою чистою і прозорою, як балаклавська бухта, а на тій синьо-зеленій воді новенькі човники, наче тільки що вийняв з коробочки забавок дитячих. Навкруги дімочки гарні, чистенькі, наче теж куплені в крамниці дитячих іграшок, а за ними панорама снігових гір. Маса народу, але так тихо, спокійно, навіть конки ходять тихенько! Після італіянського хаосу, бруду і крику це робить дивне вражіння. Тут можна спочити» [3, 176].

Мандри по визначним **історичним пам'яткам**: «Оглянули ми церкву Софії, з старинною мозаїкою, а потому дуже цікаву мечеть, бувший храм св. Дмитра, де з-під штукатурки відкрили чудові візантійські мозаїки перших віків; скрізь пишні колони з мармуру з такими ажурними капітелями, що вони здаються сплетеними з тонкого кружева. Показує мечеть деревіш, сам дуже цікавий. На пам'ятку він дає мені камінчик з мозаїки над гробом св. Дмитра» [3, 224].

Другий вияв художнього простору – опис одного **міста**, наприклад, Неаполь: «На відміну від європейського життя Венеції, Флоренції й Риму, тут пекло, циганський табір. Такий крик на вулицях, що себе не чуєш. Всі і все стараються зробити найбільше галасу. Люди не говорять, а кричать так, що хоч вуха затикай. По вулицях їздять піаніно і грають, звощики ляскають з батогів, наче стріляють, продавці співають, як муедзини в Криму, осли кричать, жовті кози стадами бродять по вулицях і теж кричать і дзвонять дзвониками. Просто пекло. Дітей цілі табуни, вони кричать і перекидаються як чорти. Все живе рухом і криком» [3, 172]; **вулиці**: «На Grande Marina, на прибережній вулиці, побудували скрізь арки, увінчані вгорі янголятком, голим купідоном, гладким і рожевим, а проти нього тріпає крилами годований голуб. Арка завішана червоними матеріями з

золотою бахромою і з старинною лампадою на 6 вогнів. В кінці вулиці збудували цілу каплицю, всю з червоних матерій, золота і білих верхів. Всі сходи в ній обставлені квітками, вазонами і дорога до неї всипана лимонним листом. Посередині вулиці пишна естрада, вся в зелені, для музикантів, і колеса фесерверків. Місцеві музиканти в гарних мундирах (межі ними багато підлітків) поважно ходять вздовж вулиці і все грають на кларнеті, трубах і барабанах. Море плеще їм під ноги. На балконах домів повивішували все своє багатство, хто що мав, рядна з кружевами, яскраві ковдри, кружевні мантильї, шовкові хустинки, шалі, бинди і навіть клейонки з столів. Побудували крамнички, де продають медівники з запеченим всередині образком святого, чотки з зерен горіхів, щоб навіть шлунок не забував молитись. Всі одягнені парадно, мужчини без піджаків, дами в тюлях» [3, 241–242]; **кімнати**: «Кожна кімната має двері на балкон і одно вікно; стіни грубі, білені, ще й грубка є, значить, холодно не буде, а це діло першої ваги. Двері до пекарні забив я старою бонзиною ковдрою та заставив кошиком, на стіну прибав килимок, а до нього приставив залізне ліжко (хазяйське); стіл і стілець доповняють омеблювання. Навіть гарно в хатині. Температура +13 ½, а на балконі ще краще» [3, 50]. Подорожні листи, називаємо їх так, бо М. Коцюбинський писав в основному з місць перебування, ілюструють не лише його маршрути пересувань, а подають національно-культурну картину певної країни, окремого міста.

Порівняно зі згаданими формами хронотопу варто згадати психологічний хронотоп, що уособлює самосвідомість автора. Так, М. Коцюбинський одночасно знаходився і в мандрах і в просторі своїх думок з дітьми та дружиною, не забуваючи при цьому й О. Аплаксіну, якій в той же час, що і Вірі, писав більш докладні й розлогі листи. Через увесь епістолярій проходить головна думка, що якби не було гарно на чужині, навіть якщо це комфортабельний готель Європи чи гостини в О. Горького, чи необхідність працювати у філоксерній комісії, – однак це все ні з чим не зрівняється як бути вдома разом з дружиною, дітьми, матусею й на своїй землі. «Ще раз перечитав твій лист: я часто роблю собі таку приємність. На душі легше стає, коли одірвешся од цієї пустині, де все для тебе чуже й непривітне. Так мені докучив той Куру-Узень, виноградники, татари, сморід в селі й бонза, що все стає несимпатичнішим, коли придивишся до нього ближче» [3, 71–72]. Зовсім іншим настроєм пройняті листи з Кононівки, відчувається втомленість, недуга, але в той же час і душевна рівновага: «Нічого не читаю, газети тільки переглядаю. Взагалі стараюся нічим не турбувати своїх нервів, а тиша на полі або на сінокосі заспокоює їх дуже добре» [3, 184]; «Найкраще впливає на мене гуляння (годин 8 на повітрі, найменше) і те, що я часто їм та бережу свої нерви, підтримую спокій і рівновагу» [3, 185].

У листах реальний вимір часу, із якого, власне, і пишеться текст. Має місце календарний час (пори року) та добовий (день / ніч; ранок / вечір). Зважаючи на педантичність письменника в листуванні, про що він сповіщав у листі до дружини: «Я такий акуратний, що навіть занадто: ніколи й на годинку не спізнюся кинути листа до тебе в поштову скриньку» [3, 150], маємо чітку картину життєпису митця.

Ключовим у листуванні М. Коцюбинського з дружиною є опис мандрівного життя. М. Бахтін зауважував: «У хронотопі дороги єдність просторових і часових визначень розкривається [...] з винятковою чіткістю і ясністю. Значення хронотопу дороги в літературі велике: мало який твір обходиться без яких-небудь варіацій мотиву дороги, а більшість творів безпосередньо побудовані на хронотопі дороги й дорожних зустрічей і пригод» [3, 135].

Хронотоп дороги пов'язаний із представленням свого / чужого простору. Італія стає «рідною домівкою», бо відбуваються нові знайомства, світське товариство, мистецьке життя: відвідини музеїв, національних святинь. Мандри Європою для М. Коцюбинського перетворюються не лише у географічну подорож, а й реалізацію творчих задумів і планів. Перебування в Україні – це простір для відпочинку душі (гостювання в Кононівці у Є. Чикаленка, відвідини Криворівні).

Мандрівне життя письменника сприймається також через простір «великої» та «малої» дороги.

Хронотоп «великої» дороги в епістолярному дискурсі М. Коцюбинського сприймається не лише подорожами за межі України. Перебуваючи в гостях у Гнатюка, в Криворівні, письменник мав намір відвідати три місця: Голов, Бистриця, Жаб'є: «В понеділок думаю зібратися до с. Голов на 2-3 дні, а потому поїдемо з Юрком до Вижниці, на Буковину, коли погода дозволить» [3, 323]. Специфікою хронотопу листів є опис відвідин окремих місцевостей. Перебуваючи в Італії, подорожує до Везувія, тут сплетіння «великої» і «малої» дороги. Майже в кожному листі з «великої» дороги сумний жаль і щем за рідними, скарги на виснажливі довготривалі переїзди європейськими містами.

Хронотоп «малої» дороги функціонує в межах одного-двох днів, наприклад, відвідини Кузьмо-Дем'янівського монастиря: «...збираємося на завтра до Кузьми-Дем'яна. Може, завтра не встигну написати тобі листа, бо пізно вернемося» [3, 39], а наступний лист – це вже детальний опис із зазначенням годин, кількістю пройдених верст і описом місцевості. З Кононівки М. Коцюбинський їздив в Лубенський повіт на ярмарок, а потому в Лубни: «Не писав я до тебе в останні дні через те, що був у дорозі» [3, 185]. Як бачимо, описи такої дороги мають психологічний підтекст: збори в дорогу, організаційні питання, враження від побаченого, почутого, нові знайомства. Незвичайне проведення ярмарку, особливості

перебування монахів у монастирі, специфіка татарського побуту, європейські звичаї й національні свята – усе це пов'язане із розмірковуваннями самого письменника, пошуком свого місця, певним етапом творчого становлення.

У листах подано настільки великий фактаж побаченого й відчутого, що письменник мало уваги зосереджує на оточенні, лише маємо поодинокі згадки про колег, яких знала дружина, або пересічних знайомих.

Проведений аналіз дозволяє виокремити специфічні риси хронотопу епістолярію М. Коцюбинського. Для листів письменника характерні точне датування, місце відправлення (в деяких листах сам зазначав у якому місті кинув листа до поштової скрині. – прим. наша. – В.П.), ім'я, адреса одержувача – усе це конкретизує місце та час написання листа, а й відповідно і персоніфікують автора й адресата. Листи мають топографічний хронотоп або географічний. Відповідно й описи свого / чужого: рідних просторів України та місця перебування в Європі. Має місце й психологічний хронотоп, невіддільний від згаданих форм, що уособлює самосвідомість автора. Художній простір має дві форми вияву: 1) описи цілої країни, знайомство з історичними пам'ятками; 2) опис одного міста, вулиці, кімнати. Мандри письменника представлені через простір «великої» і «малої» дороги. Листи письменників подають читачеві й дослідникові не лише інформацію про події та факти з життя, а й відображають складний світ авторської свідомості та уяви.

#### БІБЛІОГРАФІЯ

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. Копистянська Н. *Хронотоп як аспект вивчення слов'янського романтизму (на матеріалі західнослов'янських літератур у європейському контексті)* / Нонна Копистянська // *Слов'янські літератури : Доповіді. XII Міжнародний з'їзд славістів (Краків, 27 серпня – 2 вересня 1998)*. – К., 1988. – С. 57–74.
3. *Я так поріднився з тобою. Михайло Коцюбинський. Листи до дружини* / Упоряд. : О. Єрмоленко та ін. – К. : Ярославів Вал, 2007. – 392 с.

#### BIBLIOGRAPHIA

1. Bakhtyn M.M. *Formy vremeny u khronotopa v romane. Ocherky po istorycheskoj poetyke* / M.M. Bakhtyn // *Voprosy lyteratury i estetyky*. – M. : Khudozh. lyt., 1975. – S. 234–407.
2. Kopystjansjka N. *Khronotop jak aspekt vyvchennja slov'jansjkogho romantyzmu (na materialі zakhidnoslov'jansjkykh literatur u jevropejsjkomu konteksti)* / Nona Kopystjansjka // *Slov'jansjki literatury : Dopovidi. XII Mizhnarodnyj z'jizd slavivistiv (Krakiv, 27 serpnja – 2 veresnja 1998)*. – K., 1988. – S. 57–74.
3. *Ja tak poridnyvsja z toboju. Mykhajlo Kocjubynsjkyj. Lysty do druzhyny* / Uporjad. : O. Jermolenko ta in. – K. : Jaroslaviv Val, 2007. – 392 s.



## ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Пустовіт Валерія Юріївна – доктор філологічних наук, професор кафедри української мови та літератури Східноукраїнського національного університету імені Володимира Даля.

*Наукові інтереси:* українська письменницька мемуаристика XIX ст.

**УДК 82.0: 821.161.2**

## ХРОНОТОП УРІЗЬКОГО ТЕКСТУ ГАЛИНИ ПАГУТЯК

**Софія СІРЕНКО (Івано-Франківськ)**

*Статтю присвячено аналізу часопросторових відношень в урізькому тексті Галини Пагутяк («Гірчичне зерно», «Пан у чорному костюмі з блискучими гудзиками», «Урізька готика», «Захід сонця в Урожі», «Село Уріж та його духи»). Висвітлено особливості хронотопу як міфопоетичного, окреслено розгортання приватного, історичного, міфологічного часу. Визначено, що художній світ урізького тексту Г. Пагутяк становить собою автономну реальність, яка функціонує за власними законами, тому на передній план виставляється художній хронотоп, що має яскраві ознаки міфопоетичного (сакральність, циклічність часу, дихотомія «свій» – «чужий», наявність сильної енергетики, Уріж як центр світобачення) та розвивається за допомогою сновидінь, візій, галюцинацій.*

*Ключові слова:* хронотоп, урізький текст, художній світ, теорія фікційних світів, приватний світ персонажа, міфопоетика.

У творчості Г. Пагутяк важливого значення набуває міф, який функціонує на різних текстових рівнях. Дослідження хронотопу як міфопоетичного дозволяє розкрити сутність прози письменниці, заглибитися в релікти первісного світобачення, закодованого в архетипи, символи. Вивчення часопростору передбачає синтез різних підходів до інтерпретації, що є актуальним у літературознавстві, оскільки забезпечує всеохопний аналіз тексту.

Творчість Г. Пагутяк – об'єкт багатьох літературознавчих розвідок. Однак питання часопростору урізького тексту окреслювалося вченими лише побічно. Наша розвідка заповнить цю прогалину та слугуватиме матеріалом для подальших наукових рецепцій щодо осмислення функціонування і сутності часопросторових відношень прози письменниці та сучасної української літератури.

Мета статті – проаналізувати специфіку хронотопу урізького тексту Г. Пагутяк.

Поняття урізького тексту охоплює сукупність текстів, де локусом розгортання подій постає Уріж («Гірчичне зерно», «Пан у чорному костюмі з блискучими гудзиками», «Захід сонця в Урожі», «Урізька готика», «Село Уріж та його духи»). На наш погляд, згадані тексти становлять єдність, зумовлену спільним топосом, суб'єктно-об'єктними відношеннями, структурою, міфотворчістю.

Г. Пагутяк моделює Уріж нетривіально, зображує його несхожим на інші місця унікальним простором, що живе власним життям, існуючи

окремо від зовнішнього світу та прогресу, що фактично його не торкається. Адже будь-яка зміна може призвести до зміни устрою, циклічності. А те, що загрожує Урожеві або чуже йому, – простір відштовхує, знищує. Тут сталий порядок, організація, «де кожен мав власне місце й не потребував чужого» [8, 43].

Уріж для селян – сакральний, «свій» світ, що не терпить чужих: «Кожен, хто приходив до Урожа, був для нього чужорідним тілом, скалкою в оці, бо найменші зміни могли призвести до катастрофи» [8, 65], «чужому тут було зле», «Уріж не приймає чужого і не дає свого» [6, 19].

В урізькому тексті активно діють сили природи (репрезентовані Урожем), які, за Л. Долежелом [10], перебувають у ряді станів із статичними об'єктами та людиною, що веде активне ментальне життя, формує наративну макроструктуру фікційного світу твору. Так, топос здатен впливати на фізичний та психічний стан персонажів. Маючи сильну ауру, село притягує до себе. Для головної героїні повісті «Захід сонця в Урожі» це сакральний простір, асоціативно – райське місце: «Я живу в цьому яйці [...] і живлюся тим, чим воно мене годує: тишею і снами» [6, 7]. Для чоловіка зі згаданого твору втеча від містичної інтервенції можлива тільки через смерть. Як бачимо, персонажі взаємодіють з Урожем на різних рівнях комунікації.

Усі містичні, фатальні події в повісті «Пан у чорному костюмі з блискучими гудзиками» відбуваються саме після заходу сонця. Так, видіння Гандзі (перед нею з'явився чоловік, що копав на місці зрізаних грушок) спричинили до незрозумілих дій, які були схарактеризовані персонажами як божевільні: «І Гандзя почала сміятися. Та так, аж все тіло зателіпалося і задзенькали порожні бідони. [...] Видно, їй було не до сміху. Гандзя, щоб спинитися, стала товктися головою в стіну. [...] Гандзя корчилася, ніби лежала гола на розпеченій пательні» [6, 140–141]. Вплив фатуму, випадку спостерігаємо на дії Федя. Персонаж не проаналізував ситуацію, що склалася, і здійснив ірраціональну дію (заговорив до інфернальної істоти). Це спричинило незворотну реакцію, зумовлену впливом містичних сил, та неусвідомлені божевільні дії героя: «Федьо почув, що подих йому урвався і в голові задзвонило. [...] Баліцький не пам'ятав, що далі було, як він зрушився з місця й опинився на дорозі, що вела до ріки» [6, 148].

Хронотоп, зображений на початку твору «Захід сонця в Урожі», асоціюється з есхатологічним: потоки брудної води згноїли землю, стерлися межі днем та ніччю, життя Жінки нагадує їй ембріональний період. Гори і ліс героїні видаються «гідкими та мертвими» [6, 10]. Схожий опис інтервенції сил природи постає в таких уривках: «Через мряку з горба не було видно ріки. Дощ шелестів по капюшону і заплутував усі довколишні звуки» [6, 49]; «легені набрякли водою, і я важко дихала»

[6, 50]. Загалом, негативне втручання сил природи зумовлює пригнічений стан персонажів у всьому урізькому тексті.

Окрім «законсервованості», підсилювальним елементом міфопоетичної навантаженості часу є зображення ночі як дії містичних, інфернальних сил. Темрява у свідомості уріжців асоціюється з кінцем світу. Зі зникненням світла, до прикладу, герої повісті «Пан у чорному костюмі з блискучими гудзиками» переживають страхи, їх переслідують візії, з'яви мерців примушують чинити ірраціональні, імпульсивні та божевільні дії. Час, зображений у вказаній повісті, корелює з давніми міфологічними уявленнями українців (задушні дні) чи, скажімо, кельтів (Самайн). Перед читачем розгортається період «межовості», коли стираються границі між хронотопами реальним у художньому світі та містичним, проте дійсним або ж потенційним.

Міфопоетичний час співвідносний із категоріями циклічності та сакральності. Буття в художньому світі прози Г. Пагутяк про Уріж перетікає в різні форми, моделюючи цикли – життєвий (кожного персонажа), центром якого постає Уріж (звідси уявлення про топос, до якого сходяться всі дороги; вісь, навколо якої обертається циклічне коло уріжців); дня – ночі (дія інфернальних сил, активізація страхів персонажів). Так, жінка («Захід сонця в Урожі») подорожує «по світах з вісімнадцяти років» [6, 7], проте завжди повертається до Урожа. Моряк («Захід сонця в Урожі»), що народився тут, через багато років все ж таки оселяється в Урожі. Отець Антоній («Урізька готика») не може залишити село, бо надто сплівся з ним в єдине ціле: «прожив шістдесят п'ять літ в Урожі й зрісся з ним, як одне дерево зростається з іншим, коли ростуть близько» [8, 77], «міцно зрісся зі своїм народом» [8, 127]. Михайло Басараб у підлітковому віці покидає Уріж, проте, проживши багато років (мандри тут мають ініціаційний характер), він повертається на батьківщину (міфологічний мотив «вічного повернення»).

Зв'язок між художнім світом та реальним простежується через натяки на дійсні історичні періоди. Події, зображені в романі «Урізька готика», відносяться до другої половини ХІХ ст., на що вказує вставний наратив – нарис І. Франка «Спалення опирів у селі Нагуєвичах у 1831 році». Через ретардацію подій, використання прийому нагнітання час «згущується» та завмирає. Складається враження, що колізії в творі сталися впродовж одного дня чи принаймні короткого проміжку часу. Власне, в романі кожен персонаж перебуває у своїй добі. Петрові не дають спокою події, що трапилися тридцять років тому в Нагуєвичах. Пан Болеслав переживає поствоєнний синдром («се була чорна діра, в якій зі свистом зникає світ» [8, 131]). Неможливість сприймати денне світло зближує його з опирем, який живе у постійній темряві. Юліан Стеблінський, як і урізький дідич, брав участь у війні (очевидно, йдеться про події в Італії 1860-х рр.). Його

приватний час стосується іншої епохи. Постать цього персонажа – містична, корелює з образом вічного волоцюги. Здається, час фактично не діє на нього: «...ніщо його [Влодка. – С.С.] так не тішило, як електричні лампи, залізничні колії та авта» [8, 153]. Електричні лампи й авта з'явилися на початку ХХ ст. Отож вказані герої виходять за рамки, окреслені в романі. Маргінальність Стеблинського увиразнена його сирітством, професією (фотограф, який фіксує все незвичайне, зупиняючи час на своїх світлинах), здатністю відчувати смерть («У мені щось спиняється, ніби годинник перестає йти» [8, 63]).

Повісті «Гірчичне зерно» та «Пан у чорному костюмі з блискучими гудзиками» – пов'язані. Хронологічно охоплюються події ХХ ст. (теперішній зріз) та частково ХІХ ст. (містична лінія другої повісті). У «Пані у чорному костюмі з блискучими гудзиками» вказана чітка алюзія на образ Михайла Басараба (згадка Олі). Часопростір для цього персонажа деформується через перебування в будинку для перестарілих, повернення до Урожа, що знаменує завершення життєвого циклу.

«Захід сонця в Урожі» репрезентує зовсім інший період (орієнтовно 1990-і рр. – поч. 2000-их рр.), але окреслення точного періоду тут абсолютно не має значення, оскільки йдеться про всезагальність порушених тем, міфопоетичних мотивів. Власне, хронотоп поділений на два модули – чоловічий і жіночий, які формують різні парадигми рецепції. Нарация ведеться в хронологічному порядку з вкрапленнями ретроспекцій, які виконують функції уповільнення процесу розповідання та актуалізації основної сюжетної лінії, що не є стрімкою та багатою на події, та, з міфопоетичного боку, перебувають в континуумі з іншими подіями, а це увиразнює циклічність часу. Наскрізним образом є символ заходу сонця, що виконує сюжетотворчу функцію (репрезентація Самості для героїні, символ втечі від повсякденної реальності; під час заходу сонця відбулася зав'язка оповіді та розв'язка).

Зв'язність структури із топосом формує настанову щодо її інтерпретації крізь призму просторовості. Герої ідентифікуються як «свої» (Жінка, Моряк, отець Антоній, Михайло Басараб) та «чужі» (Чоловік, Петро, Орест Безуб'яки, Юліан Стеблинський, пан Болеслав, Андрій) щодо простору. Уріж, своєю чергою, здійснює відповідно до такого поділу позитивний чи негативний вплив через, до прикладу, сили природи, інфернальних персонажів (упирів) тощо. Власне, кожна з груп героїв формує своє суб'єктивне означення стосовно Урожа. Для одних село – «серединний світ поміж ворожими світами», «затулений долонями Господа» [8, 83], місце, «де все доцільне і поважне» [6, 7], а інші характеризують його з протилежного боку: «клятий» [6, 11], «підступна планетка» [6, 12], «поглинуте думами» [8, 189], «похмуре місце» [8, 206],

«населений померлими і духами» [8, 206], «темне забобонне скопище людей» [8, 69].

Отже, художній світ урізького тексту Г. Пагутяк становить собою автономну реальність, яка функціонує за власними законами, тому на передній план виставляється художній хронотоп, що має яскраві ознаки міфопоетичного (сакральність, циклічність часу, дихотомія «свій» – «чужий»), наявність сильної енергетики, Уріж як центр світобачення) та розмивається за допомогою сновидінь, візій, галюцинацій. Авторка надає Урожу суб'єктних ознак: він здатен впливати на долю персонажів, їхнє ментальне життя, мислить, співпереживає. Перспективи подальших розвідок передбачають залучення до аналізу урізького тексту Г. Пагутяк різновекторних інструментаріїв, зокрема теорій посткласичної наратології, що дозволить усебічно дослідити прозу письменниці та сучасний літературний процес загалом.

#### БІБЛІОГРАФІЯ

1. Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М. Бахтин. – М. : Художественная литература, 1975. – С. 234–402.
2. Гурдуз А. Міфопоетика літературного твору та міфопоетична парадигма: теоретичний аспект / А. Гурдуз // Зарубіжна література в школах України. – 2006. – №6. – С. 57–59.
3. Элиаде М. Священное и мирское / М. Элиаде. – М. : Изд-во МГУ, 1994. – 144 с.
4. Огульчанська О. Своєрідність хронотопу у романах Г. Пагутяк «Слуга з Доброміля» і В. Орлова «Альтист Данилов» / О. Огульчанська // Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г.С. Сковороди. Сер. : Літературознавство. – 2014. – Вип. 1(1). – С. 116–124. – Режим доступу : [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzl\\_2014\\_1\(1\)\\_14](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzl_2014_1(1)_14).
5. Пагутяк Г. Гірчичне зерно : Повісті / Г. Пагутяк. – К. : Радянський письменник, 1990. – 231 с.
6. Пагутяк Г. Захід сонця в Урожі: Романи, повісті, оповідання, новели / Г. Пагутяк. – [2-ге вид., переробл. і доп.]. – Львів : ЛА «Піраміда», 2007. – 368 с.
7. Пагутяк Г. Село Уріж та його духи / Г. Пагутяк // Березіль. – 2012. – №1–2. – С. 167–174; №3–4. – С. 140–157; №5–6. – С. 117–136; №7–8. – С. 85–113.
8. Пагутяк Г. Урізька готика / Г. Пагутяк. – К. : ПП «Дуліби», 2009. – 352 с.
9. Ткачик Н. Міфопоетика простору в повістях Галини Пагутяк / Н. Ткачик // Вісник Прикарпатського університету. – Філологія (літературознавство). – Вип. XVII–XVIII. – Івано-Франківськ, 2008. – С. 35–40.
10. Doležel L. Heterocosmica : Fiction and Possible Worlds / Lubomir Dolezel. – Baltimore : The Johns Hopkins University Press, 2000. – 339 p.
11. Ryan M.-L. Possible Worlds [Electronic resource] / Marie-Laure Ryan // The Living Handbook of Narratology. – Available at: [http://hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Possible\\_Worlds](http://hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Possible_Worlds).

#### BIBLIOGRAPHIA

1. Bakhtyn M. Formy vremeny i khronotopa v romane. Ocherky po istorycheskoj poetyke / M. Bakhtyn // Bakhtyn M. Voprosy lyteratury i estetyky. Issledovanyja raznykh let. – M. : Khudozhestvennaja lyteratura, 1975. – S. 234–402.

2. Ghurdus A. Mifopoetyka literaturnogho tvorcu ta mifopoetychna paradyghma: teoretychnyj aspekt / A. Ghurdus // Zarubizhna literatura v shkolakh Ukrainy. – 2006. – №6. – S. 57–59.
3. Eliade M. Svjashhenoe i myrskoe / M. Eliade. – M. : Yzd-vo MGHU, 1994. – 144 s.
4. Oghuljchansjka O. Svojeridnistj khronotopu u romanakh Gh. Paghutjak «Slugha z Dobromylja» i V. Orlova «Aljtyst Danylov» / O. Oghuljchansjka // Naukovi zapysky Kharkivskogho nacionaljnogho pedagoghichnogho universytetu im. Gh. S. Skovorody. Ser. : Literaturoznavstvo. – 2014. – Vyp. 1(1). – S. 116–124. – Rezhym dostupu : [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzl\\_2014\\_1\(1\)\\_14](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzl_2014_1(1)_14).
5. Paghutjak Gh. Ghirchychne zerno : Povisti / Gh. Paghutjak. – K. : Radjanskyj pysjmennyk, 1990. – 231 s.
6. Paghutjak Gh. Zakhid soncja v Urozhi: Romany, povisti, opovidannja, novely / Gh. Paghutjak. – [2-ghe vyd., pererobl. i dop.]. – Ljviv : LA «Piramida», 2007. – 368 s.
7. Paghutjak Gh. Selo Urizh ta jogho dukhy / Gh. Paghutjak // Berezilj. – 2012. – №1–2. – S. 167–174; №3–4. – S. 140–157; №5–6. – S. 117–136; №7–8. – S. 85–113.
8. Paghutjak Gh. Urizjka ghotyka / Gh. Paghutjak. – K. : PP «Duliby», 2009. – 352 s.
9. Tkachyk N. Mifopoetyka prostoru v povistjakh Ghalyny Paghutjak / N. Tkachyk // Visnyk Prykarpatsjkogho universytetu. – Filologhija (literaturoznavstvo). – Vyp. XVII–XVIII. – Ivano-Frankivsjk, 2008. – S. 35–40.
10. Doležel L. Heterocosmica : Fiction and Possible Worlds / Lubomir Doležel. – Baltimore : The Johns Hopkins University Press, 2000. – 339 p.
11. Ryan M.-L. Possible Worlds [Electronic resource] / Marie-Laure Ryan // The Living Handbook of Narratology. – Available at: [http://hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Possible\\_Worlds](http://hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Possible_Worlds).

#### ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

**Сіренко Софія Артурівна** – аспірантка кафедри української літератури Інституту філології ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника».

*Наукові інтереси:* когнітивна антропологія, сучасний літературний процес.

**УДК 821.161.2–32.09**

## ПАРАЛЕЛЬНІ СВІТИ РОМАНА БАБОВАЛА

**Тетяна ТКАЧЕНКО (Київ)**

*У статті розглядається специфіка малої прози Романа Бабовала (1950–2005). Зокрема, досліджуються формальні та змістові складники художніх текстів, з'ясовуються особливості хронотопу, визначається роль образів-символів і назв у текстовій організації творів. Особливу увагу звернено на злиття потойбіччя та посейбіччя, ідіостиль автора.*

*Проаналізувавши прозовий доробок письменника, можна висувати про пріоритетне значення сенсорної реценції та інтерпретації світу, залучення таких художніх прийомів, як градація, контраст, використання метафори, втілення авторського світосприйняття у роздумах персонажів.*

*Ключові слова:* хронотоп, символ, колір, градація, рефлексія.

Роман Бабовал, медик за фахом, відомий загалом як поет і перекладач. Він був членом ПЕН-клубу та Національної спілки письменників України, учасником Нью-Йоркської групи й упорядником однойменної антології. Однак у творчому доробку митця також є прозові тексти, дослідження котрих виступає актуальним і важливим складником комплексного

бачення знакової постаті в історії національної культури останніх десятиліть ХХ століття.

На початку 1970-х років у журналі «Сучасність» були надруковані прозові твори Романа Бабовала. Одразу варто зауважити, що, незважаючи на невеликий обсяг, вони містять чимало позачасових актуальних проблем та вражають цікавими авторськими знахідками.

В оповіданні «Барва нашого кохання» письменник використовує символіку кольорів на позначення етапів стосунків героїв. Тому головним виступає сенситивне сприйняття й інтерпретація розповіді як персонажами, так і реципієнтами історії. Саме від-і почуття, відтворені у рефлексіях та діалогах чоловіка й жінки, формують змістовий стрижень художнього тексту.

Форма викладу твору є фрагментарною. Можна припустити, що автор вдається до драматичного засобу, розділяє оповідання на сцени, які фіксують головні колізії у стосунках пари, зберігаючи лінійну хронологію подій. Тож відповідно до чуттєвої трансформації відбувається зміна локусів. Водночас нарація від першої особи дозволяє визначити твір міні-щоденником чи уривками з діаріушу.

Вузька задимлена зала стає місцем знайомства героїв, а пріоритетним кольором – синій. Барва очей Марії поглинає сутність чоловіка. Він забуває та відсторонюється від співрозмовника, маргіналізує тему дискусії про війну. Водночас у наче неухвальної відповіді «Я» викривається жорстке і цинічне обличчя законного масового вбивства, яке *«для багатьох розв'язує сумну проблему безробіття, а для інших – проблему життя»* [1, 11]. Ця думка зазнає поступової градації з огляду на поступ стосунків пари, оскільки поняття смерті набуває конкретних обрисів у вимірі буття осібної постаті. Спочатку на духовному, а згодом на фізичному рівнях. Водночас письменник видозмінює семантику війни, окреслюючи цією дефініцією боротьбу спочатку за кохану, а потім за себе. Доречно зазначити, що вибір місця зустрічі не є випадковим. Задимлена зала символізує ілюзію справжнього, ховаючи істинні ества людей.

Удруге реципієнт бачить пару в трамваї. Зображаючи буденну пересічну дійсність, Роман Бабовал забарвлює сцену в сірий колір. Але він використовує контраст, який вирізняє героїв з-поміж решти пасажирів, знову вдаючись до відчуттів. Запах конвалії та яскравість губ жінки матеріалізують їхнє кохання та відокремлюють від натовпу безликих.

Вибір сірої барви детермінований авторським застереженням про ризик перетворення сильного почуття на звичку. Це припущення підтверджується третім фрагментом, локацією для котрого стає поле.

Письменник витворює градацію кольорів, а саме: жовтий, помаранчевий, червоний. За мету подібного художнього прийому править відтворення поступальності почуття і спектрального вияву від симпатії до

кохання. Тож увагу реципієнта Роман Бабовал зосереджує на полеміці героїв щодо тривалості й міцності порухів душі. Маріїні роздуми про швидкоплинність буття, важливість цінувати мить і в тому вбачати його цінність дисонують із сиюхвилинним гедонізмом чоловіка, котрий відкидає «міркування про вічне». Та його нехить майбутнім ілюзорна, бо, на відміну від жінки, він щасливий тільки поруч із нею. Марія, хоча й визнає повноту свого буття лише з ним, розуміє чуття на іншому надлюдському метафізичному рівні.

Контраст в інтерпретації кохання знову актуалізує поняття смерті, що зринає у спогадах героя. Він уперше поцілував дівчину та востаннє маму в одному локусі – на цвинтарі. З одного боку, це підтверджує слова жінки про взаємозв'язок життя і небуття: «...смерть уводить кохання в масштаб вічності. Мабуть, воно так... Смерть продовжує справжність, суть самого кохання...» [1, 13]. З другого боку, смерть набуває значення своєрідного лейтмотиву стосунків зокрема та художнього тексту загалом.

Четвертий епізод повертає домінування синього кольору, але підкреслює та розкриває приховану ілюзорність «задимлених» почуттів. Море в очах, у якому потонув герой, перетворюється на справжнє морське узбережжя, де відбувається зняття масок. Певно тому, вперше письменник дає героєві ім'я, оскільки той нарешті бачить сутність коханої, котра насправді зраджує йому, брешучи у листах. Андрій, бачачи Марію з іншим, пізнає себе. Синій колір поступово тьмянішає. Його змінює «порожній жовтий», який відображається в очах жінки. Доцільно наголосити, що викриття відбувається у пивниці. Тож письменник залучає художнє обрамлення (задимлена зала – старий кабак), аби увиразнити марево надуманого / вигаданого існування: «Легко людині, що здібна до самообдурення» [1, 14].

Фінальним локусом постає лікарняна палата. Кольоровою домінантою виступає чорна барва, що характеризує фізичний та психологічний стан героя. Хворий на рак чоловік спершу опирається, а потім примирюється зі смертю, розуміючи марність опору. Чорнота поглинає його, підкреслюючи глибину самотності. Андрій опиняється поза матеріальним світом, однак продовжує жити у своєму коханні, яке робить його почасти безсмертним, адже почуття тільки змінює носіїв, залишаючись вічним.

Отже, в оповіданні «Барва нашого кохання» мистецьки інтерпретовано історію стосунків чоловіка та жінки. Роман Бабовал використовує кольорову символіку, видозмінює локації, що визначають поступ чуттів.

Очі Марії змінюють колір, що виказує барву кохання пари на певному етапі, з додаванням відтінків у такій послідовності: синій (поглинання Андрія), червоний (кульмінація кохання), блідо-жовтий (нівеляція почуття) і чорний (втрата духовного та фізичного зв'язку).



Місця першої зустрічі та зради подібні. Вони уособлюють знайомство із тінню особи, а не її справжньою сутністю, приховану димом, алкоголем, галасом, грою. Закоханість відображається в повсякденних реаліях, на тлі яких вирізняються щасливі закохані. Повнота почуттів утілена в локальному масштабі – неозорість поля, коли шал емоцій посилює пекуче сонце. Кінець буття зосереджено у невеликому приміщенні (палаті), що можна тлумачити акцентуванням самотності кожної людини та її маленького й незначного місця у часопросторі Всесвіту.

Калейдоскоп людських мікрокосмів зображено в нарисі «По́за тишею». З огляду на ретельність нотування оточення, можна припустити, що наратор постає *alter ego* автора.

Замкнений простір купе стає місцем зустрічі різних натур, які мусять перебути кілька годин разом. Уважний погляд оповідача фіксує деталі у вигляді й поведінці оточення, витворюючи мозаїку індивідуальностей: обурений старий селянин, примітивний псевдовояк, балакучі подруги, стриманий в'єтнамец і спостережливий наратор. Попутники розривають особистий замкнений світ один одного, знаючи напевне, що більше не зустрінуться. Тому вони не задумуються над тими думками, словами та діями, що видаються незначними: *«... вартість всякого вчинку [...] і догана або похвала, які він викликає, надто релятивні, щоб тим турбуватися»* [4, 13]. Сторонні є лише масою, котру поглинають нові перехожі. Не загубити єство у потоці зайвої балаканини й рутини допомагає природа. Вона містить потрібну гармонію, що дозволяє вслухатися в тишу і пізнавати себе. Звідси, дощ виступає порятунком наратора від «пилу» марних розмов та пересічних зустрічей. Він очищує героя, змиваючи з нього сірість буднів і даруючи надію на відродження іманентної сутності.

Своєрідну діалогію з попереднім твором утворює фантасмагорія «Жертва». Письменник досліджує процес втрати власного «Я» крізь призму суб'єктивного світосприйняття завдяки метафоризації дійсності. Найменування головного героя «пан В.» унеможлиблює індивідуалізацію персонажа. Звідси, він уособлює певний загальний тип людини, яка поступово розчиняється в часопросторі. Тому в новелі відсутні будь-які чіткі обриси навіть об'єктивного буття (невідома пора доби, на вулиці нема вітру, а вгорі – неба й сонця), оскільки для безликої істоти воно втрачає значення. Можливо, єдине, що бодай мінімально характеризує пана В., – величезна кількість книжок. Проте «начитана людина» сповнена умовності, адже письменник використовує і дужки, і лапки, залучаючи означення.

Отже, Роман Бабовал вибудовує етапи нівеляції особистості. Спочатку зникають орієнтири, тобто морально-етичні цінності. Потім щезає підґрунтя, основа життя – мета, шлях вдосконалення. У тексті це втілено в

показі пересування пана В. наче в повітрі, між стелею та підлогою. Насамкінець втрата обличчя, власної сутності, що відображено в перетворенні крові на сірий попіл, а лиця на пожмакану ганчірку. Наратор зауважує, що персонаж ні з ким не зустрівся і не повернувся додому. Та щойно він зник, як навколишній світ набув виразних контурів: «... а (надворі дозрівала звільна грибом ніч!) в парку нарешті засміялись знову закохани» [3, 11].

Варто зауважити про авторське визначення жанру – «Замість казки». У такий спосіб Роман Бабовал підкреслює умовну недомовленість розповіді, яка насправді постає не вимислом, а домислом. Він досліджує питання свідомої самодеструкції поглядом зсередини.

Відтворивши непомітне розсіювання у часі й просторі людини, письменник наголосив на проблемі самознищення особи, коли, впокорюючись чужим думкам і словам (навіть із вкрай розумних джерел – книжок), вона деградує від індивідуальності до нуля та не помічає втрати найбільшого дару бути собою. Тільки захист ества дозволяє унеможливити розчинення в натовпі.

Осібне місце у прозовому доробку Романа Бабовала посідає твір «Батько, озеро» [2]. Художній текст має мозаїчну побудову, що виявляється у зміщеному хронотопі. Наскрізна у новелі сенситивна рецепція, переважають зорові образи, пов'язані з відображенням природи, яка постає не тлом, а учасником подій та складником характеристики персонажів. Інтерпретація світу відображена крізь призму внутрішнього сприйняття оповідача.

Одразу варто зауважити про постать наратора – це юнак, який втопився, подорожуючи озером зі своєю дівчиною. Реципієнт бачить погляд з іншого світу, згори, потрапляє у вир спогадів героя, його болю за втраченим у земному житті, дізнається про ставлення до рідних і друзів.

Смерть постає межею не лише матеріального, але й духовного буття. Наратор констатує втрату зв'язку з оточенням, яке швидко позбувається зайвих спогадів про тих, кого нема. Він дорікає за порятунок дівчини, оскільки порушено ідеалістичну картину справжнього кохання. Водночас оповідач усвідомлює, що найміцнішої ланкою стають батьки і діти, де почуття перших є незламним дороговказом й оберегом для других.

Назва твору визначає два головні складники у життєвому шляху героя. Власне озеро і батько виступають не другорядними персонажами, а чільними учасниками подій. Письменник вибудовує своєрідну подвійну конструкцію на рівні персонажів. У художньому тексті наявні дві жінки та два чоловіки, що презентують пари закоханих. Деталлю, що є домінантою характеристики персонажів, постають очі. Зовнішня холоднокрівність батька контрастує з лагідним поглядом, який виявляє внутрішню сутність чоловіка. Він щиро радіє, спостерігаючи за дорослішанням свого сина,

який перейняв татову любов до озера. Оповідач так само, як колись батько, придбав човен, аби пізнати таємниці води. Він пригадує історії, почуті в дитинстві, про холодні течії-змії та крутіжі-совині очі, озерні колискові. Зрештою, потойбічна казковість озера перетворюється на справжній інший світ, в якому перебуває наратор.

Кульмінацією новели стає злиття озера та батька у кольоровій символіці – срібло води і сивина волосся. Адже обидва визначають долю героя: дати й забрати життя.

Отже, прозові тексти Романа Бабовала вирізняються винятковою чутливою домінантою. Вони просякнуті зоровими, слуховими, нюховими і тактильними образами. Герої вбирають зовнішній світ крізь призму відчуттів, персоніфікуючи природу. Потім відбувається осмислення емоції, чуття в роздумах, спогадах, нотатках, які часто містять авторську позицію. Характери персонажів розкриваються в рефлексіях. Натомість портрет зведено до певної деталі (очі, погляд, волосся тощо), яка доповнює, увиразнює внутрішнє ество.

Назви творів виступають своєрідними вказівками змістового стрижня певного художнього тексту. В оповіданні «Барва нашого кохання» саме колір стає показником зміни у стосунках Андрія та Марії, фіксує модифікацію чоловіка в його ставленні до життя і смерті. У нарисі «Поza тишею» герой, розкриваючи таїни творчої лабораторії, усвідомлює перенасиченість людським потоком. Рутинна поглинає індивіда, він втрачає зв'язок із собою, тому що не здатний почути внутрішній голос, заглушений несуттєвими думками, справами і балачками. Очищення відбувається завдяки дощу, який сприяє звільненню ества від пилу зайвих нагромаджень зовнішнього світу. Фантасмагорія «Жертва» поглиблює порушену в попередньому творі проблему. Письменник розкриває процес втрати власної сутності. Тож назва художнього тексту набуває символічного, полісемантичного, значення. Безіменний герой стає жертвою маси, яка знищує особистість. Водночас він свідомо піддається її впливу, не захищаючи унікальність індивіда. Натомість у новелі «Батько, озеро» персонажі набувають суб'єктивної виразності завдяки домінуванню чутливого світосприйняття. Наратор фіксує чуттєві спогади, оповіті розкішними описами таємниці й багатства природи. Два головні складники, чинники формування героя, визначальні рушії його долі вказані у найменуванні твору. Відхід людей (смерть матері, сина, батька) і виокремлення озера як свідка життя цієї родини висвітлює дихотомію буття: швидкоплинність людської миті та вічність природи.

У прозових творах порушено актуальні позачасові питання. Письменник розмірковує про філософські категорії добра і зла, життя і смерті, осмислює полісемантичність понять «зрада», «кохання», «пам'ять», порушує проблему самообману, пошуку власного «Я», захисту своєї

сутності. Звідси, поезія та проза Романа Бабовала становлять цілісність мистецького буття автора.

#### БІБЛІОГРАФІЯ

1. Бабовал Р. Барва нашого кохання / Роман Бабовал // Сучасність. – 1970. – №2. – С. 11–17.
2. Бабовал Р. Батько, озеро / Роман Бабовал // Сучасність. – 1973. – №6. – С. 28–29.
3. Бабовал Р. Жертва / Роман Бабовал // Сучасність. – 1971. – №6. – С. 11.
4. Бабовал Р. Поза тишею / Роман Бабовал // Сучасність. – 1971. – №6. – С. 12–13.

#### BIBLIOGRAPHIA

1. Baboval R. Barva nashogho kokhannja / Roman Baboval // Suchasnistj. – 1970. – №2. – S. 11–17.
2. Baboval R. Batjko, ozero / Roman Baboval // Suchasnistj. – 1973. – №6. – S. 28–29.
3. Baboval R. Zhertva / Roman Baboval // Suchasnistj. – 1971. – №6. – S. 11.
4. Baboval R. Poza tysheju / Roman Baboval // Suchasnistj. – 1971. – №6. – S. 12–13.

#### ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

**Ткаченко Тетяна Іванівна** – кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри новітньої української літератури Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

*Наукові інтереси:* дискурс української малої прози ХХ століття.

**УДК 821.161.2.09«17»**

## ЕТЮД ПРО ВІЗІЮ ЧАСУ В СКОВОРОДИ

### Леонід УШКАЛОВ (Харків)

*У статті досліджується проблема часу крізь призму фізичних, натурфілософських тощо трактатів і праць давніх часів. Визначено напрямок осмислення часу українським філософом Г.С. Сковородою. Зауважується, що у працях мислителя час постає як складна категорія, бо він корелює з такими поняттями, як міра й рух. Інколи може здатися, що час – річ узагалі незбагненна для людського розуму. Підкреслено, що для митця пізнання часу ототоженне з пізнанням божественного Абсолюту. Так Сковорода говорить про час, що його годна бачити лише людина, яка бачить за творивом Творця, за видимою природою – природу невидиму.*

*Простежуються міркування Сковороди про те, що життя – це всього лише мить, і прожити її треба чесно й гідно. Визначено, що прагнення «зловити» час – одна з магістральних тем філософа, оскільки саме його життя нагадувало «пошук втраченого часу».*

*Ключові слова:* «природний» час, «умовний» час, рух, міра.

У старій Україні проблему часу розглядали передовсім у курсах фізики, або натурфілософії, читаних у тогочасних високих школах. Маю на думці найперше Києво-Могилянську академію, чиїм вихованцем був Григорій Сковорода. Уже в курсі Інокентія Гізеля «Opus totius philosophiae»<sup>1</sup> (1646–1647) є диспут під назвою «Про рух, місце, порожнечу й час». Його четверта тема така: «Про час і тривалість; що таке час; чим час відрізняється від руху; чим тривалість відрізняється від

<sup>1</sup> «Твір про всю філософію» (лат.).

тривалої речі». Пізніше, у 1687 році, Йоасаф Кроковський у курсі фізики, поданому як коментар до Аристотеля, так само докладно розгляне питання про час, а власне, «чи є час реальним суцям; чи відповідає істині Аристотелева структура часу; чи відрізняється реально час від руху». Пройде ще декілька років, і Стефан Яворський у курсі «*Agonium philosophicum*»<sup>2</sup> (1691–1692), знов-таки у формі коментаря до Аристотеля, проаналізує в одному з диспутів «природу часу». А у XVIII столітті, здається, першим із професорів Могілянки питання часу розглянув Христофор Чарнуцький у курсі «*Philosophia naturalis*»<sup>3</sup> (1703–1704). П'ятий диспут третьої частини цього курсу має назву «Про час: що таке зовнішній час і чи він існує; що таке внутрішній час, або тривалість». Це саме питання про «внутрішній» та «зовнішній» час перебуває в центрі уваги й Іларіона Левицького – імовірного автора курсу «*Olympia philosophica*»<sup>4</sup> (1721–1722) – та інших київських філософів. А ось назва четвертого диспуту другого трактату першої книги фізики (1749) Георгія Кониського: «Про час і вічність: що таке час; про єдність і суперечливість часу, його поділ, тривалість речей і вічність».

В якому саме ключі киево-могилянські філософи розглядали питання часу? Візьмімо третю книгу курсу фізики Феофана Прокоповича. Тим паче що, як слушно зазначив ще 1902 року Микола Петров у своїй статті «Первый (малороссийский) период жизни и научно-философского развития Григория Саввича Сковороды», надрукованій на сторінках «Трудов Киевской духовной академии», Сковороду з повним на те правом можна вважати «духовним онуком» Прокоповича. Пізніше про вплив Прокоповича на Сковороду будуть писати, скажімо, Фелікс Гаазе (маю на думці його чималу за обсягом статтю «*Die kulturgeschichtliche Bedeutung des ukrainischen Philosophen Grigorij Skovoroda*»<sup>5</sup> в четвертому томі вроцлавського видання «*Jahrbücher für Kultur und Geschichte der Slaven*» за 1928 рік), Валерія Нічик у своїй відомій праці «Філософські попередники Г.С. Сковороди в Києво-Могилянській академії», оприлюдненій у другому числі київського журналу «Філософська думка» за 1972 рік, та інші. У всякому разі, Сковорода чудово знав і навіть цитував твори Прокоповича. Досить згадати міркування на цю тему в нотатці Дмитра Чижевського «*Ein Zitat aus Prokopovyc bei Skovoroda*»<sup>6</sup>, що була надрукована 1934 року в одинадцятому томі берлінського видання «*Zeitschrift für slavische Philologie*».

Отже, третя книга курсу фізики Прокоповича розпочинається розділом, що має просту й непретензійну назву: «Короткий виклад науки

<sup>2</sup> «Філософське змагання» (лат.).

<sup>3</sup> «Філософія природи» (лат.).

<sup>4</sup> «Філософська Олімпія» (лат.).

<sup>5</sup> «Культурно-історичне значення українського філософа Григорія Сковороди» (нім.).

<sup>6</sup> «Цитата з Прокоповича в Сковороди» (нім.).

Аристотеля про простір і час». Говорячи про час, Прокопович указує передовсім на його залежність від руху. Мовляв, «ніщо не рухається інакше, ніж у часі, й ніщо не вимірюється часом, якщо не рухається». Справді, – продовжує Прокопович, – час і рух так міцно пов'язані, що ми «не можемо собі уявити одного без другого: часу без руху й руху без часу». Ми здатні відчувати час тільки тоді, «коли помічаємо, що відбувається рух. Коли ж ми не відчуваємо жодного руху, то не знаємо, що час минає. Бо хоча, відпочиваючи й сидячи в темряві, ми не сприймаємо жодним органом чуття руху, проте як тільки у свідомості сприймаємо якийсь рух, то тут-таки негайно помічаємо й час. І навпаки: щоразу, коли ми думаємо про час, нам здається, що ми також відчуваємо якийсь рух». І після цих упровідних міркувань філософ подає Аристотелеву формулу часу: «час – це величина руху, оскільки час є нічим іншим, як мірою руху». Якого саме руху? Найперше – руху небесних тіл, бо якраз цей рух людина знає найкраще, а крім того, він «правильний, постійний і вічний». Власне кажучи, ідеться про рух Сонця та Місяця, що ним «визначають дні, ночі, місяці й роки». Натомість про рух інших світил людина знає надто вже мало. Далі Прокопович каже, що час, як і все інше, має матерію і форму. «Матерією часу є сам рух, а формою – його величина». Після цього мова заходить про поділ часу. Загалом, каже філософ, час поділяють на *природний* та *умовний*. Своєю чергою, природний час поділяють «на теперішній, минулий і майбутній, бо сама природа та єство часу полягають у тому, щоб міряти попереднє і наступне в русі. І так рахуючи, завжди будемо мати щось, про що можна сказати, що воно існує тепер, або вже минуло, або ще не відбулося. До штучного й умовного поділу часу належать години, дні, тижні, місяці й інше, бо ці виміри не притаманні природним рухам. Така міра й поділ були встановлені людським розумом». А на завершення Прокопович розмірковує про час як про категорію людської психіки. Іншими словами, він пробує відповісти на питання: чому для щасливих людей час плине швидко, а для нещасних – повільно? Філософ пояснює це так: «усі бажані речі, що їх нам бракує, коли ми їх знаходимо й заволодіваємо ними, дають душі якийсь спокій, бо душа, коли бажає чого-небудь, здається, неначе рухається, прямує і немовби перебуває в дорозі, а коли досягла того, чого бажала, тоді ніби відпочиває... А, з другого боку, всі речі, що спричиняють прикрість і біль, турбують і мучать душу... Тому нещасна людина хотіла б, щоб час проминув якомога швидше. Так, коли ми страждаємо, то відчуваємо подвійний рух: один внутрішній, усередині душі, яка бореться, а другий зовнішній, і цей час здається нам довгим. А от у радості й щасті душа дійсно так поглинута приємними для неї справами, що не звертає уваги на хід часу й уся живе цією наявною радістю, забуваючи при цьому й сама про себе».

У такій ось системі координат розмірковував про час і Сковорода.

Ясна річ, він ніколи не прагнув будувати якусь філософську систему. Та й природа часу для нього – то аж ніяк не фрагмент шкільних міркувань на теми фізики. Але роздуми Сковороди про час належно увиразнюються лише на тлі цієї фізики. Ось, припустімо, його міркування про, кажучи словами Прокоповича, «умовний поділ часу». Тут усе просто: час – це те, що показує твій годинник. Один із персонажів «Розмови про стародавній світ» каже: «Ось зараз іде десята година, тридцять четверта хвилина, 1772-ий рік від Христа, п'ятнадцятий день травня місяця. Нарешті, половину цієї минулої десятої години можна бачити так, як 4 хвилини. Ось – тількино вони збігли! А зараз 5-та хвилина другої половини. Гляньте на годинник!..» [1, с. 477]. Наведу ще одну цитату – на цей раз із трактату «Силен Алквіада»: «День – це мале коло, що обертається за 24 години. Воно складає круги віків і тисячоліть, немов одна форма мільйони монет. Рівна й бездоганна течія руху обертає всі дні. І час, і міра, і рух – рівні» [1, с. 729–754]. Ось тут уже образ часу стає значно складніший, бо час корелює з такими непростими поняттями, як *міра* й *рух*. Інколи може здатися, що час – річ узагалі незбагненна для людського розуму.

Мабуть, найвиразніше ця тема звучить у діалозі «Нарцис», що його, як писав 1997 року Стівен Шерер у статті «The Narcissus: Skovoroda's «First-Born Son»»<sup>7</sup>, надрукованій на сторінках «Journal of Ukrainian Studies», є першою пам'яткою оригінальної філософської думки в східних слов'ян. Один із персонажів цього діалогу каже: «Чи не всяк знає ось оці слова: час, життя, смерть, любов, думка, душа, пристрасть, совість, благодать, вічність? Нам здається, що ми їх розуміємо. Та якщо попросити когось пояснити, що це, тоді всяк замислиться. Хто може пояснити, що означає час, коли не зійде на божественну висоту? Час, життя й усе інше перебуває в Бозі. Хто ж може розуміти бодай щось у всьому видимому й невидимому твориві, не розуміючи Того, Хто є всьому голова й основа?» [1, с. 231–270]<sup>8</sup>. Навряд чи помилюся, коли скажу, що ця думка нав'яна Августином, який писав у своїй «Сповіді» (11. XIV. 17): «Отже, що ж таке час? Коли ніхто не питає мене про це, я знаю, але як тільки йдеться про пояснення, я вже не знаю». І цей фрагмент Августинової «Сповіді» в старій Україні знала, певно, кожна освічена людина. Принаймні Прокопович на початку вже цитованої третьої книги фізики писав: люди рідко коли замислюються над тим, що таке час. «І хоча, звичайно, усі нібито відчувають час, коли рахують години, дні, роки, коли говорять, що багато або мало часу минуло чи залишається, проте якщо б когось тоді запитати, що таке час, то нелегко дасть відповідь. І на це вже давно звертав увагу Августин».

<sup>7</sup> «Нарцис – «первородний син» Сковороди» (англ.).

<sup>8</sup> Тут і далі Сковороду цитую у власному перекладі за виданням: Сковорода Г. Повна академічна збірка творів / За ред. проф. Леоніда Ушкалова. – Харків; Едмонтон; Торонто: Майдан; Видавництво Канадського Інституту Українських Студій, 2011. – 1400 с.

Утім, це аж ніяк не означає, що ми повинні змиритися з непоясненим. Навпаки: час треба пізнати. І це надзвичайно важливо. «*Ось тепер – час сприятливий! Ось тепер – день спасіння!*» [1, с. 398] – цитує Сковорода друге послання святого апостола Павла до коринтян (6: 2) у діалозі «Бесіда, названа Двоє» і продовжує: «Ось які потрібні ці слова: *gnōthi kairon, nosce tempus, пізнай час*» [1, с. 398]. Якщо й справді автором сентенції «*gnōthi kairon*» був Піттак – це стверджував у «*Ludus septem sapientum*»<sup>9</sup> римський поет і ритор IV століття Авзоній, – то Сковорода цитує тут по-грецькому Піттака, а потім подає його сентенцію по-латинському й по-українському. А що, власне кажучи, означає заклик пізнати час? Як гадає Сковорода, – не що інше, як пізнати Абсолютне. Саме так, бо «час» – то одне з Божих імен. У трактаті «Вхідні двері до доброго християнського життя» філософ писав: «Увесь світ складається з двох натур: одна – видима, друга – невидима. Видима натура називається твориво, а невидима – Бог. Оця невидима натура, чи Бог, пронизує і тримає все твориво, скрізь і завжди була, є і буде. Наприклад, ми бачимо людське тіло, але розуму, що пронизує і тримає його, не видно. Тому колись давно Бога називали Всесвітнім Розумом. Були й інші Його імена, скажімо, Природа, Буття речей, Вічність, Час, Доля, Необхідність, Фортуна тощо» [1, с. 214]. А що, спитаю я далі, означає час як Боже ім'я? Про це Сковорода докладно писав у моралі до 22-ої байки циклу «Харківські байки», апелюючи передовсім до Біблії.

«Бог, – каже він, – у Біблії часто позначається роком, погодою, благоденством. Наприклад: «Рік Господнього благовоління...» [1, с. 168]. «Це нині час сприятливий...» [1, с. 168]. Філософ спершу цитує тут другий вірш 61-ої глави книги пророка Ісаї, а потім (неточно) – восьмий вірш 49-ої глави цієї ж таки книги. А потім просить читача прочитати міркування про час у книзі Еклезіяста (3: 1–8): «Усьому час-пора, і на все слухна хвилина під небом: час народитись і час померти, час садити і час посаджене виривати. Час убивати й час лікувати, час руйнувати і час будувати. Час плакати і час сміятись, час сумувати і час танцювати. Час розкидати каміння і час його збирати, час обіймати і час обіймів уникати. Час шукати і час губити, час зберігати і час розкидати. Час роздирати і час ізшивати, час мовчати і час говорити. Час любити і час ненавидіти, час на війну і час на мир» [1, с. 168; 1, с. 190]. І вже аж після цього Сковорода продовжує: «Час по-латинському – *tempus*. Він означає не лише рух у небесних колах, але й міру руху, що її стародавні греки називали *rythmos*. Це слово означає те саме, що й «такт», бо й воно грецьке й походить від слова *tassō* («розташовую»). Та й нинішні музиканти називають міру в перебігу співу *темпо*» [1, с. 168]. Маю сказати, що оце «темпо» є в Сковороди не чим іншим, як транслітерацією або італійського слова *tempo*,

<sup>9</sup> «Дійство семи мудреців» (лат.).



або німецького *das Tempo* – німецьку мову наш філософ знав бездоганно, трохи вмів він і по-італійському. Схиляюся до думки, що це таки транслітерація італійського слова. Принаймні в трактаті «Вхідні двері...» Сковорода писав про Божу Премудрість таке: у людському серці вона є «те саме, що й темпо (*tempo*) в рухові механізму годинника, тобто правильність і точність» [1, с. 216]. Так чи ні, це другорядне питання. «Отже, – продовжує Сковорода тлумачити фабулу своєї 22-ої байки, – темпо в русі планет, механізмів годинників та в музичному співі – це те саме, що малюнок у фарбах. Тепер бачимо, що означають *rythmos* і *tempus*. І премудро говорить приказка: “В поле пшеница годом родится...”. Премудро й у римлян казали: “*Annus producit, non ager*”<sup>10</sup>. Малюнок і темпо – це невидимість» [1, с. 168]. Як бачимо, обидві наведені філософом приказки: одна – російська народна, а друга латинська (кажуть, що вона походить із «Досліджень природи» (VIII, 6, 6) учня Аристотеля Теофраста; принаймні з посиланням на Теофраста наводив її в добре знаних Сковородою «Адагіях» (I. 1. 44) Еразм Роттердамський) – покликані засвідчити, що час – це якась схована за маскою матерії визначальна «невидимість». Аж ось і фінальний акорд у міркуваннях Сковороди про природу часу. Його роль виконує трохи неточно подана в оригіналі цитата з «Природознавчих питань» (19, 39) великого Аристотеля. «Нехай же, – говорить Сковорода, – наша байка завершиться ось оцими словами Аристотеля про музику: “*rythmos de khairomen dia to gnōrimon kai syntetagmenon*”<sup>11</sup>» [1, с. 168].

Так Сковорода говорить про час, що його годна бачити лише людина, яка бачить за творивом Творця, за видимою природою – природу невидиму. Пізнати час, – прямо писав філософ у «Бесіді, названій Двоє», – означає пізнати, що є «час і час» [1, с. 397]. А далі він пояснює свою думку. Мовляв, за звичайним часом ми повинні бачити «інший час, тобто Царство Боже. Треба знати з Даниїлом один час й інший час» [1, с. 397]. Очевидно, філософ має на думці ось оці слова пророка Даниїла (7: 12): «час їхнього життя був призначений їм до пори й до години» (послов'янському: «дадеса им до време и време»). «Із оцих напівчасів<sup>12</sup>, – продовжує Сковорода, – складене все. «І був вечір і був ранок – день перший»<sup>13</sup>. Один час плакати, а другий час сміятися. Хто знає лиш один, а не два, той знає саму тільки біду» [1, с. 397]. І через багато-багато років, у своєму останньому діалозі «Зміїний потоп» філософ повторить: «...Розумій і розрізняй час сліз і час сміху. Знай, що є час, але є, крім нього, і час часів, тобто напівчас і ось оцей блаженний час: “Очі всіх на

<sup>10</sup> «Рік родить – не лан» (лат.).

<sup>11</sup> «У ритмі нам дає насолоду відомість і порядок» (грец.).

<sup>12</sup> В оригіналі: «полу-времен».

<sup>13</sup> Буття 1: 5.

тебе уповають, ти їм своєчасно даєш поживу» [1, с. 941–968]. Як на мене, оця цитата із Псалтиря (145: 15) незаперечно свідчить про те, що «другий час» Сквороди – то не що інше, як ім'я Бога.

Отже, час – це ім'я Бога, першорядна онтологічна реальність, незримі ритми світу, що їм підлягає геть усе. Та, з другого боку – як легко час стає реальністю суто психологічною, коли здається, що він існує тільки в нашій душі! Як часто ми сприймаємо час в образі безупинного нечутного перебігу наших сподівань у наші спогади! Мені здається, що з українських письменників старої доби оцю трепетну ілюзорність часу чи не найтонше змалював Дмитро Туптало. «Час, – писав він, – це міра видимого світу й нашого життя...». І далі: «Час поділяється на три частини: минулий, теперішній і майбутній. Ми знаємо, що минулий час був, але вже пройшов і зник, і ніколи не повернеться. Майбутній час ми ждемо, та не знаємо, який він буде. Нам здається, що ми маємо теперішній час, але насправді ми його не маємо, крім однієї-єдиної короткої миті, що її називаємо «нині». Ось вона є – і вже її нема, коли настає нова, що так само минає, наче в зроблених і налаштованих годинниках ідуть безугавно одна за одною хвилини чи колесо в рухомій колісниці, що не стоїть на місці, а з місця на місце біжить нестримно. Ось так і оце «нині» в нашому житті ніколи не стоїть, а безугавно плине, і є наше «нині» – немов межа між минулим і майбутнім часом: минуле закінчує, а майбутнє розпочинає, і немов у книзі чи в рядку крапка, що розмежовує речення: одне закінчує, друге розпочинає. Але крапка стоїть на місці, а наш теперішній час, що його називаємо «нині», не знає спокою, він вічно плине, немов яка біжуча вниз краплина, що стремить уперед, залишаючи по собі слід, аж доки не змаліє й не зникне». Певна річ, рукою письменника водить тут відчуття марності й проминушності життя. Тиха келія. Самота. Аркуш паперу, на якому ти пишеш літери-символи. І дощ за вікном, коли краплини одна по одній збігають швидко, щоб зникнути в безвісті, перетворившись на ніщоту. Словом, це майже фізичне відчуття часу – коли він сочиться крізь тебе, немов пісок крізь пальці, щоб зникнути, прихопивши з собою й тебе самого. І тоді тобі починає здаватися, що час не існує без тебе, а ти не існуєш без часу. І тоді ти віриш парадоксальним словам Сквороди з його «Розмови про стародавній світ»: «Вода без риби, повітря без птахів, а час без людей бути не може».

Мабуть, найкраще ця тема звучить у 23-ій пісні «Саду божественних пісень». До неї філософ бере за епіграф слова з Послання святого апостола Павла до ефесян (5: 16): «Використовуючи час...». Ось її початкові рядки слобідською говіркою: «Найдорожче житні врем'я! / Як тебе ми не щадим! / Як, неначе зайве брем'я, / Скрізь кидаем, не глядим! / Наче прожитий час повернеться назад, / Наче ріки до власних вернуться ключів...» [1, с. 74]. Далі йдуть міркування про те, що наше життя – це

всього лише мить, оте швидкоплинне «нині», про яке писав Дмитро Туптало, і прожити цю мить треба чесно й гідно. А після віршованих рядків Сковорода подає ось таку нотатку: «Rogatus quidam philosophus: quid esset praetiosissimum? Respondet: tempus»<sup>14</sup> [1, с. 75]. Мабуть, цей філософ – не хто інший, як уже згадуваний мною Теофраст, бо саме він, коли вірити Діогену Лаерцію (*De vita philosophorum* V, 40), не раз казав, що «найдорожча витрата – це час». І наче продовженням цієї теми звучать слова Сковороди з його листа до Михайла Ковалинського, написаного у квітні 1763 року. «Сьогодні я встав раненько – на цілу годину з третиною до сходу сонця. Безсмертний Боже, яка весела, бадьора, вільна, жвавіша за блискавку й швидша за Евра та наша частина, яку йменують божественною і яку Марон називає “вогнем із небесного первня”» [1126–1127]. «Вогонь із небесного первня» – це слова Вергілія з його славетної «Енеїди»: «aurae simplicis ignis» (*Aeneis*, VI, 747). Так Сковорода називає душу. І тільки-но мова заходить про душу, як одразу зринає тема часу, точніше: тема ловитви часу. «...Де ціна витраченого часу? – питає філософ. – Звертаючись до самого себе із такими словами, я почав підбивати підсумок часу: коли, для скількох, на які дурниці я витрачав річ, дорожчу за все. Я ще й тепер не вмію користуватися часом, ба навіть той час, який є тепер у моєму розпорядженні, витрачаю на дрібниці, або, що ще гірше, – на смуток, або, що найгірше, – на гріхи. На майбутнє ми сподіваємось, сучасним нехтуємо: ми прагнемо до того, чого немає, а нехтуємо тим, що є, так, ніби те, що минає, може повернутись назад або напевно мусить здійснитись сподіване. Коли я про це роздумував, то згадав грецький двовірш, який я переклав по-латинському й завчив, коли був у лаврі святого Сергія» [1, с. 1127]. А далі філософ цитує з пам’яті по-грецькому двовірш невідомого автора з «Палатинської антології» (XI, 51): «Tēs ōras apolaye, dierkhetai panta takhista. / En theros ex epifoy trakhyn ethēke tragon». Це можна перекласти так: «Ловімо час, бо старіє все дуже швидко: / Літо одне з козеняти робить кошлатого цапа» [1, с. 1127].

Символічно, що ці ж такі рядки з «Палатинської антології» Сковорода подав як епіграф до тридцятої – завершальної – поезії «Саду божественних пісень», написаної восени 1780 року в Сіннянському Покровському монастирі. Я б наважився сказати, що «ловитва часу» – одна з магістральних тем Сковороди. Зрештою, чи не було й самé життя нашого старого філософа «пошуками втраченого часу»?

#### БІБЛІОГРАФІЯ

1. Сковорода Г. Повна академічна збірка творів / Г. Сковорода ; [за ред. проф. Л. Ушкалова]. – Х.; Едмонтон; Торонто : Майдан; Видавництво Канадського Інституту Українських Студій, 2011. – 1400 с.

<sup>14</sup> «Одного філософа запитали: що є найкоштовніше? Відповідь була: час» (лат.).

## BIBLIOGRAPHIA

1. Skovoroda Gh. Povna akademichna zbirka tvoriv / Gh. Skovoroda ; [za red. prof. L. Ushkalova]. – Kh.; Edmonton; Toronto : Majdan; Vydavnytvo Kanadsjkogho Instytutu Ukrajsjkykh Studij, 2011. – 1400 s.

## ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

**Ушкалов Леонід Володимирович** – доктор філологічних наук, професор кафедри української та світової літератури Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди.

*Наукові інтереси:* давня українська література.

**УДК 821.161.2.93**

## ЕТНОКУЛЬТУРНА СПЕЦИФІКА ХРОНОТОПУ В ЛІТЕРАТУРНІЙ КАЗЦІ «ТАЄМНИЦЯ КОЗАЦЬКОЇ ШАБЛІ» ЗІРКИ МЕНЗАТЮК

**Соломія УШНЕВИЧ (Івано-Франківськ)**

*Стаття присвячена дослідженню етнокультурної специфіки хронотопу в тексті твору; проаналізовано авторське мислення крізь призму художнього моделювання історичних подій в казковому просторі з урахуванням ілюстрацій. Виявлено, що художня картина світу у творі «Таємниця козацької шаблі» інтерпретується через образно реалізоване розуміння української ментальності. У цій казці-повісті Зірки Мензатюк на тлі світоглядної картини та етнокультурних хронотопів в алегорично-абстрагованих часових і просторових координатах розгортаються казкові й реальні образи, які творять цілісну картину авторського світовідчуття.*

*Ключові слова:* час, простір, етнокультурний хронотоп, дитяча література.

Дослідження й осмислення літератури для дітей перших десятиліть ХХІ століття належить до пріоритетних напрямів сучасного літературно-теоретичного інтерпретаційного процесу. Феномен дитячої літератури осмислюється як розповідна модель естетичної комунікації, крізь призму сюжетно-образної структури та хронотопу. Літературна казка порівняно молодий жанр. Вона пройшла складний шлях розвитку: від переказу народних казок – до фантастичних феєрій, ліричних мініатюр та казок-тетралогій.

Своєю непередбачуваністю і не наївністю літературна казка поч. ХХІ ст. захоплює як дітей, так і дорослих, адже тепер мета не ідеологічна пропаганда або чисто морально-етичне виховання. Сучасна постмодерністська казка вимагає від читача кмітливості, здатності проводити паралелі, аналізувати, і часто розрахована на ту дитячу аудиторію, яка вже має за плечима певний інтелектуальний багаж, а саме, літературну здогадку, обізнаність у класичних зразках фольклорних та авторських казково-міфічних творів.

Найбільш ґрунтовне дослідження творчого доробку української дитячої письменниці Зірки Мензатюк представлено пані Перетятою Олесею Сергіївною, яка в рамках дисертаційної розвідки відчитувала

контекстуальне значення окремих текстів. Відтак, заслуговує на увагу стаття Віталіни Кизиловой: «Як я руйнувала імперію» Зірки Мензатюк: авторська модель інтерпретації історичної епохи» та рецензія Дарини Пилипенко. Принагідно цікавими є наукові студії У. Гнідець, С. Іванюка, О. Папуші, Г. Сабат, М. Славової, Н. Тихолоз та ін.

Мета статті – проаналізувати казку-повість Зірки Мензатюк «Таємниця козацької шаблі» в рамках етнокультурної специфіки хронотопу; на рівні художнього моделювання історичних подій; з урахуванням художніх ілюстрацій у творі для дітей.

Літературна творчість Зірки Мензатюк, спрямована на дитячу та підліткову аудиторію, аналізується на рівні різного жанрового формату: казки-легенди («Арніка»), урбаністичні казки (зб. «Київські казки»), казки на християнсько-релігійну тематику (зб. «Макове князювання»), казки-мініатюри (зб. «Казочки-куцохвостики»), нариси й есе (зб. «Наші церкви: історія, дива, легенди», «український квітник»), пригодницько-детективна повість на історичну тему «Таємниця козацької шаблі» та ін. Різновекторність інтерпретаційних методик спонукала нас чітко визначити дефініцію, якою будемо послуговуватися – *казка-повість* в осмисленні хронотопу твору «Таємниця козацької шаблі», адже «...співвіднесеність структурних елементів казки з елементами детективу в цій пригодницькій повісті доводить, що за формою оповіді твір дитячої письменниці ґрунтується переважно на елементах казкової структури» [5, 11].

Етнокультурна специфіка хронотопу текстів Зірки Мензатюк базується на дослідженні світоглядних і духовних засад українців. Головна героїня казки-повісті «Таємниця козацької шаблі» – Наталочка – мешкає у Києві, зростає у патріотичній сім'ї, проявляє інтерес до історії України та активно пізнає світ. Художнє мислення авторки спрямоване на осмислення ознак часу та простору вигаданого фантастичного світу та реального континууму, що дає можливість продемонструвати особливі «механізми» й основні напрями рецепції часово-просторової єдності художнього твору з історією і реальністю. Як відомо, до етнокультури входять 3 групи чинників: *матеріальна сфера* культури у просторі художнього тексту Зірки Мензатюк представлена через архітектуру Західної України (форт Тараканівський, Хотинська фортеця, замок у Дубно, Олеську, Хусті, Кам'янець-Подільському) та урбаністичний пейзаж міста Києва; вбрання (сім'я Руснаків та свідомі українці на сторінках книги вбрані у вишиванки, козацький стрій характерний для патріотичного привида, окрема форма одягу – у пластунів); різні види творчої діяльності (бандуристи). Йдеться насамперед про діалектичну єдність суспільного й індивідуального, минулого, теперішнього і майбутнього.

У такому ключі відбувається моделювання дійсності з урахуванням *духовної сфери народу*. Звернення до християнських мотивів

спостерігається в апелюванні до релігійності українців. Урочистості в Берестечку відбуваються навколо старої церкви, з якою пов'язана місцева легенда. «Обложені козаки не загинули, а вскочили в церкву і разом з нею провалилися під землю. Кажуть, у великодну ніч чути, як у них під землею дзвони дзвонять. Тут витає козацький дух... Дух волі» [4, 74]. Хронотоп казки-повісті «Таємниця козацької шаблі» побудований таким чином, що головна героїня маневрує на межі реального (батьки, подорож, дружба з пластунами) та ірреального (привид, Антипко, картини історичних битв). Відтак зрозуміло, авторська модель чарівної історії пов'язана з актуалізацією загальнолюдських духовно-моральних цінностей та інтерпретацією історії України.

Письменниця пропонує концепцію світотворення крізь призму ментальності українців, з повагою до родинних цінностей, важливістю образів матері та батька. Архетип матері оприсутнений через авторитет мами Наталочки, яка бере активну участь у всіх подіях: «Тоді в атаку пішла мама. Вона говорила від імені Союзу українок, Сестринства святої княгині Ольги й Товариства української мови «Просвіта», в яких була членкинею. Її промова мала успіх» [4, 144]. Жіночі персонажі щасливі в родинному колі, перебувають у гармонійній взаємодії з чоловіком / батьком. Так, Зірка Мензатюк конструюючи модель сім'ї, подає приклад виховання дитини в українській родині. Подорожуючи, батьки формують не лише знання Наталочки з історії, географії, фольклористики, вони фактично творять нового українця з високим рівнем етнокультурності. Дослідники малої прози Зірки Мензатюк (драматична казка «Дочка троянди», збірка нарисів «Наші церкви: історії, дива, легенди» та «Макове князювання») вважають, що її персонажі – це виразні архетипи, які стають яскравими індивідуальностями для вивчення ментальності української людини, її національної ідентичності. Героями її творів стає новий суспільний тип українця, тло дії – ХХІ століття, з його соціальними конфліктами і моральними протиріччями.

У художньому часопросторі казки-повісті «Таємниця козацької шаблі» прослідковується *міфологічний* чинник, що репрезентує закодовану інформацію про закони співіснування людини і Бога, добра і зла, порядку і хаосу. Міфологічні уявлення, анімістичні та тотемічні вірування, культ померлих та інші риси первісного світогляду, які з плином часу втратили свою актуальність, поступово стають джерелом казкової фантастики Зірки Мензатюк. Зосібна, «пізнавши усю складність і многогранність людського буття, авторка вживлює у контекст казок вербальні маркери української культури, синтезуючи в одній площині синхронічні і діахронічні зрізи» [5, 10].

Відтак, міф «перетікає» у художню тканину казки-повісті, наповнює авторський текст національною символікою. Як стверджує Олеся

Перетята, у казковому просторі Зірки Мензатюк домінує «міфолофольклорний дискурс»: співіснування добра і зла (зустріч з Антипком – хлопчик-чортеня); тема стосунків людини і природи (прекрасні національні пейзажі); життя і смерті (картини кривавих історичних битв). Авторський текст дозволяє творчо осмислити ритуально-міфологічний код казки.

Зірка Мензатюк використовує типовий для казкотворчості ониричний сюжет. Власне, авторка реалізовує сновидіння на певному рівні хронотопної організації твору: «Увечері вона довго не могла заснути. Чи то муляла готельна подушка, чи неспокійні думки, що роїлися в голові. А коли вже й заснула, їй приснився зажурений козак. Він дивився на неї з сумним докором. І Наталочка уві сні металася, переверталася, її проймало передчуття біди» [5, 42]. Художній часопростір казки-повісті «Таємниця козацької шаблі» ускладнюється відображенням сну на рівні пересікання (поєднання) реального / ірреального світів. Завдяки сновидінню у творі сформований великий пласт підтексту, а також у текст уведений історичний контекст.

Виразником національного колориту, гумору та навіть свідомості виступає привид-козак. Відомий той факт, що гумор українських козаків знали далеко за межами України. Козаки вважалися дотепним народом, гострими на язик та безжальними у своєму сарказмі. Козацька «правда в очі» могла застати зненацька будь-кого, хто наважився розмовляти з козаками. Етнокультурна специфіка хронотопу в казці-повісті «Таємниця козацької шаблі» зумовлена авторським розкриттям ментальності українців крізь призму елементів сміхової культури. Привид – «патріотично настроєний», з'являвся в дні національних свят чи після мітингів, «розмахував руками», «хапався за голову», «крутив дулі». Його настирливість, прямота й емоційність стали несподіваними для панства Руснаків, однак саме ці риси допомогли у пошуках козацької реліквії.

Варто наголосити, що цікаву роль у тексті виконують малюнки Івети Ключковської, які з перших сторінок посилюють наочно-образне сприйняття змісту художнього твору. Ілюстрації виконані в чорно-білій гамі, нагадують графічні замальовки. Фактично зміст твору можна відчитувати за роботою художниці – на титульній сторінці зображено казкових персонажів, які символізують потойбіччя (маленьке чортеня), реальне життя (козацька шабля) та світ авторської модифікації історичних подій (привид-патріот). Пані Івета пропонує читачам карту подорожі родини Руснаків, що дозволяє відслідковувати сюжет. Відрадным є поява дівчинки-янгола на початку кожного розділу, такі малюнки наче урівноважують активність чортівні на окремих сторінках книги. Художниця дотримується етностилістики, малюючи помешкання пана Богдана (на полицках книжкової шафи можна побачити українську

кераміку), а боки чарівної машини Машки красуються колоритним українським пейзажем. Казка-повість «Таємниця козацької шаблі» проілюстрована через художній малюнок, мета якого – образний і емоційний показ об'єктів та явищ. У такий спосіб ілюстратор Івета Ключковська передає своє ставлення до зображуваного, підкреслює основне, характерне, зберігаючи живе сприйняття, викликаючи у читача глибокі роздуми та асоціації.

У творі «Таємниця козацької шаблі» письменниця розкриває естетичні й філософські основи етичних та моральних норм суспільного життя українців, їх світогляд, переконання, думки, ідеологію. Художня картина світу інтерпретується через образно реалізоване розуміння української ментальності. У казці-повісті Зірки Мензатюк на тлі світоглядної картини та етнокультурних хронотопів в алегорично-абстрагованих часових і просторових координатах розгортаються казкові й реальні образи, які творять цілісну картину авторського світовідчуття.

#### БІБЛІОГРАФІЯ

1. Більченко Є.В. Мотив чужого як чинник формування етнокультурної ідентичності українства / Євгенія Володимирівна Більченко // Вісник Чернігівського державного педагогічного університету імені Т.Г. Шевченка. Серія: Філософські науки. – Вип. 75 : Другі Кулішеві читання з філософії етнокультури. За ред. проф. В.А. Личковаха / Чернігівський державний педагогічний університет імені Т.Г. Шевченка; гол. ред. Носко М.О. – Чернігів : ЧДПУ, 2010. – С. 84–88.
2. Казка як своєрідний жанр народної творчості [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.ukrkazka.com/>.
3. Кримський С. Б. Заклики духовності ХХІ століття: лекція, прочит. 31 жовт. 2002 р. в Нац. ун-ті «Києво- Могилян. акад.» : (із циклу щоріч. пам'ят. лекцій ім. А. Оленської-Петришин) / Сергій Борисович Кримський. – К. : Вид. дім «КМ Академія», 2003. – 32 с.
4. Мензатюк Зірка. Таємниця козацької шаблі / Зірка Мензатюк. – Львів : Видавництво Старого Лева, 2006. – 156 с.
5. Перетята О.С. Творчість Зірки Мезантюк і українська література другої половини ХХ – початку ХХІ століття : автореф. дис. канд. філ. наук : 10.01.01 / Олеся Сергіївна Перетята. – Черкаси, 2012. – 20 [1] с.
6. Погрібна В.Я. Специфіка української ментальності [Електронний ресурс] / В.Я. Погрібна, Є.В. Чернявський. – Режим доступу : [http://www.rusnauka.com/31\\_PRNT\\_2010/Philosophia/73535.doc.htm](http://www.rusnauka.com/31_PRNT_2010/Philosophia/73535.doc.htm).
7. Садовенко С.М. Культурологічна рефлексія хронотопу в українській традиційній народній культурі: часопросторові координати народної казки / Світлана Миколаївна Садовенко // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. – К. : Міленіум, 2011. – №3. – С. 57–62.
8. Смітюх Г. Український менталітет [Електронний ресурс] / Г. Смітюх, В. Стрілецький. – Режим доступу : <http://www.myslenedrevo.com.ua/uk/Publ/SacraUkraine/Mentality.html>.

#### BIBLIOGRAFIJA

1. Biljchenko Je.V. Motiv chuzhogo jak chynnyk formuvannja etnokuljturnoji identychnosti ukrajinstva / Jevghenija Volodymyrivna Biljchenko // Visnyk



- Chernighivskogho derzhavnogho pedagoghichnogho universytetu imeni T.Gh. Shevchenka. Serija: Filosofskij nauky. – Vyp. 75 : Drughi Kulishevi chytannja z filosofiji etnokuljturny. Za red. prof. V.A. Lychkovakha / Chernighivskij derzhavnyj pedagoghichnyj universytet imeni T.Gh. Shevchenka; ghol. red. Nosko M.O. – Chernighiv : ChDPU, 2010. – S. 84–88.
2. Kazka jak svojeridnyj zhanr narodnoji tvorchosti [Elektronnyj resurs]. – Rezhym dostupu: <http://www.ukrkazka.com/>.
  3. Krymskij S.B. Zaklyky dukhovnosti KhKhI stolittja: lekcija, prochyt. 31 zhovt. 2002 r. v Nac. un-ti «Kyjevo-Moghyljan. akad.» : (iz cyklu shhorich. pam'jat. lekcij im. A. Olenskoji-Petryshyn) / Serghij Borysovych Krymskij. – K. : Vyd. dim «KM Akademija», 2003. – 32 s.
  4. Menzatjuk Zirka. Tajemnyca kozacjoji shabli / Zirka Mezantjuk. – Ljviv : Vydavnyctvo Starogho Leva, 2006. – 156 s.
  5. Peretjata O.S. Tvorchistj Zirky Mezantjuk i ukrajinskja literatura drughoji polovyny XX – pochatku XXI stolittja : avtoref. dys. kand. fil. nauk : 10.01.01 / Olesja Serghijivna Peretjata. – Cherkasy, 2012. – 20 [1] s.
  6. Poghibna V.Ja. Specyfika ukrajinskjoji mentalnosti [Elektronnyj resurs] / V.Ja. Poghibna, Je.V. Chernjavskij. – Rezhym dostupu : [http://www.rusnauka.com/31\\_PRNT\\_2010/Philosophia/73535.doc.htm](http://www.rusnauka.com/31_PRNT_2010/Philosophia/73535.doc.htm).
  7. Sadovenko S.M. Kuljturologhichna refleksija khronotopu v ukrajinskij tradycijnij narodnij kuljture: chasoprostorovi koordynaty narodnoji kazky / Svitlana Mykolajivna Sadovenko // Visnyk Derzhavnoji akademiji kerivnykh kadriv kuljturny i mystectv : nauk. zhurnal. – K. : Milenium, 2011. – №3. – S. 57–62.
  8. Smitjukh Gh. Ukrajinskij mentalitet [Elektronnyj resurs] / Gh. Smitjukh, V. Strileckij. – Rezhym dostupu : <http://www.myslenedrevo.com.ua/uk/Publ/SacralUkraine/Mentality.html>.

#### ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

**Ушневич Соломія Едуардівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри філології та методики початкової освіти ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника»

*Наукові інтереси:* сучасний історико-літературний процес; особливості художнього мислення письменників; питання реалізації автора у текстах для дітей та юнацтва.

УДК 821.161.2:82-1

## ФАНТАСТИЧНИЙ РОМАН ГАЛИНИ ПАГУТЯК «ПИСАР СХІДНИХ ВОРІТ ПРИТУЛКУ»: ПОЕТИКА ХРОНОТОПУ

**Соломія ХОРОБ (Івано-Франківськ)**

*Роман Галини Пагутяк проаналізовано крізь призму фантастичного та утопічного жанрів. Особливість існування центрального образа-локуса підтверджують органічну взаємодію вказаних жанрів, надто ж на хронотопних вимірах твору. Простір Притулку – це не тільки місце чи тло, де розвиваються події твору, а й чинник, який безпосередньо впливає на формування душевного стану людей. Конкретної часопросторової моделі немає, бо умовою такого простору є віра в його необхідність, яка відповідно для кожного має свої обриси. Відмінністю від класичних утопій є те, що автор вибудовує не відокремлений фізичний, а духовний,*

*ментальний простір. Тому принцип сумніву, який є центральним для власне фантастики, розбавляє емоційну закритість та часову застиглість твору. Відтак доведено, що часопростір із закритого, локалізованого і застиглого трансформується у відносно відкритий та динамічний. Сприйняття притулку як внутрішньо психологічної площини реалізується також через нові просторові елементи (Містечко, Ліс, Готель, Монастир), в яких так чи інакше закладена певна сутнісна характеристика, тотожна самому Притулку.*

*Ключові слова: жанр фантастичної літератури, утопія, хронотоп, центральний образ-локус, Галина Пагутяк.*

Творчість Галини Пагутяк сьогодні – це герметично закритий текст, закодований, повний таємниць та недомовленостей, що дає можливість дослідникам розглядати його у міфологічному, філософському, релігієзнавчому, антропологічному аспектах тощо. І хоч «Писар Східних Воріт Притулку» ставав об'єктом осмислення науковців (Л. Бондаренко, М. Гірняк, Д. Коваленко, О. Леоненко та ін.), однак декодування роману-утопії крізь призму власне фантастичного жанру ще не було здійснено.

Дослідження хронотопу в контексті жанрових утворень сучасної фантастики засвідчує його вагоме значення, бо важливою умовою існування цих жанрів є специфічні часопросторові вираження. Кожен із різновидів має свій, до певної міри усталений час та простір. Та лише ті письменники, які зуміли відштовхнутися від канону і витворити оригінальні власні простори та часові пласти, справді спонукають до розвитку жанру. До них зараховуємо і Галину Пагутяк.

У вибраному для дослідження романі автора власне утопічним постає сам факт існування центрального образу-локуса Притулку. А це, за Нортропом Фраєм, є однією із характерних складових цього жанру. Проте головний простір роману є значно складнішим, адже вмщує як характерне для утопії, так і для власне фантастики. Простір Притулку – це не тільки місце чи тло, де розвиваються події твору, а й чинник, який безпосередньо впливає на формування душевного стану людей. Відповідно до утопічної ідеї, мешканці віднаходять там умиротворення, бо ж Притулок – це витвір бажання та потреби.

Говорити про конкретну модель простору не варто, бо вона ґрунтується на вірі, на абсолютній вірі у свою необхідність. Тому світ порятунку «як зручне ложе, приймав обриси, що відповідали кожному» [4, 20]. Мешканцями Притулку були тільки ті, у кого не було більше ніякої можливості жити. Тільки сліпа віра та тверде переконання щодо існування Притулку як останнього шансу в житті. Це знедолені та скривджені у пошуках омріяного спокою та відчайдухи, шукаючі власної сутності та ставлення до життя, бо ж тут не було ні учнів, ні вчителів, ні керівників, ні підданих. Тому художня ідея звучить у контексті інших утопій – «...попри різні фантастичні чутки про рай, острів блаженних, землю обітовану, кожна людина підсвідомо бажала знайти місце, де вона була б захищеною, як у лоні матері» [3, 120]. Тому, враховуючи неодмінне порівняння

Притулку до подібних просторових «ідилічних» площин, Галина Пагутяк сама вказує на неподібність, а відтак специфічність хронотопу обраного жанру у своєму творі.

Притулок – часопросторовий континуум, у якому немає ні страждань, ні обмежень, ні смерті, де ніхто не порушить особисту недоторканність, де кожен живе заради власного спасіння, власної душі. Це задля істинного спокою, а не боротьби. Тут прибульці прагнуть самотності, але тієї, яку вони собі самі вибрали. Це існування для людей, а не навпаки. Таким чином реалізована ідея про омріяну ідеальну форму життя в утопії Галини Пагутяк. Лише з невеличкою і водночас значущою відмінністю від класичних утопій – автор вибудовує не фізичний простір, а ментальний, духовний.

Традиційно неприсутність та розпливчастість простору пояснюється намаганням не вказувати на координати «щасливого місця», бо зрозуміло, що його не існує. У творі Г. Пагутяк центральний просторовий образ Притулку – це руїни колись великого міста, які з часом наситились «співчуттям настільки, що кожен міг жити, не почувуючись покинутим» [3, 19]. Але така розмитість простору відповідає сутності самого Притулку: це місце особисте для кожного, хто вкладає частку себе у його світобудову. Тому одного, чітко визначеного вигляду вона мати не може, хоча й огорожена великими мурами як все ж таки унікальне місце, що далеко не кожний у змозі знайти і, зрештою, не всім це потрібно. Фізична закритість співвідноситься з емоційною, духовною. Тікаючи з *того* (реального) світу у пошуках прихистку, прибульці потрапляють до Притулку, і цей простір захищає їх від ворожих чи неприйнятних виявів їхнього минулого життя: невимовної важкості правди (чернець), від угоди з дияволом (Лікар Яків), несприйняття смерті коханої людини (Ізидор), втечі від переслідувачів (Джон Сміт) чи втрати матері (Христинка). Духовна і фактична закритість їм необхідна як можливість самим себе вилікувати. Тому безпосередньо Притулок – це бажаний стан душі, вимріяні простори, які благодатно впливають чи дають можливість сформувати себе, бо, за Галиною Пагутяк, «Притулок – це місце, де тобі дають спокій, не випитуючи, хто ти і які твої наміри. Якщо ти знайшов Притулок, значить, ви потрібні одне одному» [3, 67].

Та все ж складається враження, що час у Притулку ніби застиглий. Кожен має своє місце, свою працю та свою стежку, яку може покинути в будь-який момент (Писар Антон, Лікар Яків, Старий, Лі, Марфа, Джон Сміт, Ізидор), – досконале існування, що може тривати по суті завжди. Прибульці, знаходячи спокій та рівновагу, починають забувати своє минуле. Так втілюється утопістами обґрунтування нескінченності світу, а отже, час тягнеться до вічності.

Та нагадаємо, оскільки це фантастична утопія (не науково-фантастична, не фентезійна, а власне фантастична), то як і реципієнт, так і головні персонажі не знаходять чіткої відповіді про місце розміщення цього Притулку і чи справді він існує: у мріях чи на певній території, у підсвідомості чи передпотоїбічному житті, це перехід до Раю чи Едем на землі. Адже й сама авторка вважає, що «...Притулок належав до тих явищ, реальність яких не можна довести» [3, 55]. Не випадково М. Гайдеггер, розмірковуючи про мистецтво і просторові відношення, писав про те, що простір – це та однорідна, ні в одній із можливих точок нічим не примітна, у всіх напрямках рівнозначна роз'єднаність, що чуттєво не сприймається [5, 95]. При цьому філософ цілком мотивовано одним із епіграфів обирає міркування Аристотеля: «Та чимось великим і важко вловимим здається топос – тобто місце-простір» [цит. за: 5, 95].

І саме цей принцип сумніву (за Цв. Годоровим, Ю. Кагарлицьким, Є. Тамарченком) робить твір, надто ж хронотоп «Писаря Східних Воріт Притулку» Галини Пагутяк, здатним до розвитку, а не застигlosti, як це характерно для більшості утопій. От чому в передчутті виходу за межі єдинознаного простору Притулку Писар Антон «...відчував рух, час, спотикався іноді об нього, падав», бо «час набував вигляду каменя, дерева, грудки криги, завдавав болю» [3, 127].

Поєднуючи в собі фактично риси Цербера і Перевізника, робота Писаря полягала у переправі через поріг Притулку нової людини, при цьому не втративши рівноваги на межі двох світів. Для прибульців Антон є першою зустрічною людиною в омріяному просторі, тому наділений він майже священними рисами. Проте Писар ставиться до нових людей з острахом: весь біль Прийдешніх він пропускає через себе і вважає, що поза притулком якесь пекло. Коли дзвенить дзвінок, що сповіщає про прибуття нового мешканця, писар Антон старіє на сотню років, доторк до руки маленької дівчинки проймає його майже фізичним болем.

Згодом Старий, один із знакових мешканців Притулку, змушує Антона мандрувати у пошуках колишнього прибульця Генріха Кухаря, хоча пояснює випровадження Писаря за межі сакрального місця по-філософськи: щоб оцінити рай, треба спочатку пізнати пекло. Однак, живучи зазвичай тільки коло Східних Воріт, Антон не міг сприймати інші краєвиди, ніж ті, що його завжди оточували. Писар довго гасив свій потяг до пізнання, до розуміння власної сутності, ототожнюючи себе тільки з обов'язками, які Притулок наклав на нього. Вихід поза межі безпеки та спокою, а відтак і концепт дороги був несвідомо потрібним для нього. Відповідно простір значно розширюється, стає більш динамічним, притягуючи до себе незнані локації і нові знайомства. Писар справляється з таким своєрідним випробуванням (бо ж так боявся не знайти шляху назад додому, до сьогоднішнього дому), досягнувши відповіді на сумніви, що

мучили його та всіх прибульців: «ПРИТУЛОК – ЦЕ Я». Таким чином, кожна людина сама творить свій рай чи пекло на землі, що завжди присутнє конкретно у ній.

Наратор підводить до такого тлумачення Притулку не тільки через авторські слова чи роздуми головних героїв про це особливе місце, а й через описи-трактування інших локусів, які зустрічалися Писареві Антонові у мандрах. Містечко, що йому зустрічається по дорозі, також служить прихистком, але насамперед від негоди. Воно також існує, як і Притулок, через підсвідому складову, бо «Містечко (...) створене з думок» [3, 83].

Іншим просторовим елементом є Готель, що постає не просто будинком із безліччю кімнат, а місцем перепочинку (можливо, й життєвого), де приїжджий вирішує, що далі робити. Але з точки зору самотнього мандрівника – це простір, який весь час нагадує, що це тимчасове помешкання і спокою тут немає. До певної міри готель – «це бліда, жалюгідна імітація Притулку». Найбільшим здивуванням для головного героя був Ліс, який сприймався ним як «погорда до малесенької людської істоти» [3, 100] та вражав силою смерті. Антон категорично не приймав такий простір. Натомість автор вказує на те, чого не побачив Писар: «Печери, дупла дерев, їхні крони, ями, засипані листям, їжа, яка завжди поруч – хіба це не робить його прихистком для слабкої істоти? Людська свідомість виникла саме у лісі, а не в степу чи пустелі. Отже, лісові Притулок завдячує минулим і, можливо, майбутнім» [3, 102]. Тобто, Галина Пагутяк підводить реципієнта до тези: Ліс як прообраз Притулку.

Фактично на всі зустрічні просторові складові Писар Антон свідомо чи несвідомо, сам чи через авторське бачення транслює парадигму Притулку. Але оскільки й він сам ще в процесі пізнання сутності того простору, в якому живе та працює, та іншого, який йому відкривається, тому часто такі роздуми емоційно від'ємні та не повністю осмислені. Таким чином, сприйняття притулку як внутрішньо психологічної площини реалізується також через нові просторові елементи, в яких так чи інакше закладена (присутня) певна сутнісна характеристика, тотожна самому Притулку.

А загалом хронотопні виміри твору поглиблюються і розширюються й завдяки вставним новелам, уривкам, історіям доль окремих другорядних персонажів-подорожніх (історії ченця, Лікаря Якова, Христинки, Генріха чи «Повість про невдячних дітей», «З легенд про Притулок», «Притча про світ варварів» тощо). Прикметно, що Галина Пагутяк вмонтовує в текст і такі, начебто епізодичні образи-символи (Білого Пташка, пустелі та ін.), які спонукають розширити простір сприйняття і реципіювання читача шляхом повернення до інших її книг, тобто в інтертекстуальний простір її творчості, де вони постають концептуальними (скажімо, «Записки Білого

Пташка», «Радісна пустеля», «Смітник Господа нашого» чи ін.). А в аналізованому творі згадані образи-метафори виконують епізодичну, другорядну роль, але й у такій іпостасі вони теж «працюють» на часопросторові виміри чи сюжетно-композиційні подробиці, штрихи. Адже Білий Пташок може врятувати подорожуючого, якщо він не в змозі подбати про себе сам, врешті, він за якісь долі секунди може переносити прибульців у «інші світи», інші простори. Бо ж, за Галиною Пагутяк, «час як мить, котра завжди вічна».

Особливої уваги заслуговує оніричний аспект твору, який збільшує невпевненість і головних героїв, і реципієнтів у реальності зображеного, тим самим підсилюючи ефект фантастичного. Стираються межі між сном та життям. Герої, які потрапили до Притулку як результату свого бажання, не мають причин не вірити у причинність чи істинність своїх сновидінь, особливо, якщо трактувати сон як ще одну реалізацію своїх мрій чи страхів. У Ізидора, який не завжди відрізняє сонні візії від дійсності, такий людський стан викликає страх втратити те, що має насправді. Джон Сміт сприймав погані сновидіння як результат відповідних дій у реальності, тому, будучи уже дорослим, й далі залишався таким самим безпомічним, як у дитинстві. Зовсім по-іншому до снів ставилися Лі та Писар Антон: це існує задля рівноваги. Крім того, перед тим, як вирушити у мандрівку, йому сняться золоті ворота, які він формує згідно зі своїми намірами. Цей факт викликає у нього роздуми про передбачення власного майбутнього, однак він цього не боїться і не опирається цьому, бо ж розуміє, що в Притулку все між собою пов'язане. Таким чином, сон як прояв ірреальності у художньому просторі, набуває іншої функції у фантастичному творі. Така собі ілюзія в ілюзії, що повністю руйнує однозначну відповідь про часопросторові координати героїв твору. Все це в сукупності створює «опис фантастичного універсуму» (Цв. Тодоров).

Театральна постановка плавно переходить у життя, всі глядачі стають частиною дійства. Такі процеси підсилюють сумніви на всіх рівнях тексту і спонукають до двозначності описаного по суті аж до завершення епізоду чи загалом роману. Мимоволі згадується знакова життєва фраза «Життя – це театр», яку кожен читач знає не обов'язково за конкретними творами європейських письменників. Ось чому, переосмисливши все, що пов'язано з Амброзіусом-режисером та його «Містерією зими» в Містечку, де продовжуються пошуки Писарем Східних Воріт постояльця Генріха, хочеться сказати, відштовхуючись від зворотнього, театр – це життя. Бо після своєрідної вистави всі мешканці Містечка-топосу почнуть спілкуватися, що й буде її продовженням. А дійовими особами згаданої містерії постають метафори-символи (Подорожнього, Землі, Дерева, Птаха, Вогню, Зими та ін.).

Таким чином, твір Галини Пагутяк «Писар Східних Воріт Притулку» подає не традиційно всеохоплюючу модель суспільства, а внутрішній духовний простір людини, але спроектований назовні. Хронотоп із замкнутого, локалізованого і застиглого трансформується у відносно відкритий та динамічний, що відповідає жанровим традиціям фантастичної утопії. Незважаючи на присутність фантастичного мислення-відчуття письменниці, така побудова часопросторових відносин є більш реалістичною і життєздатною, ніж узвичаєні утопічні приклади. Бо ідея щасливого ідилічного співіснування по-справжньому не зможе реалізуватися без внутрішньої налаштованості на це. Окрім того, поняття щастя є абсолютно різним для всіх людей і кожного зокрема, тому тільки особиста свобода та узгодженість із зовнішнім світом та із самим собою може вибудувати й справді щось подібне до реальної утопії.

#### БІБЛІОГРАФІЯ

1. Кагарлицкий Ю. Что такое фантастика? / Юрий Кагарлицкий. – М. : Художественная литература, 1974. – 352 с.
2. Копистянська Н. Час і простір у мистецтві слова : [монографія] / Нонна Копистянська. – Львів : ПАІС, 2012. – 342 с.
3. Пагутяк Г. Писар Східних Воріт Притулку / Галина Пагутяк. – Львів : ЛА «ПІРАМІДА», 2011. – 140+136 с.
4. Сабат Г. У лабіринтах утопії й антиутопії / Галина Сабат. – Дрогобич : Коло, 2002. – 160 с.
5. Хайдеггер М. Искусство и пространство // Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе / М. Хайдеггер. – М. : Политиздат, 1991. – С. 95–102.
6. Шацкий Е. Утопия и традиция / Ежи Шацкий ; [пер. с польск.; общ. ред. и послеслов. В.А. Чаликовой]. – М. : Прогресс, 1990. – 455 с.

#### BIBLIORAFIYA

1. Kagarlickij Ju. Chto takoe fantastika? / Jurij Kagarlickij. – M. : Hudozhestvennaja literatura, 1974. – 352 s.
2. Kopystyans'ka N. Chas i prostir u mystetstvi slova : [monohrafiya] / Nonna Kopystyans'ka. – L'viv : PAIS, 2012. – 342 s.
3. Pahutyak H. Pysar Skhidnykh Vorit Prytulku / Halyna Pahutyak. – L'viv : LA «PIRAMIDA», 2011. – 140+136 s.
4. Sabat H. U labiryntakh utopiyyi y antyutopiyyi / Halyna Sabat. – Drohobych : Kolo, 2002. – 160 s.
5. Hajdegger M. Iskusstvo i prostranstvo // Samosoznanie evropejskoj kul'tury XX veka: Mysliteli i pisateli Zapada o meste kul'tury v sovremennom obshhestve / M. Hajdegger. – M. : Politizdat, 1991. – S. 95–102.
6. Shackij E. Utopiya i tradicija / Ezhi Shackij ; [per.s pol's'k.; obshh. red. i posleslov. V.A. Chalikovoj]. – M. : Progress, 1990. – 455 s.

#### ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

**Хороб Соломія Степанівна** – аспірантка кафедри української літератури ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені В. Стефаника».

*Наукові інтереси:* фантастика в сучасній українській літературі.

УДК 821.161.2: 82-1

## СИМВОЛІКА ОБРАЗУ МІСЯЦЯ В ПОЕЗІЇ ІВАНА ДРАЧА

Тетяна ЦЕПКАЛО (Херсон)

*Стаття присвячена дослідженню міфологічних особливостей архетипного образу місяця в поетичній творчості відомого українського поета-шістдесятника Івана Драча. Детально вивчається інтерпретація символіки лунарного образу у зв'язку з національною та світовою міфологією, а також розглядаються індивідуально-авторські погляди на світоустрій через розкодування авторських інтенцій у трактуванні символу місяця.*

*Ключові слова: символ, архетипний образ, міфологема місяця, міфопоетика, світогляд.*

Літературна творчість – це симбіоз художнього та міфологічного мислення у процесі генерації національних і загальнолюдських надбань культурного та духовного резерву людства. Літератор у своєму творі підіймає з глибин людської свідомості найпотаємніші та приховані образи, символи, уявлення, набуті колективним досвідом упродовж багатьох століть, та проектує їх у площину сучасного життя. Така проекція дає нам змогу констатувати функціональність прадавнього світогляду, міфологічних схем, образів, мотивів, формул тощо, що так чи інакше знаходять своє відображення у літературному творі.

Творчість Івана Драча широко досліджується українськими літературознавцями, найвідомішими серед яких є М. Жулинський, М. Ільницький, А. Кордон, В. Левицький, Т. Салига, Б. Скорик, Л. Тарнашинська, А. Ткаченко, М. Ткачук та ін. Світоглядні позиції та міфотворчість українського поета розглядалися теж досить глибоко. Так, О. Маленко встановлювала специфіку мовного відтворення космосу та творення художніх образів Всесвіту в ліриці І. Драча. Крізь призму творчості поета розглядала еволюцію екологічних поглядів українців І. Грабовська. Питанню метафори в поетичному дискурсі митця приділяла увагу Ю. Тиха. М. Комариця вивчала особливості християнсько-міфологічної інтерпретації символу крила, а С. Привалова досліджувала кордоцентризм та ментальні риси у відтворенні образу Марії в поетичних творах І. Драча. Зважаючи на фрагментарність аналізу міфопоетики митця, констатуємо необхідність та актуальність цілісного дослідження світоглядних позицій письменника на основі архетипного образу місяця, що дасть змогу розкрити авторську картину світу та глибше зрозуміти його особистість.

**Метою** нашої розвідки є розкриття символічного підтексту в зображенні образу місяця в поетичній творчості Івана Драча, встановлення



зв'язку між авторською інтерпретацією астрального символу та міфологічною традицією.

Відповідно до поставленої мети ставимо такі **завдання**: виявити образ місяця в поетичних творах Івана Драча, проаналізувати міфологічне значення цього образу відповідно до прадавнього світогляду слов'ян, дослідити індивідуально-авторське трактування символу місяця та його значення для творення художньої картини світу митця.

Міфологема місяця під пером Івана Драча набуває надзвичайних різноманітних трансформацій, вплітається в найнесподіваніші порівняння і розлогі індивідуально-авторські метафори, несучи в собі міфологічний код, що прочитується лише на підтекстовому рівні. Так, у «Баладі про дядька Гордія» через своєрідну інтерпретацію лунарного образу автор відображає свої філософські погляди на життя та художнє бачення навколишнього світу: *«Йдеш так до правди, до суті життя, / Обплетений кілометрами філософій, / Райдугами симфоній і місячних інтегралів»* [4, 90]. Пошук сенсу життя, засади добра й справедливості митець передає символічно через образи райдуг симфоній та місячних інтегралів, де перший образ вказує на різноголосся та різнобарвність життя, а другий – на його безперервність та криволінійність відповідно до значення математичного терміну. Таким чином, двома метафоричними порівняннями поетові вдається поєднати всі аспекти життя: в синестезійному його осягненні – через зорові та слухові відчуття, в ірраціональному – через часові та духовні імперативи.

Одночасним поєднанням кількох чуттєвих вимірів вирізняється й поезія «Над Кременчуцьким морем» із книжки «Протуберанці серця», де ліричний герой відчуває місяць на дотик, а навколишній світ сприймає на слух: *«Заплівся гострий місяць в чубі, / Шерхоче шерех біля ніг, / Шепочуть посвіжілі губи / Про щось незвідане мені (...)»* [4, 73]. Синхронність відчуттів, описаних митцем, дає можливість читачеві скласти загальне враження від прочитаного та створює ефект присутності в описаному місці в момент читання твору. Метафора *заплівся гострий місяць в чубі* несе особливе смислове навантаження, оскільки вказує не тільки на дотикові відчуття ліричного героя, а й консолідує земний та астральний виміри. Алітерація на *ш* застосована з метою порівняти тихі звуки шерхоту та шепоту й актуалізувати акустичні відчуття.

Лунарний образ у І. Драча неодноразово постає у вигляді звичайного побутового предмета, майстерно опоетизованого та вплетеного в оригінальну метафору. Наприклад, у поезії «Балада про бляху»: *«Я буду спати надворі», – сказала мати, / Взяла віника з молодої нехворощі / І геть змела місяця з бляшаних листів, / Простелила на блясі стару синову шинелю / І вкрилася зверху молодою надією, / Скрутилася в клубочок під куфайчиною, / До світ сонці сторожила бляху: / «Ото мені щоб хто взяв,*

я би вмерла...» [4, 161]. В оспівуванні звичайної бляхи поет підносить її на висоту духовних цінностей, що мають величезне значення для людини. Так, у цьому прикладі мати настільки переймається доглядом за цінною бляхою, що звичайним віником змітає з неї недосяжний місяць. Відтак, поєднуючи буденне із високим у бурлескному стилі, автор через опредметнення астрального образу підносить на духовний рівень дрібну земну річ.

А в поезії «На батьківщині Саломеї Неріс» із книжки «Шабля і хустина» всі небесні світила зазнають певних метаморфоз, завдяки яким космічні тіла перетворюються на маленькі земні реалії із власною символікою: «Назбираю зірок для литовської пісні / Назбираю місяця для литовської магії / Назбираю сонця для литовської вічності» [4, 527]. Завдяки перифразу в назві твору відразу стає відомо, про яку країну пише митець, оскільки Саломея Неріс (справжнє ім'я Саломея Бачинскайте) – литовська народна поетеса. На основі цього можна зробити висновок, що ліричний герой збирає астральні світила для натхнення та творчості саме цієї письменниці, адже зірки призначені для пісні, місяць – для магії, сонце – для вічності, а поезія якраз і втілює в собі всі ці компоненти. Водночас автор реалізує імпліцитний код символіки кожного з цих небесних світил відповідно до архаїчних вірувань наших предків. Відтак, взаємозв'язок зорі й пісні встановлюється прадавними віруваннями про танці й хороводи зірок у нічному небі [7, 43]; місяць зображується покровителем магії, адже споконвіку є об'єктом замовлянь, ворожінь тощо [3, 306]; символіка сонця безпосередньо пов'язана із вічністю, адже сонце – це коло, що уособлює і розкриває суть безкінечності [1, 428].

У вірші «Сучасні парадокси» із цієї ж книжки митець звертається до образів небесних світил з метою осягнення земних подій, пов'язаних із трагедією Чорнобильської АЕС. Поетизація трагічних подій за допомогою метафоризації астральних образів слугує засобом висвітлення наслідків страшної катастрофи та ставлення до неї самого поета: «Місяць із лунником вигонив зірки на пашу. / Сонце прорентгеноване спало на хмарі вгорі. / Вогнище бурхало, підгодоване трохи бензином. / Димище пурхало, хоч у ньому смаку не було. / Йди-но до мене, ходи-но, лети-но... / Радіоактивними слізьми пахне твоє чоло. / Зжени з Місяця Армстронга, хай незачовгано світить, / Мій місяченько, на місяць, може, на два чи на три» [4, 555]. Соціальна проблематика тут проступає крізь призму міфологізованих образів небесної тріади. Так, місяць відповідно до народних уявлень пасе зірки, сонце спить на хмарі тощо. Однак автор до фольклорного трактування цих міфологем включає земні реалії – нічне світило управляє зірками разом із лунником (квіткою, що розквітає тільки вночі), а сонце зображує прорентгенованим радіацією із землі, таким чином, указуючи на масштабність атомного лиха. Водночас І. Драч

опосередковано засуджує вторгнення людини у космічний простір, що реалізується через метонімію *вигнати з місяця Армстронга*, де ім'я Ніла Армстронга (першого землянина, що висадився на Місяць) використовується узагальнено для означення перебування людини у космосі взагалі та на Місяці зокрема. Таке втручання людини в життя природи і навіть Всесвіту несе в собі фатальні наслідки як для земного, так і космічного простору.

До образу Ніла Армстронга український поет-шістдесятник звертався неодноразово, позаяк висадка американського військового льотчика на супутнику Землі була величезним науковим здобутком 60–70-х років ХХ століття, а Іван Драч гостро реагував на всі науково-технічні досягнення своєї епохи. Світоглядний континуум митця перевертає уяву читача про космічний лад, оскільки в поезії «Двоє ввечері пішки» із книжки «Американський зошит» розкривається панорама земного вечора опосередковано через погляд на Землю із Місяця: «(...) *дві істоти пішки ідуть ввечері Центральним парком, / Армстронг з Місяця подивився і забув все на світі: / Про літаючі блюдця і що треба на Землю вернутись*» [4, 432]. Відтак, автор надає супутникові Землі домінуючу ролі, а самій Землі – другорядної, втілюючи намір відобразити захоплення космонавта від планети, на яку він прибув, применшуючи значення інших космічних явищ. Так, навіть непізнані літаючі об'єкти тут з демінутивним значенням названі *літаючими блюдцями*. Така літота надає романтизму вечірній прогулянці парком, а також використовується задля звеличення Місяця, поруч із яким всі інші астрономічні явища здаються мізерними.

Продовжуючи тему першої висадки землянина на Місяці, у вірші «Розмова астронавта Ніла Армстронга з Іваном Миколайчуком в посольстві СРСР в Югославії в Белграді» І. Драч створює уявлення про небесну та земну людину, але не протиставляє їх. Так, небесним паном поет величає американського космонавта, а представником земного народу виступає український кіноактор та режисер Іван Миколайчук: «*А Іван далі допитувався, така вже доля в Івана, / Коли вже допався в Белграді до такого небесного пана: / – А що ви таке відчули, як вперше на Місяць ступили, / Які Вам земні помагали і небесні ступити сили? / Що Ви таке відчули, як стали на місяць ногою, / Чи місячний пил мерехтів Вам місячною югою?*» [4, 457]. А оскільки Армстронг також є землянином, означення його небесним паном використане з метою вшанування його подвигу. Саме тому люди цікавляться відчуттями героя, коли той дістався супутника Землі, адже досі ніхто не мав можливості там побувати. Недосяжність Місяця, таким чином, нівелюється, а сам він стає ближчим до людини, натомість зображується віддалення земної кулі від людини: «*Космонавти і астронавти стояли з акторами поруч, / Може, вони віщували оту мироносну пору, / Яка, мов Земля із Місяця, мов рана,*

здавалась здаля... / Синіла у них біля серця така безборонна Земля...» [4, 457]. Таке потрактування бачення з Місяця Землі свідчить про те, що людина не байдужа до останньої, що живе земними проблемами і турботами, що людське серце болить за Землю, якою і на якій вона живе.

Політ до супутника Землі в іншій інтерпретації І. Драч подає в поезії «Вільний велосипед», де технічний пристрій наділяється людськими рисами: «Автомобіль ладен втопиться, / Та подумують – пішов помиться. / Автомобіль ладен повіситься, / Та подумують – полетів до Місяця» [4, 431]. Об'єктивація навколишнього світу тут звужується до централізації образу автомобіля, якому притаманна здатність відчувати. Міфологема місяця тут використовується лише для увиразнення макроконтексту, зосередженого навколо образу машини, де крізь рядки проступає екзистенційний настрій на межі з оптимістичним струменем.

Сумними нотами оповита й «Балада про три пояси», де навколишня дійсність подається у міфологізованому ключі й у всьому превалує мінорний настрій: «Ніч засина на моїй руці. / Мінорна мелодія пахне холодним Вагнером. / Кружелить у непам'яті здиблений лист, / Звитий вогнем на багнеті. / Три хмари в киреях чорних / Ведуть в бересклетях місяця» [4, 86]. Кожна деталь тут має значення, в кожному образі поет відбиває смуток, тривогу, навіть загрозу. Так, гнітюча картина неспокійної ночі не тільки метафорично співвідноситься із поганою погодою, а й опосередковано передає екзистенційне сприйняття автором навколишнього світу. Навіть місяць, центральний образ нічного неба, тут зображується скутим чорними хмарами і не здатним змінити ситуацію. Також ця поезія дає змогу говорити про сенсорну картину світу Івана Драча, оскільки тут поєднуються зорові, слухові, тактильні і навіть нюхові відчуття, що утворюють собою особливу цілісність, переплітаючись та взаємодіючи один з одним.

Показово те, що синестезійні засоби в поезіях І. Драча накладаються на екзистенційне бачення світу, що найяскравіше відображено в збірці «Соняшник». Наприклад, у вірші «Солов'їний етюд» слуховий та зоровий чуттєві виміри супроводжуються реальними та ірреальними образами сліз, що відображають сум, горе, відчай, перетікаючи з горизонтальної на вертикальну вісь: «Дівчата глухо ридали, / І місяць в сльозах навис, / І над зелом розбуялим – / Солов'їв одчайдушний свист» [4, 39]. У першому рядку поезії сльози сприймаються на слух і мають земне походження, а в другому – сльози місяця несуть у собі ірреальне значення та виходять за межі реального сприйняття, підкреслюючи взаємозв'язок небесного та земного просторів. Нічне світило розділяє людське горе, розчиняючи його в своїх сльозах. «Сльози страждань приходять разом із бідною – своєю або чужою, вони допомагають розчинити біду, щоб не була такою гіркою, щоб

легше було її здолати, а потім і змити, очиститись від її лихого бруду» [1, 364].

Поетичний твір І. Драча «Сльоза Пікассо» від початку й до кінця присвячений оспівуванню сліз, котрі тут набувають різних властивостей та іпостасей: «*І ми в сльозі потонули*», «*Діти плачуть, і плачуть дерева*», «*У мами не очі, а дві сльози*», «*Художники плачуть / «Королем Ліром», / «Снігами Кіліманджаро» / і «Гернікою»...*» [4, 42] тощо. Особливою символікою позначена у цій поезії метонімія *сльоза Пікассо*, що є ремінісценцією на картину Пабло Пікассо «Герніка», при створенні якої, за А. Валлантен, художник намагався червону краплю сльози прилаштувати до кожного персонажа, а очі матері на картині в кінцевому варіанті набувають форми сліз [2, 346]. «*І раптом у гаморі магазиннім / Все спалахнуло, аж день злякався! / Все стало синім, місячно-синім – / Засвітилась сльоза Пікассо. / І зайнялися в дівчини зорі, / І прикипіли карі: / «Та ну!!» / Тонуть у морі, тонуть і в горі – / І ми в сльозі потонули*» [3, 42]. Метонімічна метафора *засвітилась сльоза Пікассо* також є алюзією на нічне світило, адже з її появою все стає місячно-синім, займаються зорі, лякається день, тобто приходить ніч.

Закінчення дня як передумова появи місяця на небі метафорично описується й у «Подільському етюді» з книжки «Соняшник»: «*Обмолочений день спочива, / Мліє кріп в запахуцім окропі, / І на хмарі пливе на жнива / Місяць – Кармель з тавром на лобі*» [4, 35]. Звеличуючи жнива як господарський процес, І. Драч долучає до них також і нічне світило, завдяки чому стверджується, що збирання врожаю продовжується навіть уночі. Персоніфікація місяця в образі народного месника початку ХІХ століття Устима Кармелюка є художнім засобом, за допомогою якого автор передає приналежність народного героя до Подільського краю, якому присвячено цей твір. А використання такої художньої деталі, як тавро на лобі Кармелюка, несе особливе значення, адже відомо, що клеймо повстанського ватажка мало форму півмісяця (або підкови), а тому й нічне світило в цій поезії підсвідомо сприймається у вигляді серпа молодика. Клеймо на місяці має також біблійний підтекст, в основі якого лежить легенда про братовбивство – місяць без волі Божої прихистив Каїна, який вбив свого брата Авеля, за що отримав довічне тавро гріха Каїнового, тобто місячні плями [5, 227].

Серпом означає І. Драч нічне світило й у вірші «Сни матері в місті» із книжки «Київське небо», де змальовано любов сільської жінки до своєї праці, за якою вона сумує: «*Коли згоряють ночі місячні, / А ніч і місячна сліпа, / Коли навколо голок тисячі / Під світлом місяця-серпа, / Я бачу матір, як з кімнати / Вона проходить на балкон / І нумо жати, то сапати... / Йде місяць-сапка в її сон*» [4, 337]. Якщо місяць-серп тут можна порівнювати з молодиком, що світить уночі, то місяць-сапка – це

метафора-прикладка, що характеризує якраз знаряддя праці, яким орудує мати уві сні. Таким чином, поет звеличує земний труд, без якого не може жити людина.

В «Етюді «аристократичної» роботи» поет дещо детальніше описує труд робітника, завуальовано зображуючи повний місяць: «*Вже викотивсь місяць із синіми горами, / Великий, важкий, сивувато-опаловий. / Може, і цю розвантажим платформу – / Місячним каменем землю завалимо...*» [4, 35]. Здатність нічного світила котитися свідчить про його округлу форму, що притаманна лише повному місяцю, який у фольклорі також називався білим каменем [6, 28]. Проте тут місячний камінь, що його теж хочуть розвантажити на землю працівники, слугує засобом іронії, оскільки автор у цій поезії описує й опоетизовує важкий труд вивантаження граніту, який між трудівниками іронічно називається саме «аристократичною роботою».

Алюзія на повний місяць прочитується і в перифразі *козацьке сонце*, що знову ж таки вказує на його округлу форму та відтворює прадавні народні світоглядні позиції [6, 49]. Наприклад, у поезії «Банкет в пору СНІДу, або Скіфська Мадонна» нічне світило виконує функцію козацького сонця, що вказує на різноманітність значень цих двох образів: «*Вже зоряна сіть / У небі з'явилась. / Вже місяць з-за хмар / Сонцем козацьким / Зорить на пожег*» [4, 653–654]. Відображуючи наслідки Чорнобильської катастрофи, автор таким чином підпорядковує неминучому горю весь всесвіт, а тому астральні образи тут підсилюють трагічність подій, що яскраво проявляється через асоціативний ланцюжок *місяць – сонце – вогонь – пожег*.

Отже, міфологема місяця в поетичній творчості І. Драча через метаморфозні прояви реалізує філософські та соціальні погляди автора. Почасти лунарний образ стає виразником екзистенційного світобачення українського митця, оскільки навіть космічні реалії в його поезіях вбирають у себе людське горе, випромінюють сльози тощо. Особливо показовою у цьому ракурсі є тема Чорнобильської катастрофи, наслідки якої І. Драч зображує у всесвітньому масштабі, переносячи біль та страждання земного населення на небесні світила. Через синестезійне осягнення світу авторові вдається змалювати образ місяця в різноманітних чуттєвих вимірах, а також перетворити його на предмет буденної атрибутики. Також цей астральний образ постає символом натхнення та творчості, засобом передачі міфологічного світогляду письменника.

Вважаємо перспективними подальші дослідження окремих міфологем у творчості Івана Драча, оскільки це дасть можливість розкрити художню картину світу поета та особливості його міфомислення.

**БІБЛІОГРАФІЯ**

1. Багнюк А. Символи українства: Художньо-інформаційний довідник / А.Л. Багнюк. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2010. – 512 с.
2. Валлантен А. Пабло Пикассо [Текст] / А. Валлантен ; пер. с фр.: Е. Гордиенко. – Ростов-на-Дону : Феникс, 1998. – 448 с.
3. Войтович В. Українська міфологія / Валерій Войтович. – [2-ге вид., стереотип.]. – К. : Либідь, 2005. – 664 с.
4. Драч І. Берло [Текст]: книга поезій / І. Ф. Драч ; передм. І.М. Дзюба. – К. : Грамота, 2007. – 912 с.
5. Міфи України. За кн. Георгія Булашева «Український народ у своїх легендах, релігійних поглядах та віруваннях» / пер. Ю. Буряка – К. : Довіра, 2003. – 383 с.
6. Слов'янський світ. Ілюстрований словник-довідник міфологічних уявлень, вірувань, обрядів, легенд та їх відлунь у фольклорі і пізніших звичаях українців, братів-слов'ян та інших народів / упорядник О.А. Кононенко. – К. : Асоц. діл. співробітництва «Укр. міжнар. культ. Центр», 2008. – 784 с.
7. 100 найвідоміших образів української міфології. – К. : ТОВ «Автограф», ТОВ «Книжковий дім «Орфей», 2006. – 460 с.

**BIBLIOGRAPHIA**

1. Baghnjuk A. Symvoly ukrajinstva: Khudozhnjo-informacijnyj dovidnyk / A.L. Baghnjuk. – Ternopilj : Navchaljna knygha – Boghdan, 2010. – 512 s.
2. Vallanten A. Pablo Pykasso [Tekst]: per. s fr. / A. Vallanten; perevod: E. Ghordyenko. – Rostov-na-Donu : Fenyks, 1998. – 448 s.
3. Vojtovych V. Ukrajinsjka mifologhija / Valerij Vojtovych. – [2-ghe vyd., stereotyp.]. – K. : Lybidj, 2005. – 664 s.
4. Drach I. Berlo [Tekst]: knygha poezij / I. Drach ; peredm. I.M. Dzjuba. – K. : Ghramota, 2007. – 912 s.
5. Mify Ukrajiny. Za kn. Gheorghija Bulasheva «Ukrajinsjkyj narod u svojikh leghendakh, relighijnykh pohljadakh ta viruvannjakh» / per. Ju. Burjaka. – K. : Dovira, 2003. – 383 s.
6. Slov'jansjkyj svit. Ijustrovanyj slovnyk-dovidnyk mifologhichnykh ujavlenj, viruvanij, obrjadiv, leghend ta jikh vidlunij u foljklori i piznishykh zvyhajakh ukrajinciv, brativ-slov'jan ta inshykh narodiv / uporjadnyk O.A. Kononenko. – K. : Asoc. dil. spivrobotnyctva «Ukr. mizhnar. kuljt. centr», 2008. – 784 s.
7. 100 najvidomishykh obraziv ukrajinsjkoji mifologhiji. – K. : TOV «Avtoghraf», TOV «Knyzhkovyj dim «Orfej», 2006. – 460 s.

**ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА**

**Цепкало Тетяна Олександрівна** – викладач кафедри української літератури Херсонського державного університету.

*Наукові інтереси:* проблеми міфопоетики в поезії ХХ століття.

**УДК 82-14:Олесь**

**СИМВОЛИ ТРОЯНДИ У ТВОРЧІЙ УЯВІ ОЛЕКСАНДРА ОЛЕСЯ ТА ЄВРОПЕЙСЬКИХ СИМВОЛІСТІВ**

**Ігор ЦУРКАН (Херсон)**

*У статті досліджуються символи троянди, що стали невід'ємною складовою художнього світогляду Олександра Олеся, французьких, польських та російських символістів кінця ХІХ – початку ХХ століття на тлі загальноєвропейських тенденцій.*

*Автор статті ставить собі за мету виявити модифікації образів троянди у творах, що набувають у залежності від поетичного вираження певного семантичного навантаження. Досягнення мети передбачає на основі порівняльного вивчення творів Олександра Олеся, представників французького, польського та російського символізму простежити функціонування символів троянди, висвітлити їх реалізацію в індивідуально-авторській інтерпретації.*

*Ключові слова: поетична уява, символ, рефлексія, візія, символізм.*

Навколишній світ вражає кількістю і нескінченністю різноманітних явищ, образів та форм. Це багатство завжди збільшується і через те, що природа, яка знаходиться у постійному русі (циклічність пір року, зміна дня і ночі), залишається вічною цінністю. І. Франко з цього приводу писав: «Не в тім, які речі, явища, ідеї бере поет чи артист для свого твору, а в тім, як він використовує і представить їх, яке враження він викличе при їх помочі в нашій душі, в тім однім лежить секрет артистичної краси» [14, 118].

Структуру поетичного світу Олександр Олесь збудував на бінарних опозиціях, що окреслили два кола його переживань («журба» та «радість»), в основі яких постали складність і багатогранність людини і природи. Невипадково українському митцеві краса навколишнього середовища стала виразником набуття власного світогляду, що обумовило актуальність нашого дослідження.

Символічний підтекст змалювання образів троянди у поезіях Олеся, французьких, польських і російських символістів найвиразніше уособлював той смисловий ореол, що навіював за допомогою квітів певні асоціації, чия загадкова символіка створювала визначену стильову палітру.

Метою даної статті є виявлення модифікації образів троянди у творах, що набувають в залежності від поетичного вираження певного семантичного навантаження. Досягнення мети передбачає на основі порівняльного вивчення творів Олеся, представників французького, польського та російського символізму простежити функціонування символів троянди, висвітлити їх реалізацію в індивідуально-авторській інтерпретації.

Мета і завдання дослідження зумовили використання таких методів: культурно-історичного, біографічного, рецептивної естетики, герменевтичного, інтерпретаційно-текстового аналізу.

Найпоширенішою серед квітів є рожа-троянда у поетичних творах Олександра Олеся. Через її образ, який лідирує серед квітів та посідає у людській свідомості досить важливе місце, поети передавали найрізноманітніші людські почуття і поривання. Ця тендітна квітка «рожа-троянда» уособлювала не тільки *дівоchu вроду* («Цвітуть троянди, повні вроди!» (О. Олесь) [12, 143], *ніжність* («Хочу я троянди, що цвіте в саду, / Скільки я для неї дивних слів знайду» (О. Олесь) [12, 140], *образ коханої-королівни* («І погляд твій впивається стрілою, / Коли я думкою легкою / Торкнувся твоїх очей-квіток» (О. Олесь) [12, 89], але й *страждання митця*



(«Як падають влітку з троянд пелюстки, / Так падала кров з мого серця» (О. Олесь) [12, 90], *народ, його жагу до омріяної волі* («Дайте нам дихати грудьми вільніш... / Наші гарячі уста остудіть, / Нас напоїть, напоїть, напоїть») (О. Олесь) [12, 98].

Ще з української міфології відомо, що «цар-квітка» – троянда – асоціювалася з кров'ю і поставала символом Тільця-Тура, тобто неба («Небо, неначе в трояндах, цвіло, / Хмари від жару займались / І починали горіти») (О. Олесь) [12, 108].

Своєрідна інтерпретація «троянди» віддзеркалена і в поезії французьких, польських і російських символістів, які прагнули створити особливий емоційний візерунок, знаково репрезентований як мотив служіння красі Природи та потягу до абсолютного ідеалу. Оспівування омріяного квіткового символу свідчило про пошук ірреального світу, що наближало поетів до одвічних сфер символістської поезії – любові та гармонії в образній паралелі душа – квітка. У російських символістів троянда поставала *символом потойбічного світу* («Муза в уборе весны постучалась к поэту, / С первой денницей взлетев, положила, она отлетая, / Желтую розу на темных кудрях человека» (О. Блок) [4, 36]; «И гирлянду пылающих роз / Я доброшу до тайны миров» (В. Брюсов) [6, 182]; «Не есть ли мне напоминая / О вечной Розе, об одной?» (Д. Мережковский) [11, 78]; «А вокруг горят мистические розы» (В. Иванов) [9, 99], *смерті* («Что буря жизни, если розы / Твои цветут мне и горят! / Прими, Владычица вселенной, / Сквозь кровь, сквозь муки, сквозь гроба / Последней страсти кубок пенный / От недостойного раба!») (О. Блок) [4, 76]; «Розы битв жестоких на полях далеких» (Ф. Сологуб) [13, 201]; *мрії* («И с розами лились его мечты» (О. Блок) [4, 98], *земних пристрастей, палких почуттів, безнадійної любові* («Дыши и упивайся ты / С их страстной, с их истомной ленью» (О. Блок) [4, 105]; «Две розы раскрылись... И ветер промчался, / Он сблизил их пышные чаши» (К. Бальмонт) [2, 190]; «Дыханьем роз дышала здесь весна, / Расцвет любви безумной, безнадежной» (В. Иванов) [10, 146]; *щастя та раю* («Где роза дышит, место свято» (В. Иванов) [9, 156], *цнотливості* («Белая роза дышала на тонком стебле, / Девушка долго и долго ждала у окна» (В. Брюсов) [6, 247], *чистоти людських взаємин* («Вот здесь у меня куст белых роз» (О. Блок) [4, 125], *спокою та невимовної туги* («Среди измен, среди могил / Он, улыбаясь, сыпал розы / И в чистый жемчуг перелил / Поэт свои немые слезы» (И. Анненский) [1, 234]; «Я лик завидел твой... / И принял нас покой опочивален / Дыханьем роз» (В. Иванов) ) [9, 123] та *образом містичної коханої* («В синем утреннем небе найдешь Купину расцветающих роз» (О. Блок) ) [4, 203].

Елегійний смуток у символістів, асоційований зі швидкоплинністю розквіту природи («На западе сиял, смарагдом окаймленный, / Мне

палевый привет потухшей чайной розы» (А. Белий) [3, 78], із жалем за нездійсненими мріями у визвольній боротьбі («Як зграї хмар, нас вітер гнав, / Нас, переможених, розбитих, / І блиск пожеж нас оточав вінком, трояндами повитих» (О. Олесь) [12, 234], з ідеєю скінченності земного буття («Если розы тихо осыпаются, / Это смерть, пленяя красотой, / Обещает отдых упоительный / Лучший дар природы всеблагой» (Д. Мережковський) [11, 106]; «I opada róža blada, / Rozsywała listki swe...» (К. Тетмаєр) [17, 305], з незахищеністю людини («И розы небесные, облака бестелесные / На доли печальные, на селения бедные / Глядят с состраданием» (К. Бальмонт) [2, 278] та тугою за ідеалом («roses fanées» – «зблякли троянди» (Ш. Бодлер) акцентується знаковою семантикою образу зів'ялих троянд.

У поетичному творі «Весна» В. Брюсова символ вінка з «темнокрасных роз», схожого на «дивный нимб света», уособлює вірність коханої музи поета («В венце, как на веселом пире, / Ты мученица на кресте! / Но будь верна в неверном мире») [6, 254]. Російським символістом акцентується наявність у троянд таємних шпичаків, які ще з християнських часів уособлювали неминучість розплати за гріхи в людському світі.

Вінок зі сплетених троянд у творі «О трояндо, пишна квітко!» Олександра Олесь є символом омріяного щасливого життя, що проектується на міцному духовному зв'язку поета з батьківщиною («З моею мрією ясною сплелось життя в один вінок / І слізьми, вилитими мною, скропило усміхи квіток») [12, 306].

Прикметною рисою лірики Ф. Сологуба став вінок із «Кипридиных роз», що сприймався як знак скорботи, печалі та горя:

Когда растворишь свою душу  
В радостной чаше слез,  
Выбросит море на сушу  
Венок из Кипридиных роз [13, 275].

Цікавим у творах російського поета постає втілення образу Михайла Кузміна в такій рослині зі специфічним запахом, як «роза Жакмино» («Как томен запах розы Жакмино, / Который любит Михаил Кузмин») [13, 198], та образу Вячеслава Иванова у кущі троянди, якому притаманна «алая радость святого куста» і «яркая кровь полдня рдяного», що сягають до оспіваного ним культу Діоніса. «Багряний бутон, грудка, куля, – на думку М. Епштейна, – свого роду втілення івановського світоустрою, що набуває вигляд троянди, сонця, виноградного грона, полум'яного серця...» [15, 136]:

Розы Вячеслава Иванова  
Солнцем лобызаемые уста [9, 260].

У системі поетичного пейзажу французьких та польських символістів троянда подана як символ *поезії, творчого натхнення* («Ce père pourricier, ennemi des chloroses / Eveille dans les champs les vers comme les roses» – «Цей живильний батько, ворог хлорозу, / Викохує в полі рими, як купи троянд» (Ш. Бодлер) [5, 104], *хворобливого стану митця*, що репрезентовано мотивами усамітнення, зневіри, нудьги та розчарування в навколишньому світі («Je suis un vieux boudoir plein de roses fanées» – «Я – старий будуар, повний збляклих троянд» (Ш. Бодлер) [5, 107]; «A między zielska i wykroty, / Jak lek, jak zal, jak dech tęsknoty, / Wtulil się krzak dzikiej rózy...» (Л. Стафф) ) [16, 237], *дівочої вроду* («Le sais-tu? Oui! / Pour moi voici des ans / Voici toujours que ton sourire éblouissant prolonge la même rose...» – «Про це ти знаєш? Так!» – Ось для мене після стількох років завжди твоя посмішка сяє трояндою» (С. Малларме) [10, 98], *жіночого єства, мучеництва* (Et, pareille à la chair de la femme, la rose Cruelle, Hérodiade en fleur du jardin clair / Celle qu'un sang farouche et radieu arrose ! – «Як жінки плоть, жорстока троянда, Іродіяда в квіту осяяного саду, / Та, чия дика і промениста кров зрошує» (С. Малларме) [10, 108], *тиші* («Si tu veux nous nous aimerons / Avec tes lèvres sans le dire / Cette rose ne l'interromps / Qu'à verser un silence pire» – «Кохаймось якщо ти хочеш / Твоїми змовклими устами / Ділити рожу цю могти, / Лиш повна тиша ладна з нами» (С. Малларме) [10, 121], *цнотливості та жіночої досконалості* («Son cher corps rare, harmonieux / Suave, blanc comme une rose» – «Її миле тіло рідкісне, гармонійне, струнке / Приємне, біле, як роза біла» (П. Верлен) ) [7, 67], *слави* («Mais moi j'ai gardé la mémoire / De votre rose, et c'est ma gloire» – «Але я зберігав в пам'яті спомин / Про вашу розу, і це моя слава» (П. Верлен) [7, 67].

Із провідною художньою функцією образу троянди в поезіях Олександра Олеся, французьких, польських та російських символістів акцентується відтінкова своєрідність його кольорової гами («рожева троянда», «червона троянда», «бліді пелюстки троянд» (О. Олесь), «желтая роза», «белая роза» (О. Блок, П. Верлен), «blada róza» (К. Тетмаєр), «les roses livides» – «мертво-бліда роза», «les roses étaient toutes rouges» – «червоні повні рожі» (П. Верлен), «les jeunes et fortes roses» – «свіжі та яскраві троянди», «темно-красная роза» (В. Брюсов), «алая роза» (Ф. Сологуб), «махрово-алчные раскрывшиеся розы» (К. Бальмонт), «роза крови», «роза амброзийных нег», «роза – багряный сок живительных ключей», «багряные розы», «рдяные розы» (В. Иванов), ускладненою настроєвим нюансуванням («осінні троянди» (В. Брюсов), «la rose cruelle» – «жорстока троянда» (П. Верлен), «а розы сыпались на бедного поэта» (О. Блок), «Две розы раскрылись и вспыхнули грезой усталой, / Одна – озаренная жизнью, с окраской алой, / Другая – горящая снежной немой белизной» (К. Бальмонт) [2, 367], «Сердце просит роз поблеклых, /

Но не надо сердцу алых» (І. Анненський) [1, 208], «И из роз, алой жизнью налитых, / Жадно пьет она жаркую кровь» (В. Иванов) [9, 406] та запаховими асоціаціями («В вазі в кімнаті троянди стоять, / Дивляться ясно, цвітуть і пахнуть» (О. Олесь) [12, 157], «Розы – это рыжая ночь твоих кос» (О. Блок) [4, 289], «Как томен запах розы Жакмино» (Ф. Сологуб) [13, 308], «Так дольних роз благоуханье, / Увядших в краткий миг земной» (Д. Мережковський), «Негу льет родного мира роза» (В. Иванов) [9, 387], що набувають широкого метафоричного діапазону.

Цікаво поглянути, що у творах Олександра Олеся переважає червоний, рожевий, блідий колір троянд, які, з одного боку, символізують красу, радість та любов, а з другого – гнів, що роздмухував у поета дух непокори рабській психології («І може б, умер я, коли б не мій гнів / Припік, як огонь, мої рани») [12, 346]. У тонкому нюансуванні символу троянди в поезії російських символістів простежується посилення емоційної маркованості епітетів («горные розы», «страстные розы», «властные розы», «ядовитые розы», «лунные розы», «поникшие, скорбные, безответные розы»), акцентованих настроєм тривожної таємничості («Я вдыхаю зной отравный благовонной тесноты» (В. Иванов) [9, 506], відчуттям тимчасовості буття, недосяжності ідеалу та прагнення в надреальний світ («неизведанных творческих грез» і «несказанных таинственных слов» (В. Брюсов) [6, 402]. Визначальною складовою у змалюванні квітки троянди у творах французьких та польських символістів є пошук істинного буття в творчому саморозкритті, естетизація настроїв безнадійного смутку та усамітнення, спровокованого відчуттям марності існування митця в бездуховному суспільстві. Як бачимо, символісти майстерно змалювали разом із квіткою – трояндою – образ культової рослини – лавра, що вважався в Олександра Олеся символом любові до Батьківщини та весни («Скільки лавра розцвіло навесні, / Стільки пісень в моїм серці літає, / Всі тобі думи мої і пісні») [12, 408], а у С. Малларме («Et ce divin laurier des âmes exiles / Vermeil comme le pur orteil du séraphin que rougit») – «Цей божественний лавр, засланих душ, / Мов палець янгола рожево-пломінкий») [10, 187] та В. Іванова («Роза, лиру под лавром певца, крест над могилой обвей») [9, 508] – символом пригноблених суспільством людей та знаком скорботи.

У поетичних творах «Пісня» Олександра Олеся, «Соловейко» М. Вороного [8], «Роза обручения» В. Іванова, «И нет разлуки тяжелей...» О. Блока, «Le rossignol» П. Верлена, «Хто знав любов?» Л. Стаффа визначальним став мотив кохання «дівчини-троянди» та «поета-солов'я», розроблений у любовній поезії Сходу («Cor ardens rosa» В. Іванова):

Наперсница. Ты – чаровница  
Любви. Тобой цветет гробница.  
Земля и твердь – одна твоя

Благоуханная божница,  
А ты... ты – сердце бытия! [9, 126].

Через метафоричну пісню солов'я, що символізував душу, присвячену троянді, поетизуються почуття любові як світової творчої сили («Хто знав любов?» Л. Стафф):

Kto w przepaść rzucił się bez den, bez den,  
A wpadł w róż obłok na zawrotny sen,  
Którym odurza woń urojna, miękka? [16, 230]

У відповідному контексті спів пташки становив собою не тільки пробудження природи навесні, але й щасливу дівочу любов («Зеленіла рутонька у саду, / Цілували промені молоду, / Щебетали рутоньці солов'ї» (О. Олесь) [12, 467]; «А царь певцов поет – и под наитьем / Предутренним росу уронит роза, / О женихе поет он, о влюбленном, / Лелеет плен и чар не гонит роза» (В. Иванов) [9, 308], урочисту хвалу коханій («Чье ты солнце, соловей, славишь / От заката до зари? – Розы» (В. Иванов) [9, 402], розлуку («И нет разлуки тяжелей, / Тебе, как роза, безответной, / Пою я, серый соловей, / В моей темнице многоцветной» (О. Блок) [4, 128] та муку кохання («Plus rien que la voix – ô si languissante! / De l'oiseau que fut mon Premier Amour / Et qui chante encore comme au premier jour» – «Більше нічого, окрім голосу, – о настільки безсильний! / Птаха, що було моє перше кохання, / І який співає, як в перший незабутній день» (П. Верлен) [7, 87].

Символ троянди став невичерпним джерелом для Олександра Олеся та європейських символістів. Експресивно-пейзажні замальовки творів митців надавали можливість втілити найрізноманітніші почуття та психологічні стани через «мову природи», що дозволяла надавати образам нових значень і збагачувати їх.

#### БІБЛІОГРАФІЯ

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. Белый А. Стихотворения и поэмы / Андрей Белый. – М. : Сов. Писатель, 1966. – 667 с.
4. 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.
5. Бодлер Ш. Поезії / Шарль Бодлер ; [пер. з франц. Д. Павличко, М. Москаленко] ; ред.-упоряд. М. Москаленко ; авт. вступ. слова Д. Павличко ; авт. післям. Д. Павличко. – К. : Дніпро, 1999. – 272 с.
6. Брюсов В. Собр. соч. : в 7-х т. / Валерий Брюсов. – М. : Худ. лит. – 1973. – Т. 1 : Стихотворения (1892-1909). – 1977. – 651 с.
7. Верлен П. Лірика / Поль Верлен ; [пер. з франц. М. Рильський, М. Лукаш, Г. Кочур] ; вступ. ст., Г. Кочур. – К. : Дніпро, 1968. – 174 с.

8. Вороний М.К. Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика / Микола Кіндратович Вороний ; упоряд. і приміт. Т.І. Гундорова ; автор вступ. ст. і ред. Г.Д. Вервес. – К. : Наук. думка, 1996. – 698, [6] с.
9. 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.
10. Маллярме Стефан Поезії / Стефан Маллярме ; [пер., передм і прим. О. Зуєвський]. – К. : Альбертський університет, 1990. – 190 с.
11. 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.
12. 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.
13. Сологуб Ф. Стихотворения / Федор Сологуб ; сост., подг. текста, примеч. М.И. Дикман. – [2-е изд., доп.]. – Л. : Советский писатель, 1978. – 679 с.
14. Франко І. Із секретів поетичної творчості // Франко І. Зібрання творів : у 50 т. / Іван Франко ; [редкол. Кирилюк Є. П. (голова) та ін.]. – К. : Наук. думка, 1976. – Т. 31 : Літературно-критичні праці (1897-1899) ; [упорядкув. та комент. Ю.Л. Булаховська, В.П. Ведіна / ред. Г.Д. Вервес, О. Н. Мороз]. – 1981. – С. 45–119.
15. Эпштейн М. «Природа, мир, тайник вселенной...». Система пейзажных образов в русской поэзии / М. Эпштейн. – М. : Высш. шк., 1990. – 304 с.
16. Staff L. Poezje zebrane : w 2 t. / Leopold Staff. – Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1967. – Т. 2. – 1033 с.
17. Tetmajer K. Poezje / Kazimierz Przerwa-Tetmajer. – Warszawa : Czytelnik, 1980. – 1105 с.

#### BIBLIOGRAFIJA

1. Annenskyj Y. Yzbrannye proizvedenyja / Ynnokentyj Annenskyj. – L. : Khudozh. lyt., 1988. – 736 s.
2. Baljmont K. Yzbrannoe : Stykhotvorenyja. Perevody. Statyj / K. Baljmont ; sost., vstup. st., kom. D. Gh. Makoghonenko. – M. : Pravda, 1990. – 606 s.
3. Belyj A. Stykhotvorenyja y poemy / A. Belyj. – M. : Sov. Pysatelj, 1966. – 667 s.
4. Blok A. Sobr. soch. : v 8-my t. / Pod obshh. red. V.N. Orlova. – M.-L. : Khudozh. lyt., 1962. – Т. 3 : Stykhotvorenyja y poemy (1907-1916) / Podgh. teksta y prym. V. Orlova. – 544 s.
5. Bodler Sh. Poeziji / Sharlj Bodler ; [per. z franc. D. Pavlychko, M. Moskalenko] ; red.-uporjad. M. Moskalenko ; avt. vstup. slova D. Pavlychko ; avt. pisljam. D. Pavlychko. – K. : Dnipro, 1999. – 272 s.
6. Brjusov V. Sobr. soch. : v 7-kh t. / Valeryj Brjusov. – M. : Khud. lyt. – 1973. – Т. 1 : Stykhotvorenyja (1892-1909). – 1977. – 651 s.
7. Verlen P. Liryka / Polj Verlen ; [per. z franc. M. Ryljsjkyj, M. Lukash, Gh. Kochur] ; vstup. st., Gh. Kochur. – K. : Dnipro, 1968. – 174 s.
8. Voronyj M.K. Poeziji. Pereklady. Krytyka. Publicystyka / Mykola Kindratovych Voronyj ; uporjad. i prymit. T.I. Ghundorova ; avtor vstup. st. i red. Gh.D. Verves. – K. : Nauk. dumka, 1996. – 698, [6] s.
9. Yvanov V. Sobr. soch. : v 4-kh t. / Vjacheslav Yvanov ; red. y kom. D. Yvanova, O. Deshart. – Brjusselj : Foyer oriental chretien, 1974. – Т. 3 : Stykhotvorenyja. – 1979. – 851 s.
10. Malljarme Stefan Poeziji / Stefan Malljarme ; [per., peredm i prym. O. Zujevsjkyj]. – K. : Aljbertsjkyj universytet, 1990. – 190 s.

11. Merezkovskij D.S. PSS : v 24-kh t. / sost. O.Ja. Laryn. – M. : Yzd-vo Y.D. Sytyna, 1914. – T. 22: Stykhotvorenyja. Poemy y leghendy. Eskyzy i liryka. – 206 s.
12. Olesj O. Tvory : v 2 t. / Oleksandr Olesj ; [uporjad., avt. peredm. ta prymit. R.P. Radyshevsjkyj]. – K. : Dnipro, 1990. – T.1 : Poetychni tvory. Liryka. Poza zbirkamy. Z neopublikovanogho. Satyra. – 1990. – 958, [2] s.
13. Sologhub F. Stykhotvorenyja / Fedor Sologhub ; sost., podgh. teksta, prytech. M.Y. Dykman. – [2-e yzd., dop.]. – L. : Sovetskyj pysatelj, 1978. – 679 s.
14. Franko I. Iz sekretiv poetychnoji tvorchoosti // Franko I. Zibrannja tvoriv : u 50 t. / Ivan Franko ; [redkol. Kyryljuk Je. P. (gholova) ta in.]. – K. : Nauk. dumka, 1976. – T. 31 : Literaturno-krytychni praci (1897-1899) ; [uporjadkuv. ta koment. Ju.L. Bulakhovsjska, V.P. Vjedina / red. Gh.D. Verves, O.N. Moroz]. – 1981. – S. 45–119.
15. Epshtejn M. «Pryroda, myr, tajnyk vselennoj...». Systema pejzazhnykh obrazov v russkoj poezyy / M. Epshtejn. – M. : Vyssh. shk., 1990. – 304 s.
16. Staff L. Poezje zebrine : w 2 t. / Leopold Staff. – Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1967. – T. 2. – 1033 s.
17. Tetmajer K. Poezje / K. Tetmajer. – Warszawa : Czytelnik, 1980.–1105 s.

#### ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

**Цуркан Ігор Миколайович** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри соціальних комунікацій Херсонського державного університету

*Наукові інтереси:* літературний процес кінця XIX – початку XX ст.

#### УДК 82 (410.1)

### КУЛЬТУРНО-ЕСТЕТИЧНІ АСПЕКТИ ВИВЧЕННЯ ЛІТЕРАТУРНИХ ЯВИЩ У ТЕОРІЇ ЕМЕРГЕНЦІЇ ВОЛЬФГАНГА ІЗЕРА

**Ольга ШУМСЬКА (Харків)**

*Нова концепція, створена відомим німецьким професором літературної теорії, естетики і критики Констанцького університету В. Ізером у результаті міждисциплінарних штудій, простежує питання літературної функціональності: традирування культурних феноменів та їх доступності сучасному сприйняттю. Простежується можливість та умови отримання наукового знання через художній твір: як багатовимірний і багатощаровий горизонт інтенції автора зливається з рецепцією вигаданого тексту, не претендуючи на правдиве зображення життя. Оскільки когнітивна функція літератури не дозволяє зрозуміти комплекс інтерації реальності та фантазії без фундаментальних моделей, в даній роботі для конституювання сенсу епіфеномена застосовується теорія фікціональності В. Ізера. Чи належить майбутнє літератури авторам, які створюють фантастичні світи, де мешкають читачі, які всередині цих універсумів творять свої власні історії? Ізеровська концепція емергенції – це спроба дати ствердну відповідь.*

*Ключові слова:* естетичний досвід, емергенція, уявне, значення, культура, інтерпретація, рецепція.

На поворотах и виражах в «духе времени» [3] все еще звучат «гимны» глобализации; на экспериментальном поле феноменологии образные понятия и метафоры вплетаются в паутину жизни через сопереживание и свидетельства рецептивного нейроэстетического опыта [6]; расширенная теория познания модулирует «симфонию рождения мира» в процессе

жизнедеятельности, задавая тон транс-, меж- и полидисциплинарных зарубежных и отечественных гуманитарных штудий.

Проблема культурно-эстетических аспектов изучения литературных явлений состоит в том, чтобы понять, почему каждое поколение заново решает для себя вопрос о смысле художественного творчества, который по сути дела находится не только в сфере эстетики, но и касается нашего отношения к жизни. Как художникам удастся подчинять движение универсума своей мысли в пространственно-временном континууме, с помощью каких ментальных стратегий мы обрабатываем информацию; насколько реципиент спонтанно активен, и в связи с чем первозданные креативные способности теряются под воздействием системы воспитания, образования и социальной практики – размышления в данной русле до сих пор остаются ведущими линиями предметных дискуссий.

Целью статьи в этой связи является осмысление трансформационного пункта культурного хронотопа в теории «эмергенции» известного теоретика немецкой рецептивной школы Вольфганга Изера (1926–2007), представляющую актуальность для культурно-эстетических аспектов изучения литературных явлений и последующего восприятия художественных смыслов. Рецептивно-эстетическое направление и вопросы литературной антропологии в современном зарубежном литературоведении связаны с именами создателей Констанцской группы «Поэтика и герменевтика» (Х.Р. Яусс, В. Изер, Р. Варнинг, Х. Блюменберг). Опыты с новой терминологией, стилистические взлеты абстрактных размышлений, эстетические феномены в перспективе теории эмергенции, заданной В. Изером, синтезируются в настоящее время участниками междисциплинарного проекта «Культурные основы интеграции» (А. Ассманн, Х.У. Гумбрехт, М. Леппер, Ю. Вагнер). В отечественном литературоведении проблема читательского отклика изучалась в русле рецептивной критики (А.С. Козлов), лингвопоэтики (А.М. Науменко), компаративистики (В.И. Силантьева, В.Д. Наривская). Мы считаем, что выдающимся предшественником создателей рецептивной критики является украинский филолог А.А. Потебня. Анализ языковой поэтичности в его воззрениях (которые, в свою очередь, представляют блестящее развитие идей Вильгельма фон Гумбольдта) остается благодатной темой как критического комментария, так и обширного гуманитарного научного исследования.

Материалом статьи стали рукописи В. Изера, опубликованные в 2013 году американским компаративистом Х. Гумбрехтом. Ученик констанцкого литературоведа анализирует провокационные моменты новой эпистемологической конфигурации, «заполняющей брешь между историей философии и теорией эволюции, которая описывалась инструментами телеологии или контингенциями» [4]. Х. Гумбрехт



предполагает, что теория эмергенции В. Изера была реакцией на новый хронотоп, в отрыве от исторической парадигмы, с добавлением этнографических и энтологических составляющих. Амальгама экстериоризации (когда внутренняя жизнь феномена получает внешне выраженную знаковую и социальную форму) и рекурсивных петель, через которые «мир трансформируется в перманентный процесс высвобождения культуры, тем самым моделируется предпосылка для понимания культуры как эмергентного феномена» [5, 231]. «Между изображающим и изображенным хронотопами нет абсолютного зияния: между ними происходит постоянный взаимный «обмен смыслами», отражающий телеологию эстетического акта» [1, 62]. Классическое содержание хронотопа М. Бахтина В. Изер связывает с секвенциональными временными уровнями: человек оставляет позади прошлое и движется в направлении возможного горизонта. Между прошлым и будущим сжимается настоящее. Для современного хронотопа характеристики временных категорий уже не релевантны: «Мы не оставляем позади прошлое, а живем в плюралистичном прошлом и воспоминаниях, которые нельзя упорядочить или структурировать. В отличие от старого хронотопа, длительность настоящего растянута и включена в различные синхронные уровни» [5, 239]. Несмотря на то, что некоторые постулаты теории эмергенции, на первый взгляд, таят в себе опасную разрушительную силу, анархическую деструктивную энергию, они задают исследователю новое видение проблемы: идея может раскрыться в полной мере, когда освободится от силы привычки и существующих условий, когда привычное ставится под сомнение. В интеллектуальном наследии констанцского «рыцаря духовного ордена», как называли В. Изера коллеги, Х. Гумбрехт видит «катализатор новых перспектив в решении проблем процессуальности эстетических феноменов» [4].

В резонансной полемике вокруг тренда на динамизацию понимания культуры концептуализация изеровского понятия хронотопа может открыть доступ к сложным в определении феноменам, как ни «жаль было бы замыкать в определенных границах чудесные вымыслы тех поэтов, для творчества которых рамки человеческой природы слишком тесны; их произведения надо рассматривать как новые миры, в которых они вправе распоряжаться, как им угодно» [2, 371]. Поэта можно представить камерой внутреннего сгорания или скорее гигантским чемоданом с потайным дном. Хранятся в нем вещи нужные, которые лежат без употребления, и всякий хлам, из которого он, как фокусник, извлекает живых кроликов. Авторская позиция вненаходимости – это лишь «тангента» к изображенному событию. Художник воспринимает действительность с восхищением или удивлением, настороженно или неприязненно. Многообразие образа мысли подвижно и изменчиво. Для Арно Шмидта действительный мир

представлял собой лишь правдивую карикатуру в изображении великих романистов. Несмотря на это каждый новый читатель по-своему понимает и интерпретирует содержание произведения. Какие литературные тексты привлекают читательское внимание, зависит от многих факторов. Прежде всего, это язык произведения, который обладает буквально глобальной властью увлекать читателя в интенсивный процесс с неожиданными приключениями и непредсказуемой развязкой.

Большинство теорий по искусству и литературе сходятся во мнении, что реципиент создает новые уровни понимания произведения, превращая его из артефакта в предмет искусства. При этом парадигмы читательской культуры запечатлены в общей констелляции убеждений, суждений, ценностных представлений определенной эпохи и сменяются в духе времени. Как возникает рецепция, привносящая в реальный мир новые культурные феномены, на этот вопрос нет пока однозначных ответов, если взять во внимание аргументы философии познания Э. Ласло, что единственно реальны дух и сознание, а материя – это лишь иллюзия нашего сознания. Известный издатель художественной литературы и ее переводов Л. Визер для преодоления ментальных барьеров призывает нас следовать старинной индейской мудрости: «Сначала пройди пять миль в чужих мокалинах, тогда и суди о незнакомце». Только переходя границы литературных ландшафтов можно постичь системы искусства, которые топографируют наш духовный мир. И если раньше различные виды искусства составляли ядро культуры, то сейчас культура превратилась в важнейшее экспериментальное поле, на котором происходит непрерывная инсценировка символической свободы художественного пространства.

Итоги наших размышлений приводят к выводу о функциональности сравнительного изучения эмергентных моделей эстетического опыта, чтобы в рефлексии на сегодняшнее времясплетение получить представление о взаимной координации специфических констант человеческой природы в разный срез времени. Идеи В. Изера в направлении рекурсивных отношений на синхронных уровнях коммуникационной сферы – результаты исследования точек синтеза разных знаний и общечеловеческого понимания. Эстетические аспекты изучения смысла знаний о литературных феноменах приближают научный корпус к заветной цели: понять эмпатические движения души при восприятии художественных образов, эмоциональной деятельности и творческого процесса в среде различных культур.

Теория эмергенции В. Изера задает альтернативную парадигму: абстрактные понятия преимущественно метафоричны; они становятся осязаемо-наглядными для новых соавторов и соучастников эмергентного литературного события в хронотопе реального, фиктивного и

воображаемого. Перспективы исследования критических концепций в данном ключе представляют литературоведческий интерес.

#### БІБЛІОГРАФІЯ

1. Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX в. / под ред. В.В. Бычкова. – М. : РОССПЭН, 2003. – 607 с.
2. Филдинг Г. История Тома Джонса, найденыша / Генри Филдинг ; [пер. с англ.]. – М. : Правда, 1982. – 511 с.
3. Bachmann-Medick D. (Hrsg.): Kultur als Text. Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft / Doris Bachmann-Medick. – Tübingen : Francke, 2004. – 350 s.
4. Gumbrecht H.U. Das Potential einer Denkspur. Wolfgang Iser's Vermächtnis [Электронный ресурс] / Hans Ulrich Gumbrecht. – Режим доступа : <https://www.exzellenzcluster.uni-konstanz.de/iser-lecture-2010-gumbrecht.html>
5. Iser W. Emergenz. Nachgelassene und verstreut publizierte Essays / Wolfgang Iser, Hsg. A. Schmitz. – Konstanz : University Press, 2013. – 320 s.
6. Kandel E. Das Zeitalter der Erkenntnis. Die Erforschung des Unbewussten in Kunst, Geist und Gehirn von der Wiener Moderne bis heute / Eric Kandel. – Siedler Verlag, München, 2012. – 704 s.

#### BIBLIOGRAPHIJA

1. Leksykon nonklassyky. Khudozhestvenno-estetycheskaja kuljtura XX v. / pod red. V.V. Bychkova. – M. : ROSSPEN, 2003. – 607 s.
2. Filding Gh. Istoryja Toma Dzhonsa, najdenysha / Ghenry Fyldyngh ; [per. s anghl.]. – M. : Pravda, 1982. – 511 s.
3. Bachmann-Medick D. (Hrsg.): Kultur als Text. Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft / Doris Bachmann-Medick. – Tübingen : Francke, 2004. – 350 s.
4. Gumbrecht H.U. Das Potential einer Denkspur. Wolfgang Iser's Vermächtnis [Elektronnyj resurs] / Hans Ulrich Gumbrecht. – Rezhym dostupa : <https://www.exzellenzcluster.uni-konstanz.de/iser-lecture-2010-gumbrecht.html>
5. Iser W. Emergenz. Nachgelassene und verstreut publizierte Essays / Wolfgang Iser, Hsg. A. Schmitz. – Konstanz : University Press, 2013. – 320 s.
6. Kandel E. Das Zeitalter der Erkenntnis. Die Erforschung des Unbewussten in Kunst, Geist und Gehirn von der Wiener Moderne bis heute / Eric Kandel. – Siedler Verlag, München, 2012. – 704 s.

#### ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

**Шумська Ольга Миколаївна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри німецької та французької мов факультету іноземних мов Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна.

*Наукові інтереси:* культурно-естетичні аспекти вивчення літературних явищ, семантика та поетика літературного твору, рецептивна критика.

## РОЗДІЛ II ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ СТАТТІ ПОЗА ТЕМАТИКОЮ КОНФЕРЕНЦІЇ

УДК 821.161. 2.09

### THE RETURN OF THE ÉMIGRÉ WORKS OF THE «NEW YORK GROUP» POETS TO LITERARY DISCOURSE OF UKRAINE

Tadey KARABOVYCH (Lublin, Poland)

*Стаття присвячується поверненню літературної творчості еміграційних поетів Нью-Йоркської групи, до літературного дискурсу України. У статті розглядається феномен об'єднаної у 1959 році групи з перспективи історичного розвитку. Увагу надається виданням групи, поетичним збіркам, антологіям та літературним журналам. Досліджується історію Нью-Йоркської групи як авторського творчого феномену. Показується це в контексті часового становлення групи, з перспективи повернення літературної творчості Нью-Йоркської групи, до дискурсу України. Нью-Йоркська група – це була в українській літературі творча формація, яка живучи в еміграції, у США, Бразилії та Німеччині надихалася Україною та увійшла до канону української літератури другої половини ХХ ст. Це були Емма Андіївська, Роман Бабовал, Богдан Бойчук, Женья Васильківська, Віра Вовк, Патриція Килина, Олег Коверко, Юрій Коломиць, Марія Ревакович, Богдан Рубчак, Юрій Тарнавський і Марко Царинник. На прикладі Нью-Йоркської групи, протягом цілого творчого феномену видно зв'язок еміграційних творців з материком, їх ностальгію за рідною землею – названу Олександром Астаф'євом феноменом самосвідомості*

*Ключові слова: Поезія, Нью-Йоркська група, вигнання, повернення, еміграція, українська література.*

**The scientific problem of the article and its importance.** The paper presents selected issues in the history of Ukrainian literary émigré community as exemplified by the “New York Group” poets. The study discusses the Group’s attempt to return to the literary discourse of Ukraine. The period in question covers the second half of the twentieth century. The Ukrainian literature of the 1960s and the Ukrainian literary émigré community played an important role in the development of national consciousness in Ukraine. The return of the Ukrainian émigré poets and writers of the “New York Group” to the readers after Ukraine declared independence in 1991 was a significant factor in the process of literary integration. The émigré literary Group, inspired by the love of Ukraine, became part of the canon of twentieth-century Ukrainian literature. The artistic creativity of the Ukrainian literary émigré community became the showpiece of Ukrainian literature after Ukraine regained its independence as a state. It is the “New York Group” and the Ukrainian poets of the 1960s who are regarded as the historical phenomena that dynamized the development of literature on the Dnieper in the twentieth century [5, pp. 3–21].

**Analysis of publications and research.** The creative activity of the Ukrainian émigré community has not yet been thoroughly studied because it returned to Ukraine’s literary discourse comparatively recently. However, like any literary phenomenon, more and more Ukrainian scholars are interested in this subject. Archival sources and the literary works of the “New York Group” were assessed in this paper. Scholarly publications and inquiries discussed in this article are defined in the context of selected issued presented by the Ukrainian literary scholars and literary historians O. Astafev, T. Karabovych, M. Revakovych, [3; 5; 2; 4], and the authors belonging to the “New York Group”: B. Boychuk and B. Rubchak [1]. Literary studies by M. Petlowan (USA) [5] will be also discussed. The article on the return of the literary works of the “New York Group” is meant to show the literary phenomenon of Ukrainian émigrés in the context of the period [3, pp. 3–42].

**The goal of the article** is to define the significance of the literary works of the “New York Group” for the return to Ukraine, to the literary consciousness of the Ukrainians as a nation. **The objective of the study** is to investigate and show the history of the “New York Group”, and New York as a creative phenomenon in the context of the Group’s formation and from the standpoint of its unity with the whole Ukrainian literature [2, p. 373].

**Presentation of the principal material.** The return of the works of the “New York Group” of émigré poets to the literary discourse of Ukraine was not easy. It was marked by the years of studies on the literary work of the Group and their popularity in the Ukrainian émigré community. The article *The Return of the Émigré Works of the “New York Group” Poets to Literary Discourse of Ukraine* seeks to present the literary-studies profile of the émigré association of Ukrainian writers living in New York.

“The New York Group” is an informal literary association, which embraces Ukrainian émigré poets who found themselves in Western Europe as a result of the World War II. After comparative political stability they emigrated from Europe to the United States, mainly to New York, where they started to meet before 1955 at all kinds of immigrant social and cultural events.

Initially, the young Ukrainian émigré poets met in a private Italian café “Orchidea” and in the Ukrainian Literary Club. There they discussed literary subjects and current affairs, and debated on how the literary association of the young was to function among other émigré organizations. The meetings were attended by Yury Tarnavskiy, Bohdan Boychuk, Bohdan Rubchak and young painters: Yaroslav Vyzhnytskyi, Zenon Onyshkevych, Lubko Voronevych, Arkadia Olenska, Borys Pachovskyi, and Bohdan Tytla. The literary artistic meetings in the Ukrainian Literary Club would end up in the “Orchidea” café, where first bonds of friendship were formed. The formation of the Group was largely the result of meetings with the poet Yevhen Malaniuk in 1955 and the literary scholar Yury Lavrinenko, and the participation of Yury Tarnavskiy,

Bohdan Boychuk, and Bohdan Rubchak in the congress of émigré writers on 19 January 1957, at which the Union of Ukrainian Writers in Exile was established [6, p. 20.].

In 1955–1957, a select Group of people emerged, who started to form the Group: Vira Vovk (Selanska, born 1926), Bohdan Boychuk (1927), Zhenia Vasylykivska (1929), Emma Andiyevska (1931), Yury Tarnavskiy (1934), Bohdan Tymish Rubchak (1935), Patricia Kylyna [real name Patricia Nell Warren], (1936) artists: Yury Soloviy, Bohdan Pevnyi, Luboslav Hutsaluk, Arkadia Olenska (later Olenska-Petryshyn) and Slava Herulak. In the 1960s Yury Kolomiyets (born 1930), Oleh Koverko (1937) and Marko Tsarynnyk [Carynnyk] (1944). In the early 1970s the Group included Roman Baboval (1950–2005), and in the latter half of the 1980s – Maria Revakovykh (1960). They Group expressed the broader artistic formula of the Ukrainian émigré circles of the same generation with similar literary and artistic views [6, pp. 20–21].

The name of the Group was decided on 20 December 1958 at the meeting of Bohdan Boychuk and Yury Tarnavskiy in the presence of Patricia Kylyna and Ania Boychuk in a New York café “The Peacock”. This is how the “New York Group” was established and its publishing company called Vydavnytstvo Nyu-Yorkskoi Hrupy or An Annual Ukrainian Language Publication of “The New York Group”. The publishing plan of a literary yearbook called “Novi Poezii” [New Poetry] was also outlined. The first issue of the yearbook appeared in 1959 with the cover designed by Yury Soloviy, and with the logo of the Group by Bohdan Pevnyi. The membership of the Group consolidated on the turn of 1958–1959: it consisted of seven persons, hence the name ‘velyka simka’ [great seven] of poets accurately applied to the Group [3, pp. 40–41].

In the 1960s, the painter Yuri Soloviy painted the Group portrait of the members called “The Portrait of the New York Group”. In the right corner of the picture he placed the Group’s logo designed by Bohdan Pevnyi, and the words in Ukrainian: “The New York Group”. The “New-Yorkers” did not formulate their own manifesto, although with the whole complexity of the creative process, they declared their affiliation with the then most recent achievements of literature such as surrealism, abstractionism, or modernism. Their determinants were the models of American literature, Spanish literature and Spanish-language literature emerging in Latin American, and Portuguese and Brazilian literatures.

The highest creative activity was attained by the Group when they published the yearbook “Novi Poezii” (1959–1971), because individual poetry volumes of the “New-Yorkers” appeared parallel in the Group’s publishing firm. In 1961 Bohdan Boychuk was invited to cooperate with the editorial board of the newly established monthly “Suchasnist”, and Bohdan Rubchak was invited in 1962 to sit on the editorial board of the almanac “Slovo” published by the Union of Ukrainian Writers in Exile. In this way the individual members of the

“New York Group” took important positions in the Ukrainian émigré publishing companies and determined the picture of the Ukrainian literature in exile. The 1960s was the period of the Group’s frequent meetings in full strength, the more so that in 1955 Vira Vovk stayed at New York’s Columbia University, studying comparative literature [6, p. 22].

The Group met at that time in the Ukrainian Literary Club in New York and in the private apartment of Roman and Iryna Stetsyura [Steciura] which Bohdan Boychuk called “a literary salon”. These meetings, which were rather literary evenings, were also attended by writers not associated with the Group, such as: Yevhen Malaniuk, Wolfram Burghart, Vasyl Barka, and Ukrainian émigré artists: Yury Soloviy, Arkadia Olenska-Petryshyn, Luboslav Hutsaluk, actor Yosyp Hirniak, literary scholars Hryhory Kostiuk, Ivan Koshelivets – the then Editor-in-Chief of “Suchasnist” and the persons belonging to the close circle of the Group: Ania Boychuk, actress Larysa Kukrytska, and Iryna Stetsyura, who specialized in musicology and also took care of the musical setting of the evenings, hence their formula was attractive and had the hallmarks of elitist literary and artistic intellectual meetings of the Ukrainian émigré community.

The fact that the well-known Ukrainian émigré poet Yevhen Malaniuk was associated with the “new York Group” quickly resounded in the Ukrainian émigré circles in the USA and aroused the readers’ interest in the literary productions of the “New Yorkers”. Yevhen Malaniuk did not publish his poems in the “Suchasnist”, because he regarded this monthly journal as politically associated with the “Proloh”, whose program he did not accept. In 1964 he published a poetry volume *Serpen* in the Group’s publishing house, and he highly appreciated his participation in the Group’s meetings. As Bohdan Boychuk recalls, the participation in Iryna Stetsyura’s salon of Yevhen Malaniuk – a member of the Prague School – was treated as the act of acceptance of the avant-garde works of the “New Yorkers” by the poet, who created his poetry in the canon of classical literature based on the achievements of the Ukrainian poetry of the 1920s.

The literary contacts of the “New York Group” also included older-generation writers: Oleksy Stefanovych, Oksana Laturynska, Natalia Lyvytska-Holodna, the painter Petr Holodny, prose writer Vasyl Barka, and literary scholars Bohdana Kravtsiv and Vadym Lesych. Different levels of these contacts consisted for example in literary discussions, publishing poetry collections or in writing literary-critical introductions to the volumes [3, pp. 3–42].

An indisputable achievement of the Group was editing and publishing the yearbook “Novi Poezii”. This was entrusted to Yury Tarnavskiy and Bohdan Boychuk. This difficult editorial and publishing task was the reason for frequent contacts between individual members of the Group and for the discovery in 1969 of the poetry of Roman Baboval of Belgium. The young poet, who

published his poems in the last two yearbooks of “Novi Poezii”, was incorporated into the “New York Group” and was regarded as the permanent member of the Group by later literary decades of the “New Yorkers”. It should be added that the yearbook was a hermetic journal, where a select circle of the Group’s poets published their works [3, pp. 3–42].

In 1969 Bohdan Boychuk together with Bohdan Rubchak prepared for the Suchasnist publishing house an anthology of poetry titled *Antolohiya suchasnoi ukrainskoi poezii na zachodi “Koordynaty” v dwokh tomakh* [1, p. 372]. The project covered all the Ukrainian émigré poets and writers, whether living or dead, who found themselves in exile after the Second World War. Because of the huge interest of the readers, the anthology was also published as an additional printing in a one-volume book and quickly disappeared from Ukrainian émigré bookstores in the USA, Canada, and in Western Europe. After news of its publication reached Ukraine, the book was censored by the Soviet authorities, and as an anti-Soviet publication, it was included in the index of books banned in the Soviet Union. The year 1971, when the last yearbook of “Novi Poezii” appeared, is regarded as the beginning of the informal breakdown of the “New York Group” and the start of the individual presence of its members in Ukrainian émigré literature. This state was sealed by the fact that Yury Tarnavskiy’s wife, poet Patricia Kylyna left him. The divorce of the marriage of the two poets in 1969 produced a mental crisis of Yury Tarnavskiy, which gave rise to the English-language novel *Meningit* (1975), while Patricia Kylyna gave up writing in Ukrainian. It was not until the 1990s in Los Angeles that she founded a journal concerned with the protection of sexual minorities in America and published several novels in English [3, pp. 3–42].

The 1970s and the early 1980s began the formal crisis of the Group as a whole. Most of its poets worked individually, publishing their own poetry volumes in the Suchasnist publishing house. The poet Zhenia Vasylykivska stopped writing and severed social relations with the other members of the Group. Yury Kolomiyets, Oleh Koverko and Marko Tsarynnyk occasionally published their poems in the “Suchasnist” monthly, without actually contacting the leaders of the “New York Group” – Bohdan Boychuk and Yury Tarnavskiy. Emma Andiyevska went to live in Munich, and Vira Vovk in Rio de Janeiro, where she published poetry collections at her own expense in Brazilian publishing houses Companhia Brasileira de Artes Gráficas and Editora Velha Lapa. Both Emma Andiyevska, Vira Vovk, and Yury Tarnavskiy published most of their poetry volumes at that time in the Suchasnist publishing house in Munich, and after the editorial office and the publishing company moved to New York – in the USA.

In 1972 Bohdan Boychuk published, with the support of the Group’s publishing house, a volume of poetry authored by Ihor Kalynets “*Koronuvannia*



*opudala*”, which reached the West through underground publications as a dissident book by this eminent Lvov poet [6, pp. 19–28].

Bohdan Boychuk remained the leader of the “New York Group” and refused to accept the idea that it would cease to exist: in 1983 he decided to publish his own selected poems in the Suchastnist publishing house. This move brought him close to the “Suchastnist’s” Editor-in Chief Taras Hunchak, who offered the poet the position of the literary editor in the journal. The period, during which the poet was occupied with literary matters in the “Suchastnist”, is characterized by numerous publications of poetry, prose, stories, and literary and theatrical criticism authored by the “New Yorkers”. In the front pages of the journal appeared the names of Bohdan Rubchak, Vira Vovk, Emma Andiyevska, Bohdan Boychuk (mainly theatrical criticism), Yury Tarnavskiy, Roman Baboval, Oleh Koverka, Yury Kolomiyets and Marko Tsarynnyk [Carynnyk].

The crucial moment was Bohdan Boychuk’s meeting in 1984 with an immigrant from Poland, a Ukrainian-language poet Maria Revakovych. In 1987 Boychuk published in the New York Group’s publishing company the first volume of poetry by Maria Revakovych, titled “*Z mishka mandrivnyka*” and also published her poems in the “Suchastnist”. In 1988 he left his wife Ania Boychuk and married Maria Revakovych, and went to live with her in Glen Spey and in New York. This fact changed Boychuk’s standpoint on creation: in 1989, he came to Poland to meet Maria Revakovych’s family, and on this occasion in Warsaw, at the editorial office of the Ukrainian weekly “*Nasze Słowo*”, on 23 September an authorial evening was held with Bohdan Boychuk and Maria Revakovych presenting their poetry, and on 9 October 1989, the literary meeting with them was held in the National Union of Ukrainian Writers, hosted by Mykola Zhulynsky and Mykola Ryabchuk, where the idea arose that a literary journal should be founded to be published in New York and Kiev as the press organ of the New York Group and the National Union of Ukrainian Writers. This idea resulted in the publication in 1990 of the first issue of the literary and artistic quarterly “*Svito-Vyd*” with a wide-embracing editorial board, which included almost all members of the “New York Group”: Bohdan Boychuk and Maria Revakovych as the founders of the quarterly and also members of the editorial staff – Vira Vovk, Yury Tarnavskiy, Bohdan Rubchak, and Roman Baboval [4, pp. 102–110].

When he was in Kiev in 1989 Bohdan Boychuk met with the writers’ circles, inter alia the dissident poet Mykola Vorobyov and the co-founder of the “Kiev School”, poet Viktor Kordun, whom he asked for help with buying an apartment in Kiev with a view to moving to the Ukrainian capital.

Yury Tarnavskiy made a similar move, and as a result the two poets were able to come freely to Kiev in the 1990s, carrying out their literary plans. When visiting Ukraine in the 1990s, Vira Vovk stayed with the literary scholar and dissident Mikhailyna Kotsiubynska.

In 1991 Ukraine regained its independence. For the “New York Group” this was the turning point in their literary career. Censorship was abolished, thereby making it possible for the Group to return to Ukraine with their literary work. Out of the “New Yorkers” only Bohdan Rubchak stayed on the periphery of the tumultuous transformations, only watching from the Chicagoan perspective what took place in the political-cultural and literary life in Ukraine. In 1991 he published a volume of poetry in Kiev, in which he collected his whole poetic output, and he occasionally published his poems in the “Svito-Vyd” in 1990–1999 [3, pp. 3–42].

The fact that Ukraine regained independence encouraged the “New York Group” members to make sentimental journeys to their places of birth and childhood memories. In 2001, when she published a collection of poetry *Poezii*, Vira Vovk traveled through Kiev, Lutsk and Lvov and presented her poems to the readers, meeting unknown audiences, culture activists, dissidents, or important personalities of the Greek Catholic Church.

The creative activity of Emma Andiyevska during the period of publication of the “Svito-Vyd” quarterly in independent Ukraine has a dual character. The poet works very much with poetry, publishes her latest volumes of poems, organizes her literary archive, and pursues abstract-figurative painting with redoubled enthusiasm. She exhibits her paintings in Munich, and tries to exhibit them in the galleries and museums in Kiev, Lvov, and Donetsk – the cities of her childhood. She keeps close relations with the literary scholar Peter Soroka of the Pedagogical University in Tarnopol, and it is through him that she tries to present her literary work in Ukraine.

The activity of the “New York Group” in the literary discourse of the 1990s means contacts with the Ukrainian publishing houses that publish the works of Vira Vovk, Bohdan Boychuk, Roman Baboval, Emma Andiyevska, and Maria Revakovych. This is also a continuous and incessant contact with their readers, because at every opportunity the “New Yorkers” appear at their authorial evenings, on the radio, television, and in literary press [3, pp. 3–42].

In the process of their development, the “New York Group” tried to find their power relations in the Ukrainian literary space, edited “Novi Poezii” (1959–1971) and the “Suchasnist” monthly (1961–2003), published their words in the almanac “Slovo”, founded the quarterly “Svito-Vyd” (1990–1999), and edited the Group’s anthologies of poetry in 1969–1991. The flexible attitude to literary currents in the 1960s was one of the major causes of the Group’s literary successes, drawing especially on the achievements of modernism, abstractionism, and surrealism. The fact that they closely watched the literary life in Ukraine was also a significant aspect of the intellectual development of the writers belonging to the “New York Group”. However, the “New Yorkers” had a tendency for mythical thinking, hence their poetry did not react to the stimuli of everyday life, being a special kind of introvert adventure in order to

attain the features of psychological and personal literature [2, p. 373], [3, pp. 3–42], [6, pp. 19–28].

**Conclusions and research prospects.** The purpose of the article was to draw attention to the history of creativity of the Ukrainian émigré “New York Group” in the USA. The study presents the Group’s literary discourse in all aspects of creative activity. The categories of literature of the Group are defined as active and creative. By describing literary problems the article discusses the Group’s return to Ukraine, which took place in 1991 when Ukraine regained independence as a state. It was then that the poets of the “New York Group” returned to the literary consciousness of the country: they were Vira Vovk (Selanska), Bohdan Boychuk, Zhenia Vasylykivska, Emma Andiyevska, Yury Tarnavskiy, Bohdan Tymish Rubchak, Patricia Kylyna [real name Patricia Nell Warren], Yury Kolomiyets, Oleh Koverko, Marko Tsarynnyk [Carynnyk], Roman Baboval, and Maria Revakovych.

The “New York Group” poets are the creative émigrés who supported Ukrainian poets in the 1960s, especially the dissident poets of the “Kiev School”. Alexander Astafjevs termed these literary contacts as a phenomenon of consciousness [3, pp. 24–29]. The high literary level of the works of the Group caused the “New York Group” poets to return to the history of Ukrainian literature after 1991.

In future, the literary legacy of the “New York Group” will be studied further. In the history of Ukrainian literature the Group went down in history with its outstanding and multifaceted works. Further research, especially literary studies, will bring new research subjects and cover the Group as a whole.

#### BIBLIOGRAPHY

1. «Координати». Антологія сучасної української поезії на заході [Текст] / [упоряд. Бойчук Б., Рубчак Б.] – В 2.т – Т.1. Нью-Йорк-Мюнхен : «Сучасність», 1969. – 372 с.
2. «Півстоліття напівтиші». Антологія поезії Нью-Йоркської групи [Текст] / [упоряд. М. Ревакович] – К. : Факт, 2005. – 373 с.
3. Поети «Нью-Йоркської групи» : антологія [Текст] / [упоряд. О.Г. Астаф’єв]. – Х. : Ранок, 2003. – 288 с.
4. Ревакович М. Дещо про Нью-Йоркську групу // «Світо-вид», № 2(23), Київ – Нью-Йорк, 1996. – с. 102–110.
5. Melanie Pytlowany, *Continuity and Innovation in the Poetry of the New York Group*, Journal of Ukrainian Graduate Studies 2. 1 (1977), pp. 3–21.
6. Karabowicz T. „Grupa Nowojorska”. Drogi i rozdroża ukraińskiej literatury emigracyjnej po 1959 roku. – Lublin: Episteme, 2014. – 302 pp. – S. 121–132.

#### BIBLIOGRAPHY

1. «Координати». Антологія сучасної української поезії на заході [Текст] / [упоряд. Бойчук Б., Рубчак Б.] – В 2.т – Т.1. Нью-Йорк-Мюнхен : «Сучасність», 1969. – 372 с.
2. «Півстоліття напівтиші». Антологія поезії Нью-Йоркської групи [Текст] / [упоряд. М. Ревакович] – К. : Факт, 2005. – 373 с.

3. Poety «Njju-Jorksjskoji ghrupy» : antologhija [Tekst] / [uporjad. O.Gh. Astafjev]. – Kh. : Ranok, 2003. – 288 s.
4. Revakovyh M. Deshho pro Njju-Jorksjsku ghrupu // «Svito-vyd», # 2(23), Kyjiv – Njju-Jork, 1996. – s. 102–110.
5. Melanie Pytlowany, Continuity and Innovation in the Poetry of the New York Group, Journal of Ukrainian Graduate Studies 2. 1 (1977), pp. 3–21.
6. Karabowicz T. „Grupa Nowojorska”. Drogi i rozdroża ukraińskiej literatury emigracyjnej po 1959 roku. – Lublin: Episteme, 2014. – 302 pp. – S. 121–132.

#### ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

**Тадей Карабович (Tadeusz Karabowicz)** – доктор гуманітарних наук, кафедра української філології Університету Марії Кюрі-Склодовської в Любліні, Республіка Польща. Поет, перекладач.

*Наукові інтереси:* література української еміграції (Нью-Йоркська група), поети Київської школи (Микола Воробйов, Василь Голобородько), сучасні польсько-українські літературні взаємини.

**УДК 82-2.09**

## METHODOLOGY OF LITERARY WORK SUBTEXT INTERPRETATION OR “TO CATCH A KITE”

**Maryna TARNAVSKA (Kirovohrad)**

*Дана стаття висвітлює проблеми художнього осмислення та інтерпретації циклу творів Дж. Д. Селінджера “Nine Stories”. Розглядаються такі важливі питання методології свідомо твореного підтексту, як способи генерування прихованих смислів, типи підтекстів, а також «поліфонічність» імпліцитних планів твору та підтекстові інтертекстуальні зв'язки. Свідомо творений підтекст є особливо зручним для дослідження, оскільки дозволяє простежити механізми генерування, взаємодії та впливу підтекстових художніх засобів і надає читачеві своєрідні «маяки» - смислові вектори, що допомагають проникнути у глибину художнього тексту. Селінджер має цілу низку традиційних художніх засобів, відповідальних за творення прихованих смислів, котрі працюють разом, підсилюючи один одного. Різні за темою та способом творення імпліцитні плани текстів Селінджера часто утворюють потужне «поліфонічне» звучання наділене катарсисною художньою силою. Також аналізується вплив давньосхідної поезики на підтекстовий стиль письма Селінджера, здійснюється трактування інтертекстуальних зв'язків підтекстів оповідань письменника, досліджуються міжтекстові емоційні, психологічні та філософські приховані мотиви, які дозволяють повніше зрозуміти задум автора. Стаття акцентує увагу на системному, комплексному дослідженні всіх аспектів сприйняття та інтерпретації підтексту, лише за умови якого стає можливим наближення рецепції читача до задуму автора, адже тільки так можна зазирнути у «безодню смислу», що здатен генерувати високохудожній літературний твір.*

*Ключові слова:* підтекст, прихований смисл, імпліцитний смисл, сугерування підтексту, принцип айсберга, прикінцева загадка, асоціативна сітка, смисловий вектор, поліфонічний підтекст, інтертекстуальність.

The article presented here is the result of a considerable amount of research into the problem of consciously created subtext interpretation and aims at generalization and systematization of methodological results obtained. Thus, the main objective of the article is to outline possible ways to improve the

methodology of subtext saturated texts interpretation, which, in its turn, should enhance better understanding of literary text meanings, facilitating the reader in getting to the “bottom” of these texts, as it seems to be significant from the point of view of active reading motivation, primarily with younger generation. In our previous research we made an attempt to get into the essence of subtext writing, identify the key points responsible for hidden text generation and show the way they act together to reveal the writer’s message. At present we can state that there is a methodology of subtext identification and interpretation which should lead to a new level of literary text perception. The problem of subtext interpretation and translation has been researched by N. Haleyeva, I. Halynska, P. Hrintser, R. Zorivchak, V. Kukharenko, A. Popovych, J. Miller and others.

There is a well-known fact that human brain has approximately a hundred billion neurons capable of making connections, the number of which can be compared to the number of atoms in the Universe. Thus, there comes the question of appropriate thought identification or statement in that limitless chaos. Scientists argue that emotions are at hand. Emotions exist to chemically intensify the impressions and turn them into distinct and long-lasting images. Subtexts in a literary work, and consciously created subtexts in the first place, appeal exactly to the reader’s emotions, which can lead us to the logical conclusion that images produced with the help of ‘suggested’ meanings are deeper and brighter than text images and consequently capable of provoking the recipient to more profound reading.

Consciously created hidden meanings are in a way ‘ideal’ material for the study of subtext methodology. Salinger, who is known as a sophisticated creator of subtexts of the kind, uses the whole range of his favourite means to generate the suggested meanings which lead the reader through the ‘jungle’ of his images and thoughts. These means are in the first place a literary work framework, artistic details, the dialogical ‘iceberg’ principle, repetitions or the so-called ‘associations network’, pace and rhythm, a dynamic story end, allegory and symbols. An important role is also given to polysemous lexemes with symbolic meanings or to puns, which require a specific approach and will be treated in further in the article. The ‘final riddle’ principle, which is a unique style of the writer, definitely sends the reader back to the text and doesn’t just make them come back to the linear text, but directs the reader’s thoughts into the ‘depth’ of a literary work thus stimulating their emotional perception.

Let’s observe the way each of the artistic means works for the subtext creation. The cycle of ‘Nine Stories’, united around the ideas of ancient Indian poetics ‘dhvani’ [3, 134-150], according to which a literary work should create ‘additional, verbally unuttered images behind the picture created with the help of words used’ [2, 81], has a common framework. The stories are composed of two contrasting parts with the limited ‘spacetime’ as can be seen in the story “Down at the Dinghy”. This ‘dramaturgical’ form of the story is an effective way of

subtext suggestion, since the author creates a new mood in different story parts; he adds new notes to the text polyphony, often contrasting them in their emotional tones, thus inducing the reader to more active perception. Other subtext generating means which intensify the effect are interwoven into the framework. Thus, the first part of the story is the talk of two maids, derogative and unfriendly tone of which creates certain tension and even hostility. The feelings of anxiety, some disaster coming up, uncertainty are suggested and intensified with the help of the traditional for Salinger 'iceberg' principle (the characters communicate mostly with hints), syntactical and lexical repetitions as well as artistic details: the brand label, which Mrs Snell boasts with ("... label... faded but (it might be said) unbowed"; "... a label inside it as impressive as the one inside Mrs. Snell's hat..."), ridiculous and massive hat ("black felt headpiece"), stubborn determination to drink the tea which is too hot ("I'm gonna drink this if it kills me..."). Further on, the mood of the story slightly changes, it becomes more dynamic, saturated with more meaningful dialogues. The hostess image is built up by the contrast to both maids as she is open, active and plain at the same time. All these means enhance the reader to plunge into the situation, to find themselves 'on the spot'.

The second part is a dialogue between the mother and the son, which seems to be a separate episode. It is quite 'Salinger-like'. Lionel is four but his thoughts and words are not in the least like the child's ones. The mother's manner of speaking is odd, full of allusions, half words, hints and tales. Both characters are fairly typical of the writer. The image of the child-prodigy, who can think so deeply and feel so delicately that most of the adults are not able to, can be found in the story 'Teddy' [10, 191-196] as well as in 'The Catcher in the Rye'. Likewise the behavior of Bu-Bu is very similar to Seymour Glass from 'A Perfect Day for Bananafish'. The author underlines her similarity to the Glass family with the reason as this allusion allows the reader to deeper comprehend the essence of the main characters and in its turn all the text meanings.

Another significant means of subtext 'manifestation' with Salinger is artistic detail, as it is not just a stylistic means, it is a peculiar 'magnet', which, on the one hand, is attractive to the recipient's attention for it serves as a meaningful vector for the movement of the reader's thoughts. On the other hand, artistic detail 'pulls on' other stylistic means and is the core for creation of the associations networks and intertextual connections. Here is the way the artistic detail of ashes works in the story 'Pretty Mouth and Green My Eyes': while talking to the lover's husband, Arthur, the grey-haired starts smoking a cigarette, so does Joanie – it is evident that the lovers are anxious and smoking helps them gain control. An important feature Joanie puts an ashtray right on the bed between herself and the gray-haired man and then carelessly turns it over and the stubs fall down onto the bed like dirty grey litter. Having finished the talk the gray-haired man makes up his mind to have a smoke again. He doesn't take

a new cigarette but takes a stub out of the same heap of ashes. The gray-haired man gets more and more nervous – the ashes are falling onto him and onto the linen (Joanie is trying to flick the ashes off him). And after his last talk with Joanie's husband the gray-haired man attempts to smoke again and takes a smouldering cigarette from the tray. Eventually, he drops the cigarette and doesn't even allow his lover to pick it up. As we can see, the whole process of smoking which is skillfully described by Salinger throughout the story reveals deep psychological state of the characters, their nervousness and embarrassment. Moreover, the author constantly concentrates on the stubs and the ashes thus trying to arouse the feeling of disgust with the reader (which, as we have previously mentioned, Salinger tried to suggest in accordance with the canons of the ancient Indian poetics 'dhvani'). This feeling is intensified with the contrast created by the ashes and the stubs thrown all over the clean linen and this looks particularly disgusting. Thirdly, the associations network connected with the notion of ashes allows to expand the artistic detail to the symbolic level. Since ashes symbolize devastation, destruction, emptiness, and for the main characters it means the loss of real pure feelings, spiritual devastation, absence of the future in the relations of the three. [14].

Openness of the subtext writing is artfully realized in the 'signature' artistic device by Salinger – in the 'final riddle' principle. Its 'catharsis' emotional power is able to turn the reader's thoughts to such depths of the text, which they couldn't even imagine in the process of the literary text reception. Here it's worth mentioning 'A Perfect Day for Bananafish'. The story takes place in America right after the Second World War. Seymour Glass, a well-educated and intelligent young man, comes back from the front line. Together with his wife Muriel he goes to a Florida resort on holiday, where he gets acquainted with Sybil Carpenter, a girl of three or four, who is staying at the same hotel with her mother. Seymour takes care of the girl regaling her with his weird stories about bananafish, which comes into the cave full of bananas and, having eaten too much, cannot get out. After Sybil comes back to the hotel, Seymour also takes up the elevator to get to his room. He enters the room and having noticed that his wife is asleep comes up the suitcase, opens it, takes his gun out, thumbs back the hammer and shoots himself in the temple.

The plot of the story is designed so that the story's end puts a question to the reader to which they have to find the answer. As the reader might guess, Seymour, who is back from war, might have a psychological or a physical trauma there and this trauma causes him a lot of suffering. There is no mentioning about this in the text (at least by the 'surface' reading), though. The main character, who is well-educated and highly intelligent, having a fine appreciation of the beauty and the surrounding world, might have fail to adjust in the world of people interested in the material valuables only. And here the

artistic device by Salinger makes the reader change perception vectors until they find the answer which satisfies their curiosity.

We can as well mention another story of the cycle, 'Teddy', where the main character, a 10-year-old boy, allotted not only with the intelligence extraordinary for his age but also with the way of thinking imbued with the religious tradition of the East and the philosophy of Zen Buddhism, is capable of penetrating into the core of things and events as well as foreseeing the future. Gifted with the powers of the 'enlightened', Teddy is aware that he will die by his sister's hand, who he loves despite everything, and yet he is heading for his fate with equanimity, as he knows that it is predestined. The situation, which is tragic and absurd at first sight, triggers the reader's search for explanations. The character's behavior might be not the sacrifice, not martyrdom but the way to nirvana, the way to purgation. Thus, the end of the story shouldn't seem terribly tragic, as horror, pain, sufferings, which are associated with the final episode, are nothing more than earthly emotions, passions similar to those Teddy's parents feel: rage, hatred, anger. But all these are not important; important are faith, deep spirituality and tranquility, to which Teddy aspires and which he gains [11]. That is the way of employing philosophical-religious subtext, by which Salinger suggests the mood of purification which is in accordance with the poetics of the East 'rasa' is the highest and the most sophisticated emotional state [3, 15-16].

Considering Salinger's hidden meanings, we cannot help mentioning meaningful multi-layer lexemes-symbols, lexemes-allegories created with the help of polysemous character of the words used by the author. These lexemes are frequently the key to the subtext riddles of the author's writings, though they create a serious problem of interpretation. That can be explained by the fact that the original language of the texts, English, is deeply polysemous, and Salinger, creating the symbols embedded hidden meanings, which should naturally be reflected in the native reader. In the process of translation, though, meaning losses are inevitable, so from the point of view of perception adequacy of the author's message, these elements of a literary text require the greatest attention both with the reader and with the literary text interpreter. The story 'Down at the Dinghy' of the 'Nine Stories' cycle shows the way of the polysemous lexemes-symbols interpretation determines the hidden meaning of a literary work. One of the subtext lines of the story is the idea of antisemitism. Salinger just hints at the fact that Lionel's father is Jewish, when a hostile maid talks about the father's nose which will probably be taken down to the son, or when the author mentions the mother's name – *Tannenbaum*. The details create a riddle, a question, which the reader is trying to answer (we come across the favourite author's device again). The climax of the line is the explanation of the reason for Lionel not to get out of the dinghy (which is also a symbol of alienation!). The maid called the father a 'kike' (the author consciously chose the word with prominent negative



derogative connotation). The two planes overlap here: conscious courage of the boy resisting the world which is hostile to him and unconscious valour, which, due to Salinger, the boy and his mother possess in the eyes of the reader, as to be a Jewish even partially is a challenge at all times. Evidently, Salinger was well aware of the feelings of such people, as he was half-Jewish himself. When it turns out that Lionel's father was called by a humiliating 'kike', the author artfully uses pun: 'kike' – 'kite', thus not only changing the negative connotation into the positive one, but also causing a chain of associations with the reader. There is an interesting fact that the word 'kite' isn't mentioned in the text directly, but only rendered through Lionel's perception: '- Sandra – told Mrs. Snell – that Daddy's a big – sloppy – kike. ... - Do you know what a kike is, baby? ...- It's one of those things that go up in the air' he said. 'With string you hold'. This device can be called 'subtext in the subtext' and we can come across one quite frequently in the Salinger's works. Almost all the meanings of the word 'kite' can be interpreted like '*courageous*': 'sail', 'paper sail', 'hawk', 'fly', 'grow', 'expand', 'flutter', etc. The polysemy is able to create an appropriate mood even with an unexperienced reader and stream their thoughts into the direction devised by the author.

To round off the description of artistic devices typical of Salinger's subtext writing we would like to note down that a literary text is not a list of mathematical formulas, thus their presence either by itself or in combination with other elements of the text doesn't create the depth of meaning, it a matter of talent. On the other hand, realizing the way artistic means work or are supposed to work, which meaningful vectors they can create, definitely enhance the reader to approach the key to the author's hidden meanings. And it is well justified as these meanings are consciously created, hence are very likely to be reflected in the recipient's consciousness.

Another methodological aspect worth attention of a literary scholar is a type of subtext suggested while reading. And since we have already mentioned that Salinger's works are saturated with the ancient Indian poetics, namely the 'Nine Stories' cycle reflects nine main poetic moods, which a literary work has to suggest in accordance with its canons, the leading type of subtext is exactly the emotional subtext. It can be easily explained in terms of physiology as well as psychology, as emotions (and we have already mentioned this) are one of the most powerful factors of human consciousness and subconsciousness influence, hence they are able to stimulate the process of artistic perception to the highest degree. Thus, each of the cycle's stories suggests its own mood, which frequently contradicts the emotions suggested by the explicit layer of the text. For instance, Seymour Glass from 'A Perfect Day for Bananafish' tragically dies as he cannot endure the 'after war' existence, while Sergeant X, the character of the story 'For Esmé – with Love and Squalor' eventually has the hope for the future, though both live through the process of 'enlightenment' due to the

children, their purity and faith in people. On the other hand, according to the canons of 'rasa', the poetic mood of the work 'A Perfect Day for Bananafish' is love [3, 36-38], and of the story 'For Esmé – with Love and Squalor' it is fear [3, 59-61]. What is the way to interpret this discrepancy? Як же можна інтерпретувати таку невідповідність? In 'A Perfect Day for Bananafish' Salinger employs the metaphor by contrast (in the ancient Indian poetics it is called 'akshena') [3, 44]: Seymour cuts his life short as it is the source of his pain and sufferings, his act is a step to nirvana, to the eternal tranquility and love. The same 'hidden contradiction of the utterance' can be observed in the story 'For Esmé – with Love and Squalor': in spite of the hope given to the character by the girl's action, fear and disgust towards the world, towards the future overwhelm Sergeant X – Salinger leaves him alive but the existence of a person, whose mind is maimed by the war, is a real nightmare. That is the manifested implicit meaning of these stories.

One of the typical hidden meanings, generated by Salinger's texts, is the so-called philosophical subtext, frequently interwoven with the aesthetic implicit motive. Here is the 'philosophical contemplative' subtext suggested by Salinger in the story 'Blue Melody': high art has the power to awake uplifting experience, for instance, love, this experience make a person better and the world gets better, too. Salinger forces the main character to die, and this death, in terms of subtext, acquires symbolic meaning: on the one hand, Rudford and Peggy who are in love with the art of music lose the source of inspiration for their feelings, that is, the source of inspiration for their life, since having settled down, they are far from being happy. On the other hand, Lida Louise died, but her extraordinary voice is alive and resurrects in the souls of those who have heard it, and even of those who can only imagine its power. And it is quite natural, as the real art is everlasting, everlasting like memories, like true love. True talent has the impact which can only be compared to the religious influence; it captures everyone who is 'within the range of its attention and as if with the hellfire purifies a person', makes them feel the slightest emotions, forgive the others around them, love the world. In other words, the impact of the true art is 'catharsis', and even Aristotle mentioned this in his 'Poetics' [1, 136]. Thus, the hidden meaning of the story enables the reader to deepen into the text endlessly, since philosophical topics are bound for search of the truth, which everyone understands in their own way. Philosophical aesthetic claim by Salinger, embedded into the subtext, is in the idea that high art has the power to awaken the best human feelings and proved another opportunity to make the world the better place [15].

Eventually, we cannot omit yet another Salinger's technique, that is 'polyphonic subtext', when several different suggested motives work in the same direction complementing each other's sound. The example of this multivoiced implicit harmony is the subtexts of the story 'Down at the Dinghy', where the emotional state of 'courage' is united with the psychological subtext,

which emphasizes the characters' struggle with the surrounding world. The Jewish boy, Lionel, resists not only the world around but also not on his life would he resist his mother's entreaties to get out of the dinghy – it is the courage intensified by the inner firmness. There is one more implicit motive of the story present here and that is the motive of antisemitism.

In conclusion, let us talk about intertextual connections, which are the final link of the hidden meanings chain in Salinger's works, the climax of his subtext writing. Intertextual motives 'intensify' the hidden meaning of every text, provider the broader space for its interpretation, as 'openness' of the writer's texts is at the same time the means of subtext expression and the way of its implementation. In this case intertextuality finds its expression at all levels of a literary text: at the level of motives, images and even at the subtext level itself. The first thing worth mentioning is an intertextual character of the ancient Indian canons of 'dhvani', which unite the cycle of the 'Nine Stories' with the nine suggested moods creating the ideal poetic harmony [5, 135-136]. In the story 'For Esmé – with Love and Squalor' intertextuality comes to the fore, as it provides an opportunity for the reader to feel the hidden poetic mood suggested by the author deeply as possible. One of the prominent intertextual motives of the story is children like 'the saving grace among the horrors of the human existence' [3, 58]. Similar to Esmé, the girl from the story, the characters of other Salinger's stories play a critical role in comprehending and interpreting their meanings. Thus, Teddy from the similarly-called story is allotted with the wit and insightfulness of a wiseman, he hasn't just reconciled the world imperfection and meanness, but is able to understand and to forgive, to feel almost divine love to people. Lionell from the story 'Down at the Dinghy' has the courage to resist the world of adults showing faith in his father, readiness to defend him to the last. Undoubtedly ther is also Sybil from 'A Perfect Day for Bananafish', who, similarly to the main character, sees the world 'differently', with love, without fear and conventionalities. There is an interesting fact that in 'For Esmé – with Love and Squalor' we come across an almost identical episode, when little Charles, just like Sybil, who claims that a blue bathing suit is actually yellow, isn't afraid to call things the way they seem to him: «He certainly has green eyes. Haven't you, Charles?» ... «They're orange," he said in a strained voice, addressing the ceiling». In such a manner, the 'children' motive in the works by Salinger manifests and emphasizes the subtexts of this story, provides them with additional tones, stimulates the reader's attention [12]. An expressive character of the story 'Just Before the War with the Eskimos', which can certainly be called intertextual, is the character of Franklin. It is much like Seymour Glass from 'A Perfect Day for Bananafish'. Franlin's appearance sticks in the memory: lank, even sickly, he turns up in front of Jinny barefoot; his behavior puzzles: weird, depressed, talking in riddles, doing illogical things. We seem to be observing Seymour but in a different place and under different

circumstances. Having in mind the fact that the main character of the Glass family cycle had a hard life with the romantic heartbreak, war, misunderstandings with the surrounding world, and eventually suicide, the feeling of sorrow for Franklin gets more tragic colouring, the reader seems to be feeling that something tragic and hopeless is imminent. Franklin slouches, frequently hides his head, and stares at his injured finger, evidently trying to avoid the communication with the outside world as much as possible [13]. In the story 'A Perfect Day for Bananafish' Seymour feels so vulnerable when the others look at him and when they, as it seems to him, are attempting to get into his soul and to mock at him, that he tries to hide his body under the clothes even on the beach and thoroughly cover his face with the towel. Salinger frequently uses the image of 'a man without skin' in his works – Holden, a teenager with a sensitive and extremely vulnerable soul painfully perceiving the world of people around, who do not understand him, it is the image of a young Seymour that grew up afterwards but didn't manage to become a conventionalist, put up with injustice, cruelty and excessive materialism of the surrounding world. It should be mentioned that Salinger himself, after publishing of the novel 'The Catcher in the Rye', as is known, cloistered himself at his own home in New Hampshire and was rarely seen in public afterwards.

Rounding off the methodological analysis of the subtext writing by Salinger, let us summarize the most prominent ideas. Consciously created subtext is extremely favourable for its generation mechanism research, as it allows to outline the main directions for the reader to follow in search of 'the depth of meaning'. This subtext is created with the help of a literary means chain at various text levels, which should be interconnected and intensify the powerful emotional impact of one another. Also, we can identify several types of implicit meanings of Salinger's texts, which are different by theme but work together creating a harmonious polyphonic subtext 'melody'. Finally, intertextual connections are a uniting vector, a driving force which is at the same time the key to the 'depth' suggested by the subtexts. These connections manifest themselves not only at the level of topics but also at the level of images, and are often personal, autobiographic. Obviously, Salinger is not the only one, who can be considered the author of consciously created subtexts, thus the prospects of our further research lie in the realm of implicit writings of other sophisticated subtext authors.

#### БІБЛІОГРАФІЯ

1. Аристотель. Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории. – Минск.: Литература, 1998. – 1072 с.
2. Баранников А.П. Индийская филология. Литературоведение / А.П. Баранников. - М.: Издательство восточной литературы, 1959. – 329 с.
3. Галинская И.Л. Философские и эстетические основы поэтики Дж.Д.Сэлинджера / И.Л. Галинская. – М.: Наука, 1975. – 110 с.

4. Гринцер П.А. Основные категории классической индийской поэтики / П.А. Гринцер. – М.: Наука, 1987. – 312 с.
5. Гринцер П.А. Теория эстетического восприятия («раса») в древнеиндийской поэтике / П.А. Гринцер // Вопросы литературы. – 1966. – №2. – С. 134 - 150.
6. Судзуки Д. Основы Дзэн-буддизма / Д. Судзуки. – Бишкек, 1993. – 265 с.
7. Сэлинджер Дж. Д. Собрание сочинений. Пер. с англ. М. Немцова [Электронный ресурс] / Дж.Д. Сэлинджер. - М.: Эксмо, 2008 – Режим доступа: [http://knigolib.com/wp-content/uploads/2014/02/Selindzher\\_Sobranie\\_sochineniy.473841.epub](http://knigolib.com/wp-content/uploads/2014/02/Selindzher_Sobranie_sochineniy.473841.epub) – Назва з титул. екрана.
8. Сэлинджер Дж. Избранное / Дж. Сэлинджер. – М.: Прогресс, 1982. – 438 с.
9. Сэлинджер Дж. Над пропастью во ржи; Выше стропила, плотники: Повести. Рассказы / Дж. Сэлинджер. - М.: ТЕРРА, 1997. – 592 с.
10. Тарнавська М.М. «Поліфонічний» підтекст: труднощі інтерпретації та перекладу (на матеріалі оповідання Дж.Д.Селінджера «У човні») // Наукові записки. – Вип. 116. – Серія: Філологічні науки (мовознавство). – Кіровоград, 2013. – С. 211 - 214.
11. Тарнавська М.М. Емоційний підтекст та труднощі його перекладу (на матеріалі оповідання Дж.Д.Селінджера «Тедді») / М.М. Тарнавська // Наукові записки. – Вип. 104. – Ч.1. – Серія: Філологічні науки (мовознавство). – Кіровоград, 2012. – С. 191 - 196.
12. Тарнавська М.М. Інтерпретація та переклад інтертекстових мотивів циклу оповідань селінджера «Nine Stories» на матеріалі твору Дж. Д. Селінджера “For Esmé – with Love and Squalor”) // Наукові записки. – Вип. 138. – Серія: Філологічні науки (мовознавство). – Кіровоград, 2015. – С. 378 - 383.
13. Тарнавська М.М. Інтертекстуальність прихованих смислів оповідань Селінджера та їх переклад (на матеріалі оповідання Дж.Д.Селінджера “Just Before the War with the Eskimos”) / М.М. Тарнавська // Наукові записки. – Вип. 126. – Серія: Філологічні науки (мовознавство). – Кіровоград, 2014. – С. 257 - 262.
14. Тарнавська М.М. Особливості функціонування та переклад художньої деталі як засобу створення підтексту (на матеріалі оповідання Дж. Д. Селінджера “І ці уста, і очі зелені...”) // Наукові записки. – Вип. 95. – Ч.1. – Серія: Філологічні науки (мовознавство). – Кіровоград, 2011. – С. 439 - 443.
15. Тарнавська М.М. Філософсько-естетичний підтекст творів Дж.Д. Селінджера // Наукові записки. – Вип. 64. – Ч.2. – Серія: Філологічні науки (літературознавство). – Кіровоград, 2006. – С. 190 - 196.

#### BIBLIOGRAPHY

1. Aristotel'. Jetika. Politika. Ritorika. Pojetika. Kategorii. – Minsk.: Literatura, 1998. – 1072 s.
2. Barannikov A.P. Indijskaja filologija. Literaturovedenie / A.P. Barannikov. M.: Izdatel'stvo vostochnoj literatury, 1959. – 329 s.
3. Galinskaja I.L. Filosofskie i jesteticheskie osnovy pojetiki Dzh.D.Sjelindzhera / I.L. Galinskaja. – M.: Nauka, 1975. – 110 s.
4. Grincer P.A. Osnovnye kategorii klassicheskoj indijskoj pojetiki / P.A. Grincer. – M.: Nauka, 1987. – 312 s.
5. Grincer P.A. Teorija jesteticheskogo vosprijatija («rasa») v drevneindijskoj pojetike / P.A. Grincer // Voprosy literatury. – 1966. – #2. – S. 134 - 150.
6. Sudzuki D. Osnovy Dzjen-buddizma / D. Sudzuki. – Bishkek, 1993. – 265 s.
7. Sjelindzher Dzh. D. Sobranie sochinenij. Per. s angl. M. Nemcova [Elektronnij resurs] / Dzh.D. Sjelindzher. M.: Jeksmo, 2008 – Rezhym dostupu:

[http://knigolib.com/wpcontent/uploads/2014/02/Selindzher\\_Sobranie\\_sochineniy.473841.epub](http://knigolib.com/wpcontent/uploads/2014/02/Selindzher_Sobranie_sochineniy.473841.epub) – Nazva z tytul. ekrana.

8. Sjelindzher Dzh. Izbrannoe / Dzh. Sjelindzher. – M.: Progress, 1982. – 438 s.
9. Sjelindzher Dzh. Nad propast'ju vo rzhi; Vyshe stropila, plotniki: Povesti. Rasskazy / Dzh. Sjelindzher. M.: TERRA, 1997. – 592 s.
10. Tarnavska M.M. «Polifonichnyi» pidtekst: trudnoshchi interpretatsii ta perekladu (na materiali opovidannia Dzh.D.Selindzhera «U chovni») // Naukovi zapysky. – Vyp. 116. – Serii: Filolohichni nauky (movoznavstvo). – Kirovohrad, 2013. – S. 211 - 214.
11. Tarnavska M.M. Emotsiinyi pidtekst ta trudnoshchi yoho perekladu (na materiali opovidannia Dzh.D.Selindzhera «Teddi») / M.M. Tarnavska // Naukovi zapysky. – Vyp. 104. – Ch.1. – Serii: Filolohichni nauky (movoznavstvo). – Kirovohrad, 2012. – S. 191 - 196.
12. Tarnavska M.M. Interpretatsiia ta pereklad intertekstovykh motyviv tsyклу opovidan selindzhera «Nine Stories» na materiali tvoriv Dzh. D. Selindzhera “For Esmé – with Love and Squalor”) // Naukovi zapysky. – Vyp. 138. – Serii: Filolohichni nauky (movoznavstvo). – Kirovohrad, 2015. – S. 378 - 383.
13. Tarnavska M.M. Intertekstualnist prykhovanykh smysliv opovidan Selindzhera ta yikh pereklad (na materiali opovidannia Dzh.D.Selindzhera “Just Before the War with the Eskimos”) / M.M. Tarnavska // Naukovi zapysky. – Vyp. 126. – Serii: Filolohichni nauky (movoznavstvo). – Kirovohrad, 2014. – S. 257 - 262.
14. Tarnavska M.M. Osoblyvosti funktsionuvannia ta pereklad khudozhnoi detali yak zasobu stvorennia pidtekstu (na materiali opovidannia Dzh. D. Selindzhera “I tsi vusta, i ochi zeleni...”) // Naukovi zapysky. – Vyp. 95. – Ch.1. – Serii: Filolohichni nauky (movoznavstvo). – Kirovohrad, 2011. – S. 439 - 443.
15. Tarnavska M.M. Filosofsko-estetychnyi pidtekst tvoriv Dzh.D. Selindzhera // Naukovi zapysky. – Vyp. 64. – Ch.2. – Serii: Filolohichni nauky (literaturoznavstvo). – Kirovohrad, 2006. – S. 190–196.

#### ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

**Тарнавська Марина Миколаївна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри перекладу, прикладної та загальної лінгвістики Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

*Наукові інтереси:* теорія літератури, інтерпретація та переклад художнього тексту, механізми творення підтекстових смислів та їх переклад.

**УДК 808.5“652”+801.631.5:82.09**

## SUBTEXT IN THE RHETORIC DISCOURSE: ARISTOTLE’S MODEL

**Mariya FOKA (Kirovohrad)**

*З огляду історіографії теоретико-літературної думки стосовно проблематики підтексту у творах словесного мистецтва, важливо розглянути античну епоху, яка відзначається бурхливим процесом осмислення таємниць впливовості усного слова (риторика). Тож у статті досліджено специфіку прихованого вираження думок та ідей на матеріалі трактату “Риторика” Арістотеля. Зокрема, автор розглядає приклад та ентимему, що пов’язані з підтекстовим вираженням; охарактеризовує особливості портрету слухачів, знання якого дозволяє оратору сугерувати певний настрій і думку аудиторії; аналізує природу метафори, що несе в собі приховане значення; висвітлює створення експресивності, що насамперед полягає в емоційному підтексті. Погляди Арістотеля, що представлені в трактаті, значно уточнюють і*

доповнюють теорію підтексту, яка розвивається в сучасному літературознавстві, розкривають феномен підтексту у всій його багатогранності, що дає змогу відчутти його поліфункціональність та особливу значущість у сфері слова та його впливу.

Ключові слова: риторика, підтекст, Арістотель, приклад, ентимема, метафора, експресивність, емоція, оратор, слухач.

A historiography study of the theoretical and literary knowledge relating to issues of subtext in the oral culture necessitates a survey of how subtext was understood in the ancient times. This period is known to be the starting point for differentiating theoretical and literary knowledge from the general scientific discourse that was termed as “philosophy”. Primarily a vivid example of such a development was “Poetics” (“Ars Poetica”) by Aristotle. In this work the scholar worked out and analysed a number of fundamental concepts and categories which had been overarching for the theory of literature – mimesis, catharsis, major forms and genres of literature, entirety of a literary work etc. The above said tractate greatly influenced the aesthetics in the early modern period. In spite of the fundamentality of this theoretical tractate, the problem of subtext was not touched upon.

Alongside with the studies of a word in literature, there was a turbulent process of understanding the mysteries of oral word influence in rhetoric. The depth and scope of works in the area of antique rhetoric have been astonishing since the ancient times (Socrates, Plato, Dionysius of Halicarnassus, Cicero, Quintilian etc.).

But a question of implicit expression of thoughts and ideas through the antique model is under research in the subtext theory. Meanwhile, Aristotle’s views represented in “Rhetoric” complete and specify the understanding of the subtext phenomenon. This consideration defines *the topicality* of our paper. Its *main objective* is to examine the main and basic points that are both directly and indirectly connected with subtext, its nature, meaning, and ways of its creation. There are *a few questions* that require clarification: to study examples or enthymemes that are linked to subtext expression; to characterize the peculiarities of the listeners’ portrait the knowledge of which allows an orator to suggest certain emotions and thoughts to the audience; to analyse the nature of metaphors that have implied meanings; to survey the creation of expressiveness that is primarily emotional subtext.

Aristotle described rhetoric “as the faculty of discovering the possible means of persuasion in reference to any subject whatever” [1, p. 15], in such a way the studying of public speaking focused mainly on the methods of influence on listeners where subtexts and suggestions had a great role.

Firstly and foremostly, subtext arises in such main, the so-called non-technical, methods of proofs as examples and enthymemes: “all orators produce belief by employing as proofs either examples or enthymemes and nothing else...” [1, p. 19], Aristotle claims.

At the same time the proof by examples is built by the method of induction, while the proof by enthymemes is associated with the method of deduction. This is how the scholar explains these points: "...the proof from a number of particular cases that such is the rule, is called in Dialectic induction, in Rhetoric example; but when, certain things being posited, something different results by reason of them, alongside of them, from their being true, either universally or in most cases, such a conclusion in Dialectic is called a syllogism, in Rhetoric an enthymeme" [1, p. 21].

Speaking in a greater detail, the subtext phenomenon constitutes as the enthymeme which Aristotle terms as the syllogism where one of premises or parts is dropped out but is meant. (As it is known in the logics, the enthymeme is an abbreviated syllogism). Accordingly, this omitted or not clearly expressed premise emerges in the recipient's mind. Let us give an example of enthymeme: "...a woman has had a child because she has milk" [1, p. 27]. In this case, we can reconstruct an omitted part by the syllogistic way: any woman that has milk, has a child. So, this woman has milk, consequently, she has a child. Evidently, the information, that is in the omitted premise, can be obscure for recipients, but must be in their mind, in their consciousness, as the result, it is easily and promptly modeled and thought up by them.

In such a way, Aristotle explores the nature of the enthymeme, the peculiarities of its creation, underlining that the enthymeme "is the strongest of rhetorical proofs" [1, p. 9] and the most emphatic of the other methods of proofs ("Now arguments that depend on examples are not less calculated to persuade, but those which depend upon enthymemes meet with greater approval" [1, p. 21]).

The meaning of subtext for rhetoric is revealed through examples, the other method of proofs. Aristotle singles out two kinds of examples: "...one which consists in relating things that have happened before, and another in inventing them oneself. The latter are subdivided into comparisons or fables, such as those of Aesop and the Libyan" [1, p. 273].

Actually, the relation with subtext evolves through the comparisons and the fables where the truth is supplied in symbols, images, and allegories, in other words, it is hidden, suggested to listeners. The use of comparisons and fables as illustrative materials for good evidence of some thoughts or phenomena is very effectual. This rich material gives quality resources for an orator: "Fables are suitable for public speaking, and they have this advantage that, while it is difficult to find similar things that have really happened in the past, it is easier to invent fables; for they must be invented, like comparisons, if a man is capable of seizing the analogy; and this is easy if one studies philosophy" [1, p. 277].

For example, we can use a comparison finding analogous situations for proving something: "...if one were to say that magistrates should not be chosen by lot, for this would be the same as choosing as representative athletes not



those competent to contend, but those on whom the lot falls; or as choosing any of the sailors as the man who should take the helm, as if it were right that the choice should be decided by lot, not by a man knowledge” [1, p. 275].

The use of such impressive illustrative materials (comparisons and fables) shows both orators’ and listeners’ high culture, because the subtext effects need the adequate decoding for understanding the hidden truth.

To some extent, both enthymemes or examples denote the subtext expression, especially if we speak about a well-known fact which is concealed, but is easily thought up. Aristotle explains: “The necessary result then is that the enthymeme and the example are concerned with things which may, generally speaking, be other than they are, the example being a kind of induction and the enthymeme a kind of syllogism, and deduced from few premises, often from fewer than the regular syllogism; for if any of these is well known, there is no need to mention it, for the hearer can add it himself. For instance, to prove that Dorieus was a crown, it is enough to say that he won a victory at the Olympic games; there is no need to add that the prize at the Olympic games is a crown, for everybody knows it” [1, p. 25].

Aristotle determines that it is the audience that is a final goal for orators: “For every speech is composed of three parts: the speaker, the subject of which he treats, and the person to whom it is addressed, I mean the hearer, to whom the end or object of the speech refers” [1, p. 33]. So, the scholar studies the portrait of hearers, because, as we know, the success consists in the understanding of the audience, and, in any way, “...for opinions vary, according as men love or hate, are wrathful or mind, and things appear either altogether different, or different in degree; for when a man is favourably disposed towards one on whom he is passing judgement, he either thinks that the accused has committed no wrong at all or that his offence is trifling; but if he hates him, the reverse is the case. And if a man desires anything and has good hopes of getting it, if what is to come is pleasant, he thinks that it is sure to come to pass and will be good; but if a man is unemotional or not hopeful it is quite the reverse” [1, p. 171]. The above said is about the emotional and suggestive influence on the audience.

Also the philosopher analyses “the emotions” in detail, i.e. “all those affections which cause men to change their opinion” [1, p. 173], character traits, social positions etc., the knowledge of which helps an orator to create his speech in such a way to have influence on the hearers, their mood, thoughts, decisions, and judgements. For example, Aristotle describes the benevolent: “Let it then be taken to be the feeling in accordance with which one who has it is said to render a service to one who needs it, not in return for something nor in the interest of him who renders it, but in that of the recipient” [1, p. 221]. So, if we understand this specific feature, we can set against the audience, destroying the value of favour and defrauding of necessity to giving thanks. This is how Aristotle sees it: “It is evident also by what means it is possible to make out that there is no

favour at all, or that those who render it are not actuated by benevolence; for it can either be said that they do, or have done so, for their own sake, in which case there is no favour; or that it was mere chance; or that they acted under compulsion; or that they were making a return, not a gift, whether they knew it or not; for in both cases it is an equivalent return, so that in this case also there is no favour” [1, p. 223].

Furthermore, the speech has a great sense, it must be both “demonstrative and convincing” [1, 169], influential and impressive. And in this case the metaphor has an exact signification; because by its nature it has a hidden and implicit meaning and has a fantastic influence on the audience.

Aristotle explains the way of creating the metaphor: “But in all cases the metaphor from proportion should be reciprocal and applicable to either of the two things of the same genus; for instance, if the goblet is the shield of Dionysus, then the shield may properly be called the goblet of Ares” [1, p.p. 369–371]. But he notes that we need set one object in opposition to another as further as possible, drawing this figure of speech. This way a vivid metaphor is created. Let us have a closer look at the philosopher’s interpretation: “As we have said before, metaphors should be drawn from objects which are proper to the object, but not too obvious; just as, for instance, in philosophy it needs sagacity to grasp the similarity in things that are apart. Thus Archytas said that there was no difference between an arbitrator and an altar, for the wronged betakes itself to one or the other” [1, p. 407].

Creating the metaphor, we need to remember about the emotional filling of the image, rather than about associative background. An orator needs to refer to beautiful things to bring positive feelings and to worse – negative: “And if we wish to ornament our subject, we must derive our metaphor from the better species under the same genus; if to depreciate it, from the worse” [1, p. 355].

Herein, almost every image can be imagined in opposite mood tonalities: “Thus, to say (for you have two opposites belonging to the same genus) that the man who begs prays, or that the man who prays begs (for both are forms of asking) is an instance of doing this; as, when Iphicrates called Callias a mendicant priest instead of a torch-bearer, Callias replied that Iphicrates himself could not be initiated, otherwise he would not have called him mendicant priest but torch-bearer; both titles indeed have to do with a divinity, but the one is honourable, the other dishonourable” [1, p.p. 355–357].

It is very important to realize that the tie between subtext, implied sense, and metaphor, in particular the enigma, is a productive source for its creation: “And, generally speaking, clever enigmas furnish good metaphors; for metaphor is a kind of enigma, so that it is clear that the transference is clever” [1, p. 359]. In addition, a good metaphor “gives perspicuity, pleasure, and a foreign air, and it cannot be learnt from anyone else...” [1, p. 355].

Consequently, the metaphor has a powerful effect of influence on the listeners, their mood, emotions, and thoughts.

Considering the rhetorical style features, including what characteristics the style must have for effective impact on the audience, Aristotle is concerned with the question of expressiveness which is known to be often associated with emotional overtones. The philosopher contemplates: “Style expresses emotion, when a man speaks with anger of wanton outrage; with indignation and reserve, even in mentioning them, of things foul or impious; with admiration of things praiseworthy; with lowliness of things pitiable; and so in all other cases” [1, p. 379].

Accordingly, such an emotional impact on the audience evokes confidence, even defusing the semantic quality of speech. Aristotle underlines: “Appropriate style also makes the fact appear credible; for the mind of the hearer is imposed upon under the impression that the speaker is speaking the truth, because, in such circumstances, his feelings are the same, so that he thinks (even if it is not the case as the speaker puts it) that things are as he represents them; and the hearer always sympathizes with one who speaks emotionally, even though he really says nothing. This is why speakers often confound their hearers by mere noise” [1, p. 379].

The achievement of a goal by the way of belief that influences the hearer’s consciousness, and the achievement of a goal by the way of suggestion that influences the hearer’s sub-consciousness, are closely intertwined. But in every way of speech influence subtext and its effects are very significant and valuable.

Currently, subtext is one of the keys and special methods in rhetoric. Different techniques of influence on the man’s sub-consciousness, emotions, feelings, mind, behavior, thoughts etc. are described in detail. But first substantiated principles and basis are represented in “Rhetoric” by Aristotle where the subtext phenomenon and its expressions and effects (for example, suggestion) are analyzed directly or indirectly.

In sum, the focus of attention in Aristotle’s “Rhetoric” is on the role of subtexts, on indirect evoking the listeners’ thoughts and ideas in the process of persuading them. The subtext and its expressions and effects are given a thorough and all-round depiction in the said tractate, showing multi-functionality and importance of the implicitness in the word sphere.

#### **BIBLIOGRAPHY**

1. Aristotle. The Art of Rhetoric / Aristotle ; with an English translation ; by John Henry Freese, formerly fellow of St. John’s College, Cambridge. – London : William Heinemann ; New York : G. P. Putnam’s Sons, 1926. – 491, [5] p. – (The Loeb Classical Library).

#### **ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА**

**Фока Марія Володимирівна** – кандидат філологічних наук, докторант кафедри української літератури Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

*Наукові інтереси:* теорія літератури, компаративістика.

УДК 821.161.2 – 32

## ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ НОВЕЛИ ЛЮБОВІ ПОНОМАРЕНКО «ГЕР ПЕРЕМОЖЕНИЙ»

Олена БУРЯК (Кіровоград)

*У статті визначено комплекс рис, які характеризують жанрову специфіку новели Любові Пономаренко «Гер переможений»: психологізм образів, особливості сюжетобудови, роль оповідача, функції художньої деталі.*

*«Гер переможений» – оригінальна модифікація новелістичного жанру. Функціонування комплексу канонічних ознак новели підпорядковане авторській концепції – осягнення людини через призму загальнолюдського, звільнення особистості від ідеологічних стереотипів. Головним предметом розповіді є не стільки незвичайна подія, як незвичайний герой. Саме тому художньо-стильова домінанта Любові Пономаренко – психологізм, що визначає специфіку інших жанрових параметрів новели.*

*У центрі авторської уваги типовий новелістичний герой зі сформованим світоглядом, характером, який в екстремальній ситуації виявляє свої сутнісні риси: німець в безвиході полону керується гуманістичними принципами.*

*Ключові слова: новела, жанр, художній стиль, психологізм, сюжет, оповідач, художня деталь.*

Серед сучасних новелістів Василь Портяк, Василь Габор, Микола Рябчук, Галина Пагутяк, Василь Трубай та ін. особливе місце посідає мала проза Любові Пономаренко, що вирізняється, з одного боку, стефаніківським загостреним драматизмом і лаконізмом, з іншого, – продовженням імпресіоністичної традиції М. Коцюбинського.

В. Кузьменко визначає новелістику Л. Пономаренко як новаторське, неоімпресіоністичне явище, а письменницю називає «руйнівником Карфагену української провінційності» [4, с. 66]. За спостереженнями М. Сулими, письменниця «володіє філігранним письмом, феноменальною спостережливістю, особливим поетичним баченням» [11].

Дебютна збірка малої прози Л. Пономаренко «Тільки світу» (1984), засвідчила входження в літературу самотнього митця, а наступні книги, зокрема «Дерево облич» (1999), «Ніч у кав'ярні самотніх душ» (2004), «Портрет жінки у профіль з рушницею» (2005), «Помри зі мною» (2006), «Синє яблуко для Ілонки» (2012) довели, що мисткиня, втілюючи свої оригінальні ідеї, творчо переосмислює новелістичну традицію.

Яскравим зразком такої модифікації жанру є новела «Гер переможений» – одна з найпотужніших за своїм гуманістичним потенціалом та цікава оновленням новелістичного канону.

Мета нашої розвідки – з'ясувати, як функціонують у цьому творі Л. Пономаренко жанровизначальні елементи новели.

На сьогодні літературознавці по-різному визначають іманентні риси новели, наголошуючи на її спорідненості з іншими жанрами.

О. Білецький стверджує, що лаконізм і несподівана розв'язка споріднює новелу з анекдотом [1, с. 46].

Є. Мелетинський уточнює: анекдот – «одне з найважливіших джерел новели», в ньому «сконцентровані найважливіші елементи новели» [6, с. 102], але новела характеризується «більшим ступенем наративного розгортання і виходом за межі анекдотичної ситуації» [6, с. 102], а також ширшим спектром пафосу. Дослідник називає сутнісні ознаки новели зіставляючи її також із оповіданням, що має «меншою мірою жанрову структурованість, більшу екстенсивність» [6, с. 102], і байкою, від якої новела відрізняється «відсутністю зооморфності основних персонажів, алегоризму і обов'язкової дидактичної спрямованості» [6, с. 5].

В. Фащенко вбачає відмінність новели від інших жанрів «малої» прози в тому, що в новелі чітко простежується взаємообумовленість змістових елементів: «кожна складова частина епізоду і кожен епізод у події, як мінімум виконують дві функції: пояснюють, розкривають даний момент і підсумовують попередній чи мотивують наступний» [12, с. 41].

Своєрідним синтезом наукових позицій є дефініція новели, представлена в літературознавчому словнику-довіднику за редакцією Р. Гром'яка, Ю. Коваліва: «новела (італ. *novella*, від лат. *novellas* – новітній) – невеликий за обсягом прозовий епічний твір про незвичайну життєву подію з **несподіваним фіналом** (*Тут і далі виокремлення наше – О. Б.*), **конденсованою та яскраво вималюваною дією**. Новелі властиві **лаконізм, яскравість і влучність художніх засобів...** До композиційних канонів новели належать: **наявність строгої та згорненої композиції з яскраво вираженим композиційним осердям** (переломний момент у сюжеті, кульмінаційний пункт дії, контраст чи паралелізм сюжетних мотивів і т. д.), перевага сюжетної однолінійності, **зведення до мінімуму кількості персонажів. Персонажі новели – особистості, зазвичай, цілком сформовані, що потрапили в незвичайні життєві обставини.** Автор концентрує увагу на змалюванні їх внутрішнього світу, **переживань і настроїв. Сюжет простий, надзвичайно динамічний, містить у собі момент ситуаційної чи психологічної несподіванки**» [5, с. 510].

О. Юрчук, висвітлюючи проблему етимології жанру, трансформаційні жанрові зміни на окремих етапах літературного процесу, серед названих вище жанровизначальних рис новели називає також «**присутність героя – оповідача з його специфічною манерою викладу**» [14].

Отже, можна виокремити такий комплекс сутнісних ознак новели: **лаконізм, розповідь про один незвичайний епізод або подію; наявність оповідача; фрагментарний динамічний простий сюжет, найчастіше, представлений трьома компонентами: зав'язка, кульмінація та непередбачувана розв'язка; конфлікт як центр розвитку дії; психологізм; важлива функціональна роль художньої деталі.**

Талановитий митець неминуче видозмінює жанровий канон і таким чином розвиває жанр, ілюстрацією цієї історико-літературної тенденції є новела Л. Пономаренко «Гер переможений».

В. Кузьменко слушно зауважує: «Мала проза, повісті Любові Пономаренко – своєрідні художні дослідження душі сучасної людини, морального виміру теперішнього світу. Письменниця працює у руслі як класичної української новели, оповідання, так і експериментує із широкими можливостями малих прозових жанрів (символічною образністю, експресивною, сугестивною, психологічною манерою письма, синтезом мистецтв тощо) [4, с. 67].

О. Хоменко акцентує на композиційній гармонійності та сконденсованості психологізму: «закроєні на геометричній досконалості «конструкти» новел Любові Пономаренко (майже завжди в них дотримано вимог естетики мінімалізму: один або кілька персонажів, ошадлива дециця діалогічного «матеріалу» та стиснений до атомістичної структури нурт психологічної напруги)» [13].

За канонами новелістичного жанру в основі твору повинна бути **розповідь про незвичайну подію**. У «Гері переможеному» в центрі авторської уваги насамперед **незвичайний герой** в екстремальній ситуації – відірваний від сім'ї, батьківщини полонений німець, котрий терпить приниження від охоронця й знущання дітей, але за словами Н. Буркалець, «в умовах війни, полону зберіг любов до дітей; пошану до прекрасного, витонченого; не відплачує злом ворогам» [2, с. 17]. Незвичайним, за тонким спостереженням дослідниці, є також контраст внутрішнього світу та зовнішності німця.

Сюжет новели підпорядкований завданню осягнути сутність людини в екзистенційному вимірі: що є людина? Тіло, яке намагається себе зберегти в будь-який спосіб, будь-якою ціною чи дух, який визначає координати поведінки індивіда високими ціннісними константами незалежно від зовнішніх обставин?

Події, змальовані в новелі, – це художні аргументи незвичайності головного героя, в якого актуалізуються духовні прагнення – потяг до краси, бажання творити красу в умовах, які, зазвичай, пробуджують інстинкт самозбереження й змушують людину зациклитися на фізичному виживанні. Полонений, виснажений хворобою й тяжкою працею будівельника, прикрашає будинки із цегли, садить клумбу: «коли протала земля, Фрідріх скопав маленьку грядочку, обгородив її камінням і посіяв нагідки» [8, с. 4], доброзичливо ставиться до дітей, які знущаються над ним: «добре пам'ятаємо, як він клав між грудочками зернини, як потім притоптував їх і, повернувшись до нас, усміхався: «Гут... кіндер... гут», «він саджав нас на коліна та співав своїх дурних німецьких пісеньок» [8, с. 4].

Безперечно, найбільш вражаюча подія – самогубство Фрідріха: *«Коли зняли його і взяли на руки, то здивувалися, що немає в ньому тіла»* [8, с. 4]. Ця подія набуває екзистенціалістського звучання, імпліцитно втілюючи ідею духовності головного героя.

Незвичайною подією є і випадково знайдена через п'ятдесят років фотографія донечок німця: *«Коли вибили цеглину, вийняли з отвору рукавицю. В рукавиці лежала фотокартка двох дівчаток у білих сукенках»* [8, с. 4].

Ця знахідка – завершальний штрих до портрету Фрідріха, що увиразнює важливість для героя дітей, сім'ї як загальнолюдської цінності.

Таким чином авторська увага сфокусована на герої: традиційний новелістичний елемент (незвичайна подія) трансформується під впливом художньо-стильової домінанти – **психологізму**.

Л. Пономаренко розкриває не лише **психологію індивіда в екстремальній ситуації** через **образ полоненого німця**, а й **психологію людей**, що оточують Фрідріха – вдови, охоронець, діти, **які переживають внутрішню боротьбу загальнолюдського й ідеологічного начал**. Особливе місце в цій групі образів посідає **герой-оповідач** – спочатку це дівчинка, а потім жінка, яка переживає духовну еволюцію.

У психологічному плані поведінка німця і дітей мотивована локально ситуаційно й глобально суспільно-історично. У людини в складній життєвій ситуації (чужина, обмеження свободи) актуалізується механізм психологічного самозахисту, що відкриває її невичерпний духовний потенціал. Для Фрідріха порятунком стала його заангажованість ідеєю краси як принципу буття. Естетично-моральний феномен краси визначає дивну, на перший погляд, а насправді, концептуально обгрунтовану поведінку героя. Полоненому надають наснаги спогади про духовно красиве – батьківщина, сім'я, діти, а також творення краси навколо: клумба, цегляні прикраси на будинках, випромінювання добра.

Поведінка дітей визначається ідеологічним стереотипом: будь-який німець – ворог, відповідно, його можна лише ненавидіти. Л. Пономаренко мотивує дитячу поведінку і психологічно-віковим чинником: вікова незрілість, несформованість у поєднанні з попереднім фактором провокує виникнення необгрунтованої жорстокості у ставленні до «іншого», та ще й такого, що викликає відразу своєю зовнішністю: *«Він до того бридко кашляв, до того був худий, гнилозубий і брудний, що ми не могли його не дразнити»* [8, с. 4].

Але дитяча агресія мимоволі притлумлюється під впливом доброзичливого ставлення до них Фрідріха. Цей психологічний момент відтворений через лаконічний паралелізм у змалюванні суперечливої поведінки дітей, котрі *«любили ціляти в нього грудками»* і *«любили, коли*

*він саджав нас на коліна та співав своїх дурних німецьких пісеньок»* [8, с. 4].

Важливе значення у психологічній реабілітації Фрідріха мають і **психологічні проєкції**: на дітей він проєктує свої нереалізовані батьківські почуття, на будинок, клумбу – господарські бажання, наполегливо вибудовуючи бажаний уявний світ.

Психологічні проєкції простежуються і в поведінці вдів: *«Місто давно не сердилося на німців, вдови жаліли їх і роздивлялися картки їхніх дружин та дітей, часом приносили щось із одягу – старий піджак або картуз, та ще варену картоплю, на що ті всміхалися, дякували, називаючи вдів «фрау»»* [8, с. 4].

Жінки зі співчуттям ставилися до полонених, бачачи в них не ворогів, а чоловіків, так само відірваних від родин, як і їхні, сподіваючись, що і їхні рідні живі і їм хтось допоможе на чужині. А милуючись роботою Фрідріха – *«прикрасами зі шматочків цегли сонця і квіти, він чіпляв їх понад вікнами другого поверху» «самотні жінки подовгу стояли, роздивлялися і навіть сплакували»* [8, с. 4] чи то над долею німця, чи то згадуючи своїх господарів, чи то жаліючи себе.

Боротьба ідеологічного й загальнолюдського начал у душі охоронця завершується перемогою милосердя. Письменниця активно застосовує засоби експресіоністичної поетики, через жести зображуючи душевні переживання, почуття героїв. Якщо спочатку «охоронець чіплявся поглядом і **байдуже погиркував**: *«Шнель, бидлота, шнель!»*» [7, с. 4], то згодом він змінює своє ставлення, співчуваючи хворому: *«Під осінь німець уже не садив грядку, ходив, хитаючись, і харкав кров'ю. Охоронець замість «шнеляти» простягав йому цигарку і дозволяв лежати під стіною»* [8, с. 4].

П. Кононенко помітив унікальну здатність Л. Пономаренко висвітлювати глобальні філософські проблеми через побутові, локальні життєві картини: «проєктування «дрібною» матеріалу на глибинний сенс життя і смерті, любові і ненависті, творення й руйнування» [3, с. 8].

Авторська концепція – осягнення незнищеного людського в людині.

У новелі модифіковано характерний для цього жанру фрагментарний динамічний простий сюжет. По-перше, у творі можна визначити дві сюжетні лінії, що взагалі суперечить природі малого жанру, – зовнішній побутовий сюжет (драма Фрідріха) й ескізно, але не менш переконливо, окреслений внутрішній сюжет (духовна еволюція оповідачки). По-друге, ці дві сюжетні лінії мають спільну зав'язку, розвиваються із одного сюжетного моменту, який функціонально важливий і в подієвому, і в психологічному планах.

Зав'язка, перше зіткнення конфлікуючих сторін – німця і дітей, які повинні були б представляти дві антагоністичні ідеологічні системи –



агресивний фашизм і радянський гуманізм. Але сюжетне вирішення доводить, що авторський задум був інший – відтворити загальнолюдський вимір взаємин, тому Л. Пономаренко руйнує традиційну ідеологічну парадигму, наділяючи своїх персонажів нетиповими рисами: німець, творець – гуманний представник держави-агресора й жорстокі діти-руйнівники – громадяни гуманістичної країни: *«Коли протала земля, Фрідріх скопав маленьку грядочку, обгородив її камінням і посіяв нагідки. ...А коли німців повели у барак, ми розвоювали ту землю, розкидали каміння, зробили з паличок хрест, зв'язали його травою і поставили на грядці», «цілу весну і ціле літо топтали і розкидали його грядку, його маленьку державку в нашому злиденному місті», «Ми любили ціляти в нього грудками»* [8, с. 4].

По-третє, за спостереженням Н. Буркалець, у творі наявний паралелізм розв'язок: «суть «несподіваної» розв'язки – життя Фрідріха продовжилося в його добрих справах. Раптово серед грудня зацвіла посіяна ним квітка... як символ любові, яка розтопила лід ненависті до переможеного ворога. Чому авторка ускладнює новелістичну композицію паралелізмом розв'язок? Хоч між ними різниця в півстоліття сюжетного часу, на нашу думку, Л. Пономаренко прагне закріпити в свідомості читача біблійні істини: любов покриває багато гріхів; ніколи любов не перестає» [2, с. 17].

На наш погляд, у новелі «Гер переможений» наявний паралелізм не лише розв'язок, а й кульмінацій, адже ці сюжетні елементи накладаються у творі.

У зовнішньому подієвому сюжеті **розв'язка – самогубство Фрідріха – водночас є і кульмінацією**: *«І одного ранку його знайшли під стіною барака, де він і стояв спиною до людей, понуривши голову. ...від ший до коробки сірла мотузка... Його поховали за містом, укинувши в яму і навіть не насипавши горба»* [8, с. 4].

Аналогічна структура і **внутрішнього** психологічного сюжету: **кульмінація і розв'язка збігаються – це уявне питання Фрідріхових донечок зі знайденої через пів століття фотографії сином оповідачки**:

*«– Ви не знаєте, де наш тато?..»* [8, с. 4].

І зовнішній, і внутрішній сюжети підпорядковані розкриттю психології: мотиви поведінки індивіда в екстремальній ситуації (образ Фрідріха) й духовне зростання особистості (образ оповідачки).

В екзистенційній площині обидві розв'язки знаменують перемогу гуманізму – Фрідріх фізично помер, але зберіг свою людську (духовну) сутність: красу доброти і благородства у ставленні до людей і світу; оповідачка переосмислила своє ставлення до полоненого, переживши катарсис – усвідомлення провини і каяття за свої дитячі гріхи.

Таке вирішення конфлікту підтверджує міркування П. Кононенка, висловлені в передмові до книжки Л. Пономаренко «Портрет жінки у профіль з рушницею»: «Ті конфлікти пристрастей (між чоловіками і жінками, вчителями і учнями, поглядами й ідеалами) завжди постають тестами на справжність кожного, на сутність життєвого вибору, а вимірюються не так фізичними ранами, як мірою внутрішнього потрясіння» [3, с. 8].

Лаконізм як жанрово-стильова риса новели виявляється зокрема в тому, що вся гама переживань жінки за принципом айсберга загнана в підтекст, що актуалізується в оригінальний спосіб – уявне питання-звертання дівчаток на фото, апелювання не лише до жінки, а й до читача. Текст налагоджує емоційний діалог із реципієнтом, провокуючи виникнення катарсису.

Вражаючий лаконізм у поєднанні з накладанням сюжетотворчих елементів – кульмінації і розв'язки посилює до максимуму драматичний пафос твору, який увиразнюється і через низку опозицій: самогубство німця в самотності на чужині в жахливих умовах – благополучне життя оповідачки, щасливої в материнстві, на батьківщині в затишному будинку.

Автор обґрунтовує внутрішні метаморфози героїні: безперечно, це її півстолітній життєвий досвід, але ми погоджуємося з Н. Буркалець, що вирішальним є психологічний фактор – материнство: «оповідачка змогла усвідомити всю глибину страждань полоненого німця, коли сама стала матір'ю» [2, с. 17].

Письменниця непрямо подає цю інформацію, вводячи другорядного персонажа – сина, який пробиває отвір у стіні, а в метафоричному сенсі руйнує стіну нерозуміння, ідеологічний бар'єр між німцем і своєю матір'ю. Окрім цього такий авторський хід продукує емоційно заряджений контраст: щасливий у родині син героїні й осиротілі доньки Фрідріха, позбавлені не лише батьківської любові й опіки, а навіть інформації про долю найріднішої людини.

Надзвичайно важливу роль у творі відіграє **поліфункціональна художня деталь**.

Повторювана деталь **«фотокартка двох дівчаток у білих сукенках і білих черевичках»** [8, с. 4] – **своєрідна модель долі полоненого німця, оскільки маркує найважливіші етапи його життя**. Спочатку ця художня деталь дає ретроспективу життя полоненого, представляючи його як щасливого батька, що пишається своїми чарівними доньками: *«У Фрідріха теж була фотокартка двох дівчаток у білих сукенках і білих черевичках, він не раз нам тикав ту дивовижу, чи забувши, що ми вже бачили, а чи хотів похизуватися, які в нього чепурні діти»* [8, с. 4].

Особливої значущості ця деталь набуває наприкінці новели, нагадуючи жінці про німця й сприяючи особистісному «відкриттю» Фрідріха як люблячого батька.

О. Хоменко наголошує, що любов – ціннісна константа, яка в різний спосіб оприявнюється в житті героїв Л. Пономаренко і про яку мисткиня завжди нагадує читачеві: «Занадто серйозно ставиться Любов Пономаренко до віри і до життя, ... аби про любов забувати. Тут про неї не виголошують патетичних монологів, не розбавляють її опобутовленими іпостасями псевдофілософські дискусії, не зводять до рівня модних гендерних профанацій... За неї взагалі майже не говориться вголос, але й на самісінькому краю прірви не полишає вона героїв її новел, являючись у дивних і апофатично «зашифрованих» епіфаніях – нагадуванням...» [13].

Оповідачка звертає увагу на те, що фото було сховане в рукавицю – асоціативний аналог батьківської руки (намагання пригорнути, приголубити, захистити). Цей умовний жест – вияв турботи німця про донечок і втрати надії коли-небудь їх побачити, тому полонений і замурує картку в стіну будинку.

Має сенс і думка Т. Остаповець: фотокартка – це ««лист у вічність», який дає надію, що Фрідріхові доньки дізнаються, яким був їхній батько і де він загинув» [7, с. 29].

Смисл художньої деталі розширюється також за допомогою сюжетного штриха: «*Дриль пошкодив їм черевички...*» [8, с. 4].

Асоціативне декодування: черевички – ноги – іти – дорога увиразнює драматичний вимір художньої деталі, яка розширює своє значення (обірвана дорога дітей до батька, беззахисність сиріт, безсилля батька допомогти їм), наближаючись до символу зруйнованої родини.

Звернімо увагу, що в першому випадку, фото знаходиться в руках Фрідріха, тобто, створюється ілюзія: батько і діти разом, у другому – навіть ця візія розсіюється через включення художньої деталі в мікросюжет (прагнення Фрідріха захистити дітей, сховавши фото в рукавицю, пошкодження дрилем черевичків дівчаток).

Ми погоджуємося з інтерпретаціями Т. Остаповець [7], Т. Рошинець [9], І. Сідень [10] та ін., які стверджують, що художня деталь «**квіткова грядка**» виражає красу душі Фрідріха, що прикрашає жорстокий до нього й брудний, поруйнований світ. На наше переконання, це ще й прагнення героя до краси як способу порятунку і себе, і навколишнього світу (згадаймо, афоризм М. Достоєвського «Краса врятує світ»).

Поставлений дітьми на грядці **хрест** – художня деталь, яка виражає агресію дітей, їхню жорстокість, а разом з тим виконує прогностичну функцію, натякаючи на смерть полоненого: «*А коли німців повели у барак,*

ми розвоювали ту землю, розкидали каміння, зробили з паличок хрест, зв'язали його травою і поставили на грядці» [8, с. 4].

Деталі «квітова грядка» і «хрест» – художні еквіваленти конфліктуючих сторін (Фрідріх і діти), вираження опозиційних концептів «духовна краса (любов, гуманізм) – жорстокість, агресія».

Перша художня деталь модифікується у творі: на витоптаній дітьми квітковою грядці лишається одна квітка, змальована автором в імпресіоністському ключі: *«Якось посеред грудня я сиділа на вікні і раптом побачила квітку. Пролітав перший сніжок, а вона цвіла собі під вікном. Була велика і кошлата, не квітка, а півсоня»* [8, с. 4]. Ідея незнищенності краси увиразнюється і завдяки контрасту «зима – квітка».

Цікаво, що на художньому мікрорівні концепт духовної краси має варіативне втілення – **квітова грядка, квітка, схожа на соняшник, цегляні квіти і сонця**. Остання варіація «цегляні квіти і сонця» нюансово збагачує характеристику Фрідріха, наголошуючи на його наполегливості у втіленні ідеї увічнити красу.

Друга художня деталь «хрест» під час повторення збагачується новими смислами: нагадування про нищення грядки стає імпульсом до засудження героїнею свого вчинку: *«Я одяглася, вискочила на подвір'я, простягла руку, щоб зірвати, і відсінула. Поруч з нагідкою стояв зроблений з паличок і зв'язаний нами хрест...»* [8, с. 4].

Отже, «Гер переможений» Л. Пономаренко – оригінальна модифікація новелістичного жанру. Функціонування комплексу канонічних ознак новели підпорядковане авторській концепції – осягнення людини через призму загальнолюдського, звільнення особистості від ідеологічних стереотипів, які руйнують гуманістичні засади буття. Саме тому художньо-стильова домінанта Любові Пономаренко – **психологізм**, що визначає специфіку інших жанрових параметрів новели.

Головним предметом розповіді є не стільки незвичайна подія, як незвичайний герой, який в екстремальній ситуації виявляє свої сутнісні риси: німець в безвиході полону виявляє себе гуманістом.

Письменниця досліджує психологію не лише головного героя, а й інших персонажів: діти, охоронець, вдови, розкриває різні психологічні аспекти їхньої поведінки через призму внутрішньої боротьби загальнолюдського й ідеологічного начал. Л. Пономаренко вдалося вирішити надзвичайно складне завдання – осягнути духовне зростання особистості (образ оповідача) в жанрі новели.

Автор розкриває дію різних психологічних механізмів, серед них – психологічні проєкції: полонений бачить у чужих дітях своїх, у будинку на чужині – дім на батьківщині, вдови проєктують долю полоненого німця на своїх чоловіків; механізм психологічного самозахисту висвітлено через

образ полоненого – прагнення перемогти потворність світу творенням краси.

Трансформовано характерний для новели сюжет, він представлений двома сюжетними лініями, які мають спільну зав'язку (знищення дітьми грядки полоненого): зовнішній побутовий сюжет (драма Фрідріха) і внутрішній психологічний сюжет (духовна еволюція оповідачки). Вони мають аналогічну структуру, кульмінація і розв'язка збігаються: у першому сюжеті – це самогубство німця, у другому – уявне питання Фрідріхових донечок зі знайденої через пів століття фотографії сином оповідачки. Обидві лаконічно означені сюжетні лінії містять ретроспективні елементи – фото дітей і спогад про епізод із дитинства оповідачки – завдяки яким художній час значно розширюється, порушуючи новелістичний канон. Парадоксально, але письменниця зуміла висвітлити долі двох людей у невеликому за обсягом творі.

Яскраво виявлений лаконізм як сутнісна риса художнього стилю Л. Пономаренко, надзвичайно висока інформативна «густина» тексту досягається також за рахунок активізації асоціативного поля образу, зокрема художньої деталі, актуалізації підтексту застосуванням принципу айсберга і, безперечно, влучністю дібраного автором слова.

Драматичний пафос новели увиразнюється завдяки наскрізному контрасту – ідеологічна й філософська опозиційність образів німця і дітей.

Опозиційність долається лише в розв'язках, які в екзистенційному вимірі засвідчують перемогу гуманізму: Фрідріх помер, але зберіг свою людську (духовну) сутність, оповідачка розкаюється у своїх дитячих гріхах і переконується у значущості загальнолюдських цінностей.

Авторська ідея – ствердження пріоритетності загальнолюдських цінностей над ідеологічними стереотипами.

Важливу поліфункціональну роль у творі відіграє художня деталь, що презентує конфліктуючі сторони – Фрідріх і діти як втілення концептуальної опозиції «любов, гуманізм – жорстокість, агресія». Усі художні деталі: «фотокартка доньок німця», «квіткова грядка», «хрест» повторювані, наближаються до символу, тому що їхній зміст збагачується, асоціативне поле розширюється за допомогою сюжетних штрихів.

Отже, самотутня новела Л. Пономаренко «Гер переможений» демонструє новаторські пошуки оптимальних способів взаємодії форми і змісту, з одного боку, увиразнюючи жанровий канон, з іншого, – розхитуючи його.

#### БІБЛІОГРАФІЯ

1. Білецький О. Українська проза першої половини XIX ст. (від Г. Квітки до прози «Основи») // О. Білецький [Збір. творів у 4-х томах]. – К., 1960. – Т. 2. – С. 231 – 282.
2. Буркалець Н. Вивчення новели як методична проблема: Жанровий аналіз новели Л. Пономаренко «Гер переможений» [Текст] / Н. Буркалець // Українська література в загальноосвітній школі. – 2007. – №5. – С. 15–18.

3. Кононенко П. Свято душі й таланту / Пономаренко Л. Портрет жінки у профіль з рушницею: Повісті, оповідання / Любов Пономаренко. – К.: ВЦ «Просвіта», 2005. – С. 5–9.
4. Кузьменко В. Неоімпресіоністична новелістика Любові Пономаренко: специфіка ідіостилію письменниці / В. Кузьменко // Теоретична і дидактична філологія: Збірник наукових праць. – Переяслав-Хмельницький; Корсунь-Шевченківський: «Видавництво К С В», 2015. – Випуск 20. – С. 65–76.
5. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. – К.: ВЦ «Академія», 2007. – 752 с.
6. Мелетинский Е. Историческая поэтика новеллы / Е. Мелетинский. – М.: Наука, 1990. – 275 с.
7. Остаповець Т. Гуманістичний пафос новели «Гер переможений» Л. Пономаренко / Т. Остаповець // Українська література. – 2013. – №11. – С. 29–30.
8. Пономаренко Л. Дерево облич / Любов Пономаренко. – К.: Український письменник, 1999. – 170 с.
9. Рошинець Т. Любов Пономаренко. «Гер переможений»: [розробка теми уроку] / Т. Рошинець // Все для Вчителя. – 2012. – №17–18. – С. 179–180.
10. Сідень І. Гуманістичний пафос новели Любові Пономаренко «Гер переможений» / І. Сідень // Українська мова та література. – 2012. – №13 (лип.). – С. 33–34.
11. Сулима М. Любов Пономаренко. – Літакцент. – 1 лютого, 2010 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://litakcent.com/2010/02/01/made-in-rajcentr/>
12. Фащенко В. Із студій про новелу: [Жанрово-стильові питання] / В. Фащенко. – К., Радянський письменник, 1971. – С. 41.
13. Хоменко О. Чиста мова людей і яблук // Літературна газета. – Випуск 3(87) – 4 березня, 2013 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://litgazeta.com.ua/articles/chysta-mova-lyudej-i-yabluk/>
14. Юрчук О. Новела у світлі історичної поетики: проблеми типології жанру: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06 / Юрчук Олена Олексіївна; НАН України, Ін-т лри ім. Т. Г. Шевченка. – К., 1999. – 16 с.

#### BIBLIORAFIA

1. Biletskyi O. Ukrainska proza pershoi polovyny KhIKh st. (vid H. Kvitky do prozy «Osnovy») // O. Biletskyi [Zibr. tvoriv u 4-kh tomakh]. – K., 1960. – T. 2. – S. 231 – 282.
2. Burkalets N. Vyvchennia novely yak metodychna problema: Zhanrovyi analiz novely L. Ponomarenko «Her peremozhenyi» [Tekst] / N. Burkalets // Ukrainska literatura v zahalnoosvitnii shkoli. – 2007. – №5. – S. 15–18.
3. Kononenko P. Sviato dushi y talantu / Ponomarenko L. Portret zhinky u profil z rushnytseiu: Povisti, opovidannia / Liubov Ponomarenko. – K.: VTs «Prosvita», 2005. – S. 5–9.
4. Kuzmenko V. Neoimpresionistychna novelistyka Liubovi Ponomarenko: spetsyfika idiosyliu pysmenytsi / V. Kuzmenko // Teoretychna i dydaktychna filolohiia: Zbirnyk naukovykh prats. – Pereiaslav-Khmelnytskyi; Korsun-Shevchenkivskyi: «Vydavnytstvo K S V», 2015. – Vypusk 20. – S. 65–76.
5. Literaturoznavchyi slovnyk-dovidnyk / Za red. R. T. Hromiaka, Yu. I. Kovaliva, V. I. Teremka. – K.: VTs «Akademiia», 2007. – 752 s.
6. Meletynskiy E. Ystorycheskaia poetyka novelly / E. Meletynskiy. – M.: Nauka, 1990. – 275 s.
7. Ostapovets T. Humanistychnyi pafos novely «Her peremozhenyi» L. Ponomarenko / T. Ostapovets // Ukrainska literatura. – 2013. – №11. – S. 29–30.

8. Ponomarenko L. Derevo oblych / Liubov Ponomarenko. – K.: Ukrainskyi pysmennyk, 1999. – 170 s.
9. Roshynets T. Liubov Ponomarenko. «Her peremozhenyi»: [rozrobka temy uroku] / T. Roshynets // Vse dlia Vchytelia. – 2012. – №17–18. – S. 179–180.
10. Siden I. Humanistychnyi pafos novelty Liubovi Ponomarenko «Her peremozhenyi» / I. Siden // Ukrainska mova ta literatura. – 2012. – №13 (lyp.). – S. 33–34.
11. Sulyma M. Liubov Ponomarenko. – Litaktsent. – 1 liutoho, 2010 [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupu: <http://litakcent.com/2010/02/01/made-in-rajcentr/>
12. Fashchenko V. Iz studii pro novelu: [Zhanrovo-stylovi pytannia] / V. Fashchenko. – K., Radianskyi pysmennyk, 1971. – S. 41.
13. Khomenko O. Chysta mova liudei i yabluk // Literaturna hazeta. – Vypusk 3(87) – 4 bereznia, 2013 [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupu: <http://litgazeta.com.ua/articles/chysta-mova-lyudej-i-yabluk/>
14. Yurchuk O. Novela u svitli istorychnoi poetyky: problemy ty polohii zhanru: avtoref. dys. ... kand. filol. nauk: 10.01.06 / Yurchuk Olena Oleksiivna; NAN Ukrainy, In-t l-ry im. T. H. Shevchenka. – K., 1999. – 16 s.

#### ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

**Буряк Олена Федорівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури КДПУ ім. В.Винниченка.

*Наукові інтереси:* методологія аналізу художнього твору та літературознавчого дослідження, історія української літератури другої половини ХХ – початку ХХІ століття.

**УДК 821.161.2 Хвильовий**

## МАЛА ПРОЗА М.ХВИЛЬОВОГО Й Б.ПІЛЬНЯКА: СПРОБА КОМПАРАТИВНОГО АНАЛІЗУ

**Оксана ВЕЧІРКО (Кіровоград)**

*М.Хвильовий і Б.Пільняк прийшли в літературу водночас: на початку 20-х років ХХ століття. Це була пора, коли ще лунали відгомони "срібного століття" в красному письменстві, існував творчий плюралізм, який реалізувався в різних літературно-творчих організаціях, їхніх естетичних маніфестах і програмах. Аналізуючи художню манеру М.Хвильового і Б.Пільняка, критики стверджували, що започаткована вона була М.Коцюбинським, В.Стефаником, А.Белім і А.Ремізовим. Розглядаючи стильові особливості творів обох митців, дослідники відзначали продовження традицій орнаментальної прози. Не обійшли увагою і таку рису, як лірична організація тексту й пов'язана з нею особлива форма творів.*

*У статті розглянуто основні типи оповідань М.Хвильового та Б.Пільняка, зокрема монологічне, поліфонічне, безсуб'єктне; проаналізовано організацію мовних особливостей тексту. Дослідження художньої форми оповідань обох митців виявляють багато спільного – фрагментарність, рефренізацію тощо, їхні оповідання нагадують вірші в прозі, що загалом притаманне імпресіонізму, авторське новаторство виявляється у створенні особливих стильових форм.*

*Ключові слова:* художній світ, поетика оповідань М.Хвильового і Б.Пільняка, поліфонічні, монологічні, безсуб'єктні оповідання, автор-герой.

М.Хвильовий і Б.Пільняк прийшли в літературу водночас: на початку 20-х років ХХ століття. Це була пора, коли ще лунали відгомони "срібного століття" в красному письменстві, існував творчий плюралізм, який

реалізувався в різних літературно-творчих організаціях, їхніх естетичних маніфестах і програмах. У цій літературно-громадській ситуації, характерній для української та російської літератур, і формувалася творча індивідуальність обох прозаїків. Аналізуючи художню манеру М. Хвильового і Б. Пільняка критики стверджували, що започаткована вона була М. Коцюбинським, В. Стефаником, А. Белім і А. Ремізовим. Передусім, прозу М.Хвильового атестували, як "побудовану на принципі уривчастості..." [13, с. 38]. Розглядаючи стильові особливості творів обох митців, дослідники відзначали продовження традицій орнаментальної прози. Не обійшли увагою і таку рису, як лірична організація тексту й пов'язана з нею особлива форма творів. Незвичайність форми була обумовлена й соціальними явищами. Вихорна, стихійна дійсність відбилася як в змісті, так і в їхній "клаптиковій структурі" творів [4, с. 10]. "Це складна і вишукана майстерність, яка має в своїй основі емоційну значимість слів, мелодизацію мови, індивідуальний синтаксис" [10, с. 150]. З огляду на це, актуальність нашого дослідження зумовлена необхідністю проаналізувати новаторську художню форму оповідань М. Хвильового і Б. Пільняка.

Сучасне літературознавство сьогодні виявляє значний інтерес до творчості українського й російського митців, художній світ письменників у різний час досліджували В. Агєєва [1], Ю. Безхутрий [2], В. Брюховецький [3], М. Жулинський [6]. Незважаючи на велику кількість публікацій, у яких розглядався літературний доробок митців, окремого дослідження, присвяченого стильовій організації та поетиці їхніх оповідань у компаративному контексті, не маємо, отже, саме цей аспект і стане предметом нашого дослідження.

Для розуміння прози М.Хвильового суттєвим є розгляд питання "автор-герой". Цій проблемі було присвячено ранню статтю Є. Перліна "Організація прози у М. Хвильового" [7, с.8-31]. Критик, використовуючи класифікацію М. Бахтіна, виділяє три типи оповідань у доробку автора: монологічне /"Кіт у чоботях", "Елегія", "Арабески", "Чумаківська комуна"/, поліфонічне /"Життя", "Мати", "Синій листопад", "Лілюлі"/, безсуб'єктне /"Іван Іванович"/. Принцип цієї класифікації є авторська позиція в сюжеті: "Якщо в монологічній структурі автор весь час керує читачем,.. втручаючись у хід оповідання, то в поліфонічній структурі він говорить устами багатьох персонажів", і тільки "в оповіданні безсуб'єктному він зовсім не вважає за потрібне втручатися..." [7, с. 9]. Детально критик аналізує і форми авторських коментарів у новелах: "ліричні відхилення, навмисне безладдя, патетичний і нерівний стиль, екзотизування імен" [7, с. 14]. У той же час Є. Перлін, докладно розглядаючи це питання, не вказує на функціональні особливості цих різновидів оповідань з точки зору психологізму. Адже монологічне оповідання найбільш повно відображає



психічний стан героя, дозволяє глибше розкрити його внутрішній світ. Подібна класифікація може бути застосована і до оповідань Б. Пільняка. Справді, образ автора – це та цементуюча сила, яка пов'язує всі стильові засоби в суцільну художню систему твору. Уявлення про автора складається в читача й тоді, коли він не персоніфікований у творі, тобто не названий і ніяк не схарактеризований в соціально-психологічному відношенні. У художньому мовленні завжди є особистість митця. Навіть у самій об'єктивній оповіді присутній образ автора, тому що ця об'єктивність є не що інше, як особлива форма побудови образу автора. Тенденції до суб'єктивізації, чи, навпаки, до об'єктивізації літературної оповіді, прагнення виразно показати авторське ставлення до зображуваного або приховати його за образами персонажів рівною мірою характеризує оповідача. Це не тільки більш-менш конкретний образ, завжди присутній у кожному літературному творі, але й певна образна ідея, принцип і обличчя того, хто промовляє, це точка зору на мовлене, точка зору психологічна, ідеологічна і просто географічна, тому що не можна описувати нізвідки і не може бути опису без того, хто описує [5, с.199-201].

Найбільш повно такий тип оповіді представлено у Б. Пільняка в монологічній формі. Ми знаходимо його в оповіданнях "Целая жизнь", "Верность", "Рассказ о том, как создаются рассказы".

Підкреслимо, що, на відміну від М. Хвильового, монологічне оповідання не типово для Б. Пільняка. Більш характерною для Б. Пільняка є поліфонічність оповіді. Вона досягається за рахунок того, що автор-оповідач мовби відступає на задній план. У новелах переважає "сценічна" дія, діалог, монологізований діалог, фіксація точки зору на зображуване в свідомості одного із героїв оповідання. У мовленні дійових осіб особливий акцент робиться на інтонації проголошеного, воно позначене соціально-типовими, індивідуально-характерологічними висновками.

Такою поліфонічністю наповнене оповідання Б. Пільняка "Без названья". Коло дійових осіб означено в мові автора-оповідача коротко, сухо, навіть протокольньо: "Героев в этом рассказе - трое: он, она и тот третий, которого они убили и который стал между ними"[8, с.455]. А далі розповідається про причини вбивства третього і підключаються голоси Його і Її, які характеризують третього. Мова стає підвищено емоційною, оповідь має відтінок публіцистичності. "Этот третий – был провокатором. Этот третий был человеком, продававшим за деньги людей на виселицу, продававшим революцию, её идею и её честь. Он и она вызвались убить человека, для которого не было иного имени, кроме мерзавца. Это были дни разгрома революции 1905 года, – и суд над негодяем должен был быть жестоким: побеждаемым не о чём было разговаривать, когда их же брат

продавал голову на виселиці, груди под пули и годы человеческих мук на тюрьмы и ссылки, – разговор не было" [8, с.455].

Ще один раз назве Б.Пільняк третього провокатором, але це прозвучить з позиції її: "Она никогда не видела в лицо этого провокатора". Чи Андрія: "Андрей ничего не ответил, – отступив шаг назад, выхватил он из кармана револьвер и в упор в грудь выстрелил в провокатора" [8, с. 455]. І далі до кінця оповідання характеристика третього учасника драми зникне. Автор сухо визначить його тільки порядковим числівником "третій". У момент появи "третього" Б. Пільняка, замість зниженого тону, протокольно фіксує рух: "С насыпи в туман овражка, к соснам пошёл третий, человек в соломенной шляпе, в пальто. Этот третий пошёл к соснам. Этого третьего встретил Андрей" [8, с. 457]. Для обох учасників драми "третій" – це провокатор. Для Б. Пільняка "третій" – це людина, провину якої не доведено. Пригадаємо: "...побеждаемым не о чём было разговаривать... и разговор не было" [8, с. 455]. І на обличчі третього після смертельного поранення – посмішка... Що це? Фанатизм іншої віри чи реакція невинної людини, яка не розуміє, чому саме вона гине.

Так поступово визначається основна думка оповідання: сумнівна перемога політичної влади /"синя темрява"/, яка будується на загибелі безвинних і тих, чию вину не доведено. А там, де смерть, зникає любов як вищий вираз людських взаємин.

Важливо відзначити, що, на наш погляд, монологічна, поліфонічна і безсуб'єктивна оповідь дуже рідко зустрічаються в чистому вигляді. Частіше в художньому творі знаходять вираз декілька способів організації тексту. Так, початок оповідання "Заштат" подано в манері авторської оповіді, а герої творів і їхні соціально-психологічні стосунки передані в устами самих персонажів. Його дієслова одноманітні, вони мовби підкреслюють: ось люди, вони говорять, слухайте їх, намагайтесь зрозуміти і ви проникнете в зміст художнього зображення людського життя на певному етапі соціального розвитку суспільства. Ось, наприклад, авторські дієслова в оповіданні "Заштат": заговорил, сказав, молвил, прошипел, ответил, добавил, спросил. Багато діалогічних структур у творах Б. Пільняка не мають авторських ремарок, і це є особливим стилістичним прийомом, коли митець, спираючись на мову персонажів, ніяк не коментує її. Персонаж цікавить Б. Пільняка як оцінююча позиція людини в ставленні до самої себе і в ставленні до навколишньої дійсності. Ця особливість зображення персонажів зближує, як нам здається, Б. Пільняка і М. Хвильового. Їх поєднує намагання показати не те, ким є персонаж у навколишньому світі, а те, що для персонажа є світ і ким є сам персонаж для самого себе.

Можна говорити також і про характер авторських коментарів Б. Пільняка і М. Хвильового. Першого, безперечно, відрізняє прагнення до

узагальнювальних міркувань типу: "Каждая эпоха человеческой жизни, каждая страна, каждый город, каждый дом, каждая комната имеют свой запах – точно так же, как имеют свой запах каждый человек, каждая семья, каждый род" [8, с. 412] /"Человеческий ветер"/. Можливо, ці коментарі не відрізняються глибоким ліризмом, як у М. Хвильового. Порівняємо: "Каждая историческая эпоха создавала и создаёт свои понятия о любви, и каждая историческая эпоха имела свои законы рождения" [8, с. 526] /"Верность"/; в українського прозаїка: "Темна наша батьківщина. Розбіглась по жовтих кварталах чорнозему й зойкає рососою на обніжках своїх золотих ланів. Блукає вона за вітряками й ніяк не найде веселого шляху..." [11, с. 186] /"Солонський яр"/. Однак, аналізуючи монологічні оповідання Б. Пільняка й М. Хвильового, ми можемо говорити і про "співзвучні" форми авторських узагальнень.

Знаходимо ми в оповіданнях Б. Пільняка і те, що відзначали критики у прозі М. Хвильового: "стильові повтори,.. своєрідний рефрен, який щоразу повторюється" [7, с. 15]. Наприклад: "Всегда можно сказать о людях, что они просты, – и никогда нельзя говорить, что просты люди" [9, с. 437] /"Грэго-Тримунтан"/; "Как проходит любовь, как уходит любовь и что дано человеку любовью? – великое ли бремя дано любовью человечеству и человеку – или великая радость, когда тяжесть любви есть счастье? – как надо человеку нести любовь" [8, с. 525] /"Верность"/. Властивий Б. Пільняку і "композиційний сумбур" [4, с. 10] /до речі, саме цей письменник і творив його/; автор не обмежував себе рамками певних хронологічних дат, географічного місця, у його творах імпресіоністичні моменти є визначальними. Властива новелам монологічного типу обох авторів і особлива "е к з о т и з а ц і я п е р с о н а ж і в" [7, с. 17], що виражається у виборі незвичайних прізвищ для героїв: подружжя Самуель Гарнет /"Жених во полуночи"/; мальчик из Тралл /герой оповідання, яке так і називається/; Генрі, Стюард /"Speransa"/. У М. Хвильового – Тагабат "Я/романтика"/; Карк /"Редактор Карк"/.

В обох авторів ми знаходимо спільні координати не тільки в тематичному спрямуванні їхніх творів, але й в особливостях художньої форми. Дуже часто критики звинувачували їх у "клаптиковій структурі" [4, с. 10], "механічному поєднанні частин" [14, с. 74]. Однак такі твердження не мають серйозних підстав. Справді, проза М. Хвильового й Б. Пільняка дуже своєрідна, оскільки прозаїки, використовуючи незвичайні прийоми, створювали складні, але цікаві сюжети.

Наприклад, в етюді "Синій листопад" М. Хвильового перед нами декілька коротких уривків, логічно нерозвинутих; природа і взаємозв'язки героїв окреслені імпресіоністично. Але разом з тим оповідання залишає враження художньої цілісності, це досягається "за допомогою прийому "лейтмотивів" [13, с. 40]. Деякі фрази, слова, образи повторюються з

невеликими варіаціями, але, по-суті, вони й компонують оповідання, створюють своєрідний ритм суму, приреченості.

Перший лейтмотив – "джигітівка вітрів": "З моря джигітували солоні вітри" [11, с. 206]; "Проте солоні вітри джигітували в Закаспії й зникали в невідомих пісках" [11, с. 209]; "Коли внесли Вадима в кімнату, з моря знову полетіли солоні вітри. Вітри джигітували і зникали в Закаспії" [11, с. 216].

Подібні прийоми ми виявляємо й у прозі Б. Пільняка. В оповіданні "Грєго-Тримунтан" є рефрен, яким пронизано всю оповідь. Перший з них пов'язаний, як і в М.Хвильового, з описом вітру: "Ветры дуют с моря. Ветры дуют в море" [9, с. 437]; "Ветры иной раз дуют до свиста, но человеку в море нельзя свистать, как вообще не стоит свистать и просвистываться серьёзному человеку" [9, с. 447]. З цим рефреном суголосні роздуми про людське життя: "Всегда можно сказать о людях, что они просты,- и никогда нельзя говорить, что просты люди" [9, с. 437]. І, нарешті, те вічне правило, заради якого живуть усі герої Б. Пільняка: "Человеческое время идёт рожденьями, свадьбами, смертями" [9, с. 444].

Така структура художнього тексту упорядковує кожну деталь, допомагає глибше розкрити внутрішній світ людини, зрозуміти психологію героїв. Подібні композиційні прийоми мають особливу функцію. Використовуючи їх, автори створюють певний настрій, задають загальний тон оповіданню, причому часто рефрени суголосні душевному стану героїв. Митці навмисне використовують цей паралелізм, який посилює тривожність /якщо душевний спектр героя представлено, в основному, негативними емоціями/, створюють своєрідний елегійний тон.

Емоційний момент є визначальним у творах М. Хвильового і Б. Пільняка. "Взагалі – в прозі М.Хвильового виступає яскраво-помітний нахил до лірики"[13, с. 39]. Ліризмом перейнято в письменників і мову персонажів, й авторську оповідь: "А сьогодні весна. Розумієте? Буйна, арештанська. У-ух, щоб тобі... Сьогодні весна, мов голуба тянучка: їв би і дивився без кінця.. – Дех, моя коханко. Дай, візьму тебе в свої залазні обійми: твоє волосся пахне, мов виноградне вино" [11, с. 216] /"Чумаківська комуна"/. "...Із-за дальніх одрогів виринав місяць. Потім плив по тихих голубих потоках, одкидаючи лимонні бризки. Опівночі пронизав зеніт і зупинився над безоднею" [11, с. 336] /"Я/романтика"/. У російського прозаїка: "Впрочем, в эти каждые десять лет и приходят в жизнь миллионы людей, рождаются, растут, живут, идут в новые земли, множатся, буйствуют половодьями весен, изобилуют летами, покояются эмалевыми днями бабьего лета, сгорают красными зимними зорями" [8, с. 412] /"Человеческий ветер"/.

Іноді оповідання М. Хвильового й Б. Пільняка нагадують вірші в прозі, що загалом притаманне імпресіонізму. Особливе місце в структурі

оповіді займає у них словесна організація тексту, в основу якої покладено звуковий принцип. У М. Хвильового звук виконує функцію характеристики, замінюючи при цьому широкі описи, як це бачимо в етюді "Синій листопад":

"Завтра мітинг-концерт. Незграбний Гофман:

– Паф! Паф!" [11, с. 213].

"Гофман летючий мітинг:

-Паф!Паф!" [11, с. 213].

У Б. Пільняка "гра звуків" змінює в цілому зміст фрази /"Человеческий ветер"/:

"Иван! - у нас же ребёнок...

Иван Иванович сострил:

– У нас же-ре-бё-нок: вот именно, мне не надо, чтоб у тебя были жеребцы. – Ступай вон!" [8, с. 413].

І Б. Пільняк, і М. Хвильовий прагнули створити особливу форму своїх творів. Ще в 30-ті роки, виступаючи проти рапівсько-вуспівського "монументального реалізму", український автор писав: "Ми допускаємо і навіть вважаємо за потрібне існування багатьох формальних "ізмів", бо це, по-перше, дає можливість письменникам скоріше намацати шлях до стилю нашої епохи, по-друге, дає їм же таки не меншу можливість більше дбати про зміст, як би вони дбали за нього, обмежені тим чи іншим "ізмом", канонізованим в стиль нашої доби. Але розуміємо ми ці "ізми" не як стилі, а як суми художніх прийомів" [12, с. 817].

Подібні висловлювання є свідченням того, що письменник відстоював свободу митця не тільки у виборі тем та проблематики, але й у створенні художніх систем. М. Хвильовий був ідеологом плеяди митців, для яких був властивий вільний пошук нових жанрово-стильових форм і зображально-виражальних засобів. З огляду на це, для нас відкриваються цікаві перспективи дослідити творчий доробок вітчизняного митця в контексті світового літературного процесу в компаративному аспекті.

#### БІБЛІОГРАФІЯ

1. Агеева В.П. Микола Хвильовий // Микола Хвильовий. Новели, оповідання. «Повість про санаторійну зону». «Вальдшнепи». Роман. Поетичні твори. Памфлети. – К., 1995.– С. 5–30.
2. Безхутрий Ю.М. Хвильовий: проблеми інтерпретації / Юрій Безхутрий. – Харків: Фоліо, 2003.– 495 с.
3. Брюховецький В. Романтик з непоступливою вдачею /В'ячеслав Брюховецький/ Радянське літературознавство. –1989.– №8. – С. 25–31.
4. Гофман В. Место Б.Пильняка // Б.Пильняк. Статьи и материалы. – Л.: Academia, 1928. – С.7-44.
5. Гуковский Г. Реализм Гоголя./ Г. Гуковский. – М. –Л.: ГИХЛ, 1959. – 532 с.
6. Жулинський М. Талант, що прагнув до зір /Микола Жулинський/ Хвильовий М. Твори у 2-х т. К.: Дніпро, 1990.–Т.1.– С. 5–43.

7. Перлін Є. Організація прози в М.Хвильового / Євген Перлін // Сучасна українська проза. Випуск перший / [За ред. Є. Перліна]. – Х.–К.,: ДВУ, 1930. – С. 7–31.
8. Пильняк Б. Повести и рассказы / Борис Пильняк. – М.: Современник, 1991. – С.686.
9. Пильняк Б. Целая жизнь/ Борис Пильняк. – Минск, – Мастацкая літаратура, 1988. – 638с.
10. Рашковская А. Восходящие силы литературы: 1. Борис Пильняк // Петроград. Литературно-художественный альманах. Кн. 1. – Петроград, М., 1923. – С. 146–158.
11. Хвильовий М. Твори: В 2 т./ Микола Хвильовий. – К.: Дніпро, 1990.– Т.1.: Поезія, оповідання, новели, повісті. – 650 с.
12. Хвильовий М. Твори: В 2 т. / Микола Хвильовий. – К.: Дніпро, 1990.– Т.2.: Повісті, оповідання, незакінчені твори, нариси, памфлети, листи. – 925 с.
13. Чирков М. М.Хвильовий у його прозі /Микола Чирков/ Життя і революція. –1925. – №10. –С.38–44
14. Шкловский В. Эпигоны А.Белого // В.Шкловский. Пять человек знакомых. –Тифлис: Акц. о-во "Заккнига", 1927. – С.71–91

#### BIBLIOGRAPHIA

1. Aghejeva V.P. Mykola Khvylyjovyj // Mykola Khvylyjovyj. Novely, opovidannja. «Povisty pro sanatorijnu zonu». «Valjdshnepu». Roman. Poetychni tvory. Pamflety. – К., 1995.– С. 5–30.
2. Bezkhutryj Ju.M. Khvylyjovyj: problemy interpretaciji / Jurij Bezkhutryj. – Kharkiv: Folio, 2003.– 495 s.
3. Brjukhovecjkyj V. Romantyk z nepostuplyvoju vdacheju /V'jacheslav Brjukhovecjkyj/ Radjansjke literaturoznavstvo. –1989.– #8. – С. 25–31.
4. Ghofman V. Mesto B.Pyljnaka // B.Pyljnjak. Statyj u materyaly. – L.: Academia, 1928. – С.7-44.
5. Ghukovskij Gh. Realyzm Ghogholja./ Gh. Ghukovskij. – М. –L.: GhYKhL, 1959. – 532 s.
6. Zhulynskij M. Talant, shho pragnuv do zir /Mykola Zhulynskij/ Khvylyjovyj M. Tvory u 2-kh t. К.: Dnipro, 1990.–Т.1.– С. 5–43.
7. Perlin Je. Orghanizacija prozy v M.Khvylyjovogho / Jevghen Perlin // Suchasna ukrajinsjka proza. Vypusk pershyj / [За ред. Je. Perlina]. – Kh.–К.,: DVU, 1930. – С. 7–31.
8. Pyljnjak B. Povesty y рассказы / Borys Pyljnjak. – М.: Sovremennyk, 1991. – С.686.
9. Pyljnjak B. Celaja zhyznj/ Borys Pyljnjak. – Mynsk, – Mastackaja lytaratura, 1988. – 638s.
10. Rashkovskaja A. Voskhodjashhye syly lyteratury: 1. Borys Pyljnjak // Petrograd. Lyteraturno-khudozhestvennyj aljmanakh. Кн. 1. – Petrograd, М., 1923. – С. 146–158.
11. Khvylyjovyj M. Tvory: V 2 t./ Mykola Khvylyjovyj. – К.: Dnipro, 1990.– Т.1.: Poesija, opovidannja, novely, povisti. – 650 s.
12. Khvylyjovyj M. Tvory: V 2 t. / Mykola Khvylyjovyj. – К.: Dnipro, 1990.– Т.2.: Povisti, opovidannja, nezakincheni tvory, narisy, pamflety, lysty. – 925 s.
13. Chyrkov M. M.Khvylyjovyj u jogho prozi /Mykola Chyrkov/ Zhyttja i revoljucija. –1925. – #10. –С.38–44
14. Shklovskij V. Эпигоны А.Белого // V.Shklovskij. Pjatj chelovek znakomykh. – Туфлс: Акц. о-во "Zakknygha", 1927. – С.71–91

#### ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

**Вечірко Оксана Леонідівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри зарубіжної літератури та компаративістики КДПУ ім. В.Винниченка.

*Наукові інтереси:* проблеми психологічного аналізу у художньому творі.

УДК 821.161.2-31.09

## ЕНІГМАТИЧНИЙ НАРАТИВ І КОД У МІСТИЧНОМУ РОМАНІ В.ДАНИЛЕНКА «КОХАННЯ В СТИЛІ БАРОКО»

**Оксана ГОЛЬНИК (Кіровоград)**

*У статті здійснено аналіз містичного дискурсу роману В.Даниленка «Кохання в стилі бароко» крізь призму енігматичного наративу та енігматичного коду. З'ясовано значення загадки, таємниці для створення сюжету фантастичного (містичного) твору. Запропоновано розгляд творів містичного дискурсу як комунікативної події, яка будується на енігматичному тексті. Визначено дві складові цього феномену – вербальна та когнітивна. Вивчення їхньої взаємодії дозволяє встановити ідейні смисли містичного твору. З'ясовані особливості розгортання енігматичного наративу: загадка метафізичної суті Юлії є центром сюжетобудування, а розгадування кросворду відтворює процес оприявлення її танатичності. Головоломку розглянуто як композиційний прийом необарокової поетики, встановлено особливості її побудови та розгортання: новелістична природа розповідей, принцип розташування та характер взаємодії (аналогія, антитеза, фрактальність), культурно-історичний код.*

*Ключові слова: енігматичний наратив, енігматичний код, містичний дискурс, архетип, символ, апокаліптичність, танатичність.*

Від часу появи роману В.Даниленка «Кохання в стилі бароко» 2009 року літературна критика одноставно віднесла його до жанру містики. Твір визначали як «містичний роман» (Я.Поліщук) [4], «роман-таємниця» (Л. Шутяк) [10], «містичний детектив з присмаком бурлеску» (Т. Трохименко) [8].

Містичне у цьому творі теж по-різному інтерпретувалося дослідниками: переважно як засіб створення міфу міста (Я. Поліщук), як спосіб організації інтриги або як код культурного ландшафту Києва (В. Степанищенко [6]). Попри значимі досягнення у вивченні поетики містичного в романі В. Даниленка, окремі проблеми залишаються актуальними. Зокрема це питання створення енігматичного наративу як засобу актуалізації містичного дискурсу в творі. Саме цей аспект і становить предмет розгляду пропонованої студії.

Описуючи композиційні особливості «Кохання в стилі бароко», Я. Поліщук зазначив: «Романіст уміло вплітає в свою оповідь ознаки новітньої, постмодерної прози: чи то в композиційному прийомі роману-кросворду [...]; чи то в колекціонуванні парадоксальних людських історій, якими інкрустує (Не завжди органічно) сюжет твору» [4, с.18]. При цьому вчений зауважував, що містика у творі «зміцнює інтригу» і «наркотизує читиво» [4, с.18]. Тим самим дослідник значно обмежив функціональне значення «містичного» в художній організації твору. У нашому дослідженні ми розглянемо енігматичність як спосіб актуалізації містичного у творі В. Даниленка.

У «Словнику іншомовних слів» «енігма» визначається як «загадка», «головоломка», а «енігматичність» асоціюється із «таємничим», «незрозумілим» [5, с.201]. Енігма як сюжетоорганізуючий центр притаманний детективним і фантастичним творам. Саме таку особливість з'ясував та описав Ц. Тодоров у праці «Введення у фантастичну літературу». При цьому дослідник зауважив, що «фантастичне» є прикордонною смугою між незвичайним і чудесним (таємничим). Чудесне є категорією містичного дискурсу, а оповідь про нього ґрунтується на законах ірраціональності, метафізичності. На відміну від незвичайного, яке можна пояснити законами логіки, природи, чудесне сприймається як надприродне [7]. Його існування можна прийняти лише відмовившись від раціоцентризму і припустити імовірність існування інших, логічно не обґрунтованих, не доведених законів буття, таких, що інтуїтивно пізнаються людиною. Ефект ірраціональності і метафізичності трактування явищ генерується міфологічною пам'яттю людини. Як зазначав К.Г. Юнг, інтуїція – це сприймання явища через несвідоме [11], через актуалізацію архетипів у структурі психіки людини.

Н. Зражевська зауважила, що «постмодерн як духовний стан суспільства поряд із раціональним досвідом як рівноправний розглядає досвід інтуїтивний, трансцендентний, міфологічний» [3, с.13]. Однією із форм його вияву є енігматичний код та енігматичний наратив. Саме ці естетичні феномени спостерігаємо в багатьох творах світової літератури («Ім'я рози» та «Маятник Фуко» У. Еко, «Код да Вінчі» Д. Брауна, «Хазарський словник» М. Павича, Г. Гессе «Гра у бісер», Дж. Фаулза «Волхв» тощо).

Однією із художніх властивостей цих текстів є містичність зображуваних подій, які мають розглядаються крізь призму міфопоетичності й архетипності. Це підтверджується і спостереженням Н. Зражевської, котра зауважила, що «жанр містики побудований на древній забутій пам'яті людини, на архетипах» [3, с. 14]. Тож сюжет, побудований за енігматичним принципом або такий, що має енігматичний код, збуджує родову пам'ять, містичну свідомість читача. Н.Девдаріані описав містичну свідомість як природну реакцію людини на її відчуження від родової сутності і пошук цілісності світогляду [2, с.87]. Окрім того «містичність» є формою індивідуалізації особистості, подолання нею конфлікту Еґо і Персони через актуалізацію Самості. Таким чином, можна припустити вагомість енігматичного коду та наративу у реалізації містичного дискурсу в художніх текстах.

Якщо розглядати містичний дискурс художнього твору як комунікативну подію, що ґрунтується на енігматичному тексті, то варто вирізняти дві його складові:



I. Вербальну складову (оформлення загадки): композиційні прийоми, сюжет, метафори, знаки, символи, що актуалізують певну семіотичну систему.

У випадку з творами містичного характеру йдеться про актуалізацію міфологічних мотивів та архетипних структур на подієвому й образному рівнях.

II. Когнітивна (ідейно-смісловий компонент твору). Під нею розуміємо реалізоване у сюжеті певне знання, ракурс оцінки й бачення реалій буття.

Ці зауваги важливі для розуміння специфіки сюжетобудування творів енігматичного дискурсу.

Характеризуючи жанрову природу «Кохання в стилі бароко», Я.Поліщук визначає її як «добрий коктейль різних романних форм» [4, с.18]. «Тут тобі й інтелектуальний детектив – без крові, зате з напруженим, міцно вбудованим сюжетом. І витончена love story з динамічним і драматичним перебігом подій ...» [4, с.18]. Насправді саме так видається на перший погляд. Проте цілісність і однорідність композиції твору увиразнюється, якщо аналізувати його крізь призму енігматичності.

Аби зрозуміти специфіку таких сюжетів, звернімося до формалістського опису сюжетних типів, зокрема сюжету-загадки. Його особливістю є «формальний паралелізм», коли один із його членів або його властивості замовчується і логічно виводиться із свого змісту. Система «алегоричних мотивів» утворює низку «зашифрованих висловлювань» (загадок), диференційна якість яких первісно зумовлена контрастністю з реальністю («позахудожнім контекстом»), а розгадка створює фон «вторинного» процесу сприймання. «Відчуття сюжету» (ідеї, підтексту) можливе тільки через розв'язку цього конфлікту, що слугує відправною точкою розгортання сюжету [9, с. 239].

Придивімося з цієї позиції до організації сюжету в романі В. Даниленка «Кохання в стилі бароко». Маємо подвійність енігматичного наративу. З одного боку, є історія стосунків Колядевича і Юлії Маринчук. Їхня любовна драма сповнена вибухів пристрасті й охолоджень, ревнощів і маніпуляцій партнером, і на перший погляд виглядає як звичайна любовна колізія. Проте її енігматичний код актуалізує містичний дискурс перипетій їхніх стосунків. Автор інтригує читача, подаючи знаки, які спонукають до розгадування/розуміння істинної суті стосунків архітектора й удовиці. Насамперед це маркери танатичності постаті Юлії, які супроводжують її появу в житті головного героя. Вона з'являється нізвідки, має сумну життєву історію і загадку – кросворд, залишений загиблим чоловіком, розв'язання якого має відкрити таємницю його смерті. Портрет героїні актуалізує таємничість її постави: «У неї було чорне волосся, налите соком

обличчя, наче в яблука білий налив, і великі темні очі, сповнені легкого смутку, ніби вона знала, чим закінчиться їхня зустріч і куди рухається цей світ» [1, с.12], «на кінчиках її бездонних очей тремтіла така неземна печаль, якої він не бачив на картині жодного великого художника» [1, с.16] (курсив наш. – О.Г.). Її поява супроводжується містичними знаками, які актуалізують метафізичну ідею смерті (парні гудзики блузки, брошка у вигляді сарани, білий «ЛендРовер», що нагадує білого коня апокаліпсису, чорно-білий колір одягу як символічний код смерті, зрештою червоний капелюх та жовті лілеї, які набувають семантики кінечності буття лише в межах цього роману). Танатос прозирає і з співзвучності її прізвища до імені богині Наві– Мари. Усі ці знаки сприяють актуалізації «другого плану» сприймання – міфопоетичного й архетипного аспектів любовної колізії. У контексті цього постать Колядевича сприймається символічно. Його прізвище співзвучне до Коляди – Сонця-Божича, на котрого щорічно полює Мара – богиня смерті, щоб не допустити народженню нового року, відновлення космосу після апокаліпсису. У проекції на аналітичну психологію К.Г. Юнга ця колізія означає перешкоди, які чинить Тінь у процесі індивідуації та становленні Самості. Як наслідок, особистість не долає свій інфантилізм і залишається у полоні несвідомого. Враховуючи те, що Коляда – божество українського пантеону, можна говорити про те, що в його образі автор втілює ідею духовної незрілості українства, необхідності самопізнання як етапу у становленні національного духу. Тому Колядевичу необхідно розгадати кросворд, у якому закодовано історичні, культурні та ментальні «хвороби» України. З його розгадуванням, до речі, пов'язана поява у просторі Києва диявола – Баал-Зебуба, який є символічним втіленням духовного апокаліпсису сучасного українського світу. Тож загадка містичної сутності Юлії Маринчук, відгадка на яку міститься у кросворді, стає ключем до розуміння символічного коду «love story» і сюжетної колізії прояви злого духа в світі сучасного українського мегаполіса, яка нібито існує окремо від основної події твору. Енігматичний наратив об'єднує їх в один смисловий блок, який актуалізує есхатологічний мотив загибелі/смерті Колядевича/українського духу.

Наратив кросворду не є новим у літературі постмодерну. До нього як до прийому гри зверталися М. Павич, Д. Браун, В. Шевчук. У романі В. Даниленка кросворд як спосіб організації оповіді є проявом необарокової стилістики. Зазначимо, що головоломка представлена як у сюжетно-подієвому вимірі, так і візуально, що є ознакою барокової поетики. Кросворд побудований таким чином, що загадка – метафорично сформульоване питання – містить знаки і коди семіотичного поля архітектури Києва. А розповіді Колядевича про ці будівлі і місця – це окремі новели із драматично-напруженим сюжетом та певним ідейно-

смісловим комплексом, що частково і послідовно розкриває сутність центральної загадки – сюжетного центру – загадки смерті. Сам процес розгадування кросворду Колядевичем є метафорою самопізнання героя, осягнення ним свого Его, відповідно – це метафора самоосягнення українства через національний культурно-історичний семіотичний простір, пізнання власної душі. Окрім того, розгадки кросворду є індикаторами есхатологізму автора, катастрофізму його світовідчуття.

З наближенням до фіналу більш виразними і прозорішими стають коди цих історій. Розповіді Колядевича, пов'язані із енігматичним кодом «проклятих місць», створюють образ містичного Києва. В. Даниленко увиразнює саме таку установку в «прочитанні» тексту міста: «Київ – найбільш містичний центр світу, бо тут є перелаз, що з'єднує світ живих мертвих» [1, с.23]. Пізнавши таємниці Києва, можна пізнати таємниці української душі, адже «найбільша загадка людського життя в її темних думках. Отой намул на дні душі, який збурює низькі бажання, – пояснив Колядевич. – Можна прочитати сотні наукових трактатів, але так і не зрозумієш, як жили люди будь-якої епохи. [...] Найбільше мистецтво людини – це проникнення за лаштунки сцени, де прискіпливий спостерігач знаходить механізми і людей, які рухають цією сценою. Освітлена сцена – це тільки видима частина театру людської душі. Оці приховані механізми, триси та буденно одягнені люди, які ними рухають – це і є виворіт людського життя» [1, с.117]. Зазначимо, що енігматичний код відгадки актуалізується у назвах розділів, текст яких становить «когнітивну» складову енігматичного наративу.

Його особливістю у романі В.Даниленка «Кохання в стилі бароко» є оприявлення процесу пошуку розгадки, внаслідок чого створюється гіпертекст, що складається із значної кількості мистецтвознавчих, культурних, історичних текстів. Шукаючи відповіді, герой наводить одночасно декілька варіантів відповідей – історій, в яких міститься підказка або й відповідь на загадку. Ці розповіді між собою мають відношення аналогії або заперечення, іноді – вони репрезентують фрактальність (сакралізацію духовного і поступову профанацію його). Таке нагромадження «тексту в тексті» є маркером необарокової поетики, створює ефект пишності, надмірності, розлогості, іноді – контрастності. Наприклад, перша загадка про «родичку тих, хто біля вікна сидить з очима, замазаними фарбою» породжує цілий ланцюг історій-дешифраторів. Це й розповідь про будинок Вишневської та драму суперництва в коханні між жінками, яка актуалізує тему зв'язку жінки і смерті. Далі відбувається фракталізація образу жінки: від Музи-натхненниці Сержа Лифаря – Міли Огнев'юк та її скульптурного зображення як оберегу талановитого танцівника, до інфенального образу відьми Теклі Варналій, зі статуєю котрої пов'язане багатство Леоніда Родзянка, та профанізованого образу

матері Баран-Цві як уособлення інфантильності та духовної деградації Іщика. Відьомський код загадки приводить героїв до потойбічного світу Лисої Гори та підземного світу – пекла, уособленням якого став «Зелений театр». Так, автор веде читача від розгадки таємничої природи Юлії та прихованого змісту її стосунків із Колядевичем, до конспірологічної ідеї диявольського втручання у долю людства (у «Зеленому театрі» відбувається картярська гра, ставками в якій є території, країни та долі цілих народів).

Загадка про «будинок, з якого випадають камені» порушує проблему історичного занепаду України, а точніше – виродженню українського духа, що спокусився тимчасовістю слави, багатства, влади. Відгадку герой шукає в історії Івана Сулими («Таємниця Вільного хутора»), жадання слави якого обернулося деградацією українського аристократичного роду (ширше – національної еліти), Кирила Розумовського, котрий через безвольність та залежність від сановитих жінок так і залишився «умовним» гетьманом «умовної» України («Брама, яка нікуди не веде»). Ці розповіді доповнюються драматичними сюжетами зради, підступності, ворожості («Прокляття Грицька Кукібки», «Удар батога»), що процвітало серед української знаті і стало причиною руйнування осердя українського духу. Таким чином, розповіді актуалізують архетипну колізію буття нації: пошук свого Его українством у новому тисячолітті, імовірність духовного відродження після століть стагнації. «Українська душа має якусь страшну містичну загадку, яка не дозволяє Росії відпустити її повністю від себе» [1, с.213-214], – констатує Колядевич. Знаком-символом українського психокомплексу жертви є батіг – елемент декору брами клініки Петра Качковського, який стає уособленням неминучості «смерті» старої української душі.

Наступні історії про Агнесу Баб'як та О. Архипенка (символіка прізвища вказує на профанізацію архетипу жінки – Аніми, що стає уособленням суті мистецтва нового часу – порожнечі, паузи Господа перед моментом творіння, з яким асоціюється ХХ століття – інтермеццо духу), Домку і Менглі-Гірея, Лізу і Мар'яна Вертинського, Наталі й О. Мурашка актуалізують ідею творчого самопізнання творця, до якого спонукає його кохання. Воно може надихати, а може й нищити митця. Вони стають ключем і сюжетним підступом до розв'язки конфлікту – історії смерті і можливого відродження духу. Бал Сатани та розповідь про відвідини Баал-Зебубом Печерської лаври, де він здійснює ритуальне поїдання риби (уособлення Христа, втілення духу) вивершує есхатологічну картину сучасного світу, а смерть Колядевича (Юлія – його Аніма) – стає втіленням ритуальної смерті/самогубства українського духу в новому часі.

Ц. Годоров зазначав, що тематика фантастичних творів (уточнимо – йшлося про твори містичного характеру) виражає приховані комплекси,

страхи, які хвилюють автора, є підсвідомими і табуйовані його Над-Я. Проте художній текст стає полем для їхнього втілення [7]. Виходячи з цього, припускаємо, що роман В.Даниленка «Кохання в стилі бароко» в ігровій формі втілює ідею деградації і виродження української душі, виходом з якого є її самогубство (психологічного позбавлення комплексів минушини, психологічних травм через занурення у підсвідоме) як обов'язкові умови її самопізнання та становлення її Самості. Енігматичний наратив при цьому стає «провідником» у лабіринтах Тіней української душі, кодом яких є історико-культурний семіотичний пласт.

Тож, енігматичний наратив та енігматичні коди роману В.Даниленка «Кохання в стилі бароко» є композиційно важливими елементами для реалізації містичного дискурсу роману. Вони стають засобом оприявлення апокаліптичної картини деградації духу в сучасному світі та втілюють авторську позицію щодо процесу духовного відродження нації через самопізнання.

#### БІБЛІОГРАФІЯ

1. Даниленко В. Кохання в стилі бароко / Володимир Даниленко. – Львів: ЛА «Піраміда», 2009. – 300 с.
2. Девдариани Н. Иррационально-мистическое проявление коллективного бессознательного в структуре духовного опыта / Н.В. Девдариани // Вестник Челябинского государственного университета. – 2011. - №14 (229). Политические науки. Востоковедение. – Вип.10. – С.85-93
3. Зражевська Н. І. Критерії і підходи до аналізу енігматичних медіатекстів // Н.І.Зражевська // Критерії діагностики та методики розрахунку впливу медіа. Матеріали всеукраїнської науково-практичної конференції. [наук. ред. В. Різун; упоряд. Т. Скотникова] – К. : Інститут журналістики, 2014. – С. 13-16
4. Поліщук Я. Ревізії пам'яті / Ярослав Поліщук. – Луцьк: ПВД «Твердиня», 2011. – 216 с.
5. Словник іншомовних слів/ Уклад.: С.М.Морозов, Л.М.Шкарапута. – К.:Наук. думка, 2000. – 608 с.
6. Степанищенко В.Л. Культурний ландшафт Києва у містичному романі Володимира Даниленка «Кохання в стилі бароко» / В.Л.Степанищенко// Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка – №2 (261) – Ч.ІІ. – 2013. – С. 86-90.
7. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу / [Електронний ресурс] / Цветан Тодоров. – Режим доступу: <http://danshorin.com/liter/todorov1.html>
8. Трохименко Т. Містичний детектив з присмаком бурлеску / Тетяна Трохименко// Артвертеп. [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://artvertep.com/print?cont=10404>
9. Ханзен-Леве А.Оге. Русский формализм / Оге А. Ханзен-Леве. – М.: Языки русской культуры. 2001. — 672 стр. — (Studia philologica)
- 10.Шутяк Л. Будинки також мають таємниці / [Електронний ресурс] / Лілія Шутяк // [bukvoid.com.ua/reviews/books/2010/02/17/074112.html](http://bukvoid.com.ua/reviews/books/2010/02/17/074112.html)
- 11.Юнг К.Г. Проблемы души нашего времени/ Карл Густав Юнг. – М.: "Прогресс", 1994. – с.293-316.

## BIBLIOGHRAFIJA

1. Dany`lenko V. Koxannya v sty`libaroko / Volody`my`rDany`lenko. – L`viv: LA «Piramida», 2009. – 300 s.
2. Devdaryany N. Yrratsyonalno-mystycheskoe proiavliavlenye kollektivnoho bessoznatelnoho v strukture dukhovnoho opyta / N.V. Devdaryany // Vestnyk Cheliabynskoho hosudarstvenoho unyversyteta. – 2011. - #14 (229). Polytycheskye nauky. Vostokovedenye. – Vyp.10. – S.85-93
3. Zrazhevs`ka N. I. Kryteriyi i pidxody` do analizu enigmatychnyx mediatekstiv // N.I.Zrazhevs`ka // Kryteriyi diagnosty`ky` ta metody`ky` rozrakhunku vplyvu media. Materialy` vseukrayins koyinaukovo-prakty`chnoyikonferenciyyi. [nauk. red. V. Rizun; uporyad. T. Skotny`kova] – K. : Insty`tutzhurnalisty`ky`, 2014. – S. 13-16
4. Polishhuk Ya. Reviziyi pam'yati / Yaroslav Polishhuk. – Lucz`k: PVD «Tverdy`nya», 2011. – 216 s.
5. Slovyk inshomovnykh sliv/ Uklad.: S.M.Morozov, L.M.Shkaraputa. – K.:Nauk. dumka, 2000. – 608 s.
6. Stepanyshchenko V.L. Kulturnyi landshaft Kyieva u mistychnomu romani Volodymyra Danylenka «Kokhannia v styli baroko» / V.L.Stepanyshchenko// Visnyk LNU imeni Tarasa Shevchenka – #2 (261) – Ch.II. – 2013. – S. 86-90.
7. Todorov Ts. Vvedenye v fantastycheskuiu lyteraturu / [Elektronnyi resurs] / Tsvetan Todorov. – Rezhym dostupu: <http://danshorin.com/liter/todorov1.html>
8. Trokhymenko T. Mistychnyi detektyv z prysmakom burlesku / Tetiana Trokhymenko// Artvertep. [Elektronnyi resurs] – Rezhym dostupu: <http://artvertep.com/print?cont=10404>
9. Khanzen-Leve A.Ohe. Russkyi formalyzm / Ohe A. Khanzen-Leve. – M.: Yaziky russkoi kulturi. 2001. — 672 str. — (Studia philologica)
10. Shutiak L. Budynky takozh maiut taiemnytsi / [Elektronnyi resurs] / Liliia Shutiak // bukvoid.com.ua/reviews/books/2010/02/17/074112.html
11. Yunh K.H. Problemy dushy nasheho vremeny/ Karl Hustav Yunh. – M.: "Prohress", 1994. – s.293-316.

## ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

**Гольник Оксана Олександрівна** – кандидат філологічних наук, докторант кафедри української літератури Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

*Наукові інтереси:* містичний дискурс сучасної української прози.

**УДК 821.161.2-2**

## **ПРАВДА ЯК ДЖЕРЕЛО СИНЕРГЕТИЧНОГО ЕФЕКТУ В ПРОЦЕСІ ФОРМУВАННЯ ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ (На матеріалі драми Володимира Винниченка «Закон»)**

**Григорій КЛОЧЕК (Кіровоград)**

*На матеріалі аналізу драми Володимира Винниченка «Закон» здійснена спроба з допомогою синергетичного підходу пояснити залежність художності твору від правдивості у відображенні життя. Із багатьох можливих складових твору вибрано дві: характери персонажів та сюжет. Досліджена взаємодія між ними в процесі розвитку твору. Спостережено, що логіка стосунків персонажів диктувалася їх характерами і визначала розвиток сюжету. Художня система твору, що перебуває в процесі формування, вимагає, щоб митець прислуховувався до її потреби, тонко відчував її прагнення до внутрішньої гармонізації усіх складових,*

*бо без цього вона не набуде потрібного довершення як «організм» і через те не зможе виконувати функцію генерування тонкої художньої енергії. Існує диктат системи, що перебуває в процесі формування. Саме цей диктат вимагає від письменника правдивості у відображенні життя. Чим талановитіший митець, тим він наполегливіше прагне довершити твір як бездоганно функціонуючу систему, усі складові якої перебувають у режимі взаємосприяння.*

*Ключові слова: Володимир Винниченко, системний підхід, цілісність твору, синергетика, синергетичний ефект, художня правда.*

Тарас Шевченко надавав особливого, навіть якогось визначального значення правді у своїй творчості, коли, звертаючись до Музи в однойменній поезії, буквально благав:

Не покидай мене. Вночі,  
І вдень, і ввечері, і рано  
Витай зо мною і учи,  
Учи неложними устами  
Сказати правду.

Антон Чехов вельми красномовно висловився про абсолютну несумісність неправди з мистецтвом: «Мистецтво тим особливе і добре, що в ньому не можна брехати. Можна брехати в коханні, в політиці, в медицині, можна ошукати людей і самого Господа Бога – були й такі випадки, але в мистецтві ошукати не можна»[6, 279 - 280]. Приблизну таку ж думку висловив і Лев Толстой: «У житті брехня гидка, але вона не знищує життя, вона замазує його гидотною, але під нею все-таки правда життя [...], але в мистецтві брехня знищує весь зв'язок між явищами, порохом все розсипається»[4, 495].

Звичайно ж, це зовсім не випадково, що три літературні генії були переконані в неможливості існування мистецтва, яке б не ґрунтувалося на правді. Але чи можна логічно витлумачити, дати переконливе пояснення такій прямій залежності справжності мистецтва, що проявляється в його естетичній впливовості, яка не зменшується з плином часу, від наявності в ньому правди і, відповідно, відсутності в ньому брехні навіть у найменших дозах? (Ставимо це питання, розуміючи, що всі ми добре розрізняємо правду життява і правду художню).

Відповідь на це питання обґрунтовує один з найважливіших критеріїв художності. І треба погодитися, що їх може бути багато і вони ґрунтуватимуться на різних методологічних підходах.

У цій статті пропонується одна з них. Виходимо з того, що одна із константних ознак високохудожнього твору характеризується як його цілісність. А цілісність твору, як про це добре відомо, передбачає його системну організацію, яка, у свою чергу, ґрунтується на гармонійній взаємодії усіх його складових. Таке **взаємосприяння** усіх виражальних

компонентів твору вже давно простежувалося найбільш проникливими дослідниками, що працювали на полі традиційно-філологічної науки (В. Жирмунський, О. Чичерін, Л. Тимофєєв та ін.). Із появою синергетики як науки, що «спеціалізується» на дослідженні формування та розвитку складних систем, з'явилася можливість застосувати її дослідницький інструментарій для пізнання такої **взаємосприяючої взаємодії** складових твору, яка є одним із чинників художньої досконалості твору. І чи не дасть такий підхід можливість відповісти на питання про правду як обов'язкову умову функціонування твору як генератора художньої енергії? Спроба знайти відповідь на це питання і є **основним завданням** статті.

Герман Хакен, німецький фізик і математик, засновник синергетики, уточнює її завдання таким чином: вона, синергетика, вибудовує «теорію "спільних дій" багатьох систем, у результаті яких на макроскопічному рівні формується нова структура і відповідне функціонування» [5, 7]. В іншому місці він характеризує синергетику як «науку про взаємодію» [2, 54].

Наводимо лише два із безлічі існуючих визначень синергетики як науки, але їх достатньо для розуміння того, щоб з'явилася бажання уважніше приглянутися до неї з надією, що вона якщо і не подарує нам ключі для розкриття актуальної для нас проблеми внутрішньої гармонізації літературного твору, та все ж якісь «підказки» методологічного характеру, отримані від цієї популярної науки, не будуть зайвими. Врешті-решт, прагнучи зрозуміти закономірності внутрішньої організації літературного твору, ми не тільки маємо право, а й зобов'язані пошукати щастя на полі цієї науки, котра якраз і займається пізнанням процесів формування та розвитку складних систем і при цьому особливу увагу звертає на внутрішню взаємодію їх складових. Синергія (від грец. Synergos – (syn) разом; (ergos) діючий, дія) – це ефективність, що породжується узгодженою (гармонійною) взаємодією між складовими функціонуючої та націленої на певний кінцевий результат системи.

Наведемо приклад, який пояснює актуальність нашого звертання до синергетики. Уявімо собі ситуацію, коли спеціалісту з управління (менеджеру) доручено вивчити роботу якоїсь фірми і виробити пропозиції, реалізація яких суттєво підняла б її комерційно-економічну чи виробничу ефективність. Менеджер, зрозуміло, почне вивчати ефективність роботи усіх підрозділів фірми, котрі відповідають за технологію, планування, облік-аудит, роботу з персоналом, зовнішні зв'язки і т.д. При цьому він обов'язково звертатиме увагу на взаємоузгоджену взаємодію між підрозділами, бо від неї багато в чому залежить успішність роботи фірми. Саме тому в менеджменті уже склалося і стало популярним поняття **синергетичного ефекту**, тобто ефекту, який породжується внутрішньою гармонізацією усіх складових системи.



За аналогією до цього прикладу, можна говорити, що взаємодія між компонентами художнього твору є одним із джерел художньої енергії, котра генерується в результаті синергетичного ефекту.

З метою зрозуміти внутрішню самоорганізацію твору в процесі його формування як системи, виберемо із багатьох можливих дві складові, і спробуємо, користуючись спеціальною методикою, розглянути їх взаємозалежні, взаємоузгоджені стосунки, а, точніше, формування цих стосунків в процесі утворення твору як цілісності. Як матеріал для цього експерименту, виберемо одну з драм Володимира Винниченка, котра виконана з дотриманням принципу «дослід в лабораторії». Його суть полягає в тому, що письменник ставить перед собою завдання вирішити художніми засобами в жанрі драматичного твору якусь важливу для нього морально-етичну проблему. З цією метою він підбирає персонажів, наділяє їх певними характеристиками і ставить їх перед необхідністю вирішити якусь моральну проблему. Починає вести їх по продуманому ним сюжету, спостерігаючи, немов за дослідом у лабораторії, як вони будуть її вирішувати. Зрозуміло, що такий «дослід в лабораторії» має сенс лише в тому випадку, коли характери персонажів будуть глибоко продуманими, зв'язаними з життям і найсуворішим чином узгоджуватимуться з їх помислами, діями та вчинками. Якщо ж персонажі чинять дії, котрі навіть у найменшій мірі не узгоджуються з їх характеристиками, то це означає, що чистоту експерименту порушено і через те правильної (точної) відповіді на поставлену проблему не буде отримано.

Про цей спосіб проведення Володимиром Винниченком художніх досліджень переконливо писав Данило Гусар Струк у статті «Винниченкова моральна лабораторія» [3, 374 - 384]. На матеріалі кількох п'єс («Щаблі життя», «Базар», «Гріх» та ін.) він продемонстрував, як здійснюється цей лабораторний експеримент.

Зупинимось лише на одній п'єсі – «Закон». Проблема, яку довелося вирішувати персонажам цієї п'єси: чи мета виправдовує засоби?

Інтелігентна сім'я. Він – Панас Мустащенко, професор психології, вона – Інна, його дружина, красива, обдарована артистичним талантом молода жінка. Живуть у добрі й любові вже 8 років. Але поступово визріває одна проблема, яка врешті-решт поставила під загрозу існування сім'ї. Справа в тому, що через раніше перенесену операцію Інна не може мати дитину. Через те стосунки між Панасом та Інною стають все більш напруженими. З метою врятувати сім'ю, Інна пропонує чоловікові такий авантюрний план: він має завести коханку, яка народить йому дитину. Вони умовлять жінку віддати їм дитину – і таким чином сім'я буде збережена. Панас, хоч і неохоче, та все ж погоджується з таким планом.

Інна запросила до себе в дім дівчину Люду, яка виконувала обов'язки секретарки – передруковувала рукописи Панаса. На початку план Інни

вдався. Люда завагітніла, родила дитину, але коли Панас звернувся до неї з пропозицією відмовитися від неї та віддати у його сім'ю, вона категорично відмовилася. Все це закінчилося катастрофою – сім'я Мусташенків розпалася. Мета, шлях до досягнення якої лежав через сумнівні засоби, мала руйнівний результат.

Отже, перед нами – «дослід в лабораторії». Поставлена моральна проблема, для реалізації якої підібрані персонажі, кожний з яких наділений тонко сконструйованим характером. Характер персонажу є *змістоформальною складовою* твору. Персонаж мислить, відчуває і діє у суворій залежності від початкової запрограмованості. Кожна висловлена думка, кожний сюжетний крок, у якому бере участь персонаж, мають відповідати цій запрограмованості – письменник має суворо притримуватися цієї залежності, якоїсь невідповідності він просто не може допустити, тому що добре розуміє, інтуїтивно відчуває, що найменша неточність у вибудовуванні відповідності між характером персонажу та його вчинком (сюжетним кроком) здатна породити в реципієнта вкрай негативну реакцію, котру зараз модно називати когнітивним дисонансом – він визначається у Вікіпедії як «внутрішній психічний конфлікт», що виникає при «зіткненні в свідомості індивіда суперечливий знань, ідей, переконань, або поведінкових установок...». Легко розуміти, що така негативна реакція читача / глядача не сумісна з високою оцінкою художності твору.

Отже, одна з умов художньої успішності твору, який вибудовується за принципом «дослід в лабораторії» полягає в тому, щоб дві змістоформові складові – «характер» і «сюжет» – узгоджено взаємодіяли, породжуючи таким чином художній результат, який з повним правом можна кваліфікувати як **синергетичний ефект**. І, приходячи до такого висновку, вважаємо за потрібне ще раз наголосити, що така взаємодія відбувається в процесі активного формування твору як системно організованої цілісності.

Спостерігаючи за взаємодією двох змістоформових компонентів, ми повинні усвідомлювати, що йдеться лише про певний момент у формуванні літературного твору як функціонуючої системи. Насправді ж всі без винятку елементи та компоненти твору знаходяться в силовому полі *атратора* – тієї фокусуючої точки, яка притягує із безлічі можливих змістових елементів лише ті, що здатні бути функціонуючими складовими системи, а такими вони можуть відбутися лише за умови взаємодії між собою. Елемент, не включений у системні зв'язки з іншими складовими системи, по суті є зайвим, таким, що обтяжує функціонування системи.

Одне із завдань тих правок, що вносять в художній текст письменники, довершуючи, доопрацьовуючи його, якраз і полягає як у викреслюванні з нього всього зайвого, так і у внесенні доповнень, які посилювали б внутрішню узгодженість усіх складових твору. Прикладів

такої роботи з нещадного викреслювання та внесення різних правок є безліч, але зараз наведемо лише один – звернемося до свідчення іспаномовної американської письменниці Ісабель Альєнде: «Текст я правлю допоки, врешті-решт, сама собі не наказую, що все, досить! Насправді, цей процес безконечний, завжди можна вичистити ще краще. Але я роблю все, що у моїх силах»[1, 27]. Ці слова засвідчують той факт, що талановитий письменник в процесі творчої роботи відчуває **диктат системи, що перебуває в процесі формування** – вона, ця система вимагає, щоб митець прислуховувався до її вимог, тонко відчував її прагнення до внутрішньої гармонізації усіх складових, бо без цього вона як «організм» не набуде потрібного довершення, не зможе виконувати функцію генерування тонкої художньої енергії. Чим талановитіший письменник, тим наполегливіше він прагне довершити твір як бездоганно функціонуючу систему. усі складові якої перебувають у режимі взаємосприяння.

Приклад взаємодії двох змістоформових компонентів, спостережений нами в «досліді у лабораторії», демонструє важливу закономірність, яка, впринципі, підводить нас до відповіді на питання, яке ми поставили на початку статті. Взаємодія характеру персонажів із сюжетом як між двома складовими твору, потребуючи повної взаємоузгодженості, не допускає не допускає неточностей, відхилень від правди. І саме тому дає змогу досягти результат, який назвемо **ефектом художньої правди**.

Тарас Шевченко завдяки своїй геніально проникливій інтуїції відчував і не раз, вочевидь, у своїй творчій практиці знаходив підтвердження цьому відчуттю, що художній твір не сформується як функціонуюча система, якщо не буде зорієнтована на вираження правди. Можна бути впевненим, що Антон Чехов, працюючи над своїми творами, постійно відчував диктат системи, що перебувала в процесі формування, і через те прийшов до висновку, що «мистецтво тим особливе і добре, що в ньому не можна ошукати». А висловлювання Льва Толстого, що «в мистецтві брехня знищує зв'язки між явищами» (виділення моє – Г.К.) добре пояснює, чому художній твір як система вибудовується лише на правді.

#### БІБЛІОГРАФІЯ

1. Маран Меридит. Зачем мы пишем: известные писатели о своей профессии. – М.: Манн, Иванов и Фербер, 2014. – 240 с.
2. Синергетике – 30 лет. Интервью с профессором Г. Хакеном // Вопросы философии. – 2000. – № 3. – 54-61 с.
3. Струк Данило Гусар. Винниченкова моральна лабораторія // Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст.: В 3-х т. – К.: Рось, 1994. – Т. 1. – 704 с.
4. Русские писатели о литературном труде: В 4-х т. – Ленинград: Советский писатель, 1954. – Т.3. – 714 с.

5. Хакен Г. Синергетика / Г.Хакен. – М.: Мир, 1980. – 405 с.
6. А.П. Чехов о литературе \ Чехов А.П.. – М.: Художественная литература, 1955. – 404 с.

#### BIBLIOGRAPHIA

1. Maran Merydyt. Z chem мы pyshem: yzvestnye pysately o svoej professyy. – М.: Mann, Yvanov y Ferber, 2014. – 240 s.
2. Synerghetyke – 30 let. Yntervjju s professorom Gh. Khakenom // Voprosy fylosofy. – 2000. – # 3. – 54-61 s.
3. Struk Danylo Ghusar. Vynnychenkova moraljna laboratorija // Ukrajinsjke slovo. Khrestomatija ukrajinsjkoji literatury ta literaturnoji krytyky KhKh st.: V 3-kh t. – К.: Rosj, 1994.– Т. 1. – 704 s.
4. Russkые pysately o lyteraturnom trude: V 4-kh t. –Lenynghrad: Sovetskyj pysatelj, 1954. – Т.3. – 714 s.
5. Khaken Gh. Synerghetyka / Gh.Khaken. – М.: Myr, 1980. – 405 s.
6. А.Р. Chekhov o lyterature \ Chekhov А.Р.. – М.: Khudozhestvennaja lyteratura, 1955. – 404 s.

#### ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

**Клочек Григорій Дмитрович** – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедру української літератури Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

*Наукові інтереси* : системологічна теорія літературного твору, шевченкознавство, шкільне літературознавство

**УДК 821.161.2-3**

## УКРАЇНСЬКИЙ ЧАСОПРОСТІР У ПОВІСТІ ВОЛОДИМИРА ДАНИЛЕНКА «СПОВІДЬ ДЖУРИ САМОЙЛОВИЧА»

**Марія ЛАВРУСЕНКО (Кіровоград)**

*Дослідження присвячене особливостям змалювання українського часопростору в повісті В. Даниленка «Сповідь джури Самойловича», що увійшла до книги «Грози над Туровцем».*

*У розвідці акцентовано на неоднозначній оцінці видання в українській літературознавчій науці.*

*Зауважено, що художній простір твору поєднує три знакові місцини України – Запорізьку Січ, Дике поле і Київщину-Житомирщину. Ці географічні координати осмислюються в часи безслав'я вітчизняної історії – добу Руїни. Однак автор не розглядає цю епоху як трагічний етап українського минулого, хоча він посіяв пустку в людських серцях, відібрав надію на порятунок від чужинців, що нав'язували нам свою мову, звичаї і порядки. Державна несвобода виховала і справжню людину-патріота, сильну особистість, котра змогла зберегти в своєю генетичному кодї державний інстинкт, виплекати його в своїх дітях.*

*У центрі сюжету твору – доля села Туровець і людей, що живуть у ньому, зокрема, вільнолюбивого козака Юрія Великоборця, що заснував це поселення.*

*Зауважено, що осмислюючи добу Гетьманщини і долю пересічної людини того часу, автор децю ідеалізував головного героя твору Юрія Великоборця. Персонаж постав як суперчоловік, якому під силу здолати будь-яку життєву перешкоду.*

*Наголошено, що Туровецька історія XVII ст., викладена в повісті В. Даниленка, сприймається і як історія становлення окремого роду, і як модель руху усієї України до свого вільного існування.*

*Підкреслено, що художній міф про село Туровець на Житомирщині і її засновника-лицаря Юрія Великоборця в повісті В. Даниленка «Сповідь джури Самойловича» – це спроба змінити акценти в зображенні поведінки чоловіка-українця в кризових ситуаціях, це спосіб показати силу й мудрість патріархального начала в родині й державі.*

*Ключові слова: повість, хронотоп, гетьман Іван Самойлович, Руїна, фольклорна традиція, магічний реалізм, художній міф, Володимир Даниленко.*

На вихід книги Д. Даниленка «Грози над Туровцем» відразу зреагувала літературна критика. Зацікавлення прозою, уміщеною у виданні, пояснюється тим, що твори письменника неодноразово ставали переможцями національних літературних рейтингів. Зокрема, два твори збірки стали лауреатами журналів «Березіль» (2010 рік, повість «Сповідь джури Самойловича») та «Кур'єр Кривбасу» (2013 рік, роман «Клітка для вивільги»). 2014 року ця книга була висунута літературною агенцією «Піраміда» на конкурс ВВС, однак до участі в конкурсі не була допущена. Цього ж року Асоціація українських письменників рекомендувала її на здобуття Шевченківської премії – найпрестижнішої державної нагороди в галузі культури. «Грози над Туровцем» розпалили жваву дискусію між прихильниками й опонентами «житомирської прозової школи». Одні дослідники трактували епічні здобутки В. Даниленка як спробу витворити нову літературу, нового національно маркованого героя, наголошували на специфіці його мистецького стилю, зав'язаного на парадоксальності, на поєднанні різностильових манер, тяжінні автора до міфологізму, психологізму [4, 5, 8, 9], другі – безцеремонно критикували, виставляли бали за те, наскільки письменник виконав своє творче завдання (?!), визначали, до якої міри художні тексти вписуються в «житомирський феномен» – «протистояти чужим культурним агресіям» [7].

Зважаючи на це, літературознавча розмова про книгу В. Даниленка повинна мати своє продовження. У пропонованій розвідці ми дослідимо особливості часопростору у творах, що складають, за авторським визначенням, родинні хроніки «Гроз над Туровцем», зокрема у повісті «Сповідь джури Самойловича».

Актуальність поставленого завдання вбачаємо в тому, щоб, систематизуючи висновки-штрихи дослідників щодо цього твору В. Даниленка (С. Єременко [4], В. Лиса [5], Є. Стасіневича [7], В. Цвіліховського [8], О. Юрчук [9] та ін.), простежити специфіку авторського змалювання українського часопростору.

На презентації видання у книгарні «Є» письменник наголосив, що об'єктом його художнього осмислення стали безславні часи української історії, які змушували людей шукати себе, виходу з критичних ситуацій. Автор зауважив, що на шляхах свого минулого наш народ часто програвав своє право на свободу, проте ніколи не відмовлявся боротися за неї [6]. Ці слова В. Даниленка відкривають читачеві мету творів, об'єднаних під

дахом книги «Грози над Туровцем», – показати спосіб життя українців різних епох і те, як в умовах несвободи вижити і зберегти свою національну самобутність, духовність.

Письменник в інтерв'ю, пов'язаних із «Грозами над Туровцем», неодноразово наголошував, що його твори містять багато автобіографічних моментів. Туровець, винесений у назву книги, – це село на Житомирщині, де народився і виріс письменник. Кожен твір, що ввійшов до книги, «замикається» на цьому закутку Східної Волині. Він дорогий В. Даниленку як місце, де закопана його пуповина, як початок і основа його роду. Через перипетії буття людей рідного краю в різні епохи митець розповідає історію поступу своєї батьківщини.

У повісті «Сповідь джури Самойловича» читач поринає в атмосферу буття доби Гетьманщини, коли українські очільники за свої вигоди торгували свободою батьківщини, коли руйнувалися останні цеглинки національної державності. Про зображуваний час автор говорить від імені головного героя – джури гетьмана Самойловича Юрія Великоборця. Хлопець переймається долею своєї землі. З погляду свого юного віку він усвідомлює трагічність ситуації України, що перейшла під руку Москви: «Вже тоді мене дивувало, як легко наші гетьмани торгують волею всього краю в обмін на владу. Щоб утримати в останній рік гетьманську булаву, Самойлович зрікся на користь Москви церковної автокефалії, а Мазепа, щоб стати гетьманом, підписав Коломацькі статті, в яких зобов'язався сприяти змішуванню шлюбів між козаками і московітами» [2, с. 18]. Він потрапляє у вир інтриг, що плете прихильна до Москви козацька старшина проти гетьмана Самойловича, звинувачуючи його в поразці походу козаків і російських військ проти татар. Юрій усвідомлює, що протистояти осліпленим бунтівникам-зрадникам ні гетьман Самойлович, ні він, його вірний слуга, не в силі. Для гетьмана майбутнє визначене – його разом із синами арештовують і відправляють до Сибіру. Великоборець же, отримавши від Самойловича прохання передати гроші його позашлюбній доньці Олесі, мусить жити. Його безпосереднє завдання – це допомога гетьманові у збереженні роду, життєва ж місія полягає з збереженні традицій козацтва, випробування на міцність тих ідеалів, що плекали на Січі.

Часопростір України окреслюється у повісті через природи-подорожі головного героя (хронотоп дороги).

Козацьке життя джури Самойловича протікає в Чигирині, Батурині. Автор називає конкретний час дії – кінець літа 1687 рік, коли гетьман разом із московськими військами Голіцина вирушив у похід на Крим. Через сприйняття головного героя письменник змальовує важку дорогу козаків через виснажений спекою степ. У реалістичних пейзажах південно-східних просторів нашої землі – і констатація неповторності природи краю

(«Ми їхали степом, і коні толочили ковилу, тирсу і стебла дроку. Від кінських ніг двигтіла земля, заглушуючи навіжений вереск мільйонів цвіркунів. З-під копит випурхували хмари коників-стрибунців, підпадьомкали перепели, і налякані бабаки свистом попереджали один одного про наближення війська» [2, с. 11]), і небезпечних вчинків супротивника («Та коли стемніло, ми побачили, що це не хмара: весь обрій було затягнуто вогнем. Червоні сполохи невпинно наближались до нас. Уранці потягнуло вітром, і ми почули запах горілого... Дув гарячий суховій, вогонь котився на всю ширину безкрайого обрію і звільняв дорогу армії» [2, с. 11]).

Невтішний похід спровокував і трагічну долю Івана Самойловича, котрого козаки – московські спільники – звинуватили у підпалі степу й арештували його і всю гетьманську родину. Погодимось із думкою О. Юрчук, котра стверджує, що «Володимир Даниленко не втомлює читача історичним фактажем, він робить тільки деякі акценти, що дозволяють самостійно «пригадати» історичні реалії» [9]. Водночас зауважимо, що змальовані в повісті події засвідчують добру обізнаність автора з науковими джерелами – «Літописом Самовидця» і «Коломацькими статтями». У цьому зв'язку письменник слідує традиції змалювання історії свого товариша по перу, представника «житомирської прозової школи» Вал. Шевчука. Історичний факт потрібен митцеві задля того, аби з цієї безславної сторінки українського минулого розпочати оповідь про життя вигаданого персонажа твору – Юрія Великоборця, «який переживає низку авантюрних пригод, допоки не знаходить прихисток у патріархальній ідилії» [9].

Вояцькі навички, виплекані на Січі, допомагають героєві втекти з-під арешту. Козацький вишкіл стане в нагоді Великоборцю також й у його пригодах на просторах Дикого поля.

Степовий простір, яким проходить головний герой, побудований на контрасті зла і добра. Степ стане і ворогом, і вірним товаришем Юрія. Спочатку його обкрадуть злодії («Біля себе я побачив бородате червоне обличчя і розчесане степовими вітрами волосся. Навколо мене шкірилася якась брудна босота, озброєна киями, моїми рушницею та пістолями... Важкий удар по голові було єдине, що запам'ятав, падаючи в траву» [2, с. 21]), а згодом порятують чумаки («Прокинувся я від ремігання худоби. До річки під'їжджала ватага чумаків... «Так що приставай до ватаги. Нам потрібні люди, які вміють тримати рушницю в руках» [2, с. 22–23]).

Побут чумаків у повісті змальований відповідно до фольклорної традиції. Герої твору потерпають від нападів розбійників, вони рятуються й від чуми, змащуючи сорочки дьогтем. Переконливими є портретні характеристики відчайдух, що везли з Криму сіль: «Отаман був у

полотняній сорочці й штанях. На ремінному очкурі в нього висів ніж, а за халявою чобіт він носив ложку, люльку і молитовника від пропасниці» [2, с. 22]. Ефект співучасника подій, наприклад, створює детально виписаний епізод повсякденного життя чумаків: «Скрипіли вантажені сіллю важкі вози і ремигали воли. За ватагою тяглася курява. Отаман Біда їхав верхи на коні і стежив за дорогою. Кілька разів він наказував змастити вози, і чучаки діставали причеплені до возів мазниці й змащували дьогтем колеса» [2, с. 23].

Зауважимо, що образ степу в повісті пов'язує історію козацької доби з скіфською епохою: «На пагорбі я побачив кам'яну бабу, виїхав на горб, піднявсь на стременах, приклав руку до лоба і довго вдивлявсь у ранковий степ» [2, с. 21], – говорить Юрій. А ще у сприйнятті героєм цього наповненого чужинцями і злодіями краю постійно присутня згадка про Дніпро, про київську землю, до якої він прямує, стежачи в нічному небі за рухом Великого Воза. Образи-символи Дніпра, Києва під покровительством зірки-орієнтира для всіх подорожніх – Великого Воза – у розповідях персонажа вибудовують єдиний український простір.

Третій просторовий зріз зображуваної у творі доби Руїни пов'язаний із осердям української державності – київською землею. І хоча автор не веде свого героя безпосередньо до Києва, а описує «наближені» до нього краї Київщини і Житомирщини – Білу Церкву, Фастів, Котельню, Кодню, Ходорков, Туровець – саме цим географічним районам він приписує надроль у збереженні Духу національної свободи.

Розпрощавшись із чумаками у Білій Церкві, Великоборець іде до Олесі в Ходорков через Фастів, Котельню, Кодню. Цей український простір наповнений уже іншим, відмінним від Січі і Дикого поля, світоустроєм. У цьому багатому на гриби, ягоди, рибу та ін.. лісостеповому краї живуть люди, які зазнали утисків від «магнатів та фіскалів», котрі перетворюють здавна вільний народ на своїх служок. Це дуже швидко усвідомлює Юрій Великоборець і обходить стороною «дружніх» панів. Він заробляє собі на прожиття, беручи участь у силових змаганнях на базарах та продаючи зібрані в лісі гриби, ягоди, виготовлені ложки і т. ін.

Відвідавши доньку Самойловича, герой вкотре переконається в тому, що руїною в Україні стала не тільки держава, ганебної руйнації зазнають і людські стосунки: Олесю дядько хоче віддати заміж за багатого мельника. Юрій рятує дівчину і привозить її у своє село Туровець.

Історія цього поселення символічна. Автор підводить читача до думки, що, мандруючи з Січі через Дике поле на Київщину і Житомирщину, Великоборець переконається, що українські землі потрапили у тенета ворога – московського засланця, степового розбишаки, польського магната-визискувача, котрий прагне позбавити людину національної, соціальної й особистої волі. Як антитезу цьому світові



несвободи і зла він будує своє село на березі безіменної ріки, яку оберігає тур.

Доля села змальована В. Даниленком у дусі магічного реалізму. Ідучи з базару і несучи на плечах першу винагороду за бої – жорна (символ мирного, багатого, осілого селянського життя) – Юрій на березі лісової річки зустрів самотнього тура. «Я розумів його невдоволення. – Зізнається герой. – Він був справжнім господарем цього лісу й маленької річечки, а тут з'явився я. Тур рикнув, розгнівано пішов уздовж берега і зник у дубині. У зустрічі з туром я уздрів добрий знак і вирішив оселитися на березі річки» [2, с. 32]. Автор наголошує, що поруч із Великоборцем поселилися інші чоловіки, які, як і наш герой, понад усе дорожили власною волею. Тут вони створили свої сім'ї. «Всі описані в книжці хроніки, – зауважує С. Єременко, – це історії родів, що поселилися на берегах лісової річки разом із Великоборцем і дожили до нашого часу» [4]. Зауважимо також, що через цей сюжетний хід письменник розвінчує думку про слабе маскулітне начало в українській культурі і створює модель сильного героя-чоловіка, здатного шукати вихід у межових ситуаціях.

Ідея єдності України, тягlosti народних традицій, бажання мати національну вільну державу художньо реалізується у символічній кінцівці повісті, коли, як уже згадувалося, Юрій Великоборець – лицар і людина слова – привозить до Туровця Олену Самойлович у якості своєї дружини. «Переконавшись у безперспективності побудови гармонійної України, вільної від чужинців і своїх запроданців, він приходить до невтішної думки, що єдиним гідним заняттям за такої ситуації залишається народження й виховання повноцінних дітей і зміцнення свого роду» [4]. Дослідниця О. Юрчук наголошує на тому, що ідея «заміщення «будівництва держави» на «будівництво родини» не новий для вітчизняної літератури проект майбутнього України, вона простежує смислові алюзії повісті В. Даниленка «Сповідь джури Самойловича» та романом П. Куліша «Чорна рада», «герої якого, не вигравши політичних змагань за Україну, «втішені» ідеальною сім'єю» [9].

На нашу думку, зображена в повісті доля Туровця і людей, що живуть у ньому, – символічна. Подібну веремію невдач і перемог, боротьби амбіцій і бажань окремих людей і родів має кожна місцина рідної батьківщини. Відтак, Туровецька історія, викладена в повісті В. Даниленка, сприймається і як історія становлення окремого роду, і як модель руху усієї України до свого вільного існування. Сторінки цієї історії не мають дат у наукових джерелах, спогад про них оживає на рівні генетичної пам'яті у вигляді особливого відчуття гордості за те, що ти є часточкою величного народу, котрий зумів здобути державу, хоча й аж наприкінці ХХ століття. Текст твору утверджує думку про те, що генетичний код козака-українця, котрий прагне незалежності собі і власній

землі, незнищений. На схилі літ головний герой повісті розмірковує над своєю долею і твердить, що в безконечному процесі руху українців від свободи до залежності «єдиним виправданим заняттям є народження і виховання дітей, розумних, чесних, вірних своїй землі, які б дочекалися слушного моменту, щоб скористатися ним краще, ніж це вдалося їхнім батькам і дідам» [2, с. ].

Доба Руїни, змальована у повісті В. Даниленка «Сповідь джури Самойловича», – це не тільки час руйнування української державності, а й гартування духу тих, для кого воля є внутрішньою потребою і основою буття.

Осмислюючи добу Гетьманщини і долю пересічної людини того часу, автор, на нашу думку, дещо ідеалізує головного героя твору Юрія Великоборця. Персонаж постає як суперчоловік, якому під силу здолати будь-яку життєву перешкоду. Юрій оцінює події XVII століття швидше не як людина того часу, а як наш сучасник. Висновки героя щодо історичної перспективи України, вважаємо, дещо гіперболізовані. Однак ця заувага не применшує ідейний посил повісті В. Даниленка «Сповідь джури Самойловича». Твір, прочитаний сучасними юнаками і юнками, плекатиме в них повагу предків, які через віки пронесли ідею самостійної держави України.

Отже, художній простір повісті В. Даниленка «Сповідь джури Самойловича» поєднує три знакові місцини України – Запорізьку Січ, Дике поле і Київщину-Житомирщину. Ці географічні координати осмислюються в часи безслав'я вітчизняної історії – добу Руїни. Однак автор не розглядає цю епоху як трагічний етап українського минулого, хоча він посіяв пустку в людських серцях, відібрав надію на порятунок від чужинців, що нав'язували нам свою мову, звичаї і порядки. Державна несвобода виховала і справжню людину-патріота, сильну особистість, котра змогла зберегти в своєю генетичному кодї державний інстинкт, виплекати його в своїх дітях. А рід, як відомо, – це осердя нації, а, отже, така нація матиме гідну історичну перспективу.

Художній міф про село Туровець на Житомирщині і її засновника-лицаря Юрія Великоборця в повісті В. Даниленка «Сповідь джури Самойловича» – це спроба змінити акценти у зображенні поведінки чоловіка-українця в кризових ситуаціях, це спосіб показати силу й мудрість патріархального начала в родині й державі. Роман митця «Клітка для вивільги» й оповідання «туровецького» циклу, що увійшли до книги «Грози над Туровцем», доводять, що такий сильний герой вирішує долю своєї сім'ї, малої батьківщини і в XX столітті. А це вказує на актуальність подальших студій часопростору в «родинних хроніках» В. Даниленка.

**БІБЛІОГРАФІЯ**

1. Вечеря на дванадцять персон: Житомирська прозова школа / Упоряд., передм., ред. В. Даниленка. – К. : Генеза, 1997. – 544 с.
2. Даниленко В. Грози над Туровцем. Родинні хроніки (Першотвір)/ Володимир Даниленко. – Л. : Піраміда, 2014. – 370 с.
3. Даниленко В. Лісоруб у пустелі. Письменник і літературний процес (Першотвір)/ Володимир Даниленко. – К. : Академвидав, 2008. – 346 с.
4. Єременко С. Пам'ятати про поразки і виховувати переможців. Історія українських родів у книжці Володимира Даниленка «Грози над Туровцем»/ Світлана Єременко/ День. – 2014 – №92.
5. Лис В. Драма і поезія туровецького розливу / Володимир Лис // Літературна Україна. – 2014. – 25 вересня (№36). – С. 6–7.
6. Презентація книги «Грози над Туровцем». – Режим доступу до публікації: <https://www.youtube.com/watch?v=mLtNAjDAPxg>
7. Стасіневич Є. Буря в склянці води: грози не буде/ Євген Стасіневич. – Режим доступу до публікації: [http://zik.ua/news/2014/05/23/magichnyy\\_realizm\\_u\\_knyzi\\_volodymyra\\_danylenka\\_groz\\_y\\_nad\\_turovtsem\\_prezentatsiya\\_u\\_lvovi\\_490613](http://zik.ua/news/2014/05/23/magichnyy_realizm_u_knyzi_volodymyra_danylenka_groz_y_nad_turovtsem_prezentatsiya_u_lvovi_490613).
8. Цвіліховський В. Володимир Даниленко: «Велика література - це джерело великих пристрастей» : інтерв'ю / Віктор Цвіліховський // Літературна Україна. – 2015. – 5 лютого (№6). – С.4
9. Юрчук О. Книжка «з годинником»/ Олена Юрчук/ Українська літературна газета. – 2014. – №10 (120).

**BIBLIOGRAPHIA**

1. Vecherja na dvanadcatj person: Zhytomyrsjka prozova shkola / Uporjad., peredm., red. V. Danylenka. – K. : Gheneza, 1997. – 544 s.
2. Danylenko V. Ghrozy nad Turovcem. Rodynni khroniky (Pershotvir)/ Volodymyr Danylenko. – L. : Piramida, 2014. – 370 s.
3. Danylenko V. Lisorub u pusteli. Pysjmennyk i literaturnyj proces (Pershotvir)/ Volodymyr Danylenko. – K. : Akademvydav, 2008. – 346 s.
4. Jeremenko S. Pam'jataty pro porazky i vykhovuvaty peremozhciv. Istorija ukrajinsjkykh rodiv u knyzhci Volodymyra Danylenka «Ghrozy nad Turovcem»/ Svitlana Jeremenko/ Denj. – 2014 – #92.
5. Lys V. Drama i poezija turovecjkogho rozlyvu / Volodymyr Lys // Literaturna Ukrajina. – 2014. – 25 veresnja (#36). – S. 6–7.
6. Prezentacija knyghy «Ghrozy nad Turovcem». – Rezhym dostupu do publikaciji: <https://www.youtube.com/watch?v=mLtNAjDAPxg>
7. Stasinevych Je. Burja v skljanCI vody: ghrozy ne bude/ Jevghen Stasinevych. – Rezhym dostupu do publikaciji: [http://zik.ua/news/2014/05/23/magichnyy\\_realizm\\_u\\_knyzi\\_volodymyra\\_danylenka\\_groz\\_y\\_nad\\_turovtsem\\_prezentatsiya\\_u\\_lvovi\\_490613](http://zik.ua/news/2014/05/23/magichnyy_realizm_u_knyzi_volodymyra_danylenka_groz_y_nad_turovtsem_prezentatsiya_u_lvovi_490613).
8. Cvilikhovs'kyj V. Volodymyr Danylenko: «Velyka literatura - ce dzherelo velykykh prystrastej» : interv'ju / Viktor Cvilikhovs'kyj // Literaturna Ukrajina. – 2015. – 5 ljutogho (#6). – S.4
9. Jurchuk O. Knyzhka «z ghodynnykom»/ Olena Jurchuk/ Ukrajinsjka literaturna ghazeta. – 2014. – #10 (120).

## ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Лаврусенко Марія Іванівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

*Наукові інтереси:* українська діаспорна література, сучасна українська література, історія літературознавства.

УДК 83.0

## FACEBOOK-ЛІТЕРАТУРА, ПОРОДЖЕНА РЕВОЛЮЦІЄЮ ГІДНОСТІ

Аліна ОЛЕКСІЄНКО (Кіровоград)

*На матеріалі аналізу книжок „Літопис самовидців..” О. Забужко, „Фантомная боль #maidan” А. Миргородського та А.Савицької, „Слюди” К. Бердинських, „Євромайдан. Звичайні герої” Н. Гук здійснена спроба виокремлення Facebook-літератури, породженої Революцією Гідності, як окремого масиву в сучасній українській літературі та підтвердження її приналежності до літератури non-fiction. Окрему увагу звернено на аналіз двох антологій: „Літопис самовидців..” та „Фантомная боль #maidan”, оскільки вони якнайповніше демонструють феномен Facebook-постингу як новітнього літературного явища.*

*Ключові слова:* Facebook-література, Facebook-постинг, література non-fiction, Революція Гідності, соцмережі.

Революція Гідності як одна з найважливіших подій сучасної новітньої історії України отримала відображення у численних Facebook-постах та публікаціях у різноманітних електронних виданнях. За короткий проміжок часу Facebook став не тільки засобом координації Євромайдану (починаючи зі знакового посту відомого українського журналіста та блогера Мустафи Наєма [12]), а й місцем для поширення перших рефлексій. Богдан Логвиненко, відомий мандрівник, журналіст і блогер, теж звернув увагу на значну роль Facebook не тільки як засобу комунікації, а й суспільної дискусії, і підкреслив, що це особливість саме України. „Для громадян більшості інших країн Фейсбук – це як “Однокласники”. Списалися, познайомилися, пішли в кіно. В Україні це щось більше, це інтелектуальна платформа. Тому те, що в нас відбувається, – це справді феномен”, – зазначив блогер [22].

Останнім часом з'явилася низка книжок, побудованих на основі постів із Facebook. Для письменників Інтернет стає інструментом фіксації оцінок і смислів, вони намагаються вхопити історію в момент її фактичного творення і передати ці відчуття читачам. Новим літературним явищам в Інтернет-сфері не завжди легко дати визначення. Чи можна цей масив книжок, «народжених» у соціальних мережах, виокремити як окремий напрям сучасної літератури non-fiction – Facebook-літературу?

**Предметом аналізу** в статті є Facebook-постинг як новітнє літературне явище, що виникло як продуманий та тематично спрямований

відбір постів із інтернет-джерел з наступним їх переведенням у паперовий формат.

**Метою дослідження** є виокремлення Facebook-літератури, породженої Революцією Гідності, як окремого масиву в сучасній українській літературі та підтвердження її приналежності до літератури non-fiction на прикладі знакових видань („Літопис самовидців...” О. Забужко, „Фантомная боль #maidan” А. Миргородського та А. Савицької).

Незважаючи на зростаючий інтерес до цієї теми, чи не поодиноким спробою її осмислення є публічна дискусія «Феномен Facebook-літератури» за участі блогерів Богдана Логвиненка, Сергія Іванова, Миколи Воськала та Катріни Хаддад-Розкладай, що відбулася у січні 2016 року в столичній книгарні «Є». Оскільки тема дискусії не обмежувалася тематикою Майдану та Революції, обговорювали причини появи такої літератури, форми вираження, значення та відбулися перші спроби її класифікації [18].

Але навіть блогери не дійшли згоди у цьому питанні. Богдан Логвиненко висловив категоричну думку, що такої літератури не існує в принципі, а Facebook просто „майданчик, де виходять дописи саме в такому форматі” [22].

Натомість Катріна Хаддад-Розкладай стверджує, що така література має право на існування й уже існує в Україні, тому що публікація на папері переводить будь-який текст в інший вимір. За її словами, «майданна література (літопис подій із дописів у Фейсбуку) – дає моментальний зріз, допомагає згодом роздивитися це все, осмислити момент» [22]. Крім того, Хаддад-Розкладай пропонує говорити про літературу у Facebook в контексті трьох складових:

- тексти, які вперше були опубліковані в соціальній мережі, а потім вийшли друком;
- публікація у Фейсбук раніше виданих творів із метою промотування;
- тексти, що існують тільки в Інтернеті. [22]

На нашу думку, якщо говорити про майданну літературу і Facebook, то тут вона реалізується лише у двох аспектах: тексти, що існують тільки в Інтернеті (спільнота із віршами-порошками «Кокс Квасьнівського» [4], книжка Юрія Шеляженка "Мій #Євромайдан" [24]) і тексти, що потім вийшли друком („Літопис самовидців: дев'ять місяців українського спротиву” , „Фантомная боль #maidan”, „Слюди”, „Небесна сотня”). Окрім того, в окремих книжках дописи із Facebook публікуються побіжно, як засіб відтворення хронотопу подій. Наприклад, в альманасі Антіна Мухарського „Майдан. (Р)Еволюція духу” відтворено Facebook-щоденник Мустафи Наєма [14] ; Михайло Слабошпицький у книзі „Гамбіт надії. Україна: констатації, матеріали, виклики, сподівання” теж використовує

деякі пости і посиланням на Facebook [21]. У «Приватному щоденнику» Марії Матіос [11] рефлексії авторки також доповнені дописами із її персональної сторінки у соцмережі. У всіх цих книжках прийом із постами додає правдивості, навіть певної документальності зображуваним чи описуваним подіям.

Facebook-постинг дійсно став новітнім явищем у сучасній українській літературі, оскільки значно скоротив шлях від автора до читача. Раніше, перш ніж потрапити у друк, і, відповідно, на вітрини книжкових магазинів, книга проходила важкий і тернистий шлях, який потребував не лише значних фінансових вливань, але й часу. Спочатку рукопис вчитують редактори, коректори, потім друк, продаж... Поки читач отримує готовий продукт, проходить щонайменше рік. Facebook же цей шлях значно скоротив.

Для сучасних українців формат Facebook-постів став універсальною формою самовираження, а природа цієї форми пов'язана із соціально-політичними подіями у нашій країні. Виник ефект «вільного мікрофону», де кожен може висловитись про наболіле, а тому пости є скоріше свідченнями, коли людина не просто описує події, а може розказати про них з позиції «я там був». І українські письменники та видавці, відчувши цей новий потік наративу, почали активно збирати розпорошені у соцмережах «голоси свідків».

Книга „Літопис самовидців: дев'ять місяців українського спротиву” [8] стала однією із перших у цьому форматі. Назва книги є прозорою алюзією на Літопис Самовидця – козацький літопис староукраїнською мовою, одне з фундаментальних джерел з історії Східної Європи XVII століття, зокрема періоду Хмельниччини і Руїни в Україні [9]. Дев'ять місяців – теж наскрізно символічний термін, оскільки насправді книжка складається із восьми розділів: сім – за назвами місяців (із листопада по травень), а останній названо узагальнено як «Відкладене літо». Число дев'ять у назві символізує процес „народження нації”, що за кілька місяців пройшла шлях від мирного протесту до національно-визвольної війни”. [8, с.2].

Оксана Забужко, як автор ідеї проекту, відзначила, що задум видати таку книжку виник тоді, „коли об'єм пережитого й висловленого – на сотні, тисячі різних голосів – перевищив міру індивідуальної вмистимості” [8, с.7]. На презентації книги Забужко пояснила причину вибору електронних джерел: „В Україні, либонь, найбільш інтелектуальні станом на сьогодні соцмережі, тому що у нас немає іншого каналу висловитися, інших публічних трибун... де можна знайти купу філософських статей, глибоких політологічних роздумів, художніх зарисовок, прекрасної есеїстики, просто літератури – справді літератури живої, як м'ясо, сирі, ніби необробленої літератури, яка не пройшла через редактора та всі інші

паперові перипетії, які мусить пройти рукопис, щоб стати паперовою книжкою» [16]. Критерієм було не менше 500 перепостів у соціальних мережах – міра поширеності. Це добір тих текстів, які відразу по публікації були апробовані. [16].

Упорядниця книги Тетяна Терен зазначає, що „це лише одна зі спроб перепрочитати, зібрати разом всі ті зразки нової літератури, яка почала з’являтися під час Майдану, і разом з тим – спіймати зникоме” [8, с.4].

«Ви розгорнете цю книжку і не зможете закрити...» – саме такими словами розпочинається передмова Світлани Алексієвич до «Літопису самовидців...», що уже свідчить про високий рівень видання. «Те, що ви прочитаєте тут, потім не знайдете в жодному підручнику з історії, зазвичай це прогавлена історія, вона зникає безслідно – історія людських почуттів. Правда однієї людини, яка вміщається в її зіницю, слух, у засяг її душі», – стверджує Алексієвич. На її думку, «що талановитіший письменник, то більше в його книгах самого письменника, а не того, як усе відбувалося насправді». Письменниця зазначає, що «можливо, минув час Толстого і Достоевського, настав час толстих і достоевських. Час свідків» [8, с.3].

Такої ж думки дотримується і Оксана Забужко, про що неодноразово наголошувала під час презентації книги: «Не втомлююсь повторювати, що українська література пішла у Facebook. Я не те щоб уважно читаю, але стараюсь моніторити. Це найбільш жива сфера, в якій можна почути справжній голос – голос свідків, голос учасників» [16]. А щоб уміти правильно «зафіксувати» ці голоси, «письменник має не по телевізору виступати, а ходити по базарах, вулицях, їздити в громадському транспорті і прислухатися – що говорять люди, як говорять...Ця рука на пульсі історії, постійна пальпація, називання певних речей – функція літератури,» – підвела підсумок Оксана Забужко [16].

Творчий метод, який пропагує Забужко, уже не один рік використовує Алексієвич: „Свої книги я пишу дуже довго. Я їх вислуховую з життя, підслуховую, записую, але коли приходжу до людини – не беру інтерв’ю. Те, чим я займаюся – це менш за все є інтерв’ю. Я приходжу щоб поговорити про життя. Я приходжу до людини, як до друга. Необхідно не просто зібрати матеріал, а філософію думки”, – поділилась письменниця під час чергового інтерв’ю [20]. Це і є один із секретів творчої лабораторії письменниці, її метод написання „роману голосів”. Напевно, саме тому автори проекту обрали її для написання передмови – через близькість ідейних переконань і схожі погляди на роль митця та функції літератури.

Питання, яке залишається відкритим для літературознавців – як правильно визначити жанр такої книги. Керівник проекту та співзасновник видавництва «Комора», в якому вийшла книга, Ростислав Лужецький, у свою чергу, наголосив: „Ми спробували знайти свою власну форму. І вибрали концепцію людського наративу, яка, на нашу думку, є найбільш

драматичною та точною” [5]. Оксана Забужко зауважила, що „ця книга є пошуком жанру, яким можна у літературі відобразити масові процеси” [5].

Книга під однією обкладинкою вміщує близько 150 авторів та понад 200 текстів. Джерела цих дописів різноманітні: пости у Facebook, Livejournal, окремі колонки в інтернет-медіа та блогах, навіть цитати із новинних сайтів. Основний масив книги – дописи, так звана нова «мала проза», але зустрічаються і вірші, які стали для учасників Майдану знаковими чи просто влучними у певний момент. Часом ці тексти – одне спостереження, ледь видима деталь, особисте враження. Але якраз такі свідчення і вражають найбільше.

Напевно, навіть не кожен письменник міг би так описати моменти максимально близькості людей на Майдані: „Сьогодні на Михайлівській усі обіймалися так, немов намагалися втиснути один одного в груди.” [8, с.17]. „За останні тиждень я часто хочу мовчки обійняти чужих людей і подякувати їм за те, що вони є” [8, с.84].

Деякі дописи іронічні, або гумористичні, деякі – схожі на одкровення чи сповідь. Люди оплакують загиблих на Майдані, називаючи їх братами та синами, навіть якщо вони було просто знайомі. Читаємо у дописі протестувальника-вірменина, який пише про смерть Сергія Нігояна: „Я с утра ничего писать не мог. Я не стесняюсь сказать, что я плакал и рыдал. Буду скучать за моим хлопчиком. Вот я и сына потерял...” [8, с.65].

Люди, приголомшені трагічними подіями, сприймають дійсність як ніколи емоційно, мов оголений нерв: „Ще ніколи мені не було так щемно, ще ніколи я не відчувала зла так близько, а добра так багато. Заглянула. скільки повідомлень від друзів і не друзів, і хочеться всплакнуть. Спасибі вам за квіти душ. Недарма вони квітнуть, повірте” [8, с.83]. „Мені хочеться ридати, тут найкращі люди країни” [8, с.76].

Українці на Майдані відчують незримий, але міцний зв'язок одне з одним: „Ми зараз усі зв'язані, як ніколи дотепер. Наші сліди перетинаються весь час. Ми довіряємо одне одному, приймаємо їжу з рук незнайомців, ділимося одягом, грошима, ліками, хвилюваннями та сподіваннями” [8, с.77].

Хоч книга і складається із таких окремих маленьких епізодів, але сприймається читачами як цілісний текст. Оксана Забужко теж не сприймає її як антологію, порівнюючи текст із «симфонією», де їй „належить лише оркестровка. Історія, жива історія – от вона, це нова література” [16].

Ця книга – свідчення літописців та самовидців Майдану, які не лише бачили та фіксували його історію, а й творили її. Якщо вважати, що література – це форма зв'язку між людьми, то сьогодення потребує нових літературних форм.



Подібною до книжки Оксани Забужко можна назвати антологію „Фантомная боль #maidan” [23], до якої увійшли пости із соціальних мереж із листопада 2013 по червень 2014 року, присвячені Євромайдану та Революції Гідності. Навіть сама назва книги, яка містить велику літеру F (прозора алузія на Facebook) та хештег (від англ. hash – символ «решітка» і tag – «мітка») #maidan, говорить про те, що видання містить дописи із соцмереж. Так само, як і у «Літописі самовидців...», дописи ніяк не редагувалися, тобто відтворювалися у тому вигляді, у якому були вперше опубліковані на Facebook дописувачами. Авторами проекту стали активні учасники Майдану Анастасія Савицька та Андрій Миргородський, видання вийшло за підтримки волонтера Євромайдану Гліба Лірника.

Антологія „Фантомная боль #maidan” вдвічі більша за обсягом від «Літопису самовидців...» (700 сторінок тексту), проте має певні вади, у порівнянні з проектом Оксани Забужко. По-перше, ми не знаємо, за яким критерієм обирали тексти до антології: був необхідний ліміт «лайків» та «шерів», чи упорядники опиралися на власні смаки та вподобання? По-друге, тексту майже вдвічі більше, але такого ефекту цілісності, як у «Літописі...», на жаль, упорядникам не вдалося досягти. Можливо, це можна пояснити тим фактом, що до створення цієї книги А. Миргородський та А. Савицька ніякого стосунку до літератури не мали, на відміну від О. Забужко та Т. Терен. При порівнянні цих книжок також потрібно звернути увагу на наявність художнього задуму. «Літопис самовидців...» – системно організоване явище. Оксана Забужко, як автор ідеї проекту, мала бачення книги в цілому, тому відбір текстів був жорсткіший і підпорядкований авторському задуму. А книга „Фантомная боль #maidan”, за словами її упорядниці, виникла інакше: „Ідея створення книги з’явилась раптово. Мій друг Андрій Миргородський брав участь у створенні фотоальбому про події на Майдані, і вирішив розбавити фото текстами з Facebook. У цьому попросив моєї допомоги. Я почала збирати матеріал і захопилась настільки, що назбирала на книгу, але до неї увійшло далеко не все, що хотілося б” [3]. Крім того, упорядники „Фантомної болі” використовували Facebook як єдине джерело свідчень, в той час як упорядники „Літопису...” лише ним не обмежувались.

Деякі тексти дублюються в обох антологіях, але, безперечно, „Фантомная боль #maidan” має свої «родзинки». Це окремі деталі, які можна умістити в одне речення: „Незрячие люди разносят еду на Грушевского...” [23, с.285]. „Если в киевское кафе заходит мужчина в камуфляже и с бейсбольной битой, то у него, как правило, два высших образования и хороший английский” [23, с.329]. Або історії, які не транслюють у новинах, але які за своєю емоційністю варті цілого роману. Наприклад, розповідь очевидця, який привозив тіло Сергія Нігояна до матері: «А тепер о простом, но, тем не менее, невероятном. Первые слова

матери людям, которые привезли Сereжу, знаете какие были? Нет, не „что вы, сволочи, наделали”. Она сказала с порога: „На Майдане должны держаться. Мой сын погиб за всю Украину” [23, с.341].

Окрім наявних відмінностей, обидві книги мають і спільні риси. Перш за все, спільною особливістю є збереження текстів в авторській редакції, часто із порушеннями правил орфографії та пунктуації. У текстах містяться русизми, полонізми, суржик та інвективна лексика (від лат. *Investiva oratio* – «лайлива мова»), використовуються різні стилі мовлення. Проте використання різних мов: української, російської, англійської та стильова еkleктика є надзвичайно органічним явищем у цьому людському наративі. По-друге, спільним є стиль створення антології, який нагадує кінематографічний процес монтажу фільму із багатьох епізодів. В цьому безперечна перевага таких антологій, бо якщо письменник описує якусь подію (навіть якщо він сам був її свідком), то цей опис демонструє все одно лише одну точку зору, а в антології їх – безліч. Кожна людина як окрема кінокамера, вона „фіксує” події з власного ракурсу, тому лише зібравши докупи різні свідчення, ми отримуємо якнайповнішу картину зображуваних подій.

Ще одним прикладом того, як „оживає” на папері сторінка у Facebook є збірка портретних нарисів героїв революції Крістіни Бердинських під назвою „Слюди”[1]. Ця книжка – блог-щоденник з Інтернету, який журналістка розпочала вести з 1 грудня 2013 року. У книжку увійшли записи до квітня 2014 року включно. Журналістка демонструє нам справжню галерею образів учасників Євромайдану, обмежуючись форматом посту у Facebook. Розповідаючи про кожну людину, Бердинських створює своєрідне досьє, у якому вказує ім'я людини, вік, професію та місце проживання. Також Крістіна розпитує про мотиви, що спонукали саме цю людину прийти на Майдан та описує обов'язки кожного під час революції. Під час серії своїх невеликих інтерв'ю журналістка поспілкувалась із волонтерами, медиками, протестувальниками, кухарями, охоронцями та міліціонерами. Віковий поріг опитуваних теж різноманітний: від студентів до пенсіонерів. Кожна розповідь доповнена фотографією героя, зробленою журналісткою на смартфон чи фотокамеру. На нашу думку, ці фотографії яскраво візуалізують розповідь і оповідачів, тому вони стають ближчими до нас, мов співбесідник, що переповідає свою історію. Невеликий формат розповіді дає змогу розповісти про одну-дві людини за день. Таким чином, у своїй книзі „Слюди” Крістіна Бердинських розповіла про понад сотню героїв, які своїми щоденними діями творили історію Майдану.

Окрім антологій із постами, ФВ-література проявила себе у гібридних жанрових формах, які балансують на межі *fiction* та *non-fiction*. Яскравим прикладом цього є книга «Євромайдан. Звичайні герої» Наталії Гук [6].

Письменниця, як і Крістіна Бердинських, розповідає про учасників Майдану, але не у форматі заміток „із місця подій”, а через призму свого художнього слова. Звичайно, розширений формат розповіді зменшує і кількість героїв книги: „Показаних героїв у книжці менше двох десятків. Але дуже хотілося, розкрити кольорові грані того, що відбувалося, через абсолютно різні погляди, роки, професії, особисті внески, переосмислення буття” [6, с.5]. Спроба відтворити усі історичні деталі та атмосферу тих часів наближує ці тексти до літератури факту, але літературна обробка і авторська редакція Н. Гук наближає ці свідчення до жанру оповідань, а, отже, до художньої літератури. Письменниця виходить із режиму „включеного спостереження” і стає наратором, розповідаючи про героїв. Лише два тексти – „Щоденник активістки студентського Майдану” [6, с.79] та „Лист сину” [6, с.105] – написані від першої особи. А текст „Кухонні балачки” подається як „міні-спектакль для 4 осіб, на одну дію” [6, с.41]. На нашу думку, така жанрова різноманітність спричинена різними читацькими запитам та баченням самих упорядників, тому кожна із цих книг зайняла своє місце у потоці майданної літератури.

Ще одним гібридним жанром ФВ-літератури стали книги-реквієми. На сьогодні видано дві однойменні книги «Небесна сотня». Одна з них вийшла у видавництві «Фоліо», складається з хроніки Євромайдану та біографій героїв Небесної сотні, спогадів їхніх родичів, близьких, друзів, побратимів. Видання доповнене фотографіями та фактами з трагічних подій на Майдані у лютому 2014 року [2]. Історія кожного із загиблих також викладена у іншій книзі «Небесна сотня», яку представив громадський діяч і керівник Центру соціальних проєктів "Хочу жити" Роман Савчак [15]. Нині у Facebook існує декілька однойменних сторінок, присвячених героям, які, очевидно, і стали підґрунтям для видання цих книг. Спільноти функціонують і досі, там публікуються коментарі рідних та друзів, нагадування про роковини та відображається хід розслідування вбивств на Майдані.

Майдан не залишив байдужими не тільки журналістів, письменників, поетів та науковців, а й керівництво держави. Петро Порошенко, президент України, розповів, що протягом 2014 року також зібрав колекцію книжок про Євромайдан. Про це він написав на своїй сторінці у Facebook: „Цього року я зібрав книги, які постійно повертають в атмосферу Майдану. Для чого це робилося, що це коштувало країні і як зробити так, щоб це робилося не дарма. По-перше, я хочу подякувати всім, хто має відношення до випуску цих книг. Вони є різноманітні - починаючи від „Фантомні болі майдану”, де зібрані всі Facebook-повідомлення, „Люди майдану”, яку було випущено фантастичним колективом газети „День”, „Євромайдан очима ТСН”; Антін Мухарський випустив „Майдан. Революція Духу” і фантастична книга „Euromaidan – History in The

Making», – зазначив Порошенко. Також президент закликав знайти ці книги, бо вони того варті. „Навіть можливість хоча б раз на тиждень, чи раз на місяць їх продивитись – повертає в ту атмосферу. Це дуже корисно!», – зізнався Порошенко [17].

Отже, аналізуючи книги, написані на основі постів, ми можемо говорити про появу Facebook-літератури як новітнього феномену в сучасній українській літературі. Окремою можна виділити тексти, породжені Революцією Гідності або присвячені їй. Перші зразки Facebook-літератури можна віднести до літератури non-fiction, яка, завдяки Майдану, отримала нову сферу для розвитку в Україні. Популярність книг фейсбук-постів свідчить про високий читацький інтерес до революційної теми та бажання зберегти історичну правду для нащадків. Нові жанри та жанрові різновиди Facebook-літератури лише будуть опрацьовуватися та класифікуватися літературознавцями, але ми вже зараз можемо говорити про новий формат фейсбук-постів як «голосу свідків». Тематично майданна література продовжується у текстах про АТО, тож очікуємо виходу книг, присвячених і цим подіям.

#### БІБЛІОГРАФІЯ

1. Бердинських К. Єлюди. Теплі історії з Майдану / Крістіна Бердинських. – Тернопіль:: Брайт Букс, 2014. – 180 с.
2. Вийшла друком книга пам'яті «Небесна сотня» [Електронний ресурс] // веб-сайт «Cultprostir». – 2014. – Режим доступу до ресурсу: <http://cultprostir.ua/uk/news-single/viyshla-druk-om-kniga-pam%E2%80%99yati-Nebesna-sotnya>.
3. Вийшла книга Facebook-постов про історію Євромайдана [Електронний ресурс] // [Gazeta.ua](http://Gazeta.ua). – 2014. – Режим доступу до ресурсу: [http://gazeta.ua/ru/articles/culture/\\_vyshla-kniga-facebookpostov-pro-istoriyu-evromajdana/590192?mobile=true](http://gazeta.ua/ru/articles/culture/_vyshla-kniga-facebookpostov-pro-istoriyu-evromajdana/590192?mobile=true).
4. Воськал М. Спільнота "Кокс Квасьневского" [Електронний ресурс] / М. Воськал, Д. Бігусат // Facebook – Режим доступу до ресурсу: <https://www.facebook.com/kokskvas/?fref=nf>.
5. Голос народу про Майдан і не тільки [Електронний ресурс] // Буквоїд. – 2014. – Режим доступу до ресурсу: <http://bukvoid.com.ua/digest//2014/09/23/115826.html>.
6. Гук Н. Євромайдан. Звичайні герої. / Наталя Гук. – Київ: Брайт Стар Паблішинг, 2015. – 144 с.
7. Денисенко Л. Перехід літератури з мережі на папір дає змогу осмислити момент – Хаддад [Електронний ресурс] / Л. Денисенко, А. Багаліка // «Громадське радіо». – 2016. – Режим доступу до ресурсу: <http://hromadskeradio.org/programs/hromadska-hvylya/perehid-literatury-z-merezhi-na-papir-daye-zmogu-osmyslyty-moment-haddad>.
8. Забужко О. Літопис самовидців. Дев'ять місяців українського спротиву / Оксана Забужко. – Київ: Комора, 2014. – 312 с.
9. Ковтунович Т. Майдан. Початок. Спогади учасників Революції Гідності [Електронний ресурс] / Т. Ковтунович, Т. Привалко // Історична правда. – 2015. – Режим доступу до ресурсу: <http://www.istpravda.com.ua/articles/2015/11/20/148731/>.
10. Літопис Самовидця. Київ: «Наукова думка», 1971. — 208 с.
11. Матіос М. Приватний щоденник. Майдан. Війна. / Марія Матіос. – Львів: Піраміда, 2015. – 356 с.

12. Мустафа Найем зовет народ на Майдан [Електронний ресурс] // веб-сайт «20 хвилин». – 2013. – Режим доступу до ресурсу: [http://www.20khvylyn.com/news/society/news\\_6614.html](http://www.20khvylyn.com/news/society/news_6614.html).
13. Мустафа Найем: На Майдан собирались выйти только журналисты [Електронний ресурс] // веб-сайт "Podrobnosti.ua". – 2014. – Режим доступу до ресурсу: <http://podrobnosti.ua/1003804-mustafa-najem.html>.
14. Мухарський А. Майдан. (R)еволюція духу: мистецько-культурологічний проект / Антін Мухарський. – Київ: Наш Формат, 2014. – 312 с.
15. На Майдані представили книгу-реквієм Небесна сотня [Електронний ресурс] // веб-сайт "Korrespondent.net". – 2014. – Режим доступу до ресурсу: <http://ua.korrespondent.net/ukraine/politics/3341734-na-maidani-predstavlyly-knyhu-rekviiem-nebesna-sotnia>.
16. Павлова О. "Донецький степ дзвонить рингтонами - живі намагаються додзвонитися мертвим" - Забужко представила нову книгу [Електронний ресурс] / Олена Павлова // Буквоїд. – 2014. – Режим доступу до ресурсу: <http://bukvoid.com.ua/digest//2014/09/18/084459.html>.
17. Порошенко розказав, які книги читав протягом року [Електронний ресурс] // espreso.tv. – 2014. – Режим доступу до ресурсу: [http://espresso.tv/news/2014/12/30/poroshenko\\_rozkazav\\_yaki\\_knyhy\\_chytav\\_protyahom\\_roku](http://espresso.tv/news/2014/12/30/poroshenko_rozkazav_yaki_knyhy_chytav_protyahom_roku).
18. Про феномен «Facebook-літератури» дискутували у книгарні «Є» (Київ) [Електронний ресурс] // веб-сайт книгарні «Є». – 2016. – Режим доступу до ресурсу: <http://book-ye.com.ua/reviews/pro-fenomen-facebook-literatury-pohovoryly-u-knyharni-ekyjiv/>.
19. Савчак Р. Небесна Сотня. Книга-реквієм / Роман Савчак. – Київ, 2014.
20. Скочко Н. Книга голосів Світлани Алексієвич [Електронний ресурс] / Ніна Скочко // Українська літературна газета. – 2016. – Режим доступу до ресурсу: <http://litgazeta.com.ua/articles/knyga-golosiv-svitlany-aleksiyevych/>.
21. Слабошпицький М. Гамбіт надії. Україна: констатації, матеріали, виклики, сподівання. / Михайло Слабошпицький. – Київ: Ярославів Вал, 2014. – 312 с.
22. Толокольнікова К. Facebook-література в Україні: чому й навіщо [Електронний ресурс] / Катерина Толокольнікова // веб-сайт "MediaSapiens". – 2016. – Режим доступу до ресурсу: [http://osvita.mediasapiens.ua/web/social/facebookliteratura\\_v\\_ukraini\\_chomu\\_y\\_navischo/](http://osvita.mediasapiens.ua/web/social/facebookliteratura_v_ukraini_chomu_y_navischo/).
23. Фантомная боль #maidan / А. С. Миргородський, А. О. Савицька. – Київ: "o4i.today", 2014. – 704 с.
24. Шеляженко Ю. "Книжка "Мій #Євромайдан" повністю!..." [Електронний ресурс] / Юрій Шеляженко // соцмережа Facebook. – 2013. – Режим доступу до ресурсу: <https://www.facebook.com/ludstvo/posts/625660534149097>.

#### **BIBLIOGRAFIJA**

1. Berdysnjkykh K. Jeljudy. Tepli istoriji z Majdanu / Kristina Berdysnjkykh. – Ternopilj.: Brajt Buks, 2014. – 180 s.
2. Vyshla drukom knygha pam'jati «Nebesna sotnja» [Elektronnyj resurs] // veb-sajt «Sultprostir». – 2014. – Rezhym dostupu do resursu: <http://cultprostir.ua/uk/news-single/vyshla-druk-kniga-pam%E2%80%99yati-Nebesna-sotnya>.
3. Vyshla knygha Facebook-postov pro ystoryju Evromajdana [Elektronnyj resurs] // Gazeta.ua. – 2014. – Rezhym dostupu do resursu:

- [http://gazeta.ua/ru/articles/culture/\\_vyshla-kniga-facebookpostov-pro-istoriyu-evromajdana/590192?mobile=true](http://gazeta.ua/ru/articles/culture/_vyshla-kniga-facebookpostov-pro-istoriyu-evromajdana/590192?mobile=true).
4. Vosjkal M. Spiljnota "Koks Kvasjneveskogho" [Elektronnyj resurs] / M. Vosjkal, D. Bighusat // Facebook – Rezhym dostupu do resursu: <https://www.facebook.com/kokskvas/?fref=nf>.
  5. Gholos narodu pro Majdan i ne tiljky [Elektronnyj resurs] // Bukvojid. – 2014. – Rezhym dostupu do resursu: <http://bukvoid.com.ua/digest//2014/09/23/115826.html>.
  6. Ghuk N. Jevromajdan. Zvyčajni gheroji. / Natalja Ghuk. – Kyjiv: Brajt Star Pablišyng, 2015. – 144 s.
  7. Denysenko L. Perekhid literatury z merezhi na papir daje zmoĝu osmyslyty moment – Khaddad [Elektronnyj resurs] / L. Denysenko, A. Baghalika // «Ghromadsjke radio». – 2016. – Rezhym dostupu do resursu: <http://hromadskeradio.org/programs/hromadska-hvylyya/perehid-literatury-z-merezhi-na-papir-daye-zmoĝu-osmyslyty-moment-haddad>.
  8. Zabuzhko O. Litopys samovydciv. Dev'jatj misjaciiv ukrajinsjkoĝo sprotyvu / Oksana Zabuzhko. – Kyjiv: Komora, 2014. – 312 s.
  9. Kovtunovych T. Majdan. Pochatok. Spoghady uchasnykiv Revoljuciji Ghidnosti [Elektronnyj resurs] / T. Kovtunovych, T. Pryvalko // Istorychna pravda. – 2015. – Rezhym dostupu do resursu: <http://www.istpravda.com.ua/articles/2015/11/20/148731/>.
  10. Litopys Samovydcja. Kyjiv: «Naukova dumka», 1971. — 208 s.
  11. Matios M. Pryvatnyj shhodennyk. Majdan. Vijna. / Marija Matios. – Ljviv: Piramida, 2015. – 356 s.
  12. Mustafa Naj'em zovet narod na Majdan [Elektronnyj resurs] // veb-sajt «20 khvylyn». – 2013. – Rezhym dostupu do resursu: [http://www.20khvylyn.com/news/society/news\\_6614.html](http://www.20khvylyn.com/news/society/news_6614.html).
  13. Mustafa Naj'em: Na Majdan sobyralsj v'jty toljko zhurnalysty [Elektronnyj resurs] // veb-sajt "Podrobnosti.ua". – 2014. – Rezhym dostupu do resursu: <http://podrobnosti.ua/1003804-mustafa-najem.html>.
  14. Mukharsjkyj A. Majdan. (R)evoljucija dukhu: mystecjko-kuljturologhichnyj proekt / Antin Mukharsjkyj. – Kyjiv: Nash Format, 2014. – 312 s.
  15. Na Majdani predstavlyly knyghu-rekvijem Nebesna sotnja [Elektronnyj resurs] // veb-sajt "Korrespondent.net". – 2014. – Rezhym dostupu do resursu: <http://ua.korrespondent.net/ukraine/politics/3341734-na-maidani-predstavlyly-knyghu-rekviem-nebesna-sotnia>.
  16. Pavlova O. "Donecjkyj step dzvonytj ryngtonamy - zhyvi namaghajutjsja dodzvonytysja mertvym" – Zabuzhko predstavlyla novu knyghu [Elektronnyj resurs] / Olena Pavlova // Bukvojid. – 2014. – Rezhym dostupu do resursu: <http://bukvoid.com.ua/digest//2014/09/18/084459.html>.
  17. Poroshenko rozkazav, jaki knyghy chytav protjaghom roku [Elektronnyj resurs] // espresso.tv. – 2014. – Rezhym dostupu do resursu: [http://espresso.tv/news/2014/12/30/poroshenko\\_rozkazav\\_yaki\\_knyhy\\_chytav\\_protyahom\\_roku](http://espresso.tv/news/2014/12/30/poroshenko_rozkazav_yaki_knyhy_chytav_protyahom_roku).
  18. Pro fenomen «Facebook-literatury» dyskutuvaly u knygharni «Je» (Kyjiv) [Elektronnyj resurs] // veb-sajt knygharni «Je». – 2016. – Rezhym dostupu do resursu: <http://book-ye.com.ua/reviews/pro-fenomen-facebook-literatury-pohovoryly-u-knygharni-e-kyjiv/>.
  19. Savchak R. Nebesna Sotnja. Knygha-rekvijem / Roman Savchak. – Kyjiv, 2014.
  20. Skochko N. Knygha gholosiv Svitlany Aleksijevych [Elektronnyj resurs] / Nina Skochko // Ukrajinsjka literaturna ghazeta. – 2016. – Rezhym dostupu do resursu: <http://litgazeta.com.ua/articles/knyga-golosiv-svitlany-aleksiyevych/>.

21. Slaboshpyckyj M. Ghambit nadziei. Ukraïna: konstataciji, materialy, vyklyky, spodivannja. / Mykhajlo Slaboshpyckyj. – Kyjiv: Jaroslaviv Val, 2014. – 312 s.
22. Tolokoljnikova K. Facebook-literatura v Ukraïni: chomu j navishho [Elektronnyj resurs] / Kateryna Tolokoljnikova // veb-sajt "MediaSapiens". – 2016. – Rezhym dostupu do resursu:  
[http://osvita.mediasapiens.ua/web/social/facebookliteratura\\_v\\_ukraini\\_chomu\\_y\\_navishcho/](http://osvita.mediasapiens.ua/web/social/facebookliteratura_v_ukraini_chomu_y_navishcho/).
23. Fantomnaja bolj #maidan / A. S. Myrghorodskij, A. O. Savycjka. – Kyjiv: "o4i.today", 2014. – 704 s.
24. Sheljazhenko Ju. "Knyzhka "Mij #Jevromajdan" povnistju!..." [Elektronnyj resurs] / Jurij Sheljazhenko // socmerezha Facebook. – 2013. – Rezhym dostupu do resursu:  
<https://www.facebook.com/ludstvo/posts/625660534149097>.

#### **ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА**

**Олексієнко Аліна Вадимівна** – аспірантка кафедри української літератури КДПУ ім. В. Винниченка.

*Наукові інтереси:* література non-fiction, породжена Революцією Гідності.

**УДК 821.161.2-2.09**

## **ХАРАКТЕР ТА КОНФЛІКТ В ДРАМАТУРГІЇ (НА ОСНОВІ П'ЄСИ «СУЄТА» ІВАНА ТОБІЛЕВИЧА)**

**Кирило ПОЛІЩУК (Кіровоград)**

*У статті проаналізовано особливості характерів та конфліктів у п'єсі Івана Тобілевича («Суєта»). Простежено взаємодію систем характерів із конфліктами. Конфлікт неможливий без протиставлення полярно різних інтересів, носіями яких є характери. Окрему увагу звернено на те, що художній конфлікт в п'єсі напряду залежить від характерів, які цей конфлікт створюють, розвивають і приводять до логічної розв'язки. Можна стверджувати про те, що конфлікт і характер поняття взаємозалежні, а отже мають досліджуватися у своїй єдності.*

*Ключові слова:* конфлікт, характер, системна організація, гармонізація, Іван Тобілевич.

Осягнути природу художнього конфлікту неможливо без дослідження характерів. Характери є головною рушійною силою конфлікту – без правильно та оптимально підібраних, добре «оркестрованих» характерів неможливо створити повноцінний конфлікт. Літературний характер – це не просто художній образ-персонаж, а поняття більш глибоке і неоднозначне. Сукупність рис характеру визначає індивідуальність особи, яка зображується автором, і в той самий час “узагальнює собою певні життєві типи людей, які постають у творі як предмет авторського пізнання та оцінки” [6, с. 133]. Створений письменником характер у художній реальності доволі часто постає як збірний образ.

О. Гольник розглядає провідний конфлікт «Суєти» як конфлікт патріархальне/модерне. Дослідниця розуміє колізію твору в протиставленні старого і нового, яке “репрезентовано в діалогії як на змістовому, так і на формальному рівнях” [1, с. 10]. Головне

протиставлення в «Суєті» – дві моралі, два світогляди. Перший – патріархальний, в основі якого культ праці та культ народу з традиціями й морально-етичними нормами. Другий – модерний, в центрі якого культ свободи особистості [1, с. 10].

Л. Павлішена також говорить про основний конфлікт «Суєти» як про площину зіткнення двох протилежних позицій, або систем моралі – “суто селянської, яка ґрунтується на безмежній прив’язаності до землі, та позиції «амбітного втікача» від самого себе, що породжена «спотвореною» мораллю кар’єристів” [4]. Саме протиставлення двох моралей, двох систем ідей, носіями яких є головні герої, породжує конфлікти (це стосується і мікроконфліктів) у творі.

Актуальність дослідження зумовлена потребою дослідити системи конфліктів та характерів у драматургічних творах Івана Тобілевича.

Відповідного до того, як у парадигмі конфлікту розвивається характер, розвивається конфлікт у п’єсі. Зміна характеру веде до поглиблення конфлікту, інколи перетворення його на конфлікт із «подвійним дном», або взагалі відбувається його відгалуження у окремий конфлікт, який перетинається із зовнішнім – тобто внутрішній. Його виникнення та природу можна пояснити наступним чином: внутрішній конфлікт – це “психічна боротьба, яка виникає як наслідок одночасного функціонування суперечливих імпульсів, бажань чи тенденцій” [2, с. 16].

Про характер в драматургії Івана Тобілевича висловлювалася Софія Тобілевич: “всі його теми й сюжети торкалися подій, узятих із самісінького життя, що вирувало навколо нього. У своїх творах він намагався йти від сучасності, живої і завжди багатой всілякими представниками різних характерів, типів і натур. Не прикрашати свої п’єси мав на меті Іван Тобілевич, а робити їх художніми малюнками – портретами життя” [5, с. 70]. Головним завданням Тобілевича було перенести характери та конфлікти із реального життя в художню площину, тобто із життєвих перетворити їх на художні. Важливе місце у творах драматурга займають внутрішні конфлікти, які є результатом глибоко психологічних характерів.

Драматургія Івана Тобілевича останніх років характеризується певною млявістю зовнішніх колізій, особливо зіткнень між характерами, і навпаки загостренням уваги на внутрішніх суперечках героїв, боротьбі ідей та світоглядів. В «Суєті» немає чітко визначеного головного героя. В тій чи іншій частині п’єси кожен із дійових осіб виходить на передній план. У першій та другій дії авторська увага зосереджується на Іванові, але однозначно назвати його головним персонажем п’єси не можна через те, що у третій дії він з’являється наприкінці, аби повідомити всім про закінчення своїх пошуків (вирішує стати актором), а у четвертій дії він взагалі відсутній (лише кілька разів згадується Михайлом та Наташею).



Але все ж його світоглядна позиція, та особливо відчуття суєтності усього, що відбувається в житті кожного з родини Барильченків, наскрізно проходить крізь всю п'єсу.

Своїх братів Іван характеризує наступним чином: “єсть люде, що вік працюють, життя творять, – це ваш чоловік Карпо, мій брат, – падаю ниць перед ним; єсть люде, що все своє життя із праці других забирають і нічого в життя людське не кладуть, – це брати мої Михайло, Петро, – і з ними носяться, як з писаною торбою... Суєта!” [3, с. 11]. Цими словами він не лише показує своє ставлення до братів, а й демонструє свою життєву позицію загалом. Зрештою, подальші події лише підтверджують Іванові слова, ілюструють та конкретизують їх.

Світоглядна позиція Карпа також виводить його на передній план у перших трьох діях. Карпо раціональний, лояльний та терпимий до чужої думки (проявляється це і в тому, що Карпо підтримує Івана у його пошуку свого призначення в житті), розумний та освічений, хоча і не навчався у гімназії, лише в сільській школі, а тоді “вже як брати почали учитись в гімназії, – говорить сам Карпо – так і я з їх поміччю почав наново учитись і от за п'ятнадцять літ мало-помалу зробився грамотним!” [3, с. 18]. Іван вважає Карпа взірцем “простої, натуральної людини” [3, с. 48], якою і сам він бажає бути, на шлях до якої виходить і Василина наприкінці третьої дії, відкинувши свої наміри повертатися до міста.

У четвертій дії головним героєм постає Михайло. Основна колізія цієї сцени відбувається через приїзд в місто до Михайла на іменини його батьків. Барильченко одружився із родовитою дочкою генерала і приховав своє селянське неродовите походження, розповівши, що його батьки поміщики. Приїзд батьків викриває його брехню, а від того він вирішує сам відкритися Наташі на що вона реагує доволі гостро – “Боже мій! Так ти мужик? [...] Боже мій! Жінка мужика! Від нас же одступиться все фешенебельне панство” [3, с. 63]. Цією реплікою яскраво окреслено усе відношення «фешенебельного панства» до простого походження навіть того, хто освічений і багато чого досяг у житті власними силами.

Окрім того в образі Михайла можна простежити деградацію його особистості. За два роки до подій четвертої дії, почувши від Терешка історію про сина Білоконя, який не прийняв свого батька за столом з офіцерами та іншими знатними гостями, а лишив його на кухні допоки всі не розійшлися, Михайло відреагував різко і влучно: “скотина!” [3, с. 33]. Після цього Михайло говорить фразу, яка з ніг на голову перевертається його діями по приїзді батьків до нього на іменини: “хто соромиться простоти свого батька чи матері, простоти свого роду – такого не варт і чоловіком назвать!” [3, с. 34]. Приховуючи перед дочкою генерала своє походження, Михайло відрікається від своїх слів, і Тобілевич майстерно змальовує це у четвертій дії. Зречення Михайлом свого коріння, ненависть

до свого простого селянського походження, окреслена у його словах: “подла фамілія!.. Так неприятно для слуха: «Барильченко». Зараз видно простоту рода. Действительний статський совітник – Барильченко. Чорти батька зна що! І перемінить не можна, куди не поверни, все чується погане якесь «барило!»” [3, с. 62]. Ще в другій дії Михайло, здавалося у звичайній фразі, демонструє своє відсторонення від традицій, він говорить “ну, заспівайте що-небудь! Я так люблю українські пісні!.. І я підтягну” [3, с. 35]. Фраза «українські пісні», а не, наприклад «наші пісні», говорить про те, що він себе бачить вже поза українським, тобто поза своєю ідентичністю. Михайло просить заспівати, бо сам він може лише «підтягнути», а отже, він вже починає забувати пісні (в широкому розумінні – традиції) і лише може підспівувати.

Поява Петра з дружиною наприкінці третьої дії демонструє не лише зміну та знищення індивідуальності Петра, а й показує прірву й непорозуміння між міською елітою та людьми із народу. Показовим тут є нерозуміння Аделаїдою традицій, коли вона, звертаючи увагу на рушники в хаті, говорить “ви, мабуть, всі тут умиваєтесь?” [3, с. 54]. Аделаїда свого чоловіка називає «П’єр» – знову простежуємо мотив зміни імені як способу асимілюватися до іншого середовища. Петро метушиться довкола дружини, бігаючи за нею як песик (мов Амішка, який в Аделеїди лише для її розваги), що особливо показовим є в наступному епізоді:

“АДЕЛАЇДА. П’єр!

ПЕТРО (*біжить до неї*). Та посоромся хоч рідні!

ТЕТЯНА. Петя! (*Петро повертається до матері*).

АДЕЛАЇДА. П’єр! (*Петро прибігає*)” [3, с. 54].

Петро знаходиться ще розірваним між двома світами, між своїм «старим» іменем Петро, та «новим» П’єр; між матір’ю та дружиною; між своїм корінням та мріями про кар’єру та статус. По закінченню цього епізоду, його характер більше не цікавить драматурга, а тому Петро відсутній і в четвертій дії, і в «Житейському морі». Можемо говорити про символічну смерть Петра, яка закінчує його конфлікту лінію, адже, скоріше за все, він вже не має можливості повернення до старого життя, до свого коріння.

Чи не кожен герой в «Суєті» має «дзеркало» серед інших персонажів – тобто героя який є носієм інших переконань та своєрідним відображенням ідеалів. Цей прийом ґрунтується на протиставленні та створенні контрасту, аби відтінити та увиразнити головного персонажа, або провідну ідею твору, носіями якої можуть бути будь-які навіть не головні герої в творі. Амбітним братам Михайлові та Петру, які понад усе бажають піднятися в соціальному статусі та зробити кар’єру, протиставлені Іван та Карпо, яких кар’єра зовсім не цікавить. Талановитому від природи Іванові протипоставлений бездарний Матюша, який є талантом лише в очах

власного батька. Всім персонажам, які ставлять походження людини понад усе (зокрема Наташі) протипоставлений її батько Сорокатисячников.

У продовженні «Суєти» п'єси «Житейське море» також є дзеркальні персонажі. Талановитому, але втомленому від акторського життя Іванові Барильченку протипоставлені бездарний актор Крамарюк, який до того ж наприкінці п'єси постає до деякої міри трагічним персонажем. Водночас Крамарюк ніби є проекцією майбутнього Івана, яким він може стати продовжуючи своє аморальне життя, чого Іван зовсім не бажає: “сьогодні я немощний, я п'яний, і не можу віддати кров під владу мозку, а завтра я покличу на поміч всю енергію свою і поборю гріхи, а ні – так уб'ю себе: навіщо така ганчірка здалася? Щоб вийшов потім Стьопка-паяц! (*мається на увазі Крамарюк – К. П.*)” [3, с. 137]. Крамарюк, так само як й Іван, потурає своїм приземленим бажанням, а через те їх шляхи моральної деградації схожі, хіба що в Івана ще є можливість зупинитися. Окрім Крамарюка Івановим відображенням є й інші бездарні актори трупи, антрепренер Усай, якого цікавить лише збір і зовсім немає справи до мистецтва, всі ті, кого Іван лаконічно характеризує своїм фірмовим словом “суєта!” [3, с. 143].

Між цими героями, безперечно, можуть виникати конфлікти, адже відбувається зіткнення протилежних інтересів. Конфлікти можуть не набувати глобальних характеристик, функціонувати у вигляді мікроконфліктів, навіть таких, які не знаходять свого прямого втілення в дії. Наприклад Михайло та Іван, або Петро та Іван є носіями різних світоглядних позицій та переконань, але між героями не виникає прямих конфліктів, безпосередніх зіткнень, лише між їхніми ідеями та ідеалами. Все це свідчить про добре оркестровані характери у п'єсах, оптимальний підбір головних героїв, аби не лише сприяти створенню конфлікту між носіями протилежних переконань, але й відтіняти та увиразнювати головних персонажів.

Провідне протистояння у «Суєті», яке лише ззовні має вигляд протистояння батьків і дітей, насправді містить більш глибокий та філософський характер, із зіткненням різних ідей та ідеалів, світоглядів та пріоритетів. Через це складається враження, що тканина «Суєти» зіткана із переплетень декількох мікроконфліктів, які ми спробуємо детально окреслити та простежити точки їх перетинів.

Найперший і найбільш тривалий, тобто той, що розвивається протягом трьох дій, – внутрішній конфлікт Івана. Колишній писар Барильченко знаходиться в межевій ситуації, у певному розумінні на роздоріжжі – “а все ж таки стою на роздоріжжі, і яким шляхом іти – не знаю” [3, с. 17]. Позаду свого шляху він втомлений від метушні міського життя і канцелярської роботи, а попереду має безліч варіантів подальшого розвитку свого життя. Своє минуле він згадує так: “дуже довго про себе

нічого не думав. П'ять літ була готова одежа, ложка, миска, квартира, а тепер обернувся назад, як в тумані все манячить – нічого не розберу...” [3, с. 13]. Сам він на звинувачення у тому, що зараз він нічого не робить Іван відповідає “я не сплю, я думаю: яких прав я кандидат і яку роботу мені робить” [3, с. 12]. Також в його словах з'являється символ житейського моря, яке несе його човен без стерня і без весел, а він не знає, що йому обрати, “до якого берега причалити” [3, с. 13]. Іванові не до душі погоня за статусами та чинами, він по своїй суті не кар'єрист, він далекий від прагнення, за словами Карпа, пристати до панів, а від того у нього виникають непорозуміння із батьком, сестрою та братами, окрім Карпа, який розуміє і підтримує брата.

Відсторонившись від суєти, лише споглядаючи її, Іван намагається знайти своє місце у «житейському морі». Його загальний настрій подекуди меланхолійний: “потім піду у леваду, там на траві полежу. Трава тиха, як і я: мни скільки хочеш – мовчить” [3, с. 11]. У першій дії на все, що стосується приготувань до приїзду братів, чи стосовно їхнього статусу в місті він лаконічно відповідає: “суєта” [3, с. 23]. Іван піднімає проблему «сродної праці», в тому числі проголошуючи свій монолог стосовного того, що для будь-якої справи необхідний талант. На початку він не здогадується, що для нього «сродна праця» це акторство, хоча на слова батька “з тебе був би добрий кумедіянщик, ей-богу!” [3, с.13] відповідає “талант бачите, чи що? Мені це кажуть всі, та я боюся свого таланту...” [3, с. 13]. Помічає акторський талант Івана і його брат Михайло: “видко, що ти немало працював над собою, над самоосвітою. Після цього я з глибокою певністю скажу, що ти, Іван, – талант! Самий страх твій перед ділом, до якого ти, можна сказати, родився, – свідчить про твій талант. Іди на сцену!” [3, с. 37]. Здібності Івана проявлялися ще раніше, у в дитинстві, коли він вдало копіював звуки цвіркуна на соловейка, але все ж він має певні сумніви, прагне обрати правильний шлях, адже, за його словами “нема певності! А, що як сяду не в свої сани?” [3, с. 36].

Внутрішній конфлікт Івана сповнений невпевненістю та пошуками, і якщо на початку ці пошуки мають абстрактний характер, то далі вони конкретизуються і перетворюються на вибір – стати актором чи залишитися працювати біля землі, де він вже проробив чотири місяці. Іван розв'язує свій внутрішній конфлікт за допомогою принципу “робочої дисципліни” [3, с. 19], який йому підказав Карпо. Саме цей принцип, на думку Івана, має важливе значення для кожного, який би шлях не було обрано, адже за допомогою нього можна віднайти себе та своє справжнє покликання. Переломним моментом у конфлікті стає розуміння необхідності «робочої дисципліни», а розв'язка його настає наприкінці третьої дії, коли Іван повідомляє про своє рішення родині.

Між Іваном та Василюю виникає конфлікт на ґрунті освіти та розуму, таланту та здібностей. На початку п'єси Василюю переконана, що розум може мати лише той, хто вчився, здобував освіту:

“ЯВДОХА. От мені подобається Іван: він ніколи таких слів не говоре.

ВАСИЛІНА. Бо не зна!.. Недоучка!

ЯВДОХА. А він розумний і добрий. Мало говорить, а розумний.

ВАСИЛІНА. Де там.. Лінивий, зовсім не учився... От брати Михайло, Петро – учені, а як учені, то й розумні.

ЯВДОХА. Ти цього не говори. Карпо каже, що на світі багато є учених дурнів.

ВАСИЛІНА. Не повірю, щоб учений був дурень!” [3, с. 8].

Із цього діалогу очевидно, що Василюю ототожнює розум із «ученістю», адже сама провчилася вісім років, збирається продовжити своє навчання, і просто не може думати інакше. Іван навпаки носій інших переконань: “діло не в чині, а в начинці. [...] Ти думаєш, як я писар, то на мене можна пхекать? Помиляєшся! За ці п'ять літ я стільки прочитав добрих книжок, що тобі й не присниться; і горя набрався, і дечому навчився такому в суворій школі життя, чому ніяка школа не научить” [3, с. 15]. Василюю вбачає у формальній освіті запоруку успіху, Іван намагається переконати сестру в тому, що це не так, і що для кожної справи необхідний талант, тобто певні здібності, які не завжди можна отримати навчаючись в гімназіях. Непрості стосунки між ними проявляються і в тому, що сестра ставиться до Івана дещо зневажливо саме через те, що Іван не має чину і, на її думку, має недостатню освіту. Їх діалоги відрізняються напруженістю, на що сам Іван говорить: “слухай, Васочко! Ми все балакаєм з ножа: гостро та уразливо” [3, с. 16]. Вже в третій дії цей конфлікт вщухає, адже змінюються переконання самої Василюю, тим паче Іван починає працювати коло землі і міняється в очах сестри в кращий бік.

Паралельно з цим конфліктом відбувається інший конфлікт Василюю – вона не хоче повертатися до села, а має намір вивчитися на лікаря і зостатися в місті. Частково тут розкривається тема жіночої емансипації, адже Василюю не бажає іти традиційним для жінки шляхом – вийти заміж та виховувати дітей. Вона прагне більшого, має намір продовжувати навчання, стати лікарем. Василюю доволі категорична: “ха-ха-ха! Жінкою! Матір'ю!.. Ха-ха-ха! Для цього не треба було кінчати вісім класів. [...] Що ви мене заміж віддаєте? Я не хочу заміж” [3, с. 16]. Далі вона проголошує монолог про те, що в селі немає освічених людей, театру та опери, “брати Петро і Михайло будуть жити у городі, серед підходящого громадського життя” [3, с. 16], а вона мусить сидіти на хуторі і мити глечики [3, с. 16].

Розв'язується міроконфлікт Василюни доволі просто – вона закохується в сільського вчителя Деміда і вирішує лишитися в селі. Вже наприкінці третьої дії її цілком влаштовує таке життя, і вона починає його захищати:

“АДЕЛАЇДА (до Василюни). Ви учились в гімназії?

ВАСИЛІНА. І скінчила.

АДЕЛАЇДА. Бідна!

ВАСИЛІНА. Чого?

АДЕЛАЇДА. Скінчила гімназію і живе на селі у простій мужицькій хаті.

ВАСИЛІНА. Це прадідівська, у нас є гарний дім” [3, с. 53].

Аделаїда є можливою проекцією Василюни, якби та лишилася вчитися та жити в місті, стала «покручем». Серед інших моральних «покручів», що зустрічаються в «Суєті» – Тарас Гупаленко. Його поява у творі стає каталізатором стосунків між Демідом та Василюно. Дізнавшись про наміри Тараса сватати Василюну, Демід одразу вибігає до коханої, вони разом отримують благословення від батьків, поки Тарас, Сергій та Терешко обдумують та планують своє сватання. Унтер-офіцер Гупаленко, проживши п'ять років у Петербурзі, повністю зрікається свого коріння, зневажаючи рідну землю: “життя в столиці Петербурзі і прирівнять до вашого не можна!.. Там всі мають, знаєте, модність і формальність, а тут? Одно слово – хахляндія! Ні з ким кумпанію водить...” [3, с. 43].

Епізодично тема покручів розкрита і в «Житейському морі». У розмові прислуги Барильченка Пріська розповідає про дівчину Катрю, з якою вона разом працювала в готелі. Згодом Катря перетворилася на пані і змінила ім'я на Ларису [3, с. 81]. І вже вкотре відмічаємо мотив зречення свого ім'я, і зміну його на інше аби асимілюватися до середовища. Вочевидь, ця проблема особливо турбувала драматурга, адже він звертається до її висвітлення неодноразово. Тобілевич приводить до розуміння того, що середовище так званої міської еліти є ворожим для людини з народу, адже робить її покручем, знищує особисту та національну ідентичність, налаштовує її проти власної природи, проти традицій.

Протиставлення характерів у «Суєті» відбувається ще й за принципом амбітність (Петро, Михайло, Василюна) – не амбітність (Карпо, Іван). І якщо Василюна зуміла направити свої прагнення у правильне русло, то амбітність Петра та Михайла (до речі, та визначальна риса їх характерів, яка зумовила розвиток їх образів та конфліктів у п'єсі) призвела до їх моральної деградації.

Конфлікт між Михайлом і Наташею, який виник на основі походження Барильченка, вирішує генерал Соркотисячников. Батько Наташі вже давно знав про те, що Михайло з простої селянської родини,

але він у цьому не вбачає нічого поганого. Генерал висловлює суголосну із Іваном думку, що “тепер тільки дурні носяться з своїм, може, на заслуженим, часто випадком, аристократизмом... Чесність, освіта, наука, ум, талант – важно, а решта – плювати!” [3, с. 65]. У цей момент Сорокотисячников виступає рупором тих ідей, які висловлював Іван, хіба що Іван про решту, тобто те, що поза переліченими чеснотами, відзивався б так – суєта. Ця позиція стосовно аристократизму, подекуди штучного, та бажання попри все отримати статус в елітному товаристві зв’язує усі дії п’єси, проходить крізь них лейтмотивом, визначає особливості конфліктів.

Отже, дослідивши особливості характерів та конфліктів «Суєти» Івана Тобілевича можемо стверджувати, що художній конфлікт в п’єсі на пряму залежить від характерів, які цей конфлікт створюють, розвивають і приводять до логічного завершення (розв’язки). Глибоко розроблені психологічні характери, які притаманні пізній драматургії Тобілевича, сприяють розгортанню внутрішнього конфлікту. Саме через внутрішні конфлікти доволі часто реалізовується підтекст у творі, який є однією з характерних ознак «нової драми».

#### БІБЛІОГРАФІЯ

1. Гольник О. Конфлікт патріархальне/модерне в драмах І. Карпенка-Карого «Суєта» та «Житейське море» / Оксана Гольник. Наукові записки. – Випуск 113. – Серія: Філологічні науки. – Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2013. – С. 9-20
2. Гришина Н. В. Психологія конфлікту. / Н. В. Гришина. – СПб.: «Пітер Пресс», 2008. – 544 с.
3. Карпенко-Карий І. (Тобілевич І. К.) Твори: в 3-х томах. Т.3. Драматичні твори, листи, статті / Упоряд. П. Киричка та Л. Стеценка. – К.: Дніпро, 1985. – 373 с.
4. Павлішена Л. Образи-символи у «серйозних» комедіях Івана Карпенка-Карого «Суєта» та «Житейське море» / Павлішена Людмила // Молодий вчений. – випуск 1, 2015. – С. 67-71.
5. Спогади про Івана Карпенка-Карого: збірник / Упоряд. Р. Я. Пилипчука. – К.: Мистецтво, 1987. – 183 с.
6. Теорія літератури: Підручник / За наук. ред. Олександра Галича. – 3-тє вид., стереотип. – К.: Либідь, 2006. – 488 с.

#### BIBLIOGRAPHIA

1. Gholjnyk O. Konflikt patriarkhaljne/moderne v dramakh I. Karpenka-Karogho «Sujeta» ta «Zhytejsjke more» / Oksana Gholjnyk. Naukovi zapysky. – Vypusk 113. – Serija: Filologichni nauky. – Kirovograd: RVV KDPU im. V. Vynnychenka, 2013. – S. 9-20
2. Ghryshyna N. V. Psykholohyja konflykta. / N. V. Ghryshyna. – SPb.: «Pyter Press», 2008. – 544 s.
3. Karpenko-Karyj I. (Tobilevych I. K.) Tvory: v 3-kh tomakh. T.3. Dramatychni tvory, lysty, statti / Uporjad. P. Kyrychka ta L. Stecenka. – K.: Dnipro, 1985. – 373 s.
4. Pavlishena L. Obrazy-symvoly u «serjoznykh» komedijakh Ivana Karpenka-Karogho «Sujeta» ta «Zhytejsjke more» / Pavlishena Ljudmyla // Molodyj vchenyj. – vypusk 1, 2015. – S. 67-71.

5. Spoghady pro Ivana Karpenka-Karogho: zbirnyk / Uporjad. R. Ja. Pylypchuka. – K.: Mystectvo, 1987. – 183 s.
6. Teorija literatury: Pidruchnyk / Za nauk. red. Oleksandra Ghalycha. – 3-tje vyd., stereotyp. – K.: Lybidj, 2006. – 488 s.

### ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

**Поліщук Кирило Миколайович** – аспірант кафедри української літератури КДПУ ім. В. Винниченка.

*Наукові інтереси:* українська драматургія кінця XIX – початку XX століття.

**УДК 821.161.2-84**

## ЗМІСТОВЕ НАПОВНЕННЯ ПОНЯТТЯ «АФОРИЗМ»

**Дарина ПОРТЕНКО (Кіровоград)**

*На основі існуючих дефініцій проаналізоване змістове наповнення категорії “афоризм” та визначені його основні риси. В результаті аналізу дефініцій авторів наукових статей, монографій, словників стало можливим розмежування головних та другорядних рис афористичного висловлення. У конкретних науковців змістове наповнення цього поняття є різним, але існують константи афоризму, що зустрічаються у переважній більшості. У процесі дослідження виявлено та описано головні ознаки афористичного висловлювання, серед яких у першу чергу виділяються такі: точність, стислість, мудрість та глибина, оригінальність, дидактичність, вплив на реципієнта, художність, авторство, генерація художніх смислів. Виділені та схарактеризовані наступні другорядні ознаки: дефінітивність і імперативність, гострота висловлення, парадоксальність та гумористичність, багатослівність, вираження особистості автора, здатність до автономного існування, антропоцентричність. З’ясовано відмінність між літературознавчим та лінгвістичним підходами у змістовому наповненні афоризмів: кожна з цих наук тлумачить категорію “афоризм” крізь призму інструментів, позицій, засад та принципів, якими оперує.*

*Ключові слова:* афоризм, афористичне висловлювання, дефініції афоризму, літературознавчий та мовознавчий підхід, змістові константи афоризму.

У сучасній науці існує багато спроб дати визначення категорії «афоризм». Наводимо кілька з них:

• “Коротке, лаконічне судження, яке в стислій, зручній для запам’ятовування формі містить глибоку думку” [9, 42];

• “Стійкий вираз, який містить узагальнену та закінчену думку про яке-небудь явище дійсності та виражене в короткій, лаконічній формі” [7, 3];

• “Дотепна словесна мініатюра, висловлювання, інколи парадоксальне і завжди мудре, влучне і таке, що відкриває незвичайну сторінку звичайного” [16, 52];

• “Виразний вислів, який містить узагальнюючий висновок, що містить коротку форму” [12, 11];

• “Стійкий вислів, який містить узагальнену та закінчену думку про яке-небудь явище дійсності та виражений у лаконічній (часто парадоксальній) формі” [2, 19].



Список цих визначень може бути значно довшим, однак жодне з них не претендує на усталеність та загальноприйнятність. Автори лінгвістичних та літературознавчих словників, науковці, що займаються проблемами афористики, розглядають цю категорію з певних аспектів та наділяють її набором категорійних ознак. У деяких смислових моментах дефініції збігаються, проте не доводиться говорити про їх повноту та вичерпність.

Стосовно цього питання огляд останніх досліджень за п'ять років показує, що до проблеми дефініцій звертаються дослідники, зокрема, Н. М. Шарманова [15], І. В. Ружицький [13], І. А. Налічнікова [11], А. Е. Левонюк [8] та ін.

Завдання статті полягає у з'ясуванні змістового наповнення дефініцій, що використовуються для поняття “афоризм”. У вчених, до сфери наукових інтересів яких входить афористика, визначення цієї категорії мають спільні та відмінні характеристики. Тому предметом дослідження у нашій статті є літературознавчий та мовознавчий дискурси, що стосуються дефініції поняття “афоризм”.

У різні часи в понятійному апараті афористики, зокрема стосовно категорії “афоризм”, робилися спроби надати цьому поняттю дефініційної усталеності, розмежувати афористичне висловлювання та прислів'я, крилаті вислови, максими і т. д. З цього приводу І. Ю. Яковлева зазначає: “Не дивлячись на спільні риси (в афоризмів та прислів'їв – високий ступінь генералізації, яскраво виражений модальний план, в афоризмів та крилатих висловів – клішованість та афористичність, в афоризмів та гном – філософічність та тенденція до узагальнення), такі суттєві ознаки, як відсутність автора у прислів'їв, ситуативність та відсутність філософської глибини та сентенційності у крилатих висловів, об'єм у гном дозволили нас розмежувати ці споріднені терміни, хоча і допустити можливість взаємопереходів” [17, 732].

Зазначеної проблеми торкалися у своїх роботах В. С. Гудок, Г. А. Пермяков, С. І. Ожегов, С. Антонов, Ф. П. Медведєв, А. П. Коваль, В. В. Жайворонок, А. М. Руденко та ряд інших вчених. Найбільш ґрунтовно відмежування афоризмів від есе, притчі, каламбура, крилатого слова, прислів'я, епіграми, байки розроблене у відомій монографії «Афористика» М. Т. Федоренком та Л. І. Сокольською.

Афористика не має загальноприйнятого і сталого визначення поняття “афоризм”, у якому б змістове наповнення містило всі визначальні риси афористичного висловлювання. Про це зазначає А. П. Антипова: “Незважаючи на давнє походження афористики, до теперішнього часу немає повної ясності у цьому питанні” [1, 105]. Вичерпність і загальноприйнятність утвердила б статус афоризму і не дозволила сплутувати схожі з ним категорії.

На основі порівняльного аналізу монографічних та дисертаційних праць, наукових та словникових статей виділяємо наступні змістові константи поняття “афоризм”:

1. Точність.
2. Стислість вираженої думки.
3. Глибина та мудрість.
4. Оригінальність.
5. Дидактичність, повчальність.
6. Вплив на реципієнта (емоційний та інтелектуальний).
7. Художність як ограничене поєднання форми і змісту афоризму.
8. Генерація художніх смислів.
9. Авторство.

Такі риси характерні для більшості означень, тому їх слід віднести до головних. Їх істинність підтверджується прикладами, якими надалі будемо користуватися.

До другорядних ознак афоризмів пропонується відносити:

1. Дефінітивність та імперативність.
2. Гострота висловлення.
3. Парадоксальність та гумористичність.
4. Багатослівність.
5. Вираження особистості автора.
6. Автономне існування від тексту.
7. Антропоцентричність.

Охарактеризуємо головні ознаки афористичного висловлювання, першою з яких ми визначили як *точність*. Вона наділяє афоризм об'єктивністю, відповідністю заявлених у висловленні суджень фактам дійсності. В афоризмові немає двозначності, розмитості чи невизначеності – у ньому впевнено стверджується викладена думка. Афоризм спирається на істинність. Інша справа, що з нею може погодитися чи не погодитися конкретний реципієнт.

Серед важливих ознак у більшості досліджених дефініцій є *стислість думки*, яка виражається в афоризмові. Це властивість, за якою афористичне висловлювання є найбільш впізнаваним. В ній полягає суть афоризму – автор не подає реципієнтові розгорнутої відповіді на проблему, яка прихована у вислові, а дає можливість самому попрацювати над смислом, сформуванню власне бачення проблеми, ставлення до неї. В протилежному випадку афоризм втрачає свою суть. Стислість вираженої думки пов'язана з іншими характеристиками і сприяє комунікативному поширенню афоризму. Завдяки їй висловлювання стає широко вживаним.

Не можна нехтувати *глибиною та мудрістю* афоризму. Наведемо слова В. Скуратівського, який надавав цим ознакам великої ваги: “Але насправді то і є автентичний смисловий та естетичний ключ до афоризму.

Абсолютний ключ до ядерної структури його змісту, його способу і вислову” [14, 12]. Акумуляючи надбаний досвід, знання та розуміння, пов'язуючи між собою спадок минулих років з теперішньою дійсністю, афоризм утворює ціннісну систему, єдиний світоглядний канон. Причому згадані цінності є одвічними, перевіреними часом і людським життєвим, а тому й правдивим досвідом. Саме мудрість і глибина відображення певного факту чи явища в афоризмові впливає на його поширеність, використовуваність і визначає потребу в ньому, адже у висловленнях є рішення різноманітних проблем. Глибина афористичного висловлювання дозволяє побачити, настільки успішно та масштабно його автор вирішує питання, заявлене у афоризмові, або шукає шляхи його розв'язання, або відображає цю проблему з тим, щоб реципієнт сам знайшов вихід у поставленій проблемі. Як доказ можна навести такі приклади афоризмів: “Героїзм і смерть не завжди йдуть в парі з мудрістю” (Я. Гальчевський) [14, 131]; “У найголовнішому художник завжди самотній” (О. Довженко) [14, 132]; “Кохання окрилює, але янголом не робить” (Ю. Меліхов) [14, 254].

Важливо відзначити *оригінальність* як важливу ознаку афоризму, який обов'язково повинен виражати свіжу, досі не висловлену думку. Його автор може використати уже існуюче у мовленні висловлення і з відтінком гумору, парадоксальності чи під кутом нового бачення створити оригінальну думку, як це зробив літератор Юрій Меліхов: “Не виливайте душу без очисних споруд” [14, 254]; “А може посмішка Фортуни – це іронія Долі?” [14, 254]; “Скільки життів попсувала буря у склянці води!” [14, 254]. Всім відомі фразеологічні вислови “вилити душу”, “усмішка Фортуни”, “буря у склянці води”, майстерно переосмислені автором, зазвучали зовсім по-новому і оригінально у його афоризмах. Виявляється, виливати душу, тобто висловлювати комусь найпотаємніше, потрібно вдумливо і обережно, попередньо “профільтрувавши” інформацію.

Багато авторів словників, монографій та статей стосовно дефініції афоризму наводять таку важливу ознаку як *дидактичність*. Практично кожне афористичне висловлювання містить у собі моральну настанову, радить людині діяти певним чином у життєвій ситуації. Акумуляючи в собі досвід вирішення питання, афоризм дає правдиву повчальність, яка не нашкодить людині, буде їй на благо, оскільки перевірена часом і досвідом людства. Повчальний характер змісту афоризму визначає його поширеність і використовуваність. І що масштабніша та злободенніша проблема буде заявлена в афоризмові і що краще вона вирішуватиметься в ньому, то більшого поширення набуде афоризм не тільки в масштабі певного кола людей, але цілого народу чи світової спільноти. “Старих шануй, як отця, а молодих – як братів” (В. Мономах) [14, 30]; “Хіба ревуць

воли, як ясла повні?” (Панас Мирний) [14, 100]; “Не давши битви, і не думай про мир!” (І. Нечуй-Левицький) [14].

Афористичне висловлювання наділене здатністю впливати на реципієнта як в емоційному, так і в інтелектуальному плані. Коли людина сприймає афоризм, вона відчуває сплекс певних емоцій, естетичну насолоду, замилювання витонченою чи надзвичайною формою та глибиною і мудрістю сказаного. Це щодо естетичної привабливості. А з інтелектуального боку афористичне висловлювання здатне задіяти розум реципієнта, який, засвоївши зміст, починає роздумувати над його смислом, істинністю, правдивістю, відповідністю заявленого фактам. Існує очевидний зв'язок між естетичною насолодою від прочитаного та активізацією розумових центрів: якщо сподобався афоризм, ми намагаємося його запам'ятати, таким чином, задіємо пам'ять. Окрім цього людина розвиває мислення, аналітичні здібності, уяву.

Найбільше здатністю впливати на реципієнта наділені афоризми, що у своєму змістовому наповненні містять пафос, парадокс чи гумор. Форма (використання синтаксичних та стилістичних фігур, мовної гри, римування та ін.) також посилюють вплив афористичного висловлювання на реципієнта. “Змовчана правда краща од головної брехні” (П. Куліш) [14, 91]; “Лиш боротись – значить жити!” (І. Франко) [14, 102]; “Ти мене убити можеш, але жити не примусиш!” (Леся Українка) [14, 111].

Не можна оминати увагою художність як органічне поєднання форми та змісту афоризму. Ця риса демонструє талант і художнє чуття автора, його вміння поєднати всі перераховані ознаки в одне ціле і створити бездоганний за своєю суттю та зовнішнім вираженням афоризм. “Не прославиться сокира без рубача” (Ф. Печерський) [14, 29]; “Ледарство – всьому мати, хто що має, те забуде, а чого не має, тому не навчається” (В. Мономах) [14, 30]; “Якщо держава – це ми, то хто тоді вони?” (Ф. Боднар) [14, 236].

Ще одна важлива риса афоризму – генерація смислів. Висловлювання приховує закодовану мудрість, що заряджає реципієнта енергією, змушує роздумувати над змістом і шукати найтонші відтінки смислів. “Сказав правду – тепер відбріхуйся” (Ф. Боднар) [14, 237]; “Найгірше, коли піднімають голову ті, у кого її нема” (М. Левицький) [14, 249]; “Вітер – це час, де нуртує біда” (І. Драч) [14, 190].

Як правило, афоризм має автора. Це висловлювання зустрічається у творах, автори яких наділені талантом, як зазначає В. Скуратівський, “говорити афоризмами” [14, 14].

Після аналізу головних рис афористичного висловлювання перейдімо до другорядних, серед яких є дефінітивність та імперативність. Ці поняття визначають мовленнєву форму вираження афоризмів. Термін “дефінітивність” синонімічний до понять “сталість” та “визначеність”, а

відносно афоризмів це означає непорушність порядку слів у афористичному висловленні. В цьому плані афоризм схожий на прислів'я, крилаті вислови чи приказки. Афоризм конкретного автора, взятий із контексту, відтворюється у мовленні без змін.

Афористичне висловлювання інколи може формулюватися як наказ, невідкладна настанова, що має бути виконана. Ось що пише з цього приводу В. Скуратівський: “Першоістини світу викладені тут у спосіб короткого, незрідка аж грізного оклику. І мають вони не просто абстрактно-нормативний характер. Вони вимагають від індивіда точного їх виконання” [14, 18]. Подібне афористичне висловлення завдяки своїй наказовості та повчальності спрямоване на те, щоб викликати у реципієнта емоції, не дозволити бути байдужим. “Не заздри тим, котрі творять беззаконня” (В. Мономах) [14, 31]; “Рідше у гості ходи – будеш дорожчий тоді” (М. Довгалевський) [14, 67]; “Коли хочеш багатого урожаю, то не шкодуй насіння” (Г. Кониський) [14, 71].

Афористичне висловлення характеризується парадоксальністю, гостротою чи гумористичністю. Ці риси мають великий емоційний вплив на реципієнта, завдяки чому добре запам'ятовуються. “Ворожнеча міцніша за дружбу” (В. Канівець) [14, 171]; “Гостру думку варто подавати тупим кінцем уперед” (Д. Рудий) [14, 177]; “З-за ґрат свободу краще видно” (Л. Костенко) [14, 180].

Оскільки афоризм твориться певною особою, він передає її світовідчуття, систему життєвих цінностей, а якщо це письменник – то ще й манеру написання. За стилем висловлення та відображенням проблем певної епохи можна впізнати творця афоризму. Наприклад, діячі сучасності надають перевагу іронії чи парадоксу в афористичному висловленні, а особистості минулого формулювали афоризми в імперативному ключі, маючи за мету виховати, дати настанову. [14, 305]; “Є патріоти, а є українофіли” (Р. Коваль) [14, 281]; “Хто живе в благословенному подружжі, той живе розважливо” (К. Сакович) [14, 39].

Як правило, афоризм функціонує у мовленні *автономно* від контексту, у якому був ужитий вперше. Що значить ця “автономність”? Афористичне висловлювання самостійне, вживається мовцями без прив'язки до контексту. Ми користуємося саме поняттям автономності, тобто відносної незалежності, оскільки якщо афоризм був узятий, наприклад, із художнього твору письменника чи виступу діяча, то говорити про повну самостійність було б помилково, адже можна при потребі відтворити джерело.

Ще одна риса афоризму – *антропоцентричність*. Він покликаний вирішити чи вказати на проблеми, що стосуються людства. Оскільки людина є центром Всесвіту, завершує собою світобудову, змінює середовище під власні потреби, цілком логічно, що афоризм – продукт

інтелектуальних та емоційних зусиль – також спрямований на людину та її потреби.

Дефініції афоризмів різняться залежно від того, в якому ключі вивчається це поняття – літературознавчому чи лінгвістичному. Різниця між цими підходами криється у розумінні афоризму як об'єкта вивчення з позицій тих засад та принципів, на яких базуються ці науки. У дослідженні афоризму як мовного об'єкта задіяні декілька лінгвістичних дисциплін: пареміологія, фразеологія та афористика як особливий рівень мови. Сам афоризм розглядається мовознавцями як мовний знак, логічне, образне судження узагальнювального характеру (Н. М. Шарманова) [15, 236]; одиниця мовлення, для якої характерні референційні, модальні і власне текстові ознаки (Ж. В. Колоїз) [4, 128], фраза (В. С. Гудок) [3, 96]. Також досліджуються лексика та синтаксис афоризмів, граматики, стилістичні особливості, семантика, інтертекстуальні зв'язки та функціонування.

У літературознавчому сенсі афоризм являє собою літературний жанр, спеціальний твір малої форми (А. Коряковцев) [5, 22], висловлювання творчого та індивідуального походження (О. І. Крупко) [6, 210]. Афоризм характеризується літературознавцями за змістовим, формальним та функціональним параметрами (Г. А. Набіулліна) [10]. Приділяється увага розвитку жанру афоризму на перетині літератури та фольклору (О. І. Крупко) [6, 213]. Загалом літературознавці розглядають афоризми як самостійний жанр, що має власні сутнісні ознаки.

Таким чином, різниця між лінгвістичним та літературознавчим підходами полягає у вивченні афоризму як об'єкта крізь призму інструментів, засобів та методів, якими оперує кожна з цих наук.

Отже, серед існуючих визначень, що формують змістове наповнення поняття “афоризм”, слід виділяти точність, стислість, мудрість та глибину, оригінальність, дидактичність, вплив на реципієнта, художність, авторство, генерація художніх смислів. До периферійних слід відносити дефінітивність та імперативність, гостроту висловлення, парадоксальність та гумористичність, багатослівність, вираження особистості автора, автономне існування від тексту, антропоцентричність. Поняття “афоризм” тлумачиться літературознавцями та лінгвістами з тих засадничих позицій, якими оперують філологічні науки.

#### БІБЛІОГРАФІЯ

1. Антипова А. П. К вопросу об определении афоризма / А. П. Антипова // Риторика. Сборник статей. – Вып. 2. – Смоленск, 2001. – 166 с.
2. Бессонова Л. Современные афоризмы как культурно-языковое явление начала XXI века [Електронний ресурс] / Л. Бессонова. – Режим доступу до видання : [http://mdu.in.ua/Nauch/zbirka\\_fija\\_2013.pdf](http://mdu.in.ua/Nauch/zbirka_fija_2013.pdf)
3. Гудок В. С. Афоризм и пословица / В. С. Гудок // Вопросы русской литературы. – Львов, 1967. – С. 96.

4. Колоїз Ж. В. Українська пареміологія : [навчальний посібник] / Ж. В. Колоїз, Н. М. Малюга, Н. М. Шарманова ; за ред. Ж. В. Колоїз. – [2-е вид.. стереотип.]. – Кривий Ріг : КПІ ДВНЗ «КНУ», 2014. – С. 128.
5. Коряковцев А. Карнавал языка. Афоризмы как литературный жанр / А. Коряковцев // Урал. – 2002. – №3. – С. 22.
6. Крупко О. І. Афоризми в системі творів малих форм / О. І. Крупко. – Наукові записки ТНПУ: Літературознавство. – Тернопіль, 2004. – С. 210.
7. Кузьмина Е. О. Эволюция афористики как жанра словесного творчества / Е. О. Кузьмина // Актуальные проблемы филологии : материалы междунар. науч. конф. (г. Пермь, октябрь 2012 г.). — Пермь : Меркурий, 2012. — С. 3.
8. Левонюк А. Е. Афоризм как единица идиоматики (на примере белорусского языка) [Электронный ресурс] / А. Е. Левонюк. – Режим доступа до видання: [http://www.academia.edu/4397687/Yearbook\\_of\\_Eastern\\_European\\_Studies\\_1\\_2013](http://www.academia.edu/4397687/Yearbook_of_Eastern_European_Studies_1_2013)
9. Лесин В. М. Словник літературознавчих термінів / В. М. Лесин, О. С. Пулинець. – Вид. 3-тє, перероб. і доп. – К. : Рад. школа, 1971. – С. 42.
10. Набиуллина Г. А. Афоризм как тип текста в аспекте интертекстуальности (на материале татарского художественного дискурса) [Электронный ресурс] / Г. А. Набиуллина. – Режим доступа до видання: [http://kpfu.ru/staff\\_files/F1422039253/%E0%F4%EE%F0%E8%E7%EC%20%EA%E0%EA%20%F2%E8%EF%20%E8%ED%F2%E5%F0%F2%E5%EA%F1%F2.pdf](http://kpfu.ru/staff_files/F1422039253/%E0%F4%EE%F0%E8%E7%EC%20%EA%E0%EA%20%F2%E8%EF%20%E8%ED%F2%E5%F0%F2%E5%EA%F1%F2.pdf)
11. Наличникова И. А. Афористический дискурс : когнитивно-прагматический аспект : монография / Инна Анатольевна Наличникова. — Оренбург : LAMBERT, 2011. — С. 87.
12. Ожегов С. Л. Толковый словарь русского языка / С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова. – М., 1997. – С. 11.
13. Ружицкий И. В. Афоризмы Достоевского / И. В. Ружицкий // Русская речь, 2014. – № 5. – С.30-31.
14. Українська афористика. – К. : Просвіта, 2001. – С. 9, 11, 16, 18.
15. Шарманова Н. М. Знаковість афористики Б. Д. Грінченка: перетин мовного і національного кодів / Н. М. Шарманова. – Лінгвістика і поетика тексту. – Філологічні студії. – Вип. 10. – 2014. – С. 236-237.
16. Эстетика. Теория литературы. Энциклопедический словарь терминов. – Астрель : АСТ, 2003. – С. 52
17. Яковлева И.Ю. Иерархия в англоязычной афористической парадигме: полевой аспект / И. Ю. Яковлева // Известия Самарского научного центра Российской академии наук, т. 17 – 2015. – №1(3). – С. 732-736.

#### **BIBLIOGHRAFIJA**

1. Antypova A. P. K voprosu ob opredelenyy aforyzma / A. P. Antypova // Rytoryka. Sbornyk statej. – Выр. 2. – Smolensk, 2001. – 166 s.
2. Bessonova L. Sovremennyye aforyzmy kak kuljturno-jazykovoe javlenye nachala XXI veka [Elektronnyj resurs] / L. Bessonova. – Rezhym dostupu do vydannja : [http://mdu.in.ua/Nauch/zbirka\\_fija\\_2013.pdf](http://mdu.in.ua/Nauch/zbirka_fija_2013.pdf)
3. Ghudok V. S. Aforyzm y poslovyca / V. S. Ghudok // Voprosy russkoj lyteratury. – Ljvov, 1967. – S. 96.
4. Kolojiz Zh. V. Ukrajsnjka paremiologhija : [navchaljnyj posibnyk] / Zh. V. Kolojiz, N. M. Maljugha, N. M. Sharmanova ; za red. Zh. V. Kolojiz. – [2-e vyd.. stereotyp.]. – Kryvyj Righ : KPI DVNZ «KNU», 2014. – S. 128.
5. Korjakovcev A. Karnaval jazyka. Aforyzmy kak lyteraturnyj zhanr / A. Korjakovcev // Ural. – 2002. – #3. – S. 22.

6. Krupko O. I. Aforyzmy v systemi tvoriv malykh form / O. I. Krupko. – Naukovi zapysky TNPU: Literaturoznavstvo. – Ternopilj, 2004. – S. 210.
7. Kuzjmyna E. O. Эволюция афористики как жанра словесного творчества / E. O. Kuzjmyna // Актуальные проблемы филологии : материалы междунар. науч. конф. (г. Пермь, октябрь 2012 г.). — Пермь : Меркурий, 2012. — С. 3.
8. Levonjuk A. E. Aforyzm kak edynca udyomatyky (na prymere belorusskogho jazyka) [Elektronnyj resurs] / A. E. Levonjuk. – Rezhym dostupu do vydannja: [http://www.academia.edu/4397687/Yearbook\\_of\\_Eastern\\_European\\_Studies\\_1\\_2013](http://www.academia.edu/4397687/Yearbook_of_Eastern_European_Studies_1_2013)
9. Lesyn V. M. Slovyk literaturoznavchych terminiv / V. M. Lesyn, O. S. Pulynecj. – Vyd. 3-tje, pererob. i dop. – K. : Rad. shkola, 1971. – S. 42.
10. Nabyullyna Gh. A. Aforyzm kak typ teksta v aspekte yntertekstualjnosti (na materjale tatarskogho khudozhestvennogho dyskursu) [Elektronnyj resurs] / Gh. A. Nabyullyna. – Rezhym dostupu do vydannja: [http://kpfu.ru/staff\\_files/F1422039253/%E0%F4%EE%F0%E8%E7%EC%20%EA%E0%EA%20%F2%E8%EF%20%E8%ED%F2%E5%F0%F2%E5%EA%F1%F2.pdf](http://kpfu.ru/staff_files/F1422039253/%E0%F4%EE%F0%E8%E7%EC%20%EA%E0%EA%20%F2%E8%EF%20%E8%ED%F2%E5%F0%F2%E5%EA%F1%F2.pdf)
11. Nalychnykova Y. A. Aforysticheskyj dyskurs : koghnytyvno-pragmatycheskyj aspekt : monografija / Ynna Anatol'jevna Nalychnykova. — Orenburgh : LAMBERT, 2011. — S. 87.
12. Ozhegov S. L. Толковый словарь русского языка / S. Y. Ozhegov, N. Ju. Shvedova. — M., 1997. — S. 11.
13. Ruzhyckyj Y. V. Aforyzmy Dostoevskogho / Y. V. Ruzhyckyj // Russkaja rechj, 2014. - # 5. — S.30-31.
14. Ukrajsjka aforystyka. — K. : Prosvita, 2001. — S. 9, 11, 16, 18.
15. Sharmanova N. M. Znakovistj aforystyky B. D. Ghrinchenka: peretyn movnogho i nacionaljnogho kodiv / N. M. Sharmanova. — Linghivistyka i poetyka tekstu. — Filologichni studiji. — Vyp. 10. — 2014. — S. 236-237.
16. Эстетика. Теория литературы. Энциклопедический словарь термynov. — Astrelj : AST, 2003. — S. 52
17. Jakovleva Y. Ju. Yerarkhija v anghlojazychnoj aforysticheskoj paradyghme: polevoj aspekt / Y. Ju. Jakovleva // Yzvestija Samarskogho nauchnogho centra Rossyjskoj akademyy nauk, t. 17 – 2015. — #1(3). — S. 732-736.

#### ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

**Портенко Дарина Сергіївна** – аспірантка кафедри української літератури Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

*Наукові інтереси:* афористика Ліни Костенко.

**УДК 821.161.2:82.09+94(477.64)**

## **ЕТНОНІМИ ЯРА СЛАВУТИЧА В КОНТЕКСТІ ПОГЛИБЛЕННЯ МОВНОЇ КОМПЕТЕНЦІЇ СТУДЕНТІВ ТЕХНІЧНИХ ВНЗ**

**Галина ПУХАЛЬСЬКА (Кіровоград)**

*Недостатній рівень лінгвістичних досліджень художнього тексту на шкільному й вузівському освітніх етапах зумовлює звернення автора статті до постаті відомого в Україні й діаспорі поета, наукового й громадського діяча Яра Славутича. Об'єктом розгляду постає його поетичний ономастикон, зокрема лексико-тематична група етнімів, з метою подальшого практичного застосування їх у*



*процесі знайомства студентів технічних ВНЗ з лексичним розмаїттям української літературної мови. Зауваживши значимість групових категорій авторського мовотворення як виняткового мистецького та пізнавально-інформаційного джерела, автор послідовно обґрунтовує логіко-ситуативні, соціальні й лінгвостилістичні чинники вживання етнонімів у поетичному доробку Яра Славутича, причому в їхній взаємодії, а інколи й змаганнях за першість у творенні художньої семантики.*

*Ключові слова: версифікація, етнонім, етнос, конотативність, ономастика, парадигма, перифраза, семантика, синонім, соціолінгвістика.*

В умовах розбудови української держави одним із багатьох пріоритетних освітніх завдань на сьогодні постає підготовка висококваліфікованого, професійно мобільного, морально готового до постійного професійного росту фахівця, засадничими складниками компетенції котрого, з одного боку, є набуті знання, а з другого – уміння правильно діяти у відповідних ситуаціях, беручи на себе відповідальність за свої рішення. Низка урядових постанов, державних законів та рекомендацій (Закон України «Про освіту», Національна доктрина розвитку освіти в Україні у XXI столітті, Державний стандарт, сучасні концепції мовної освіти тощо) акцентують увагу на необхідності формування належного рівня мовленнєвої підготовки майбутніх різногалузевих спеціалістів. Окрім цього, розглядаючи мовну освіту як невід’ємну складову фахової, лінгвісти аргументовано наголошують на тому, що ґрунтовне знання мови необхідне майбутньому фахівцеві не лише як сукупність правил, а передусім «як картина світобачення, засіб культурного співжиття в суспільстві, засіб самоформування і самовираження особистості кожного» [2, 24-26].

Загальновідомо, що кожен етнос розглядає/сприймає об’єктивну дійсність крізь призму свого менталітету. Специфіка цього сприйняття ґрунтується, зокрема, на мовних факторах. Художній текст як складно побудований смисл інтегрує лінгвістичні (фонетичні, морфологічні, лексичні) компоненти й виражає зміст, тобто постає розгалуженою ієрархічною будовою у зовнішньому та внутрішньому структурному поєднанні. Мова художнього твору в якості об’єкту текстуального дослідження «передбачає декодування смислу, а воно, у свою чергу, фонові знання (знання історії, культури народу, ландшафтних та кліматичних умов його життя)» [6, 15], позаяк, наголошує Н. Сологуб, «художній текст – це не лише експліцитна, а й імпліцитна інформація (зокрема, коли йдеться про підтекст)» [6, 15]. Отож, актуальність нашого дослідження зумовлюється тим фактом, що максимальна обізнаність у сфері історії, культури та національно-маркованих одиниць мови сприяє розвитку всебічної мовно-комунікативної та соціокультурної компетенції фахівця технічного ВНЗ, а вміння й навички правильно та своєчасно користатися нею у безпосередній мовленнєвій діяльності є беззаперечною пріоритетною вимогою епохи бурхливого розвитку інформаційних

технологій та загальної глобалізації. Недостатній рівень лінгвістичних досліджень художнього тексту на шкільному й вузівському освітніх етапах зумовлює звернення автора до постаті відомого в Україні й діаспорі поета, наукового й громадського діяча Яра Славутича.

Творчість Яра Славутича до початку 1990-х років була переважно набутком літератури української діаспори. Відповідно формувалася матриця вивчення особистості й творчості митця (В. Барка, В. Державин, В. Жила, Ю. Лавріненко, Ю. Шерех, М. Щербак та ін.). Вхідження письменника в літературний процес материкової України покликав до життя низку досліджень вітчизняних літературознавців та лінгвістів (К. Волинський, Я. Голобородько, М. Іванченко, С. Крижанівський, М. Миколаєнко, І. Немченко, С. Пінчук, Ф. Погребенник, О. Пресич, В. Просалова, Л. Скорина, Т. Хом'як та ін.). Науковців приваблювали насамперед «особливість поетики, звукопис у його поезії, епітети й метафори як важливий засіб мистецького вислову» [4, 116].

Н. Сологуб здійснена ґрунтовна лінгвостилістична розвідка «Мовний портрет Яра Славутича» [6], в якій дослідниця, аналізуючи ядро індивідуальної мовної картини поета – концептуальне слово «Україна», – що поєднує «всі нитки його художніх текстів» [8, 10] з обов'язковим підпорядкуванням інших мовних засобів, показує «експресивно-оцінний зміст поетичного індивідуального словника» [1, 5] поета. Тому необхідно наголосити, що в площині мовотворчих досліджень поетичного спадку Яра Славутича, у різних планах дотичних до літературознавчої рецепції, постають лексичне багатство його творів (Н. Сологуб, В. Тихоша), поетичний ономастикон та ідіостиль (Л. Селіверстова), змістово-семантична естетика (В. Чабаненко), образно-тропеїчні, експресивні, лінгвостилістичні засоби Славутичевої поетичної мови (І. Гайдаєнко, І. Лопушинський, М. Пентиліук, С. Сірик) та інші.

Тож об'єктом нашої розвідки є поетичний ономастикон Яра Славутича, предметом – дослідження лінгвістами зазначеного мовного пласту і, зокрема, етнонімів, активно вживаних у творчому доробку митця. Мета статті полягає у здійсненні загального огляду лексико-тематичної групи етнонімів у творах Яра Славутича з практичним застосуванням їх у подальшому знайомстві студентів технічних ВНЗ з лексичним розмаїттям української літературної мови.

Яр Славутич (Григорій Михайлович Жученко) – автор дванадцяти збірок оригінальних віршів, кількох поем («Одряд і Доброслава», «Соловецький в'язень», «Скарга», «Донька без імені», «Світичі», «Білий дім із чорною душею», «Моя доба»), перекладів поезії Д. Кітса, В. Шекспіра, Д. Мільтона, В. Вордсворта, Д. Г. Россетті, Е. Л. Павнда, Х. Ботева, Ю. Словацького, Ю. Лободовського, М. Богдановича, Янки Купали, Н. Арсенєвої та інших. Його перу належать ґрунтовні наукові

розвідки й книги, серед яких: «Модерна українська поезія», «Іван Франко і Росія», «Велич Шевченка», «Шевченкова поетика», «Меч і перо», «Українська поезія в Канаді». Окрім цього, професор славістики написав «дослідницькі літературні статті про поетичну творчість Касіяна Саковича, Григорія Сковороди, Тараса Шевченка, Івана Франка, Лесі Українки, Василя Стефаника, Богдана Лепкого, Михайла Ореста, Євгена Маланюка, Оксани Лятуринської, Богдана-Ігоря Антонича, Василя Стуса та ін.» [4, 116]. Окремої згадки заслуговує видана 1955 року в Детройті (США) книга-звинувачення «Розстріляна муза» – про репресованих українських письменників. 1956 року вона вийшла – теж у США – в перекладі англійською, а 1992 року була перевидана вже й у Києві.

Яр Славутич має помітні заслуги також як лінгвіст, зокрема вченим укладено кілька підручників з української мови для англomовного реципієнта. Та найбільший потяг, за словами поета, у нього виявився до назвознавства, що засвідчують такі праці з ономастики: «Ukrainian Surnames in enko», «The Ukrainian Contribution to Onomastik Sciences», «Typical Surnames in the East Slavic Languages», «The Russian Deformation of Ukrainian Surnames», «The Russianization of Ukrainian Place-Names», «Українські місцеві назви в Канаді» та інші. Науковець репрезентував Канаду в Атенах (Греція) 1977 року на міжнародному конгресі ООН для унормування географічних назв. У 1983 році в Мюнхені було надруковане соціолінгвістичне дослідження Яра Славутича «Soviet Language Policy: The Case of Ukrainian». Статті ученого перекладалися німецькою, французькою, литовською та польською мовами. Автор пояснює досягнення своєї різноманітної діяльності «установленням «доби багатокультурности», в яку йому пощастило жити й працювати» [4, 116]. Щодо своєрідності та розмаїтості поетичної мови Яра Славутича, то вони пов'язані насамперед із особистістю поета – його системою цінностей, філософічністю доробку, характером, емоційними властивостями, непохитною громадянською позицією, в основі котрої збереження й плекання українськості. Однією з характерних рис поетичної манери Славутича, на думку дослідників, є «вживання у поетичній лексиці великої кількості власних назв» [4, 116].

Ономастика (ономатологія) як розділ мовознавства, що досліджує власні назви (*Словник іншомовних слів, 1985. – С. 599*), цікавила вчених ще від часів М. Ломоносова. До сьогодні питаннями ономастики займалися В. Біленька, Л. Богословська, Л. Волкова, М. Горбаневський, Ю. Карпенко, З. Ніколаєва, В. Ніконов, І. Подгаєцька, Ю. Редько, А. Реформатський та інші. Посилаючись на думку М. Горбаневського, Л. Селіверстова наголошує специфіку власних назв як сплав «трьох факторів» [4, 117]: лінгвістичного «(лексична одиниця, елемент номінації, загальне граматичне значення субстантивності, сукупність окремих граматичних значень, фонемний і морфемний склад, способи словотворення,

стилістичне забарвлення і т. ін.)» [4, 117], соціального «(розвинена соціальна інфраструктура сучасного суспільства передбачає обов'язкову наявність у людини, міста, вулиці і т. ін. особового імені, назви)» [4, 117] й культурно-історичного «(етимологія основи топоніма, комплекс стійких асоціацій, репродуктовані людським мозком у зв'язку з топонімом-сигналом, можливі перифрази топоніма, історико-культурна своєрідність названого об'єкта – своєрідність, що може носити і локальний, обмежений характер і т. ін.)» [4, 117].

Власні назви Славутичевого доробку науковці схильні поділяти «на дві основні групи: 1) імена, 2) географічні назви» [5, 44]. Окрім цього, керуючись часовим підходом, умовно кожену групу «можна розбити на кілька підгруп: [...] 1) Історичні особи. 2) Героїчні особи доби Київської Русі. 3) Героїчні особи доби Козацтва в Україні. 4) Митці в Україні. 5) Українські митці за кордоном. 6) Боги. 7) Релігійні імена. 8) Герої мітів і художніх творів. 9) Митці світової культури» [5, 44], а за принципом просторового підходу серед географічних назв «виділяємо підгрупи: 1) Київська Русь. 2) Краї України. 3) Міста України. 4) Водоймища України. 5) Географічні назви Росії. 6) Географічні назви Канади. 7) Назви країн світу. 8) Назви міст, водоймищ різних країн» [5, 44]. Зазначені Л. Селіверстовою групи власних назв необхідно проілюструвати прикладом деталізованої проекції онімів «з українського етнічного обширу та з української духово-світоглядної сфери» [9, 189], а саме:

«а) назви нашої Вітчизни та її регіонів: *Русь, Русь-Україна, Україна-Русь, Україна, Вкраїна, Волинь, Крим, Кубань, Січеславщина, Херсонщина;*

б) назви рік: *Бористен, Базавлук, Ворскло, Десна, Дін, Дніпро, Дністер, Донець, Дунай, Звіздаль, Збруч, Інгул, Каяла, Лугань, Рось, Саксагань, Слаута, Слаутич, Сула, Яр-Бористен;*

в) назви міст: *Батурин, Галич, Жовті Води, Запоріжжя, Київ, Конотін, Лтава, Одеса, Олтава, Полтава, Переяслав, Путивль, Січеслав, Стародуб, Херсон, Хуст;*

г) назви деяких інших особливо значущих для українця топооб'єктів: *Аскольдова могила, Великий Луг, Крути, Ненаситець, Савур-могила, Січ, Хортиця, Хрещатик;*

д) назви найзначніших наших храмів: *Софія, Юр;*

е) імена язичницьких Богів: *Берегиня, Дажбог, Дана, Лада, Перун, Сварог, Стрибог, Ярило;*

є) імена видатних історичних осіб: *Аскольд, Богдан, Виговський, Володимир, Гордієнко, Данило, Дир, Кальниш, Кий, Кривоніс, Оскольд, Мазепа, Олег, Святогор, Святослав, Сірко Іван, Тарас, Юр Тютюнник, Яворницький, Ярославна» [9, 189-190].*

У зазначеній парадигмі має місце група назв людей за їх етнічною ознакою, тобто етніонімів, що складають окрему лексико-тематичну групу

в мовотворчому арсеналі Яра Славутича. Зауваживши значимість групових категорій авторського мовотворення як виняткового мистецького та пізнавально-інформаційного джерела, В. Чабаненко обґрунтовує *логіко-ситуативні, соціальні й лінгвостилістичні чинники* вживання етнонімів у поетичному доробку Яра Славутича, причому в їхній взаємодії, а інколи й змаганнях за першість у творенні художньої семантики [8, 119].

Так, логіко-ситуативний фактор, на думку дослідника, постає як об'єктивна необхідність: «Висока освіченість, постійне скитання по світу змушують поета замислюватися над долею свого та чужих народів, зумовлюють появу асоціацій та образів, пов'язаних із життям різних етносів у різні періоди їх історичного розвитку» [8, 119]. Саме тому серед ужитих Яром Славутичем етнонімів, – і в кількісному, і в частотному відношенні, – першість належить назвам-історизмам, до того ж здебільшого в дотичності до реалій минулої давнини України (*андрофаги, ант, арій, брит, вандалі, варяг, галл, кімерійці, копті, обри, ординці, перси, печеніги, половці, поляни, роксоляни, рус (русич), руси (русичі), сирійці, скит-орач, царський скит, скитич, скити (скитичі), таври, улличі, хозари*) [8, 119-120] (тут і далі курсив та маркування В. Чабаненка – Г. П.). Окрім цього, дослідник ілюструє джерела (твори античних авторів, «Слово о полку Ігоревім», вітчизняні літописи, український фольклор тощо), з яких вони «своєрідними ремінісценціями перейшли у віршові тексти» [8, 120] Яра Славутича: «Символе древній! Царів-кімерійців Честю ввінчав – найславніший клейнод. Смерди ж погинули в рабстві **сирійців**. Канули в безвість. Наука незгод!» [7, 53]; «Як схопив найменший **русич Печеніжина** під боки – Задушив його руками Ще й ударив ним об землю» [7, 74]; «І **половці** хижо тікають за Дін, І **русичі** яро женуть навздогін» [7, 75]; «Із диким покликом край Базавлука Югнув **ординець** і розпливсь, як дим» [7, 92]. До того ж, зауважує науковець, нерідко етноніми-історизми й сучасні назви людей за їх етнічною ознакою «цілими групами уплітаються в текстову канву Ярового вірша, створюючи лексико-семантичне поле високої виражально-зображувальної напруги» [8, 120] (поезії «Ще гордий Рим данину роксолянам...» [7, 584], «Коли прикладами Литву вбивали...» [7, 607] та ін.).

Політична (етнополітична й геополітична) орієнтація, а також ідеологічні та морально-етичні засади Яра Славутича справили вирішальний вплив на його етнонімію. Артикульовані дослідниками складники, маючи неодмінно емоційно-експресивне забарвлення, чітко простежується у двох виявах: позитивного та негативного оцінного плану. До першого належать назви «Ярових національно свідомих одноплемінників, а також тих народів, що були чи є дружніми до українців або відзначилися героїзмом у боротьбі за свободу» [8, 121]; до другого –

назви тих етносів, «які стосовно України та інших країн проявляли й проявляють ворожі, загарбницькі наміри» [8, 121].

Конотативність етноназам надається різними способами, серед яких, на переконання В. Чабаненка, найхарактернішим є звертання поета до стилістично-маркованих синонімів, особливо коли вони підсилюються пейоративними означеннями, логічно узгодженими «із загальною пейоративністю контексту» [8, 121]: «Та й досі крутиться кремлівський шквал, Народовбивство лютих московитів» [7, 590]; «А в лісах, де московин колобродив патлатий, Наче бранка, простерта на збитій траві, Вишгородська, найстарша князів Богомати, За Хрещатиком тужить у хижій Москві» [7, 261]; «Радій, шалений, тріумфуй, москалю, Що сплюндрував прадавній хутір мій!» [7, 284]; «Спробуй не послухати! Все 'дно, Як учора ситого кацапа, Осетрам попудимо на дно» [7, 134]; «А злих ляхів Богдан, без інвектив, Прогнав за Стир...» [7, 584]; «Лобатий вождь – із кожного значка – Дивився, наче глузував спроквола з покірних тьмі, обдурених хохлів» [7, 450] і таке інше.

Необхідно бодай побіжно також зазначити ще один зі стилістичних синонімів в арсеналі поетичної мови письменника – перифразу. Описове позначення вже відомого нерідко зустрічається в поезіях Яра Славутича, наприклад: «борці за визволення України – правдоносці; сплюндрована фашистами Україна – **полтавська Сагара**; місяць – **старий літописець**; Дмитро Яворницький – **дід із Січеслава**; Шекспір – **кокос, надхнеиний бард**; Маланюк – **ярливий сотник**; жертви більшовизму – **живі смолоскипи**; Чорновіл – **новітній Самовидець**; Світличний – **мужній Світич**; Бердник – **твердий корсар**; Зеров – **полтавський римлянин**; Григоренко – **прозрілий воїн**; поети-шістдесятники – **правооборонці**; Стус – **України син**; Алла Гірська – **орлиця горна**; керівники радянської держави – **поетогубці, вольностей кати**; Радянський Союз – **імперія злочинців, країна крови та ін.**» [3, 123] (марковано М. Пентиліук – Г. П.). У перифразах виявився «своєрідний талант поета – дати влучну характеристику – позитивну чи негативну – подіям, фактам і окремим історичним постатям» [3, 123].

Останнє поглиблює В. Чабаненко, наголошуючи, що внутрішня форма перифрази мотивується соціальними чинниками: «**Московити**, як одвічні неприятели України, для поета **муромські ординці, суздальські лапті, обмосковлена здавна мордва**; свідомі свого родоводу українці – то **нащадки Трипіль, внуки Дажбога, Стрибожі онуки, синове Світовида, нащадки антів, новітні скитичі, модерні скити, нащадки зваги, народ волі, народ, чавлений Москвою**, а одноплемінники-перевертні – **нова «татарва»** [8, 121]. Для переконання в неабияких виражально-зображальних можливостях перелічених перифраз, дослідник звертається до віршових уривків: «Вались, дробись, імперіє злочинців, Країно крови,

литої щодня! Катинь, і Винниця, і Биківня — Бутні звитяги **муромських ординців**» [7, 576]; «На бій! На прю, **синове Світовида! Нащадки антів**, на визвольний чин! Москвою творена, бутна корида Стрічає присуд Божих височин» [7, 474]; «Я вірю в сонця радісне причастя, з якого щедрий виросте врожай. На засів зерна, повні та гранчасті, **Народе волі**, завжди зберігай!» [7, 518]; «Під сонцем блиснули шаблі Сіркові — На сум голів **нової «татарви**», що відреклася батьківської мови» [7, 567] тощо.

Соціолінгвістичну основу поезій Яра Славутича складають афективна суфіксація етноназв, експресивність якої досягається наслідуванням української народнорозмовної традиції («Колись ти косила в боях татарву і ляха стинала в двобої» [7, 248]); образно-метафоричні зіставлення суспільно-політичного змісту (вірш «Стусова криниця» [7, 579], сонет «М. Каменюкові» [7, 596], балада «Боровики» [7, 496-498]); відетнонімічні утворення з формантом «напів» — **напівполяк, напівхохол** (сонет «Щербицький» [7, 602]), **напівтатарка, напівфінка** (вірш «Московія» [7, 262]) тощо.

Одним із акцентованих моментів дослідження В. Чабаненка є нечасте вживання в поезії Яра Славутича етноніма **українець (українці)**. Учений наголошує на особливому наповненні його «винятковою емоційно-експресивною силою» [8, 123] та нерозривному зв'язку «з ідеєю незалежності й соборності рідної землі» [8, 123]: «Лютуючи, згине сваволя! Від Волги по Вислу й Дунай Народів не кориться доля — Вставай, українче, вставай!» [7, 510]; «Пориває соборна снага українця — Запорожця, кубанця, дінця й буковинця, Закарпатця й волинця — і сяють серця!» [7, 499]». Аналогічну думку висловлює Н. Сологуб, наголошуючи, що неназване чи назване іншими засобами слово «Україна» як реалія «відчуття вітчизни й материзни — українське вічності чуття» [6, 17] залишається «стрижнем мовотворчості» [6, 17] та вираженням світоглядної позиції Яра Славутича, яка в цьому образі постає не в абстрактно-логічному вигляді, а ядром «прирощених» смислів в живому переплетінні з емоціями, центром «естетичної системи поета» [6, 17].

У суто лінгвостилістичному плані Яр Славутич вводить етноназви у порівняльні та метафорні конструкції (проте і в них удаючись інколи до суспільно-історичних інтонацій): «Поля зелені їй (кам'яній бабі — В. Ч.) чужі й немилі, Бо так сугулиться навкіс плічми І, наче скит, від подиву німий, Згортає руки на сухім сужиллі» [7, 111]; «Віддавна пильний археолог І ненависник всіх тенет, Я ще закоханий, як волох, У мандри й даль, я ще поет» [7, 440]; «Нехай кубанських долів каменина Тебе розчавить — і довічна мла Твоїм ім'ям лякатиме з дупла, Як прірва з гір жахає осетина» [7, 607-608]; «Ще не свистіла Дарія стріла, Мовчала праща на правиці галла...» [7, 234] та інші поезії [8, 123]. Нерідко Яр Славутич послуговується словотворчими варіантами етноназв, підпорядковуючи їхні

фонетичні варіанти загальним версифікаційним та експресивно-стилістичним завданням. В. Чабаненко також звертає увагу на поодинокі, проте «досить ефектні спроби поетичного етномологізування (звукової метафоризації) з використанням етноімен» [8, 124]: «По світах я скитався, мов скит, Натоптався нерідного рясту» [7, 541].

На основі розглянутого матеріалу можемо стверджувати, що лінгвостилістичне тлумачення слів і слівформ «не лише поглиблює розуміння індивідуального стилю поета, а й пропонує нове бачення загальностилістичних категорій» [1, 5] і «мовної особистості» Яра Славутича загалом [1, 5-6].

Отже, незважаючи на відносно невелику частку в лексиці Яра Славутича, етноніми як виконавці важливої виражально-зображальної функції «свої версифікаційні можливості розкривають через авторську актуалізацію» [9, 124], що мотивується вищерозглянутими чинниками, поглиблюючи та уяскравлюючи ідейно-тематичну й художню палітру митця.

Підбиваючи підсумки, маємо наголосити: кожна нація в перебігу свого історичного розвитку набуває значну кількість характерних ознак, які залишаються поза сферою вжитку навіть генеалогічно споріднених етносів. Наразі людство переживає т.зв. світову глобалізацію, котра конче потребує інформаційного відстеження постійних змін і появи нових соціально-економічних явищ, тому міжкультурне спілкування неможливе без обміну інформацією та активного спілкування людей – представників різних культур із різними способами мислення й формування думок. Відтак постає вимога чіткого усвідомлення та розуміння іншого менталітету, що зумовлює певну обізнаність із характеристичними поняттями, притаманними контактній культурі, а також уміння практично застосовувати їх у мовленнєвій діяльності.

Розглянуті матеріали допоможуть студентам-автохтонам значно поглибити засвоєну в загальноосвітній школі мовну інформацію, а студентам-іноземцям – опанувати знаннями, за допомогою котрих вони зможуть розрізнати реалії та одиниці національно забарвленого лексикону для кращого розуміння значення слів, словосполучень і тексту загалом. Іншими словами, розглянутий ономастикон художнього мовотворення Яра Славутича формує лексичну компетенцію – належний словниковий запас у площині професійного розвитку, здатність до адекватного використання лексем, а також доречне вживання образних виразів, приказок, прислів'їв, фразеологічних зворотів, на основі котрих удосконалюються граматичні та орфоепічні навички й уміння, необхідні для повноцінної комунікації. З огляду на зазначене вище, можна зробити висновок, що формування мовленнєвої компетентності студента технічного ВНЗ – майбутнього спеціаліста безперечно залежить від організації навчального процесу у



виші, з чим, на нашу думку, слід пов'язувати перспективи подальшого науково-методичного пошуку.

### БІБЛІОГРАФІЯ

1. Єрмоленко С. Вступ / Світлана Єрмоленко // Сологуб Н. Мовний портрет Яра Славутича. – К. : Дніпро; Вінніпег : УВАН, 1999. – С. 5-6.
2. Мацько Л. Українська мова у вищій школі України / Любов Мацько // Дивослово. – 1996. – №11. – С. 24-26.
3. Пентилюк М. Експресивні засоби поезій Яра Славутича / Марія Пентилюк // Поетика Яра Славутича. – К.: Дніпро, 1999. – С. 102-125.
4. Селіверстова Л. Поетичний ономастикон Яра Славутича як засіб інтернаціоналізації української поезії / Лариса Селіверстова // Запорізький збірник. – К. : Дніпро, 1998. – С. 115-118.
5. Селіверстова Л. Власні назви у поетичній мові Яра Славутича / Лариса Селіверстова // Січеславський збірник. – К. : Дніпро, 1998. – С. 43-64.
6. Сологуб Н. Мовний портрет Яра Славутича / Надія Сологуб. – К. : Дніпро; Вінніпег : УВАН, 1999. – 152 с.
7. Славутич Яр. Твори. Том перший / Яр Славутич. – К. : Дніпро; Едмонтон, Славута, 1998. – 671 с.
8. Чабаненко В. Етноніми у поезіях Яра Славутича / Віктор Чабаненко// Запорізький збірник. – К.: Дніпро, 1998. – С. 119-124.
9. Чабаненко В. Естетика поетичної мовотворчості Яра Славутича / Віктор Чабаненко // Січеславський збірник. – К.: Дніпро, 1998. – С. 185-193.

### REFERENCES TRANSLITERATED

1. Yermolenko S. Vstup / Svitlana Yermolenko // Solohub N. Movnyuportret Yara Slavutycha. – K. : Dnipro; Vinnipeh : UVAN, 1999. – S. 5-6.
2. Mats'ko L. Ukrayins'kamova u vyshchiy shkoli Ukrayiny / Lyubov Mats'ko // Dyvoslovo. – 1996. – №11. – S. 24-26.
3. Pentylyuk M. Ekspresyvni zasoby poeziy Yara Slavutycha / Mariya Pentylyuk // Poetyka Yara Slavutycha. – K.: Dnipro, 1999. – S. 102-125.
4. Seliverstova L. Poetychnyy onomastykon Yara Slavutycha yak zasib internatsionalizatsiyi ukrayins'koyi poeziyi / Larysa Seliverstova // Zaporiz'kyy zbirnyk. – K. : Dnipro, 1998. – S. 115-118.
5. Seliverstova L. Vlasni nazvy u poetychniy movi Yara Slavutycha / Larysa Seliverstova // Sicheslavs'ky yzbirnyk. – K. : Dnipro, 1998. – S. 43-64.
6. Solohub N. Movnyu portret Yara Slavutycha / Nadiya Solohub. – K. : Dnipro; Vinnipeh : UVAN, 1999. – 152 s.
7. Slavutyich Yar. Tvory. Tompershyy / Yar Slavutyich. – K. : Dnipro; Edmonton, Slavuta, 1998. – 482 s.
8. Chabanenko V. Etnonimy u poeziyakh Yara Slavutycha / Viktor Chabanenko// Zaporiz'kyy zbirnyk. – K.: Dnipro, 1998. – S. 119-124.
9. Chabanenko V. Estetyka poetychnoyi movotvorchosty Yara Slavutycha / Viktor Chabanenko // Sicheslavs'kyu zbirnyk. – K. : Dnipro, 1998. – S. 185-193.

### ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

**Пухальська Галина Анатоліївна** – кандидат педагогічних наук, завідувач аспірантури, старший викладач кафедри іноземних мов Державної льотної академії України.

*Наукові інтереси:* лінгвостилістичні дослідження прозових та поетичних творів сучасної української літератури.

УДК 821:7.07

## ХРИСТОЛОГІЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ: АКТУАЛЬНІСТЬ, ОСНОВНІ ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ

Марія СЕНЕТА (Дрогобич)

*У статті досліджується христологічна інтерпретація як одна з іманентних українській науці методологій тлумачення художніх текстів. Розкрито основні принципи підходу, простежено традицію в українському науковому дискурсі. Виділено основні принципи христологічної інтерпретації: іманентність національній ментальності; продовження традиції тлумачення явищ художнього буття крізь призму християнської духовності і в українській культурологічній практиці, в тому числі в літературознавстві, а також в європейському науковому дискурсі; поширення і активне втілення християнських цінностей, що є особливо важливим у добу масовізму; утвердження національного буття, вираженого у слові. Показано шляхи майбутніх пошуків.*

*Ключові слова: христологія, національно-екзистенціальна інтерпретація, історична традиція, богослов'я, інтердисциплінарність.*

Пізнання художніх текстів неможливе крізь призму одного способу інтерпретації. З іншого боку, методологічний плюралізм веде до наукового хаосу, неправдивих висновків та тлумачень. Натомість адекватним вирішенням цієї проблеми, на наш погляд, є використання кількох методологій, методів тлумачення, узгоджуючи їх із предметом дискурсу, із його іманентними домінантами. Вибір певної інтерпретаційної парадигми, узгодження її з характерними особливостями досліджуваного об'єкта видається логічним виходом.

Християнська традиція, з часів її інкультурації на українських теренах, стала невід'ємною складовою українського національного світогляду. Спосіб сприйняття дійсності через закони християнської любові є властивим передусім для середньовічної культури. Багата духовна культура Київської Русі сформувала ідейний ґрунт для виникнення у майбутньому художніх дискурсів М. Смотрицького, Г. Сковороди, І. Вишенського, І. Котляревського, Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки, поетів-логосівців та ін.

Метод прочитання художньої спадщини митців і «витлумачення художніх феноменів крізь призму християнської духовності» [9, 269] іманентний національній культурі, зокрема художній літературі. Володимир Янів влучно цитує з цього приводу Миколу Костомарова: «Український народ – глибоко релігійний народ... він берегтиме в собі релігійні основи доти, доки існуватиме сума головних ознак, що становлять його народність» [24, 174]. Тобто визнається тотожність народності і релігійності, їхня взаємозалежність, коли один фактор викликає появу іншого. Релігійність визнається як одна з невід'ємних частин його буття, як домінантна складова нашої ментальності.

Тому, цілком логічним є використання саме цього досвіду, накопиченої спадщини для аналізу художніх феноменів. У науковому світі зростає інтерес до відновлення християнських цінностей і використання потенціалу богословських праць як одного з ефективних і плідних інтердисциплінарних підходів у гуманітарних студіях.

Звідси **актуальність** дослідження полягає у тому, щоб наголосити на одній з традиційних українських інтерпретаційних схем – тлумачення художнього універсуму з погляду відповідності/невідповідності християнським цінностям, звернути увагу на ефективність використання цього підходу для плекання національних вартостей у межах літературознавства.

Отже, **метою** статті є показати ефективність христологічної методології для літературознавства, особливо в галузі шевченкознавства, відповідно до потреб розвитку філологічної науки в Україні.

Для реалізації поставленої мети ми визначили спектр **завдань**, що унаочнюють і конкретизують об'єкт дослідження:

- 1) показати ефективність і новизну христології як способу інтерпретації явищ художньої дійсності
- 2) розкрити основні принципи тлумачення текстів художніх творів за допомогою цієї методології;
- 3) наголосити на іманентності цього типу дискурсу в українській науці;
- 4) накреслити потенційні шляхи дослідження такого підходу в науці.

Процеси залучення здобутків споріднених наук особливо поширились у ХХ ст., де на стикові різних наук виникають нові дисципліни: етнопсихологія, етнолінгвістика, етнопсихолінгвістика, лінгвогеографія. Особливо активізувались тепер компаративні студії з літературознавства. Використання методів інших наук, залучення термінологічної бази розкриває нові можливості для кращого виявлення особливостей об'єкту дослідження. Жодне явище існує не в метафізичній відокремленості одне від одного, а в діалектичних зв'язках з іншими предметами.

Ще більшою мірою позитивний вплив від спільного залучення надбань християнської філософії, богословських студій та літературознавства спостерігався в історії розвитку світової цивілізації. Таку традицію прочитання художніх явищ через призму християнської духовності спостерігаємо у працях С. Вейль, Г.-Г. Гадамера, Г. Бейля, Ж. Марітена, М. де Унамуно, Д. де Ружмона, С. Аверинцева, І. Франка, Г. Токмань.

Така тенденція простежується не лише у сфері мистецтва слова, але і у сфері політики. Зокрема, промовисто про це свідчить приклад Ж. Марітена, який розвинув філософію політики, яка прагне до використання великих інтуїцій Біблії [16, 64].

Про позитивний вплив інтердисциплінарних зв'язків різних наук відомо давно, особливо, що стосується впливу релігії на розвиток суспільної і наукової думки. На схожу думку натрапляємо у праці «Цінності в часи перемін. Долання майбутніх викликів» Папи римського Бенедикта XVI, який констатує, що «християнство є авторитетним джерелом пізнання», адже може передувати деяким соціальним процесам і освітлювати їх [16, 65]. Така позиція випливає з розуміння того, що «релігія стоїть понад усім» [20, 14]. Це ніяк не говорить про тоталітарний характер християнства, а лише свідчить, що звідси все починалося – начало всіх наук. Згадати слова з Біблії: «На початку було Слово, і Слово було в Бога, і Слово було Бог. Воно на початку було в Бога. Все через Нього постало, і без Нього не постало нічого з того, що постало» (Ів. 1, 1-3). Тому і логічно шукати причин витоку, факторів розуміння людського буття із залученням Святого Письма, а також праць екзегетики і патристики, що є додатковим джерелом для розкодування символічного світу Біблії.

І таку традицію ми бачимо від початку виникнення християнства. Ще з тих часів, коли не було сформоване канонічне право Церкви, догматика перебувала на стадії становлення, коли з'являлось багато питань навколо Христового Об'явлення, виникали ересі, що неправдиво тлумачили поняття, що стосувалися Особи Ісуса Христа. Найвідомішими були монофізитство і несторіанство, які в Ісусі Христі бачили лише божественну сутність – монофізитство, і лише людську – несторіанство. І саме ці дві ересі лежать в основі двох головних типів мислення – ірраціонального та раціонального. Такі висновки зробив психолог І. Карузо. [21, 138-143]. А відомий сучасний грецький філософ Христос Яннарас говорить про спорідненість апофатичного підходу у християнстві, для якого характерні символічність, образність, іносказання, метафоричність і мова поезії [21, 45-52].

Слушно зауважити і про неоднозначний підхід до розуміння впливу релігії на науку і загалом на все наукове мислення. Важливою є теза А. Ейнштейна, що вагомою є етична поведінка науковця щодо надбань релігії, а «релігійної основи не вимагається» [цит. за: 12, 34], тобто, що слід поважати вчення Церкви, знати, що таке є, однак на практиці його не застосовувати. Буквально двома рядками нижче автор констатує протилежну позицію, наголошуючи, що «космічне релігійне відчуття є сильною і благородною спонукою до наукових досліджень» [цит. за: 12, 34]. Годі знайти чітку позицію в цьому непростому питанні. Такі протилежності особливо були поширеними у першій третині ХХ ст. Ситуація почала змінюватися під час і після Другої світової війни.

І така неоднозначна оцінка не була поодиноким явищем у науковому світі. Можна навести також думку Бертрана Рассела, що «великий науковець просто мусить бути нерелігійним, атеїстом» [цит. за: 12, 13],

тому що в такому разі він нібито зможе об'єктивно вивчити аналізований предмет дослідження, без упередженого ставлення, що начебто виникає при врахуванні християнських цінностей.

У сучасній науковій думці все більше спостерігається інтерес до схвалення позитивного впливу християнства на розвиток різних дисциплін. Це насамперед показала сама історія, адже страшні часи і великі людські жертви були спричинені саме відходом від релігії, «зараз цей антирелігійний пафос ослаб» [12, 165], зате безсумнівним є «ріст релігійних та ідеалістичних настроїв у сучасній науці» [12, 290].

Спільною точкою дотику науки і релігії, крім усього іншого, є безупинний пошук істини. Євангелист Іван твердить, що Ісус Христос говорив: «Я – світло світу. Хто йде за мною, не блукатиме у темряві, а матиме світло життя» (Ів.: 8, 12). Велика спадщина патристики і вся подальша християнська філософія є лише наближенням до пізнання цієї істини. Використання наукових методів і християнської інтуїції насправді веде до однієї мети – пізнання світу в його цілості та гармонії. Як справедливо відзначає Ю. Кулаков, «досвідне знання і духовне прозріння, духовний досвід входять в єдиний процес осягнення (пізнання) світу» [11, 3].

Така тісна взаємодія науки та богословської традиції перш за все виникає внаслідок спільних інтересів та спільної історії цих сфер, які розвиваються у певному народі, на конкретній території. Адже як і кожна галузь науки, так і Церква виникає в певному етнічному, національному середовищі. Тому логічним є шукати відповіді, що виникають насамперед у тому оточенні. І національна специфіка гуманітарних наук тут проявляється якнайкраще. У першу чергу це стосується мови, яка і задає весь тон науки, тому що акумулює в собі всі засоби виражальності думки. Вона визначає наш спосіб мислення і міру пізнання довкілля. Тому справедливим є твердження відомого герменевта Г.–Г. Гадамера, що в «реальному вимірі батьківщина – це передусім мовна батьківщина», адже саме «в рідній мові струменить уся близькість до свого, у ній – звичаї, традиції й знайомий світ» [5, 188-189]. І оскільки мова є «оселею духу», за відомим виразом М. Гайдегера, то і художня література є вираженням саме національного духу. Мова є мовою конкретного народу, його основною і найважливішою ознакою, а художня література є вираженням загальної, колективної душі народу. Отже, перш за все, художню дійсність слід сприймати в координатах певної нації. І від цього принципу слід відштовхуватися в інтерпретаційних міркуваннях.

З іншого боку, віра має теж виразне національне забарвлення. Адже інкультурація християнства відбувається як прийняття загальних цінностей, положень християнства саме на певний ґрунт, де вже є давніші звичаї, обряди, символіка. Варто сказати, що дослідники неодноразово

відзначали релігійність, духовну організацію ще праукраїнців. Як наголошує професор П. Іванишин, «сама релігійність, причому християнського типу, ще з прадавніх арійських часів сформувала один із найосновніших архетипів української психіки» [8, 228]. Фактично початки християнства визрівали в українській душі ще до офіційного запровадження християнства у X ст. Звичайно, що деякі риси тієї духовності ввійшли органічно до християнства і становлять зараз невід'ємну частину нашої віри.

Сама про вагомість національного фактора йдеться в енцикліці Папи Іоанна Павла II «*Redemptoris missio*»: «Внутрішнє перетворення автентичних культурних цінностей через їх інтеграцію в християнство та вкорінення християнства в різні культури» [цит. за: 15, 141] сприяє взаємному обміну досвідом та надбаннями між богослов'ям та науками. Сучасна українська богословська наука теж стверджує позитивний вплив інкультурації, вважаючи її «найповнішим і найефективнішим критерієм богословської гносеології та історично-критичного аналізу» і наголошуючи на тому, що «для українського християнства – це ключ до відновлення своєї ідентичності. Для української культури – адекватний метод і засіб саморефлексії. Для українського соціуму – чинник геополітичного вибору» [4, 16]. В європейському науковому дискурсі спостерігаємо також тенденцію до взаємного залучення досвіду з обох боків – християнської філософії та науки, про що згадувалось вище.

В українській культурологічній спадщині спостерігається «домінування християнських первнів» [8, 228] при осмисленні явищ національної дійсності та напрацювань духу. Такі приклади наявні і в богословській сфері (А. Шептицький, І. Огієнко, Й. Сліпий), і у філософській (Г. Сковорода, П. Юркевич), і в політології, і в націології [8, 228]. Однак для нас важливе значення має саме традиція залучення християнських цінностей до осмислення явищ художньої дійсності. І тут постають імена середньовічних, барокових, романтичних поетів та письменників (І. Вишенського, І. Величковського, Г. Сковороди, Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки), а також літературних критиків – особливо католицька критика міжвоєнного періоду – М. Гнатишак, Г. Костельник, О. Петрійчук, П. Коструба, О. Мицюк, Р. Метик, С. Лишкевич, Ю. Косач та ін., пізніше – автори на еміграції – В. Барка, Л. Білецький, Ю. Бойко, Д. Бучинський, Д. Донцов, І. Огієнко, С. Смаль-Стоцький, Д. Чижевський, В. Щурат та ін. Із сучасних авторів помітними є спроби Б. Завади, Л. Плюща, В. Пахаренка.

Щодо критиків взагалі, а літературних в першу чергу, особлива увага акцентується у документах Другого Ватиканського Собору. Нагадаємо, що за всю історію Церкви таких соборів було лише два: Перший ще 1969 р., а Другий у 1962-1965 рр. Зокрема, коли йдеться про соціальну доктрину

Церкви, то велика відповідальність покладається на тих людей, які причетні до поширення інформації. Наголошується на їхній сумлінності, на необхідності «ретельно підготовляти критиків літературних», щоб вони у своїх оцінках «відводили моральній оцінці належне їй місце», а їхні праці були «просякнуті християнським духом» [14, 164]. Про це ж читаємо і в митрополита А. Шептицького: «Християнин є зобов'язаний заховувати Божий закон не тільки в приватному житті, але й в політичному та суспільному житті» [23, 262], а зокрема «в усіх людських справах, в мистецтві, науці, ремеслі чи в яких-небудь заводових працях» [22, 242].

Сам термін «христологія» використовується у богослов'ї і означає вчення про Другу особу Бога – Ісуса Христа. Христос, на думку теологів, «становить центр спасаючого чину, і, тим самим, є критерієм і центром усього християнства» [18, 110]. Справедливо, що саме Ісус Христос «знаходиться у центрі богослов'я» [18, 62], а тому і в центрі патристики, християнської рефлексії. Отже, наука під христологічною інтерпретацією розуміє «витлумачення явищ та закономірностей буття крізь призму християнства» [9, 181].

Докладно розробленої христологічної інтерпретації в українському інтерпретаційному доробку ще немає. Однак окремі спроби виявлення «християнських категорій», «систему християнського світогляду» у поезії Є. Плужника спостерігаються у статті Г. Токмань [19]. Проте, за словами П. Іванишина, христологічне прочитання тут неповне [9, 181].

Ті досягнення, які є, дають змогу стверджувати, що тут необхідно розрізняти «два інтенціонально-сміслові типи: християнсько-універсалістський та християнсько-національний» [8, 208]. У першому підтипі вирізняємо такі риси як «позакультурність (понадкультурність)» і «позанаціональність» [8, 208], що є шкідливими для постколоніального літературознавства. Другий тип христологічної інтерпретації розуміють як «методологічну настанову, котра допомагає тлумачити явища та закономірності буття крізь призму християнства із одночасним врахуванням пріоритетної онтологічно-екзистенціальної цінності національного» [8, 233].

Для виявлення іманентного українській науковій думці способу витлумачення художніх текстів слід застосувати інтерпретаційний «критерій, значення якого універсальне і безперечне» [2, 192]. І далі французький філософ С. Вейль розкриває суть цього критерію: «Він полягає в тому, що коли слід оцінити певну річ, потрібно прагнути розпізнати частку добра, яка присутня не в речі як такої, а в спонуках зусилля, яким вона створена. Адже скільки добра є у спонуках, стільки його і в самій речі, не більше. Запорука цього – слова Христа про дерева і плоди» [2, 192]. Причинами виникнення та існування першого типу є продукування космополітичних ідей, загальнолюдських цінностей,

асиміляція та уніфікація національних особливостей культур. А такий спосіб буття небезпечний для постколоніальної країни, якою є Україна, а тому і загалом для науки. Важливо саме зараз, щоб наука була одним із форпостів захисту національного буття, адже, за слушним спостереженням П. Іванишина «панування одного народу над іншим найчастіше починається із перемоги в культурно-ідеологічній війні (тобто в мистецькій, релігійній, правовій, політичній, освітній тощо сферах)» [8, 215].

Якщо простежити, що на меті мають ці два підтипи христологічної інтерпретації, то виявимо, що другий тип стоїть значно ближче до традицій українського літературознавства, а саме до національно-екзистенціальної інтерпретації, котра зобов'язує дослідника до «мислення категоріями збереження, відтворення та примноження нації» [7, 6]. Християнська складова є невід'ємною для цього типу наукового тлумачення, вона тісно пов'язана з українською культурою, що дає змогу стверджувати тезу про «українське християнство». Ж. Марітен твердив, що християнство «означає певний суспільний уклад земного життя народів, вихованих Церквою. Церква одна, але в ній можна знайти різні християнські цивілізації, різні «християнства» [13, 84-85]. Національна христологія стоїть на сторожі християнської духовності в межах конкретного твору, літературного періоду, літератури загалом. Такий тип христології є добротворчим, не-злим, адже це впливає з самої суті християнства як релігії мирної, а не наступальної, експансивної. Ідейно-естетичний універсум твору верифікується крізь оптику Біблії, яка є орієнтиром та показником духовнотворчої інтенціональності мистецького явища.

Національна христологія розвиває почуття національної ідентифікації з власним народом і вірою, тому що народ визнається «духовною спільнотою осіб» [10, 289], яку створив Бог. Вона має власну мову, культуру, традиції та прагне спасіння у вічному житті. Однак трансцендентність віри, її ідеальність, невидимість не дають підстави вважати дочасне, земне непотрібним. «Катехизм Української Греко-Католицької Церкви» визнає суспільний характер християнства, а саме його національне забарвлення: «Народ є джерелом і середовищем передавання особі як національних, так і християнських цінностей» [10, 289]. Культивування національних цінностей є служінням ближньому. Це найпростіший шлях успадкування Царства Божого, адже «дорога до Небесної батьківщини проходить через земну батьківщину» [10, 288]. Апостол Матвій говорить: «Усе, що ви зробили одному з моїх братів найменших, ви Мені зробили» (Мт.: 25, 40). Популяризація національних цінностей сприймається як служіння Богові, проповідування.

Художня література є одним із складників національної культури, вираженням духу, отже, і християнських цінностей. Твердження з



«Катехизму» виводить на ще одну важливу думку: лише у власному народі – незалежному – можуть вільно розвиватися і національні, і християнські цінності. Тому органічним видається віднайдення відповідних концептів у текстах художніх творів. Це положення є одним із основоположних у христологічній інтерпретації.

Вдалим прикладом практичного застосування христології є аналіз поезії І. Франка «Святовечірня казка» [9, 172-202]. Літературознавець Петро Іванишин із залученням широкої наукової бази, кількох методів аргументовано доводить ефективність та продуктивність цієї методології для розкодування ідейно-естетичної організації художнього універсуму.

Папа Бенедикт XVI у праці «Цінності в часи перемін. Долання майбутніх викликів» наголошує, що слід виконувати кожному християнинові: «змусити розум функціонувати обширно, і не лише у галузі техніки та матеріального розвитку світу, а передовсім у напрямку до здатності сприймати правду, розпізнавати добро, що є передумовою закону, а тому й передумовою миру в світі. Наше сьогоднішнє християнське завдання, – ще раз акцентує Глава Католицької Церкви, – внести в полеміку про людину наше уявлення про Бога» [16, 143]. Безумовно, що художня творчість, як і будь-який інший вид мистецтва, має антропологічний характер. І у складний час методологічного плюралізму, невизначеності високих ідейних орієнтирів, метушні довкола постмодернізму і його (а)моральності – важливо пам'ятати і культивувати саме християнські цінності.

Християнський спосіб розуміння був домінантним в епоху середньовіччя. З часом його питома вага у суспільній свідомості, людській діяльності зменшувалася. Переломним етапом було ХХ ст., коли людина опинилася наодинці з ганебними і страшними наслідками, що перш за все були виявом відходу від Бога, культивування атеїзму. Фактично, саме християнство сформувало той образ духовної Європи, який ми знаємо. І визнання і прийняття цієї думки було і є важливим на шляху подолання жахливої внутрішньої кризи духовності, морального виродження людини. З цього приводу одна з найвідоміших та найавторитетніших світових християнських філософів С. Вейль писала: «Неможливо відмовитися від християнської ідеї, що століттями годувала всю нашу європейську цивілізацію і яка закорінена у давньогрецькій філософії, не прирікаючи себе добровільно на упадок» [цит. за: 3, 251]. Логічно звідси висновуємо, що апріорі особа має визнавати вплив християнства на розвиток культури, розуміти християнські цінності і відповідно керуватися ними у своїй діяльності. Звичайно, якщо вона прагне розвитку і вдосконалення.

Найкращим середовищем, найсприятливішим є нація, яку розуміємо передовсім як «духовну спільноту осіб», що має глибоку традицію, культуру. Тому закономірним є плекання національних цінностей саме в

аспекті християнської інкультурації – через засвоєння культури відбувається одночасно і засвоєння віри народу. З іншого боку, протидія таким заходам, байдужість щодо цього аспекту буття спільноти визнається злом. Слушно про це свого часу писав ще Августин Блаженний: «Щодо ганебних учинків, скерованих проти звичаїв, то їх треба оминати, беручи до уваги різноманітність звичаїв, і не можна допустити, щоб угоду, яку склали між собою звичаї або права якоїсь держави чи якогось народу, порушувала примха якогось громадянина чи чужинця. Бо кожна частина, яка не узгоджується з цілістю, гідка» [1, 41]. Тут важливо наголосити не лише на традиційності, національності та християнськості, а саме на їхньому гармонійному співіснуванні, зв'язку, взаємодоповнювальності із домінантним визнанням християнськості.

Важливою теоретичною базою для христології постає герменевтика М. Гайдеггера. Традиція цієї методології бере свій початок ще з часів раннього християнства, коли герменевти тлумачили Святе Письмо. Власне, герменевтика – це і є теорія інтерпретації. Вихідним твердженням у вченого є розуміння слова як божественного логосу, а роль поета як медіума, «посередника між Богом і народом» [6, 260]. Тому розкриття художнього світу – це насамперед віднайдення христологічних аспектів художнього буття. Володіючи такою великою спадщиною, герменевтика, а в нашому випадку – христологічна, має великі можливості для розкриття внутрішньої організації художнього тексту.

Іншим важливим засновком, на який опирається христологічна інтерпретація, є детермінованість ідейних інтенцій художнього твору національним буттям. Це означає, що апріорі будь-який твір красного письменства є органічним витвором певної культури, конкретної нації. І саме це слід в першу чергу брати до уваги при інтерпретації художнього тексту.

Отже, христологічна інтерпретація виражає давню духовність нашого народу. На наш, погляд, ця методологія є ефективною завдяки, по-перше, своїй іманентності національній ментальності; по-друге, є традицією тлумачення явищ художнього буття крізь призму християнської духовності і в українській культурологічній практиці, в тому числі в літературознавстві, а також в європейському науковому дискурсі. По-третє, христологія закликає до продукування християнських цінностей, що є важливим у добу масовізму та егалітаризму. По-четверте, саме другий тип інтерпретації – націологічна христологія – утверджує національне буття, виражене у слові, стає потужною відповіддю, сильним захистом проти ворожих ідей космополітизму, неоколоніалізму.

#### БІБЛІОГРАФІЯ

1. Августин (Святий) Сповідь / Августин (Святий); пер. з латини Ю. Мушак. – 2-ге вид. – К. : Основи, 1997. – 319 с.

2. Вейль С. Укорінення. Пролог до декларації обов'язків щодо людини // Вейль С. Укорінення. Лист до клірика. – К.: „Д. Л.“, 1998. – С. 3–233.
3. Вудс Т. Как Католическая церковь создала западную цивилизацию / Т. Вудс; пер. с англ. В. Кошкина. – М.: ИРИСЭФ, Мысль, 2010. – 280 с. (Серия «История»).
4. Гаваньо І. (о. прот. ліц.). Отці та інкультурація: богословські бесіди. Бесіда 3 / Гаваньо І. (о. прот. ліц.). – Дрогобич: Коло, 2003. – 19 с.
5. Гадамер Г.-Г. Батьківщина і мова // Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика/ Вибрані твори / Пер. з нім. – К.:Юніверс, 2001. – С.188-195.
6. Гайдеггер М. Гельдерлін і сутність поезії // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996. – С. 250-264.
7. Іванишин В. Нація. Державність. Націоналізм / В. Іванишин. – Дрогобич: ВФ «Відродження», 1992. – 178 с.
8. Іванишин П. Аберация християнства, або Культурний імперіалізм у шатах псевдохристології (основні аспекти національно-екзистенціального витлумачення) / П. Іванишин. – Дрогобич: Видавнича фірма «Відродження», 2005. – 268 с.
9. Іванишин П. Національно-екзистенціальна інтерпретація (основні теоретичні та прагматичні аспекти): монографія / П. Іванишин. – Дрогобич: ВФ «Відродження», 2005. – 308 с.
10. Катехизм Української Греко-Католицької Церкви: Христос – наша Пасха. – Львів, 2011. – 336 с. – 64 іл.
11. Кулаков Ю. Синтез науки і релігії. Свідомість і фізична реальність / Ю. Кулаков. // Сознание и физическая реальность. – 1997. – т. 2. – № 2. – С. 1-14.
12. Любищев А. Наука и религия; Отв. ред., сост., предисл. Баранцев Р. Г. / А. Любищев. – СПб.: Алетейя, 2000. – 358 с.
13. Маритен Ж. Религия и культура // Маритен Ж. Знання и мудрость. – М.: Научный мир, 1999. – С. 33–131.
14. Павел Епископ. Декрет о средствах соціального сообщения / Павел Епископ // Второй Ватиканский Собор: Конституции, Декреты, Декларации. – Брюссель, 1992. – С. 155-167.
15. Падовезе Л. Вступ до патристичного богослов'я / Пер. І. Теодорович. – Львів: Свічадо, 2001. – 184 с.
16. Рацінгер Й. Цінності в часи перемін. Долання майбутніх викликів / Пер. з нім О. Конкевича. – Львів: Місіонер, 2006. – 168 с.
17. Скотний В. Раціональне та ірраціональне в науці й освіті / В. Скотний. – Київ-Дрогобич: Коло, 2003. – 288 с.
18. Стасяк С. о., Завіла Р. о. Основи догматичного богослов'я / С. Стасяк о., Р. Завіла о. – Львів: Місіонер, 1997. – 312 с.
19. Токмань Г. «Скривавлені сліди» й «Огніста радість» (Спроба христологічного прочитання лірики Є. Плужника) / Г. Токмань // Слово і час. – 1998. – № 2. – С. 39-44.
20. Франк С. Религия и наука / С. Франк // Религия. Философия. Наука. – Брюссель, 1953. – № 1. – 30 с.
21. Христос Я. Вера Церкви: Введение в православное богословие / Пер. з новогреческого Г. В. Вдовиной; под. редакцией А. И. Кирлежева. – Москва: Центр по изучению религий, 1992. – 230 с.
22. Шептицький А. Декрет митр. Андрея Шептицького «Про Ліберальну Совість / А. Шептицький // Митрополит Андрей Шептицький: життя і діяльність. Документи і Матеріали (1899-1944) / За ред. А. Кравчука. – Львів: Місіонер, 1998. – Т. 2. Церква і суспільне питання. – Кн. 1. Пастирське вчення та діяльність. – С. 227-242.

23. Шептицький А. Пастирське послання митр. Андрея Шептицького «Не убий» / А. Шептицький // Митрополит Андрей Шептицький: життя і діяльність. Документи і Матеріали (1899-1944) / За ред. А. Кравчука. – Львів: Місіонер, 1998. – Т. 2. Церква і суспільне питання. – Кн. 1. Пастирське вчення та діяльність. – С. 259- 268.
24. Янів В. Релігійність українця з етнопсихологічного погляду // Янів В. Нариси до історії української етнопсихології /; Упоряд. М. Шафовал. – 2-ге вид., перероб. і доп. – Київ : Знання, 2006. – С. 243-272.

#### BIBLIOGRAFIJA

1. Avghustyn (Svjatyj) Spovidj / Avghustyn (Svjatyj); per. z latyny Ju. Mushak. – 2-ghe vyd. – K. : Osnovy, 1997. – 319 s.
2. Vejly S. Ukorinennja. Prologh do deklaraciji obov'jazkiv shhodo ljudyny // Vejly S. Ukorinennja. Lyst do kliryka. – K.: „D. L.“, 1998. – S. 3–233.
3. Vuds T. Kak Katolycheskaja cerkov sozdala zapadnuju cyvylyzacyju / T. Vuds; per. s anghl. V. Koshkyna. – M.: YRYSЭF, Мысль, 2010. – 280 s. (Seryja «Ystoryja»).
4. Ghavanjo I. (o. prot. lic.). Otcy ta inkul'turacija: boghoslovsjki besidy. Besida 3 / Ghavanjo I. (o. prot. lic.). – Droghobych: Kolo, 2003. – 19 s.
5. Ghadamer Gh.-G. Batjkivshhyna i mova // Ghadamer Gh.-G. Ghermenevtyka i poetyka/ Vybrani tvory / Per. z nim. – K.: Junivers, 2001. – S. 188-195.
6. Ghajdegger M. Gheljderlin i sutnistj poeziji // Antologhija svitovoji literaturno-krytyčnoj dumky KhKh st. / Za red. M. Zubryckoji. – Ljviv: Litopys, 1996. – S. 250-264.
7. Ivanyshyn V. Nacija. Derzhavnistj. Nacionalizm / V. Ivanyshyn. – Droghobych: VF «Vidrodzhennja», 1992. – 178 s.
8. Ivanyshyn P. Aberacija khrystyjanstva, abo Kuljturnyj imperializm u shatakh psevdokhrystologhiji (osnovni aspekty nacionaljno-ekzysencialnogho vytlumachennja) / P. Ivanyshyn. – Droghobych: Vydavnycha firma «Vidrodzhennja», 2005. – 268 s.
9. Ivanyshyn P. Nacionaljno-ekzysencialjna interpretacija (osnovni teoretychni ta prahmatychni aspekty): monoghrafija / P. Ivanyshyn. – Droghobych: VF «Vidrodzhennja», 2005. – 308 s.
10. Katekhyzm Ukrajinsjkoji Ghreko-Katolycjkoji Cerkvy: Khrystos – nasha Paskha. – Ljviv, 2011. – 336 s. – 64 il.
11. Kulakov Ju. Syntez nauky i relighiji. Svidomistj i fizychna realnistj / Ju. Kulakov. // Soznanye y fizycheskaja realnostj. – 1997. – t. 2. – # 2. – S. 1-14.
12. Ljubyshhev A. Nauka y relyghyja; Otv. red.. sost., predysl. Barancev R. Gh. / A. Ljubyshhev. – SPb.: Aletejja, 2000. – 358 s.
13. Maryten Zh. Relyghyja y kuljtura // Maryten Zh. Znanyja y mudrostj. – M.: Nauchnyj myr, 1999. – S. 33–131.
14. Pavel Epyskop. Dekret o sredstvakh socialnogho soobshhenja / Pavel Epyskop // Vtoroj Vatykanskij Sobor: Konstytucy, Dekrety, Deklaracy. – Brjusselj, 1992. – S. 155-167.
15. Padoveze L. Vstup do patrystychnogho boghoslov'ja / Per. I. Teodorovych. – Ljviv: Svichado, 2001. – 184 s.
16. Racingher J. Cinnosti v chasy peremin. Dolannja majbutnikh vyklykiv / Per. z nim O. Konkevycha. – Ljviv: Misioner, 2006. – 168 s.
17. Skotnyj V. Racionaljne ta irracionaljne v nauci j osviti / V. Skotnyj. – Kyjiv-Droghobych: Kolo, 2003. – 288 s.
18. Stasjak S. o., Zavila R. o. Osnovy doghmatychnogho boghoslov'ja / S. Stasjak o., R. Zavila o. – Ljviv: Misioner, 1997. – 312 s.
19. Tokmanj. Gh. «Skryvavleni slidy» j «Oghnysta radistj» (Sproba khrystologhichnogho prochytannja liryky Je. Pluzhnyka) / Gh. Tokmanj // Slovo i chas. – 1998. – # 2. – S. 39- 44.

20. Frank S. Relyghyja y nauka / S. Frank // Relyghyja. Fylosofyja. Nauka. – Brjusselj, 1953. – # 1. – 30 s.
21. Khrystos Ja. Vera Cerkvy: Vvedenye v pravoslavnoe boghoslovye / Per. z novoghrecheskogho Gh. V. Vdovynoj; pod. redakcyej A. Y. Kyrlezheva. – Moskva: Centr po yzucheniju relyghyj, 1992. – 230 s.
22. Sheptyckyj A. Dekret mytr. Andreja Sheptyckogho «Pro Liberaljnu Sovistj / A. Sheptyckyj // Mytropolyt Andrej Sheptyckyj: zhyttja i dijajlnistj. Dokumenty i Materialy (1899-1944) / Za red. A. Kravchuka. – Ljviv: Misioner, 1998. – Т. 2. Cerkva i suspiljne pytannja. – Kn. 1. Pastyrskje vchennja ta dijajlnistj. – S. 227-242.
23. Sheptyckyj A. Pastyrskje poslannja mytr. Andreja Sheptyckogho «Ne ubyj» / A. Sheptyckyj // Mytropolyt Andrej Sheptyckyj: zhyttja i dijajlnistj. Dokumenty i Materialy (1899-1944) / Za red. A. Kravchuka. – Ljviv: Misioner, 1998. – Т. 2. Cerkva i suspiljne pytannja. – Kn. 1. Pastyrskje vchennja ta dijajlnistj. – S. 259- 268.
24. Janiv V. Relighijnistj ukrajincja z etnopsychologhichnogho pohljadu // Janiv V. Narysy do istoriji ukrajinskoji etnopsychologhiji /; Uporjad. M. Shafoval. – 2-ghe vyd., pererob. i dop. – Kyjiv : Znannja, 2006. – S .243-272.

#### **ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА**

**Сенета Марія Іванівна** – аспірантка першого року підготовки кафедри української літератури та теорії літератури Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.

*Наукові інтереси:* шевченкознавство, українська еміграційна література.

**УДК 821.161.2 – 3.09**

## **ОБРАЗ ОПОВІДАЧА ЯК СУБ'ЄКТНА ФОРМА ВИРАЖЕННЯ АВТОРСЬКОЇ СВІДОМОСТІ В ПОВІСТІ- ПОЕМІ «ПОЗА МЕЖАМИ БОЛЮ» ОСИПА ТУРЯНСЬКОГО**

**Олександра ЦЕПА (Кіровоград)**

*У статті висвітлено основні акценти літературознавців щодо повісті-поєми «Поза межами болю» О. Турянського, біографічної постаті та творчої індивідуальності західноукраїнського письменника, специфіки його літературно-критичної спадщини.*

*Досліджено повість-поєму «Поза межами болю» Осипа Турянського в аспекті актуальної у філологічній науці проблеми автора. У межах концепції інтегрованого підходу висвітлено внутрішній (художньо закодзовані самозображення, самооцінки й самоочікування) і зовнішній (особливості бачення, осмислення і ставлення до довоколишнього) світи іпостасей образу оповідача як суб'єктної форми авторської свідомості: так званих «Я-теперішнього», «спостерігача», «Я-теперішнього минулого».*

*У результаті розкодування, систематизації та узагальнення індивідуального досвіду оповідача та специфіки художньо вираженого довоколишнього з'ясовано інтереси, уподобання, риси творчо закодзованої авторської індивідуальності на експліцитному та імпліцитному рівнях тексту.*

*Ключові слова:* проблема автора, образ оповідача, «Я-теперішнє», «спостерігач», «Я-теперішнє минуле», концепція інтегрованого підходу, зовнішній світ, внутрішній світ, бачення, осмислення, ставлення до довоколишнього, самозображення, самооцінка, самоочікування.

«Ваш твір – це наймогутніша з відомих мені картин не тільки в нашій, а й у цілій європейській літературі... Ваш твір викликає вражіння дійсно пережитого, переболілого і списаного кров'ю серця. І змістом (ідейно) і формою він має прикмету новітнього, наскрізь європейського твору, і я певний того, що він здобуде право громадянства у всесвітньому письменстві» (Цит.: [10, 12]), – так високо оцінив «По́за межами болю» Петро Карманський у листі до автора твору. Із часу написання цих похвальних рядків не одне покоління літературознавців намагалося через дослідження змістово-формальних компонентів тексту розкрити «секрети успіху» повісті-поєми, розкодувати джерела і природу творчої енергії, що забезпечила світове визнання.

Скажімо, вітчизняні дослідники не лише аналізували/інтерпретували жанрово-стильові (Р. Мовчан [4]; М. Нестелеєв [5]), наративні (О. Ткачук [9]; М. Нестелеєв [5]), композиційні особливості повісті-поєми, своєрідність її образної системи та поетики (А. Печарський [8]; О. Лілік [3]; О. Ткачук [9]), але й намагались оцінити твір із позицій загальнолюдських та в аспекті «ідейно-політичного документа своєї епохи» (С. Пінчук) [10, 24]; удаючись до художнього типологізму, окреслювали внесок Турянського в українську та світову літератури (Л. Лебедівна [2]; О. Лілік [3]), висвітлювали наслідки «літературного оркестрування шаленого успіху та грандіозної слави письменника» (А. Печарський) [7], осмислювали трагедію митця як «автора тільки однієї книжки» (Р. Федорів) [10, 14] тощо. У цьому контексті суттєвими є також акценти стосовно рис біографічної постаті західноукраїнського письменника (С. Пінчук [10]; Л. Лебедівна [2]; Р. Мовчан [4]; М. Нестелеєв [5]), природи непересічності його особистості (Р. Федорів [10, 5-16]), творчої індивідуальності (О. Ткачук [9]), специфіки літературно-критичної спадщини (С. Пінчук [10, 17-39]; Л. Лебедівна [2]; Р. Мовчан [4]) тощо.

Метою нашої статті є дослідження повісті-поєми «По́за межами болю» Осипа Турянського в аспекті актуальної у філологічній науці проблеми автора. Наблизитись до художньо закодованого в тексті автора ми зможемо через образ оповідача, що є, за визначенням авторитетного літературознавця Б. Кормана, однією з «суб'єктних форм» авторської свідомості в епосі [1, 205].

У повісті-поємі «По́за межами болю» О. Турянського оповідач – безпосередній учасник того пекла, яке кинуло людей «поза межі людського болю – у країну божевілля і смерті» [10, 42]. Інформація про цього найціннішого свідка, котрий «чудом остався між живими» [10, 42], розпорошена в художній тканині тексту. На нашу думку, найефективніше «зібрати» все, що стосується особистості оповідача, через систематизацію художньо виражених у повісті-поємі аспектів його внутрішнього та зовнішнього світів. Таке переконання ґрунтується на розробленій нами

концепції інтегрованого підходу до особистості автора у творі, відповідно до якої образ внутрішнього світу (художньо закодовані самозображення, самооцінки й самоочікування) відображає набутий і очікуваний життєвий досвід, а специфіка бачення, осмислення і ставлення до образів довколишнього увиразнює не лише змістову, часово-просторову характеристику зовнішнього світу, але й дає змогу окреслити інтереси, уподобання, цінності творчо закодованої індивідуальності (Див. детальніше: [11, 67-78]).

Отож, предметом нашого дослідження будуть виражені прямо й опосередковано думки, емоції та психічні стани оповідача Оглядівського, пов'язані з баченням, оцінюванням, очікуванням стосовно самого себе (самозображення, самооцінка та самоочікування образу «Я» оповідача), а також особливості його осмислення і ставлення до довколишнього світу (людей, природи тощо). Зважаючи на композиційні особливості тексту, розглянемо згадані аспекти внутрішнього і зовнішнього світів оповідача окремо в кожній зі структурних частин – «Передньому слові», лірично-філософському пролозі та в п'яти розділах.

Уже «Переднє слово», датоване й підписане справжнім ім'ям і прізвищем письменника («Відень. У вересні 1920 Осип Турянський» [10, 43]), засвідчує ретроспективний та автобіографічний характер оповідної манери твору. За словами М. Нестелеєва, «Оглядівського можна інтерпретувати як образ автора в тексті, що оглядається на своє минуле, пригадує його як травматичний простір. Глибинний смисл цього болісного нагадування – у бажанні художньо виговоритися, коли об'єктивація власних страждань у літературній формі має символізувати відмежування себе (О. Турянського теперішнього) від власного травматичного досвіду (О. Турянського на війні)» [5, 51-52].

Зауважимо, що відтворені в основному тексті події – це не «чисте» минуле, а збагачений, відфільтрований певним часом погляд на колишні події (так зване «бачення минулого теперішніми очима»). Така специфіка часу зумовлює виокремлення аспектів внутрішнього і зовнішнього світів наступних умовних образів оповідача: «Я-теперішнє», представлене головним чином «Переднім словом» (фіксація внутрішнього досвіду в момент написання), та «Я-теперішнє минуле», що його можна пов'язати зі прологом і п'ятьма розділами тексту (відтворення пережитого ніби в режимі «online»). Звісно, синкретизм часових пластів у викладовій формі твору робить неможливим та й непотрібним так званий «чистий» процес розмежування життєсвітів оповідача в момент перебування на «шляху смерті» і в посттравматичній ситуації. Наші дослідницькі зусилля головним чином будуть спрямовані на цілісне осмислення різних іпостасей образу оповідача, що є суб'єктною формою вираження авторської свідомості, розкодування якої є головним ключем до пізнання змістово-

формальних компонентів тексту, а відтак і адекватної оцінки його художньої вартості.

Яким же постає внутрішній світ образу «Я-теперішнього» оповідача в «Передньому слові» повісті-поєми?

Бачимо, що колишнє потрясіння від «шляху смерті» є в центрі теперішнього життєсвіту оповідача в його реальному та ірреальному вимірах: «Тіні моїх товаришів являються мені у сні й на яві. Бачу їхні обличчя живих трупів. Бачу, як біль і розпука кладе їм на очі й мозок сонячний серпанок привидів і божевілля і як вони радісними окликами, з усміхом щастя западаються у безодню небуття. І я лечу з ними у прірву» [10, 42].

Фізичний порятунок, що його «Я-теперішнє» приписує «чудові» [10, 42], став початком внутрішніх мук оповідача (природний стан людини в посттравматичній ситуації). Привиди і жахи минулого, відчуття душевної спорідненості з померлими товаришами («Тяжкі спільні терпіння з'єднали нерозривно наші душі, зробили нас братами» [10, 42]), заповонивши свідоме та підсвідоме, не дають повноцінно жити, нещадно висмоктують життєву енергію, провокують внутрішню дисгармонію: «Та все здається мені, що я наче з-поза могили дивлюся на вир життя...», «...чую голос із того світу», «І в моїм серці плаче жаль і туга за ними» [10, 42]. За словами М. Нестелеєва, «стан Оглядівського – гострий, нестерпний душевний біль через утрачене (меланхолія) та як наслідок впливу теперішнього (депресія). Такий різновид болю називають психалгією, а його перебіг доволі точно характеризує метафора «душа болить». Психолог А. Амбрумова визначила провідним чинником психалгії «звуження мотиваційної сфери за рахунок афективної зарядженості одного, домінуючого мотиву». Іншою важливою її властивістю є «змінність переживання часу», що призводить до порушення рівноваги у сприйнятті часових періодів» [5, 54].

Невпинне переживання колишньої трагедії, відірваність від рідної землі породили відчуття самотності й сирітства. Увиразнення «Я-теперішнім» складних внутрішніх переживань, своєї маргінальності «на вигнанні» [10, 42], образне порівняння власного життя з відірваним від дерева «осіннім пожовклим листком» («Моя душа відривається від життя, як осінній пожовклий листок від дерева, й лине далеко-далеко до моїх товаришів. І з тихим шелестом-зітханням стелиться по землі й шукає їхньої могили» [10, 42]), сам факт перебування в межовій ситуації та неймовірний порятунок – усе це дає змогу говорити про виняткового героя у виняткових обставинах, а відтак і про романтичну природу образу оповідача.

Чого ж прагне «Я-теперішнє» оповідача? Яку потребу намагається зреалізувати?



Як «брат і свідок» «болю і смерті» тих, кому «ніхто навіть могили не висипав», оповідач «не може» і «не сміє мовчати» [10, 43]. Єдиний спосіб «сповнити супроти них обов'язок» і «скинути з душі тяжкий камінь» – «бодай у мільйонній частині зобразити людським словом їхні страждання і збудити в душі людини одну теплу сльозу спочуття до них» [10, 43]. Оповідач вірить, що його «скромне оповідання покладеться жалобним вінком квітів на їхню нікому не знану, богом і людьми забуту могилу» [10, 43], тобто стане своєрідним реквієм.

Водночас «Я-теперішнє» сподівається, що «ясна ідея», котра «промінням блискає з цвинтарища й хаосу стихій і з безмежного болю й божевілля людей», «розгориться полум'ям у душі молодого українського покоління» [10, 43]. Висловленою мрією про те, що ця історія призведе до національного самоусвідомлення, а відтак свободи українців («сонячного шляху волі і щастя великого українського народу» [10, 43]) та «вселюдського братерства і любові» [10, 43], оповідач актуалізує проблему бездержавності й самотності України, її толерантного співіснування з іншими в міжнародному просторі. Таким прагненням-сподіванням, як і згодом словами «наша» і «не падаймо» в оптимістичному закликуні не здаватись і не розчаровуватись («І коли наша боротьба за волю така важка і кривава, то не падаймо ні на хвилю в темряву розпуки» [10, 43]), оприявлюється національна ідентичність оповідача. Озвучені в такому контексті віршові рядки можна сприймати як надію-сподівання на просвітлення в житті як окремих страждених людей, так і цілих націй: «Через сльози і терпіння / Шлях веде до просвітління: / Хто боровся, скутий тьмою, / Тому сонце – мрія мрій» [10, 43].

Загалом оповідач у «Передньому слові» постає людиною, що в усвідомленні власної неволі й нещастя своїх товаришів («Я й мої товариші впали жертвою жахливого злочину», «І судилося нам пройти за життя пекло, яке кинуло нас поза межі людського болю – у країну божевілля і смерті» [10, 42]) піднялася до глибоких філософських узагальнень про природу, закономірності й наслідки антигуманних злочинів. «Осип Турянський... проявив світову свідомість, мотивовану ідеєю загального блага, коли людина, з одного боку, вчиться бути достойним громадянином нації, а з другого – відповідальним громадянином світу» [2, 56].

«Це був злочин, якого люди і природа допустилися на нас і який і нас приневолив стати злочинцями супроти духа людства» [10, 42], – таке акцентування-тлумачення вже на початку оповіді увиразнює експресіоністську природу змістового наповнення тексту (головним чином через намагання оповідача як суб'єктної форми авторської свідомості виразити «незриме через зримає, внутрішнє через зовнішнє», збагачуючи «усвідомлене пізнання інтуїтивним» [6, 241-242]).

Магія авторського впливу на читача в «Передньому слові» досягається своєрідною манерою висловлювання «Я-теперішнього». Оповідач уже першим реченням шокує та інтригує читача відвертим твердженням-присудом: «Я й мої товариші впали жертвою жахливого злочину» [10, 42]. Наступне речення, підсилюючи трагічну тональність, своїм філософсько-оціночним узагальненням провокує надзвичайну концентрацію розумових та інтуїтивних здібностей реципієнта. Миттєво виникає непереборне прагнення з'ясувати природу того жахливого злочину, що і жертв «приневолив стати злочинцями супроти духа людства» [10, 42].

Хто і що представляє образ зовнішнього світу оповідача в «Передньому слові»?

Ключовими серед відчуттів «Я-теперішнього» є «жаль і туга» за своїми духовними братами, що з ними «судилося...пройти за життя пекло» [10, 42]. Саме тому в епіцентрі «сну й на яві» оповідача є загиблі товариші: він бачить їхні «обличчя живих трупів», «чує «голос із того світу» [10, 42]. Оповідач не конкретизує їх по іменах, очевидно, тому, що вони – представники трансцендентного світу (фантоми).

У «Передньому слові» «Я-теперішнє» виокремлює «незабутнього товариша» Василя Романишина. Цей образ стоїть осібно: він конкретизований по імені й належить до сфери пам'яті («згадую»). У поетичному зверненні до померлого та похованого «серед синіх степів України» друга [10, 43] символічними образами-деталлями передано світлу пам'ять про людську проминальність на тлі вічних закономірностей природного буття. Цей епізод твору, безперечно, також зацікавлює реципієнта, провокує негайне прагнення з'ясувати, хто ця людина, коли і яку роль відіграла в житті оповідача.

Яким же постає образ оповідача в лірично-філософському пролозі повісті-поєми?

Ми спостерегли, що від першого речення «Поміж небом і землею блукають тисячі й тисячі тіней» [10, 43] до риторичного запитання «Що це?» [10, 49] відсутня оповідна манера від «я». За специфікою викладу – це розповідь нібито стороннього спостерігача за тими, хто знаходиться на албанському «шляху смерті». Аби з'ясувати, чому в цій частині тексту «зникає» «Я» оповідача, необхідно пильніше придивитися до своєрідності викладу й самої постаті так званого «спостерігача».

Створюється враження, що перед нами – літописець, місія якого полягає в найоб'єктивнішому відтворенні конкретного епізоду Першої світової війни – відступу сербів разом із шістдесятьма тисячами бранців «албанським «шляхом смерті» [10, 44] під ударом німецько-австрійського війська. Здається, що основне його завдання – це лише пильна фіксація найдрібніших деталей, пов'язаних із цими приреченими людьми та

довкіллям. І це йому вдається зробити надзвичайно майстерно. Хоча розповідач-спостерігач не видає власних відчуттів і станів, не прив'язує себе до цієї історії, жодним словом (звісно, до певного часу!) не натякає на власній присутності в тих албанських нетрях, розповідь позначена колосальним магнетизмом. Основне джерело згаданої властивості тексту забезпечується унікальним сплавом лаконічних безпристрасних і широких поетичних висловлювань про «живі трупи людей», «труп природи» [10, 44], привнесенням у фактографічну розповідь глибокої та неординарної духовної складової – філософського осмислення в межах експресіоністської поетики присутності у світі двох полярних начал – «духу нищення» [10, 44] та «одинокого ясного, доброго духу» [10, 49]. Такі поетикальні особливості й змістові аспекти наділяють текст експресією та дивовижною сугестивністю.

Від речення «здається мені... переді мною... якесь дивне, змарніле дерево... дві тонкі... всохлі гілляки...» [10, 49] знову маємо манеру викладу від «я», котра свідчить про те, що життєсвіт оповідача ще знаходиться в полоні пережитого. Тут представлена картина-видиво, у якій художнє «я» – уже не сторонній спостерігач, а той, хто у виснаженій, недієздатній (про це виразно говорить образ-деталь – «руки» як «дві тонкі... всохлі гілляки...» [10, 49]) людині, що молиться, упізнає і свою безпорадність («Я глянув на його руки і здригнувся. Ні, не гляну на свої... Знаю: і мої такі» [10, 49]). Психоемоційна сфера «я» суголосна всім тим, хто не спроможний припинити власне нещастя, а тому змушений лише терпіти («Нараз чогось так жаль мені стало наших рук. Так жаль кожної людини, що тільки й на те думає, щоб терпіти» [10, 49]). Співчуття оповідача належить і «усьому людству, що в пеклі світової війни так тяжко карається» [10, 50]. Викликана уявою картина страждання провокує гостру емоційну реакцію оповідача: «Щось підступило мені під горло. Щось тиснеться до очей» [10, 50]. Рішуче бажання припинити вияв будь-яких емоцій («Ні, ні, ніхто не побачить їх...» [10, 50]), як і наступне твердження-самонавіювання («Вони всі вже виплакані. Очі висохли, замерзли...» [10, 50]), є свідченням нелегкої внутрішньої боротьби, спрямованої на те, аби витравити зі власного життя колишні жахіття. Ряд риторичних звертань-запитань до Василя є черговою спробою активізації пам'яті як запоруки нерозривного душевного зв'язку з «другом єдиним» [10, 50].

Якими ж постають внутрішній і зовнішній світи «Я-теперішнього минулого» оповідача в основному тексті повісті-поєми?

Зважаючи на фрагментарність композиції твору, аспекти внутрішнього світу оповідача (самозображення, самооцінки та самоочікування) не розглядатимемо осібно, а простежимо їхній взаємозв'язок в окремих епізодах твору.

Коли Сабо оголосив так званий «танець смерті», Оглядівський спочатку перебуває у стані оціпеніння («Нагло якась дивна сила прикувала мої ноги до землі» [10, 56]). Згодом він намагається поновити дієздатність («Руками я заслонив спершу очі, потім кулаками став бити себе по чолі»), силкується розвіяти «затміння», що породило жахливі «дивні марева» [10, 56]. Недієздатність фізична (стан оціпеніння) і внутрішній дискомфорт (потворні видива через затміння мозку) під час «танцю смерті» раптово змінюються на «шалене бажання» смерті, самогубства і вбивства свідомості («Упасти, впасти, впасти трупом на місці або скочити у провалля! Убити, розтоптати цього черва, що ім'я йому свідомість!» [10, 56]). Однак спогад про «двох істот», а точніше про «маленьку ручку», що її оповідач не бачив уже «два роки», однак «чує» її, «тепер... вже більшу», «за собою на ший» [10, 57], стає тією залізною силою, що повертає «Я-теперішньому минулому» оповідача загалом потребу жити («...я мушу жити!» [10, 57]) та бажання вижити в тій конкретній ситуації («Відвертаюся від безодні і довкола корча скачу, скачу...» [10, 57]).

Надалі стан виснаження і безсилля разом із новими видивами «сну чи божевілля» («Щось кружляє мені коло вуха й силкується втиснутися всередину... якась жахлива муха... вона несе смерть» [10, 65]) провокує новий вияв крайньої розпуки та зневіри («Бог прокляв нас. Демони тільки ждуть на нашу загибель. Всі великі й добрі сили відцуралися нас» [10, 65]). І знову пробіск надії пов'язаний зі спогадом про маленького сина. Оповідач сподівається, що «молитва» цього «невинного ангела» врятує його з цієї безодні жахиття («проб'є скам'яніле склепіння небес» [10, 65]). У звертанні до сина він наголошує, як «йому тяжко вмирати, не побачивши» його «востанне» [10, 66].

Помічений Ніколичем «великий, могутній хрест», утворений «шляхом і тінню поперек» (у символічному вимірі маємо втілення неймовірних людських страждань), нагадав оповідачеві «біг часу» [10, 76]. Він усвідомив, що «час перестав уже існувати» для нього: «Немає для мене будучності, не стоїть за мною минушина. А теперішність? Це кривава точка межі двома вічностями. Це рана, що росте чимраз більше вглиб і вшир і своєю блідою кров'ю закриває мені все майбутнє і все минуле» [10, 76]. Таке відчуття приреченості через виключення із закономірного колообігу життя змінюється турботливим батьківським зверненням до трирічного сина. Розрадою в безкрай «ледовій пустині» для Оглядівського стає думка-сподівання, що дружина й дитина «живуть здорові»: «Тоді я не почував би себе тут таким нужденним і опущеним...» [10, 76]. Однак сила страждання настільки велика, що вона знову глушить миттєвий спалах душевного полегшення: «Бог і люди прогнали мене від себе, покинули, забули мене. Моя душа роздерта тисячними ранами, моє тіло кинене повільній і певній загладі на поталу...» [10, 77]. Під впливом такого

всепоглинаючого відчуття самотності та усвідомлення своїх душевних і фізичних мук раптом з'являється твердження про те, що невідомість породжує тривогу за родину – розпуку на межі божевілля, яку він прагне приспати: «Мовчать гори, мовчить снігова пустиня, мовчить буйний вітер, не віє з далекої України. І ти, моє серце, засни!» [10, 77]. Попри таке прагнення, у «самім куточку» серця Оглядівського «притаїлась» мрія-надія про гуманне ставлення ворога до його родини, віра в те, що дружині й дитині вдалося уникнути «ганьби і смерті» [10, 77].

Іншим разом оповідач переконує себе в тому, що і син, і дружина вижили («так, ви обоє живете» [10, 78]). У своєрідному батьківському заповіті-прощанні висловлює прагнення, аби син «із пошаною згадував його ім'я» [10, 78]. Водночас шкодує через те, що «не лежатиме в нашій рідній українській землі» [10, 78] (як бачимо, в основній частині тексту, на відміну від «Переднього слова», прямо заявлена національна ідентичність оповідача), що «на чужині вовки-сіроманці» рознесуть його «кості по албанських нетрах, покинутих богом і людьми» [10, 78]. Але раптом настрої змінюється. Він спочатку невпевнено запитує («А може, я тебе й матір знов побачу? [10, 78]), далі замріяно й обережно висловлюється («Я тебе й матір побачу...» [10, 78]), а згодом, повіривши у власну «чудову мрію», емоційно вигукує («Я тебе й матір побачу!» [10, 79]). І знову наступне речення несе зневіру й безнадію щодо такої зустрічі: «Невже ж це не божевілля думати про те, що зі світового пекла, в якому усе людство карається, і з цієї холодної безодні, в котрій я тепер гину, я вийду живий і знов побачу вас обох живими і здоровими?» [10, 79].

Згадка оповідача про останній лист від дружини, у котрому та описала свою щемливу розмову з сином про тата, знову відновлює прагнення жити. У зверненні до «долі» Оглядівський висловлює прохання полегшити його «безтямний біль» або через сон («...бодай у сні побачу мого сина на руках моєї дружини!»), або через божевілля («Коли ж мені таки судилося вмерти тут, то хай я перед смертю збожеволю й бодай у хорій уяві мрію про своє родинне щастя, до котрого ти на все мені затріснула браму, доле моя!» [10, 79]).

Глибоко символічний епізод нищення Сабо грошей та його спроба самогубства («Потрясаюча картина болю, яку показала душа Саба...»), підживлені «власною уявою і пристрастю», стали для товаришів поштовхом до спогаду про світ, «у якому вони жили колись і який був тепер для них так далекий, недосяжний, утрачений» [10, 88].

Які ж картини пронеслися «перед очима... душі» [10, 88] нашого оповідача? Ідилічний епізод родинного святкування Святого вечора провокує суперечливі прагнення. З одного боку, його «тягне» до рідних («Там моє життя, там моє сонце, там усе моє!...»), а з іншого – він бачить «непроглядну, непроходиму прірву» між «їхнім щастям» і своєю

«нужденністю», уважає, що «не має права до цих людей», не чинить опору відчуттям, що нібито він «віками животів у беззорній ночі... в темній ямі... між холодними плазунами» і «віками там» «конатиме» [10, 89].

Варті уваги й останні епізоди повісті-поєми, що передають жахливі страждання охоплених божевіллям «конаючих людей» [10, 121]. В епіцентрі внутрішнього світу оповідача – образи дружини та сина («Вся остання сила моєї свідомості, вся моя душа при моїй дружині з сином» [10, 122]). «Хвора уява» Оглядівського сконцентрована то на прагненні «спастися від смерті дружини і сина» [10, 122], то на розпуці-каятті через нібито вбивство найближчих людей («Я не достойний жити на світі. Я вбив дружини й сина!», «Я стаю товкти головою об замерзлу землю» [10, 123]). Згодом стаємо свідками, як «несамовитий регіт» і «могильний голос» з безодні владно штовхають його до самогубства («Обертаю кріс, прикладаю кінець дула до свого горла та кладу замерзлий палець на язичок» [10, 123]), а «наче не з цього світу ...слабий, сонно-мрійний голос Штранцінгера: – Далеко... там... сонце...» повертає його до життя, душа «шукає іскри спасення» [10, 124]. Наслідком таких раптових змін стає відчуття передсмертного внутрішнього спокою («І так любо, так розкішно стає мені на душі» [10, 124]), що продукує картини-мрії з найціннішими образами-символами людського буття («біла хата», «мати», «син», «дружина» тощо).

Контрастність станів оповідача має місце і у фінальному епізоді основної частини тексту, де йдеться про його неймовірний порятунок. Звістка про товаришів, котрі «остались на горі й сидять довкола огнища» [10, 126], що погасло, спровокувала «важке мовчання», а повідомлення про дружини і сина, котрі чекають його, – «довге мовчання» і катарсисні «дві великі, важкі сльози, гарячі, наче кров» [10, 127].

Варто додати, що контрастність у тексті забезпечують і наступні зіставлення: пекла людського страждання на «шляху смерті» і щасливих миттєвостей буття, що їх переживають побратими у своїх видивах, мареннях, галюцинаціях; тьми як реальності і світла, сонця як мрії (пісня Штранцінгера); «духу знищення» [10, 44] на «цвинтарі природи» [10, 51] і «ясного духа, що скований і кинений у вічну темряву...» [10, 99] тощо.

Отож, в основі внутрішнього світу «Я-теперішнього минулого» – контрастні психічні стани та відчуття стосовно ймовірності власного порятунку й зустрічі з сім'єю. Оповідачеві властива різка зміна настрою, прагнень. Така внутрішня суперечливість (контрастність) зумовлена як закономірним протистоянням свідомих та підсвідомих процесів у психіці людини, що знаходиться в межовій ситуації, так і увиразненням однієї з характерних рис поетики експресіонізму, що визначає основні змістово-формальні аспекти твору.

В аспекті самозображення «Я-теперішнього минулого» Оглядівського (виразним доповненням до вищеописаних станів) вагомими є також іронічні коментарі-оцінки Добровського (про його співучасть в оповідній манері тексту йтиметься нижче): «Дуже вразливий на тепло жіночого серця... Але шукає того тепла тільки у своєму родинному гнізді...» [10, 61]. Той же Добровський, коментуючи вчинок Оглядівського (поділився з товаришами «кусником цукру» і «порохом», «що складався з одробинок хліба, з тютюну, поту і триння з одежі» [10, 90]), так визначає його місію в цьому житті: «Ти ...справді заслугуєш на те, щоб мати-природа вирвала тебе з цієї безодні, бо ти твориш позитивний елемент для космічної ідеї і природа потребує таких осібників, як ти, на розплід...» [10, 91].

Ключовим в основному тексті є, безперечно, образ зовнішнього світу «Я-теперішнього минулого» оповідача (бачення, осмислення та ставлення до довколишнього – людей, природи, речей тощо). Оскільки в епіцентрі зовнішнього світу оповідача постають саме образи товаришів, що «змальовані в річищі експресіоністської поетики як герої-символи, майже алегорії, носії гуманістичної ідеї вболівання за людину і долю світу» [9], то наші дослідницькі зусилля будуть спрямовані на висвітлення художньо виражених бачення і ставлення до згаданих персонажів, а також оприявлених при цьому мисленневих та асоціативних процесів. Такий ракурс аналізу/інтерпретації, нагадаємо, дасть змогу окреслити не лише специфіку представленого образу зовнішнього світу, але й увиразнить інформацію, пов'язану з особистісними характеристиками самого оповідача, а відтак і художньо вираженого автора.

Важливо наголосити на специфічності формального вираження вищезгаданого бачення і ставлення: характеристика персонажів фактично здійснюється двома оповідачами – українцями Оглядівським і Добровським. Своєрідне пояснення такої «двоголосії» оповідної манери можна знайти у висловлюванні самого Добровського: «Ти (Оглядівський – Ц.О.) своїм альтруїзмом, своїм реалізмом із домішкою філософічного скептицизму, своїм прив'язанням до життя й до його цінностей справді заслугуєш на те, щоб мати-природа вирвала тебе з цієї безодні... Я зі своїм отруйним песимізмом становлю контраст до тебе й ношу у своїй душі зародок смерті. А ці наші чотири товариші, які творять позитивні або негативні крайності наших характерів, це заслабі тіні, щоб утриматись на поверхні життя» [10, 91] (зауважимо, що тут не йдеться про австрійця Штранцінгера, з особною роллю якого від самого початку беззаперечно погоджувались усі шестеро). Очевидно, це й пояснює місце згаданих персонажів в аспекті оповідної манери та їх життєвого потенціалу: вербальний пріоритет належить Добровському («Я у своєму нужденному житті дуже мало говорив. Та тепер, супроти обличчя смерті чую потребу поговорити трошки... Буду словами полокати свою душу й балакати,

балакати, кричати і сміятися... Та й маю я дещо сказати світові за себе й за вас...» [10, 58]); Оглядівський мало говорить, проте отримує перевагу в аспекті життєвого потенціалу (єдиний виживає!); інші четверо – Сабо, Ніколич, Пшилуський, Бояні – віддзеркалюють вищезгадані Добровським контрасні якості характерів обох українців.

Отож, здатність оповідача глибоко відчувати й перейматися чужими радощами і стражданнями, розуміти і тлумачити сенс конкретного людського життя і загалом людської природи стає очевидною в зображенні та ставленні до постатей товаришів, що їх «доля вирядила в далекий світ по ділам смерті» [10, 60]: «найнешаснішого» з-поміж «безпомічних» [10, 73] австрійця *Штранцінгера*, котрий «замкнув увесь біль у темряві своїх очей і своєї душі і скам'янів» [10, 50], чий «дух ... ширяє вже далеко ... поза межами болю» [10, 93], чий очі показують сонце як символ життя, надії, вічності, чия скрипка є втіленням духовного бачення істин вічності, а пісня – оди вічному «духу таємному» [10, 100], здатному розвіяти «тьму всесвіту» [10, 102], створити «нове царство: Рай людини на землі!» [10, 102]; українця *Добровського*, що влаштував усім «масковий бал, якого ще світ не бачив» [10, 59], котрий, відчуваючи власну винятковість («...ви всі збожеволієте, лиш я сам заховаю ясний розум, бо в мене, здається, занадто твердий череп на такі тонкості, як видіння і божевілля» [10, 58]), з «іронічним спочуттям дивився... на кожного товариша» [10, 59]; «дикого сина угорської пусти» [10, 61] *Сабо*, який вивів усіх «набик від «шляху смерті» [10, 51], а потім, намагаючись «тверезо думати», відкидаючи «сентиментальність» як «смерть» [10, 54], пропонує гру-боротьбу на виживання («хто з нас перший упаде і вже не встане, цей стане нам усім у пригоді» [10, 56]); «сентиментального молодика» [10, 61], «естета», «дітвака» [10, 94] серба *Ніколича*, чиє колосальне бажання жити («не для себе, а для родичів і для науки» [10, 92]) дало йому сили не допустити товаришів до канібалізму («Хай згину, а людського тіла їсти не буду, й ніхто з вас не їстиме!» [10, 98]), а відтак стати в їхніх очах визволителем від «несамовито важкого гніту» [10, 98]; «сіромаху» [10, 61] поляка *Пшилуського*, життя якого отруєне зрадою (його мрії «про родинне щастя... розвіяні... опльовані...» [10, 111]) і нездатністю навіть перед смертю вибачити дружині «злочин матері супроти дітей» [10, 111]; серба *Бояні*, що на початку був сповнений «смертельного тремтіння» і «божевільного жаху» від «убивчих очей» [10, 63] Сабо, а згодом, побачивши «іскру людяності» [10, 68] в погляді угорця, помирає без страху («Тепер я не боюся смерті» [10, 69]), адресуючи останні свої слова матері: «...скажіть їй, товариші, що я вмер... у теплій хаті... на білій постелі...» [10, 69].

По-особливому співчутливе ставлення «Я-теперішнього минулого» оповідача до своїх товаришів передане образними описами-твердженнями



(«Ніхто й нічо не відзивається на голос болю й туги їхнього серця» [10, 53]; «Як перекотиполе, гнане бурею, як соломки на хвилях розшалілого моря, так кидалися людські тіні в дикім танці життя і смерті» [10, 64]; «Вони самотні, всіми покинені, забуті богом і людьми. Люди дали їм замість ніжності прокльони, замість серця гарматні кулі, замість родинного щастя кайдани неволі» [10, 108]), риторичними запитаннями («Доле, доле! Невже з цього хаосу не вернути нам назад до життя, на шлях сонця? Яка сила в тому мертвому світі зуміє вирвати нас із цього замерзлого пекла?» [10, 65]; «Чому, боже, даєш крукам таке щастя?.. А людей... кидаєш у найглибшу прірву болю... розпуки?» [10, 122]) щодо їхнього безвихідного становища; увиразненням сили страждань через деталізацію портретної характеристики («І було видно крайню напругу їх останніх сил по дико заіскрених очах, по судорожно затиснених зубах, по напучнявілих жилах на чолі, на висках і на шиї, й по барві лица, котре з землисто-темного і брудно-сірого ставало чимраз більше фіолетним» [10, 56]; «Не вірю, що ці засохлі, замерзлі, зі снігом і кров'ю змішані купки онуч – це живі істоти... це люди!..» [10, 92]) тощо.

Неодноразово акцентована в тексті винятковість долі Штранцінгера органічно зумовила виокремлення оповідачем особного ставлення до сліпого товариша: «Я дивлюся на нього, й біль коле гострими шпильками, як мороз, мою свідомість. І гаряче співчуття до нього запалює моє серце» [10, 73]. Переживши неймовірне потрясіння від очей Штранцінгера, що в них побачив «безмежну доброту» і «красу людського серця», «невмируще сонце» і «надію людського духа», «Я-теперішнє минуле» страждає від неможливості допомогти цій особливій людині («Чому мої руки безсильні вивести тебе з цього ледяного гробовища?» [10, 73], навіть відчуває щось подібне до молитовного екстазу: «І дивне бажання охоплює мене: Якби я був можновладцем, царем, богом, я впав би в порох, у сніг, у болото на землю перед оцією людиною на дні буття, цілував би їй ноги й руки і прохав би її прощення за всі безмірні муки, в які я кинув її своїм самолюбством і жорстокістю. Я, цар, бог, плакав би перед ним, як дитина через те, що я на невинний цвіт його весни поклав зиму старечості й руїни, знищив йому промінь світла і його духа для майбутніх поколінь і кинув його, наче грудку землі, мов камінчик, як пилінку, жорстоко, безцільно на поталу заглади й нічогості!» [10, 74]. Вираженим ставленням оповідач оприявив вразливість, емоційність власної натури, схильність до співчуття, милосердя, готовність до самопожертви заради обездоленого.

У процесі зображення постатей товаришів оповідач піднімає ряд проблем, актуальних як для його епохи, так і загалом для людства у всі часи його існування: **антигуманність війни, мілітаризму, світового перерозподілу**, що «обнижують» «людей до рівня найдикіших звірів...» [10, 79]; **культ грошей**, що руйнує християнські принципи людського

співіснування: «За гроші буде юрба качатися перед тобою в поросі й болоті; грішми відбереш людині честь і життя; за гроші станеш Гібралтаром лицарськості й честі, хоч би ти був і найбруднішим плюгавцем; за гроші держава зробить тебе екселенцією» [10, 84]; **життя і смерть в умовах соціальних потрясінь**: «Вродилась людина, плакала, сміялась, співала, навчилася ходити і причимчикувала, сердешна, аж сюди, щоби після найстрашніших мук покластися тут, у тій проклятій льодовій пустині на спочинок» [10, 70]; «Прокляте те життя, в котрому слабший мусить згинути, щоб дужчий міг жити» [10, 71]; **біологічне і духовне в межовій ситуації**: «дух» приречених і виснажених «людей, що вмирили з голоду», «переміг тіло», «здушив» і «вбив» «божевільну пристрасть тіла» [10, 98]; **любов і зрада як індикатори духовної і фізичної витривалості в екстремальних умовах** (виживає лише Оглядівський, якому в сімейному житті було найкомфортніше); **добро і зло в аспекті людського щастя**: «Люди не є злі... не є добрі. Люди тільки нещасливі і – щасливі» [10, 88]; **злочин і кара**: «Навіщо ми, люди, вбивали людей? Хто смів нас вести на різню брата? Чому ми слухали волі темних сил? Ми здерли з себе людське обличчя і стали сліпим, бездушним, жорстоким оруддям убивства. Де ж була наша душа й наша людська достойність? Ми самі стоптали її власними ногами. І це наш злочин. І за цей злочин мусимо вмерти» [10, 94-95] тощо. Щойнозгадані філософські авторські пошуки разом із акцентованими вище суб'єктивністю, ірраціональністю, контрастністю, емоційністю зображення засвідчують експресіоністську поетику тексту.

Трагічні події Першої світової війни та низка вищевказаних соціально-політичних, філософських, морально-етичних проблем, «важливих і завжди актуальних» для «кожної людини, незалежно від її національності чи соціального стану, ідеологічних чи світоглядних переконань» [4, 72], утверджують у тексті непереможну силу любові у всіх проявах (любові до життя, до жінки, дітей, сім'ї, родини), перемогу людського духу, сили розуму й волі до життя над біологічними інстинктами, над матерією (цим забезпечується вітаїстичний пафос твору), осуджують мілітаризм і війни з їх потворними явищами – захланністю можновладців, бездарністю генералів, аморальністю священнослужителів, що закликають до братовбивства, військових посадовців, котрі засліплені жадобою до наживи тощо. За словами Р. Федоріва, «книжка ...повна крику, розпачу, подекуди й патетики (вибачмо авторові цей гріх, а крім того, пам'ятаймо, що сам час був вагітний патетикою, революційним передгроззям); і ще ця книжка повна попереджень людству: дивіться-но, що робить з людиною війна; і ще ця книжка повна віри в силу людського духу: навіть у найскладніший час, коли героям твору довелося вибирати між очевидною смертю і звироднінням, канібалізмом, вони обрали смерть, не опустили до звірячого самозахисту; і ще в цій книжці багато ніжних

ліричних струн: автор (і заодно його герой, Оглядівський) живуть спогадами про рідний край, про любу дружину, малого сина – про звичайні і водночас великі людські радощі» [10, 10]. Таке ідейне навантаження тексту засвідчує інтелектуальні здібності оповідача, широту і філософічність його поглядів, активну громадянську позицію, експресивність натури, багатство творчої уяви тощо.

Таким чином, досліджуючи повість-поему «Поза межами болю» Осипа Турянського в контексті проблеми автора, ми зосередилися на таких умовних іпостасях оповідача як суб'єктної форми авторської свідомості: «Я-теперішнє» («Переднє слово»), «спостерігач» (лірично-філософський пролог), «Я-теперішнє минуле» (п'ять розділів тексту).

У процесі дослідження образів зовнішнього і внутрішнього світів оповідача, з одного боку, отримали інформацію про специфіку художньо вираженого довоколишнього («шлях смерті» в албанських нетрях під час Першої світової війни), а з іншого – про закодованого в тексті автора (експліцитний та імпліцитний рівні тексту оприявили авторську вразливість, емоційність, експресивність, співчутливість, мінливість; інтелектуальні здібності, широту і глибину філософських поглядів, активну громадську позицію, патріотизм, альтруїзм, маргінальність, життєлюбство, багатство творчої уяви, майстерність висловлювання тощо).

#### БІБЛІОГРАФІЯ

1. Корман Б. О. Итоги и перспективы изучения проблемы автора / Б. О. Корман // Страницы русской литературы: [сб. ст. / отв. ред. Д. Ф. Марков]. – М.: Наука, 1971. – С.199–207.
2. Лебедівна Л. Українське обличчя війни (Повість-поема О. Турянського "Поза межами болю. Картина з безодні") / Л. Лебедівна // Слово і час. – 2004. – №12. – С.50–56.
3. Лілік О. "Книга Болю" (Читацька конференція за повістю-поемою Осипа Турянського «Поза межами болю») / О. Лілік // Дивослово. – 2011. – № 11. – С. 18–25.
4. Мовчан Р. Осип Турянський (Стаття з розділу в підручнику «Українська література. Підручник для 11 класу загальноосвітніх навчальних закладів (рівень стандарту, академічний рівень)») / Р. Мовчан // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – № 6. – 2011. – С. 63–72.
5. Нестелеєв М. Поза межами й у межах: Осип Турянський і його найвідоміший твір / М. Нестелеєв // Дивослово. – 2012. – № 11. – С. 50–56.
6. Пахаренко В. Українська поетика / В. Пахаренко. – [вид. 2-ге, доп.]. – Черкаси: Відлуння-Плюс, 2002. – 320 с.
7. Печарський Андрій. «Манія величі» чи аберація сприйняття? / Андрій Печарський // Літакцент. – 4 листопада, 2008. – Режим доступу: litakcent.com.
8. Печарський А. Поетика творчості Осипа Турянського / А. Печарський. – Львів, 2003. – 200 с.
9. Ткачук О. Наративний модуль повісті-поєми «Поза межами болю» Осипа Турянського / О. Ткачук // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка / [за ред. Ткачука О., Глотова О., Гром'яка Т. та ін.]. – Тернопіль, 2011. – Вип. 31. – С. 195–206. – Режим доступу: <http://vuzlib.com.ua/articles/book/9609>.

10. Турянський Осип. Поза межами болю (Повість-поема). Син землі (Роман). Оповідання / Вступне слово Романа Федоріва. Упорядкування, підготовка текстів і передмова Степана Пінчука / Осип Турянський. – К: Видавництво художньої літератури «Дніпро», 1989. – 334 с. – Друкується за виданнями: О. Турянський. Поза межами болю. – Відень – Чикаго, 1921; О. Турянський. Син землі. – Львів, 1933; Альманах «Січ». – Відень, 1908 (О. Турянський. Оповідання).
11. Цєпа Олександра. Образ автора в поезіях Тараса Шевченка до заслання: монографія / Олександра Цєпа. – Кіровоград: ПП «Центр оперативної поліграфії» «Авангард», 2014. – 260 с.

#### BIBLIORAFIYA

1. Korman B. O. Ytohy u perspektivy yzuchenyua problemy avtora / B. O. Korman // Stranytsy russkoy lyteratury: [sb. st. / otv. red. D. F. Markov]. – M.: Nauka, 1971. – S.199–207.
2. Lebedivna L. Ukrayins'ke oblychchya viyny (Povist'-poema O. Turyans'koho "Poza mezhamy bolyu. Kartyna z bezodni") / L. Lebedivna // Slovo i chas. – 2004. – #12. – S.50–56.
3. Lilik O. "Knyha Bolyu" (Chytats'ka konferentsiya za povistyu-poemoyu Osypa Turyans'koho «Poza mezhamy bolyu») / O. Lilik // Dyvoslovo. – 2011. – # 11. – S. 18–25.
4. Movchan R. Osyp Turyans'kyu (Stattya z rozdiliv v pidruchnyku «Ukrayins'ka literatura. Pidruchnyk dlya 11 klasu zahal'noosvitnikh navchal'nykh zakladiv (riven' standartu, akademichnyy riven'») / R. Movchan // Ukrayins'ka mova y literatura v serednikh shkolakh, himnazyakh, litseyakh ta kolehiumakh. – # 6. – 2011. – S. 63–72.
5. Nestelyeyev M. Poza mezhamy y u mezkhakh: Osyp Turyans'kyu i yoho nayvidomishyy tvir / M. Nestelyeyev // Dyvoslovo. – 2012. – # 11. – S. 50–56.
6. Pakharenko V. Ukrayins'ka poetyka / V. Pakharenko. – [vyd. 2-he, dop.]. – Cherkasy: Vidlunnya-Plyus, 2002. – 320 s.
7. Pechars'kyu Andriy. «Maniya velychi» chy aberatsiya spryynnyattya? / Andriy Pechars'kyu // Litaktsent. – 4 lystopada, 2008. – Rezhym dostupu: litaktsent.tsom.
8. Pechars'kyu A. Poetyka tvorchosti Osypa Turyans'koho / A. Pechars'kyu. – L'viv, 2003. – 200 s.
9. Tkachuk O. Naratyvnyy modul' povisti-poemy «Poza mezhamy bolyu» Osypa Turyans'koho / O. Tkachuk // Naukovi zapysky Ternopil's'koho natsional'noho pedahohichnoho universytetu im. V. Hnatyuka / [za red. Tkachuka O., Hlotova O., Hrom'yaka T. ta in.]. – Ternopil', 2011. – Vyp. 31. – S. 195–206. – Rezhym dostupu: <http://vuzlib.tsom.ua/artitsles/book/9609>.
10. Turyans'kyu Osyp. Poza mezhamy bolyu (Povist'-poema). Syn zemli (Roman). Opovidannya / Vstupne slovo Romana Fedoriva. Uporyadkuvannya, pidhotovka tekstiv i peredmova Stepana Pinchuka / Osyp Turyans'kyu. – K: Vydavnytstvo khudozhn'oyi literatury «Dnipro», 1989. – 334 s. – Drukuyet'sya za vydannyamy: O. Turyans'kyu. Poza mezhamy bolyu. – Viden' – Chikaho, 1921; O. Turyans'kyu. Syn zemli. – L'viv, 1933; Al'manakh «Sich». – Viden', 1908 (O. Turyans'kyu. Opovidannya).
11. Tsepa Oleksandra. Obraz avtora v poeziyakh Tarasa Shevchenka do zaslannya: monohrafiya / Oleksandra Tsepa. – Kirovohrad: PP «Tsentr operatyvnoyi polihrafiyi» «Avanhard», 2014. – 260 s.

#### ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

**Цєпа Олександра Володимирівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури КДПУ ім. В. Винниченка.

*Наукові інтереси:* проблема образу автора у філології.

УДК 821.161.2:82.09+94(477.64)

## КОМУНІСТИЧНИЙ РЕЖИМ В УКРАЇНІ: МИСТЕЦЬКИЙ ВЕРДИКТ ЯРА СЛАВУТИЧА

Тетяна ЯРОВЕНКО (Харків)

*Світлій пам'яті доктора філологічних наук,  
професора Василя Петровича Марка (1939 – 2015)*

*У статті актуалізується думка про поповнення дослідниками Кіровоградщини новими штрихами бачення творчого доробку Яра Славутича вітчизняним літературознавством і читачем з географічної України. Розглядаючи мотиви нищення тоталітарною системою представників української культури, драму вимушеної розлуки українців з Батьківщиною, трагедію Голодомору 1932–1933 років тощо у творчому доробку Яра Славутича, В. Марко наголошує на втіленні в художньому й науковому слові реальних фактів духовної біографії митця. Користуючись методологією зіставного літературознавства, дослідник акцентує увагу на авторському тяжінні до зафіксовано-документальної точності зображення. Усе зазначене вище окреслило стратегію оцінки доробку Яра Славутича в українському матеріковому літературознавстві, сконцентрованому на темі Голодомору в художніх, публіцистичних та літературознавчих текстах автора.*

*Ключові слова: автобіографізм, асоціативність, документалізм, інтерпретація, мемуаристика, рецепція, стоп-кадр.*

Глибоко національний зміст і патріотичне наповнення зумовили відбір поезій Яра Славутича для 2-томної хрестоматії з літератури рідного краю «Блакитні вежі». У супровідному резюме [2, 377-383] упорядники розділу наголосили на приналежності митця до «найбільш національних зарубіжних українських поетів» [2, 380]. Разом із тим, він – поет-трибун з яскраво вираженим ідейним стрижнем («боротьба за волю і за кращу долю України» [2, 381]), з широкою обізнаністю зі світовою історією та літературою, з тяжінням переважно до громадсько-політичної, патріотично-героїчної, пройнятої тугою за втраченою батьківщиною, а також до біблійної, афористичної та філософської тематики [2, 381-382]. Інтенсивне висвітлення доробку, а також біографії професора-емерита з моменту його першого відвідання батьківщини належить кіровоградським журналістам (А. Корінь, С. Орел, П. Селецький), вчителям, студентам і краєзнавцям (О. Домаранський, С. Колісник, Т. Корінь, Ф. Шепель). Батьківщина поета за місцем народження відгукнулася на вимогу часу виданням збірки Яра Славутича «Співає колос», котра привернула увагу стрункістю впорядкування, а також змістовним критичним супроводом Т. Корінь «Національні мотиви у збірці *Співає колос* Яра Славутича».

Професійні літературознавці Кіровоградщини в науковому осягненні мистецького спадку Яра Славутича відштовхувалися насамперед від традицій біографічної школи. Так, Л. Куценко розвідку про тему малої

батьківщини в ліриці поета ґрунтує на знаннях/враженнях митця про рідний край, а також на безпосередніх розповідях-спогадах автора, з яким науковець познайомився в 1991 році. Загалом, дослідження Л. Куценком доробку Яра Славутича демонструє загальну спрямованість наукової рецепції його поезії в Україні й діаспорі, проте підхід літературознавця вирізняється введенням у джерельну інтерпретаційну базу історико-краєзнавчого матеріалу, який допомагає розкрити додаткові смислові та ідейні настанови лірики митця [12, 217-220].

У цьому контексті робляться спроби дослідження й публікації епістолярного спадку Яра Славутича. С. Колісник акцентує увагу на кількох найбільш значимих мотивах листування поета, які стають своєрідним історико-біографічним коментарем його практичної діяльності: визнаний вчений-славіст бере участь в освітньому процесі, пропонуючи до уваги лекції, теми котрих на той час були мало дослідженими у материковому літературознавці; тверезо оцінюючи стан фінансування культури й науки в Україні, надає матеріальну допомогу літературним часописам, конкретним авторам, робить грошовий внесок на спорудження пам'ятника В. Винниченку в Кіровограді; як патріот і громадянин, бере участь у дискусії щодо перейменування обласного центру (Кіровоград), ненав'язливо, але послідовно й обґрунтовано пропонуючи назву *Тобілевичі*; принципово обстоює демократичні, державотворчі, національно-історичні ідеали, вступаючи у полеміку з представниками агонізуючої комуністичної ідеології [4, 88-100] тощо.

Необхідно наголосити, що причетність і письменника, і дослідника його творчості до одного краю – локальної культури, філософії життя тощо – часто спонукає в розвідках пошуку відповідності тематики, образної системи і т. ін. до географічних, історичних, світоглядних символів-маркерів малої батьківщини. У цьому зв'язку показовими є філологічні студії Г. Клочека: у циклі статей літературознавця увагу акцентовано на темі степу (Херсонщина і Таврія) в ліриці Яра Славутича [13, 255-258].

Місця, де народився письменник, навчався, проживав або відвідував і які змалював у своїх творах, Яр Славутич активно відвідує у 80–90-х роках ХХ ст., що, своєю чергою, формує інтерес учених-краян до його особистості, тобто ґрунт для комплексного дослідження творчості автора закладається представниками певного регіону. Отож, мета розвідки як історіографічного екскурсу полягає у визначенні місця літературознавчих практик В. Марка в контексті материкових напрацювань, а конкретизація її – дослідження теми геноциду української нації загалом і Голодомору 1932–1933 рр. зокрема у доробку видатного земляка – актуалізується безпосередньо у назві статті.

Одним із виявів українськості Яра Славутича, яка трансформується у виважено-послідовну громадянську позицію письменника, постають документальні свідчення про перебіг примусової колективізації в його краї (с. Благодатне, Нові Обитоки, Утішне Новошевченківської сільської ради, що знаходились на території нинішнього Долинського району Кіровоградської області) та скоєння злочинів більшовицької влади «на межі кримінально-терористичних діянь, спрямованих на поступове винищення української нації» [7, 131]:

«1932, кінець вересня або початок жовтня. – Нічний арешт батька Михайла та чотирнадцяторічного Гриця. Разом із тисячами інших арештованих, батько поїхав на заслання (за невиконання непосильного «плану до двору», здачі зерна), а Грицеві пощастило разом із іншими відважними поширити дірку в стелі старого товарняка, пролізти на дах вагона й виплигнути з потяга на ходу десь недалеко від Харкова. Повернення додому тривало більш як місяць на вагонах, під вагонами, на принагідних підводах і пішки.

1932, наприкінці листопада. – Григорій повертається вночі до цілком зруйнованого хутора Жученки, що простояв, поряд зимівника, років 300 – ще з часу Хмельниччини. Віднаходить у сусідньому с. Гурівці матір із п'ятьма меншими дітьми. Їм дозволили взяти лише те, що було на плечах і ногах. [...] А решту [...] комсомольці під проводом росіянина «з центру» розграбували.

1933, весна. – Лютує голодомор, помирає піврічна сестричка Галочка й бабуса, що відмовилась їсти, щоб було більше вбогої поживи для внуків. [...] Григорій пасе худобу в радгоспі «Скотар», а ночами рятує діда від голодної смерті на зруйнованому хуторі, куди він повернувся й жив у викопаній землянці під Гурівським лісом [...].

1933, травень. – На руках Григорія помирає улюблений дід, отримавши від онука присягу вижити й розказати всьому світові, як Москва нищить Україну [...]» [10, 315-316].

Про трагічну дідову смерть знаходимо розповідь і в нарисі «Ті, що вчили любити запорожців»: «Посинілі, набряклі дідові ноги виглядали, немов пляшки з водою, коли я з Кривого Рогу – раз на тиждень – приносив йому торбиночку пшона на куліш і гливкої пів-хлібинки – так тяжко заощаджений «пайок». [...] Але, з'ївши свіжого хліба [...], він помер, хоч і закінчив своє довге життя на хуторі, де й волів похованим бути. Увечері, разом із дуже слабою тіткою, ми загорнули діда в рядно, бо на труну не було дощок. Тітка пішла додому в Нові Обитоки, ще за одною лопатою, але не повернулась, бо мабуть цілковито ослабла від довгого недоживлення. Мені припало самому викопати тяжким і незграбним заступом яму й поховати улюбленого діда на власній – не своїй! – з емлі. Хреста не ставив, щоб часом голова сільради Сердюк і його посіпака

Тонкошкурий, прозваний Товстошкурим, не догадалися й не наказали перенести останки діда в інше місце – на «колгоспне» кладовище [...] без хрестів, що дуже поширилось підчас голодної весни 1933 р.» [10, 265-266].

Ще одне свідчення Яра Славутича «Голод 1932-1933 років у межах сільради» – це, за визначенням І. Немченка, «болісний крик душі жертви «розкуркулення» й водночас полум'яний виступ проти комуністичного режиму, разюча інвектива» [7, 131]. До сповнених трагізму фактів геноциду належать документальні свідчення про різке зменшення населення в Новошевченківській сільраді за період з вересня – жовтня 1932 по червень 1933 року в результаті штучно зорганізованого голодомору та фізичних розправ над селянами, які намагались чинити спротив. Перелік продовжують відтворені моторошні випадки канібалізму, наприклад, як в історії селянки Векли: «Збожеволівши від голоду, вона зарізала дочку (їй привидилась велика гуска!), варила людське м'ясо, сама їла й давала іншим. Наповнивши шлунок, довго шукала донечку, щоб і її нагодувати. Але знайшла тільки її... голову. Усвідомивши, що вона вчинила, вибігла на вулицю і в розпуці ридала, проклинаючи радянську владу. Її забрала міліція. Нібито був суд – обвинувачували... в антирадянській агітації! І Векла зникла без сліду. Правдоподібно її розстріляли» [10, 276-277].

У майбутньому героя епічної поеми «Моя доба» Григорія супроводжуватиме усе, пережите самим автором: «голодна, вихудла весна», «безхлібний люд», «смерти невблаганне рало», «людського м'яса чад» та інші «страшні прикмети часів примусової колективізації» [7, 136]. Як літературознавець і критик, Яр Славутич дослідить відтворення трагедії українського народу також у науковій розвідці «Голодомор в українській літературі на Заході».

Наступ на українського хлібороба митець нерозривно пов'язує з нищенням більшовицько-сталінським урядом інтелігенції України «сфабрикованим судом над СБУ, масовим розстрілом письменників у грудні 1934 року, численними арештами й засланнями представників національної еліти» [7, 133]. Цьому періоду присвячена книга-реквієм Яра Славутича «Розстріляна муза» [11, 5-105].

До спланованого нищення духовності українського народу поет зараховує також комуністично-атеїстичну вакханалію (І. Немченко) 30-их років, відображену в історичному нарисі «Гурівська церква»: «Свято-Покровська Церква в селі Гурівці упала жертвою тотального нищення української духовності, що його доконують російські комуністи. Тисячі українських православних церков зруйновано або перетворено на склади, стайні й т. п. Знищено також українське духовенство. Але люті окупанти не змогли знищити віри» [10, 270]. Отож, присуд «націєвбивчій» діяльності Москви Яр Славутич робитиме впродовж усього життя,



постійно проводячи паралелі «між антиукраїнськими акціями сталіністів та пізнішими антиукраїнськими акціями (планом Сталіна вивезти всіх українців до Сибіру, погромом правозахисного руху 60-70-х років та ін.)» [7, 137].

Досліджуючи акцентовані мотиви творчого доробку Яра Славутича (нищення тоталітарною системою представників української культури, драма вимушеної розлуки з Батьківщиною, трагедія Голодомору 1932 – 1933 років тощо), В. Марко наголошує на втіленні в художньому й літературознавчому слові реальних фактів духовної біографії митця. Так, згадуваний вище, мартиролог української літератури, за свідченням автора, почав укладатися ще в 40-их рр. в Україні. Виданий за кордоном як добірка літературно-критичних нарисів під назвою «Розстріляна муза», він містить програмовий поетичний акорд, адресований жертвам репресій [6, 29]: *Я вас виводжу з забуття й полону / Облуд ворожих. Заслані співці, / До вас мій голос, і перо в руці // Нехай зажевриє безсмертним жаром / Святої помсти, щоб силвети ці, / Як вирок правди, квітли незабаром!* [11, 12]. Тобто перед нами постає почасти виконане завдання сучасника знищеного мистецького покоління та його надзавдання: донести в майбуття сувору правду й пересторогу.

У дослідженні творів наступної тематики В. Марко загострює увагу на домінуючому використанні поетом образної деталі, забарвленої відповідним настроєм і жаданням ліричного героя, «з котрим зливається й сам автор» [6, 17]. До таких належать «Черленовидий, красний камінець / Із підмурівка батьківської хати», «дубова галузка» на хвилях Босфору як «символ вітань», «біла паляниця», «соняшина кутя» [6, 17] у візях Різдвяних вечорів і т. ін. Усі ці деталі фрагментарно витворюють образ рідної землі, що «постійно стоїть перед внутрішнім зором поета: *Мій дух витає в дальній оболоні / Поміж ланів, де в теплом полоні / Могили сонцем золотять верхи*» [6, 17].

Поява у фаховому часописі «Слово і час» статті Яра Славутича «Голодомор в українській літературі Заходу» викликала низку публікацій вітчизняних дослідників. Так, І. Аврахов у проблемній розвідці «Як народжуються фальшиві міфи?» намагається пояснити причини не повного (точніше – *належного*) висвітлення теми голодомору в радянській літературі загалом і за часів т. зв. хрущовської відлиги зокрема [1, 40-45]. М. Кудрявцев у компаративістській студії «Голод-33 в художній літературі» здійснює екскурс у зазначену тему від побіжних згадок О. Гончара («Прапорonoсці», «Людина і зброя»), І. Стаднюка («Люди не ангели»), М. Стельмаха («Дума про тебе», «Чотири броди») до заборонених свого часу роману В. Гроссмана «Все минає» та поеми М. Руденка «Хрест». У критичній площині дослідника – ґрунтовні твори письменників діаспори (перелік імен майже той, що й у статті Яра

Славутича), високохудожній доробок сучасних українських прозаїків (А. Дімаров, А. М'ястківський), а також зарубіжні та вітчизняні науково-документальні дослідження, «в яких дається глибокий історичний аналіз цієї соціальної катастрофи» [5, 68-73] («Жнива скорботи» Р. Конквеста, «Голод-33» В. Маняка й Л. Коваленко, «Мор» Б. Хандроса).

Серед кіровоградських науковців, зацікавлених темою Голодомору, можемо назвати М. Линченка, який у співавторстві з Н. Гаєвською (Київ) досліджував філософську категорію Добра і Зла в романі У. Самчука «Марія» на тлі відомих потрактувань проблеми І. Багряним, В. Баркою та іншими письменниками діаспори [3, 123-130]; шляхом системного пообразного аналізу опозиції «людина/влада» Н. Осташко робить спробу осягнути гуманістичний зміст роману В. Барки «Жовтий князь» [8, 195-205] тощо. Проте усім їм передувала ґрунтовна наукова розвідка В. Марка.

До теми великого Голоду Яр Славутич звертається як публіцист, поет і літературознавець, тому в периметрі наукової обсервації В. Марка перебувають усі перелічені жанри доробку митця. Вагоме місце в рецепції дослідника посідають також біографічні відомості поета-краянина.

Яр Славутич як свідок страшних подій в Україні долучився до всеукраїнської (в діаспорі) акції розвінчання злочинів сталінського режиму та вшанування пам'яті жертв Голодомору. В. Марко розглядає сторінки життєпису поета і його родини крізь призму публіцистичних виступів Яра Славутича на слуханнях Світового Конгресу Вільних Українців у Нью-Йорку 1988 року («У вирі багатокультурності»). Як і більшість дослідників, хто торкався цієї тематики, кіровоградський літературознавець говорить про громадянську й мистецьку мету, що постає із наказу Славутичевого діда: *Клянись мені, що виживеш? Клянись! / І в судний день за смерть мою помстись / Про цю московську нелюдську облаву, / Що навістила запорізький край, / Усьому світові скажи по праву, / Як вірний свідок, – завжди повідай... / Помстись, онуку!* [10, 62-63].

Це завдання Яр Славутич сумлінно виконує, створюючи впродовж 1957–1978 рр. автобіографічну поему «Моя доба» [10, 48-172]. В. Марко визначає *запитання – емоційну відповідь* поета «*Народні рани? Слів для цього мало!*» логічним-емоційним ключем до розуміння авторського осмислення власних і всенародних «днів журби» [6, 19]. Далі науковець звертається до низки епізодів, що постають художніми документами часу, а подеколи набувають змісту узагальнювальних образів-символів «трагічного плану»: *Споконвіків родюча далина / Лежала чорним і відкритим гробом* [6, 19].

Зіставляючи сюжет розділу «Голод» зі спогадами Яра Славутича, В. Марко наголошує на авторському тяжінні до зафіксовано-документальної точності, а не вибагливих сюжетних конструкцій [6, 20]. Проте, у по-справжньому епічних картинах Голодомору постійно відчутно

«б'ється жилка живої пам'яті й незмивних слідів емоцій, відчутних юначим серцем і пронесених крізь час і простір» [6, 21]. Тому дослідник підсумовує: саме в цьому художня сила «Моєї доби», хоча, на його ж переконання, поема програє «у масштабності картин і психологічній умотивованості вчинків персонажів» [6, 21] творам таких майстрів, як У. Самчук («Марія») та В. Барка («Жовтий князь»).

Слід зазначити, подібні спроби увіковічити свій час через власний життєпис робилися В. Сосюрою («Третя рота»), Ю. Кленом («Прокляті роки», почасти в «Попелі імперій») та ін. Проте романтична оповідь Яра Славутича у формі гартованої поезії «найвищої проби в 625 октавах», подібно епічному пам'ятнику добі, виспівана ширше й детальніше, ніж у поемі Ю. Клена, а ще «більш щиро і менш документально» [Іванченко М. Козацька муза Яра Славутича, Херсонський збірник, 1998. – С. 40]. На думку Ф. Погребенника, авторові вдалося досягти «чималих успіхів у відтворенні характерних рис української дійсності, [...] зобразити багато подій нашої минувшини, зокрема таке страшне горе, як голодомор 1932–1933 рр., одчайдушні вибухи невдоволення соціальною та національною політикою більшовиків, репресії проти непокірних вільнодумців тощо» [Погребенник Ф. Яр Славутич (Штрихи до портрета), Січеславський збірник, 1999. – С. 23].

Тема голоду в Україні знаходить своє відображення і в ліриці Яра Славутича. В. Марко наголошує на першому (в книзі «Співає колос») окремому фантастично-казковому штрихові, яким змальовано «душителя України Сталіна»: *...змій гримучий, із Кавказу родом, / Їм не давав ні їсти, ані пити* [6, с. 21]. Проте зазначений штрих лише віддалено натякає на трагічні історичні події, позаяк тяжіє до фольклорної традиції узагальненого зображення якоїсь біди. Натомість науковець скрупульозно аналізує публіцистично загострену розповідь поезії «1933 (Тридцять третя весна)», одна назва котрої неминуче налаштує на відповідне сприйняття. В. Марко детально розглядає будову вірша (чергування багаторядкових строф із довгими рядками з парним і перехресним римуванням із короткими рядками строфи-рефрена, побудованої на символічному перифразі), наголошуючи на переліку-фіксації кадрів «страшного 1933 року» [6, 22]:

*Тридцять третя весна  
У двадцятім сторіччі  
До людей, навісна,  
заглядала у вічі.  
І в поле повз худий селяк  
Шукати мерзлу картоплинку,  
До міста ліз на голий брук  
Сльозами виблагать хлібинку,*

*Бодай окрасць глевтяка  
Із того зерна, що забрала  
Московська, демонська рука,  
Батьків погнавши за урала* [9, 415-417].

Доречно зазначити, що подібний прийом аналізу-інтерпретації з розчленуванням цілісного літературного твору на складові компоненти задля характеристики та кращого його осягнення, вчений застосовував до поезії «Епілог. Перебудований». Дослідник вбачає в довгих рядках з ритмічно-інтонаційною паузою посередині, об'єднаних дактилічною римою, вираження епічно розлогої та зовнішньо заспокоєної думки. Проте короткі рядки, пронизані повтором інфінітива в минулому часі «було, було», «немовби руйнують видимий епічний спокій, вибухаючи емоційними розрядами, що трагічним сяйвом освітлюють нашу страшну минувшину»: *Бо ж було, було – / Гинуло село, / Сім чи вісім тих мільйонів / З голоду лягло* і далі: *А було ж, було – / Кулею в чоло! / Близько п'ятиста поетів / На той світ пішло* [6, 18-19].

На відміну від часто вживаного Г. Ключеком засобу «стоп-кадру», В. Марко інтерпретує накопичення Славутичевих моторошних *кадрів*, які «постійно стоять перед внутрішнім зором поета» [6, 22], як «жахний *фільм*, що проектується пам'яттю на чутливий екран душі» [6, 22], до того ж, підбиває підсумки дослідник, завдяки поетичному хистові автора, «той фільм-трагедія оживає й на екрані душі читача, викликаючи в ній *магічний катарсис*» [6, 22] (курсив наш – Т. Я.). Окрім цього, науковець значно розширює трагічну панораму, апелюючи до історичної минувшини: «Як тут не пригадати аналогічні картини з трагедії М. Куліша «97», віршованого оповідання П. Тичини «Загупало в двері прикладом...», поеми М. Драй-Хмари «Поворот», які відтворюють картини голоду 1921–1922 років, також спричиненого більшовиками, котрі зі зброєю в руках «викачували» хліб з України» [6, 20].

Щодо зауваги про перебудовні роки, В. Марко вважає цей період (конкретно 1990 роки) в темі Голодомору «часом активного сонця», коли в спогадах і враженнях Яра Славутича, викликаних відвідинами рідної землі, часто виринали «голодні жахи», сублімовані у віршові етюди: «У кожному парку – масова могила» [1, 341], «Твоєї вбогої могили, діду...» [1, 346], «Гей-гей, сонети! Самобутні, гнівні...» [1, 354], «Коли Каган під'юдив норів Коби...» [1, 363] та інші. Але тепер він по-новому осмислює тогочасну ситуацію, кидаючи, зокрема, докір світові за його злочинне мовчання, коли український народ душив «новий Атила». Учений підсумовує: поет виконав дідів заповіт, поетичним словом віддавши «шану жертвам голоду й репресій» [6, 23-24].

Як попередньо зазначалось, митець вагомо розширив літературну панораму трагедії України 1932 – 1933 років і доповнив «власний

життєвий і художній досвід пекучим досвідом побратимів по перу» [6, 24]. Йдеться про дослідження Славутичем творів В. Барки («Жовтий князь»), У. Самчука («Марія»), В. Чапленка («М'ясозаготівля», «Зойк», «Чий злочин», «Ротонда душогубців») та інших «речей різних жанрів, що містять окремі епізоди чи згадки про голод» [6, 24].

Отже, розглянуті знахідки й висновки В. Марка суголосні із загальними тенденціями осягнення доробку митця в діаспорній та материковій філологічній науці, проте вони мають також і фахову новизну. Залучення до аналізу історико-краєзнавчого матеріалу, спогадів поета й т. ін. сприяє об'єктивному висвітленню біографії Яра Славутича, його світоглядних переконань, допомагає розкодуванню змістових концептів авторського тексту. Усе зазначене вище окреслило стратегію оцінки доробку Яра Славутича в українському материковому літературознавстві, сконцентрованому на темі Голодомору в художніх, публіцистичних та літературознавчих текстах автора.

#### БІБЛІОГРАФІЯ

1. Аврахов І. Як народжуються фальшиві міфи? / Іван Аврахов // Слово і час. – 1993. – № 6. – С. 40–45.
2. Блакитні вежі: Хрестоматія творів письменників Приінгульського краю у двох томах. – Кіровоград : «Мавік», 2011. – Том I: Поезія. – С. 377–383.
3. Гаєвська Н., Линченко М. Добро і зло в романі Уласа Самчука «Марія» / Надія Гаєвська, Максим Линченко // Наукові записки. – Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2005. – Вип. 85. – С. 123–130. – Серія: Філологічні науки (Літературознавство, мовознавство).
4. Колісник С. Яр Славутич: крізь дев'ять кіл до абсолюту / Сергій Колісник // Педагогічний вісник. – 2007. – № 4. – С. 88–100.
5. Кудрявцев М. Голод-33 в художній літературі / Михайло Кудрявцев // Слово і час. – 1993. – № 10. – С. 68–73.
6. Марко В. Біль, який не гоять роки / Василь Марко // Наукові записки. – Випуск XIX. – Серія: Філологічні науки (Літературознавство). – Кіровоград : РВГ ІЦ КДПУ ім. В. Винниченка, 1999. – С. 16–24.
7. Немченко І. Спогади Яра Славутича про більшовицьке свавілля 1930-х років / Іван Немченко // Херсонський збірник. – К. : Дніпро, 1998. – С. 131–137.
8. Осташко Н. Образ сім'ї Катранників як образ добра в романі Василя Барки «Жовтий князь» / Наталя Осташко // Наукові записки. – Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2002. – Вип. 47. – С. 195–205. – Серія: Філологічні науки (літературознавство, мовознавство).
9. Славутич Яр. Твори. Том I. – К. : Дніпро; Едмонтон, Славута, 1998. – 469 с.
10. Славутич Яр. Твори. Том II. – К. : Дніпро; Едмонтон, Славута, 1998. – 331 с.
11. Славутич Яр. Твори. Том III. – К. : Дніпро; Едмонтон, Славута, 1998. – 494 с.
12. Яровенко Т. Земле моя, що стелила барвінок під ноги... (поетичний образ малої батьківщини Яра Славутича в рецепції Леоніда Куценка) / Тетяна Яровенко // Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського: збірник наукових праць / гол. ред. В. Д. Будак, гол. ред. сер. О. С. Філатова. – Випуск 4.14(111) – Миколаїв : МНУ імені В. О. Сухомлинського, 2014. – С. 217–220. – (Серія «Філологічні науки (літературознавство)»).

13. Яровенко Т. Степова тематика Яра Славутича: кінематографічні засоби рецепції / Тетяна Яровенко // Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського: збірник наукових праць / гол. ред. комісії В. Д. Будак, гол. ред. О. С. Філатова. – Випуск 1(15) – Миколаїв : МНУ імені В. О. Сухомлинського, 2015. – С. 255–258. – (Серія «Філологічні науки (літературознавство)»).

## REFERENCES TRANSLITERATED

1. Avrakhov I. *Yak narodzhuiutsia falshyvi mify?* [How are false myths born?]. *Slovo i chas*, 1993, no. 6, pp. 40-45. (in Ukrainian).
2. *Blakytyni vezhi: Khrestomatija tvoriv pysjmennykiv Pryinghuljskogho kraju u dvokh tomakh* [Blue Towers: Reader of writers' works of Pryinghulsk region in two books]. Kirovograd, *Mavik*, 2011, Book I, pp. 377-383. (in Ukrainian).
3. Ghajevsijka N., Lynchenko M. *Dobro i zlo v romani Ulasa Samchuka «Marija»* [Good and evil in the novel of Ulas Samchuk „Maria”]. *Naukovi zapysky*, Kirovograd, 2005, edition 85, pp. 123-130. (in Ukrainian).
4. Kolisnyk S. *Jar Slavutyeh: krizj dev'jatj kil do absoljutu* [Yar Slavutich: through nine circles to absolute]. *Pedagoghichnyj visnyk*, 2007, no. 4, pp. 88-100. (in Ukrainian).
5. Kudrjavcev M. *Gholod-33 v khudozhnij literaturi* [Famine-33 in the literature]. *Slovo i chas*, 1993, no. 10, pp. 68-73. (in Ukrainian).
6. Marko V. *Bilj, jakyj ne ghojatj roky* [Pain that is not treated with years]. *Naukovi zapysky*, edition XIX, Kirovograd, 1999, pp. 16-24. (in Ukrainian).
7. Nemchenko I. *Spoghady Jara Slavutyeha pro bilshovycjke svavillja 1930-kh rokov* [Memories of Yar Slavutich about Bolshevic tyranny of 1930s]. *Dnipro*, K., 1998, pp. 131-137. (in Ukrainian).
8. Ostashko N. *Obraz sim'ji Katrannykiv jak obraz dobra v romani Vasylja Barky „Zhovtyj knjazj”* [Image of Katrannuks' family as an image of Good in the novel of Vasil Barka „Yellow prince”]. *Naukovi zapysky*, Kirovograd, 2002, edition 47, pp. 195-205. (in Ukrainian).
9. Slavutyeh Jar. *Tvory. Tom I.* [Works. Book I]. K., *Dnipro; Edmonton, Slavuta*, 1998, p. 469. (in Ukrainian).
10. Slavutyeh Jar. *Tvory. Tom II.* [Works. Book II]. K., *Dnipro; Edmonton, Slavuta*, 1998, p. 331. (in Ukrainian).
11. Slavutyeh Jar. *Tvory. Tom III.* [Works. Book III]. K., *Dnipro; Edmonton, Slavuta*, 1998, p. 494. (in Ukrainian).
12. Jarovenko T. *Zemle moja, shho stelyla barvinok pid noghy... (poetychnyj obraz maloji batjktivshhyny Jara Slavutyeha v recepciji Leonida Kucenka)*. *Naukovyj visnyk Mykolajivsjkogho nacionaljnogho universytetu imeni V. O. Sukhomlynsjkogho: zbirnyk naukovykh pracj* [My land that spreaded periwinkle under feet... (poetic image of small homeland of Yar Slavutich in the reception of Leonid Kutsenko). Scientific Journal of Mykolaiv National University named after V. O. Suchomlynsky: collection of scientific researches]. Mykolaiv, edition 4.14(111), *MSU named after V. O. Suchomlynsky*, 2014, pp. 217-220. (in Ukrainian).
13. Jarovenko T. *Stepova tematyka Jara Slavutyeha: kinematoghrafichni zasoby recepciji*. *Naukovyj visnyk Mykolajivsjkogho nacionaljnogho universytetu imeni V. O. Sukhomlynsjkogho: zbirnyk naukovykh pracj* [Steppe theme of Yar Slavutich: cinematic means of reception. Scientific Journal of Mykolaiv National University named after V. O. Suchomlynsky: collection of scientific researches]. Mykolaiv, edition 1(15), *MSU named after V. O. Suchomlynsky*, 2015, pp. 255-258. (in Ukrainian).

**ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА**

**Яровенко Тетяна Сергіївна** – кандидат філологічних наук, викладач української літератури Харківського медичного коледжу Харківського національного медичного університету.

*Наукові інтереси:* сучасна українська література, літературне краєзнавство.

## ANNOTATION

### PART I

#### Materials of the International Scientific Conference “The Artistic Modes of Chronotope in the Cultural and Artistical Discourse” (Melitopol–Kirovohrad, from May 26<sup>th</sup> till May 27<sup>th</sup>, 2016)

##### HANNA ATROSHENKO, TETYANA BATANTSEVA THE HISTORICAL CHRONOTOPE IN THE STORIES FOR CHILDREN BY ADRIAN KASCHENKO

*The article researches historical prose of Adrian Kaschenko for children as evident embodiment of mental and ethical ideal, preservation of historical memory, confirming of high mental values of nation. The history in prose of Adrian Kaschenko for children appears as a chain of conflict collisions oppositely directed forces. The course of events of history appears before reader consistently in space and time. Historical prose of Adrian Kaschenko collects and gives the experience of generation, it always has topical meaning, because the actual ideal problems of estimation and revaluation of the main questions of developing people are transferred on history. Talented writer's stories, coming forward as catalyzator, have a great influence on the process of national revival. Historical prose is just the standards of works that give to us, today's people, honest and objective perception and confirming of true, immortal sense of national dignity. The writer was firmly convinced that every man since a childhood should have a national consciousness; he closely observed to the present and past days of native region, searched for his place in life. In the historical story «Zaporozhska glory» the motives of history and modernity sound together, dramatical opposing the heroic times of Cossacks and every days, even humiliation of presents. Adrian Kaschenko searched for real forces which finished national poor, satisfied the social and national aspiration of society. Adrian Kaschenko marked out some feature or characteristic (epithet, metaphora) that gives the opportunity to individualize the character of really native heroes who live in the thoughts of every conscious Ukrainian.*

*Historical prose always combines cognitive and educational features that have a special meaning in period of excited of national movements. In Adrian Kaschenko's works you may often to distinguish great images, main lines, problems, thematic complexes, which passing through each story and concentrated its ideal-thematic meaning. For the writer this vital centre it is always the image of Ukraine, especially its historical fate, its ways from past to future. It is marked, when author appeals to Dnipro – the eternal river of eternal people who living on its banks, to Sich – the eternal glory, to Velikiy Lug – the eternal father of Zaporozhya.*

*Keywords: historical chronotope, story for children, preservation of historical memory, confirming of high mental values of nation.*

##### NATALIYA BONDAR THE TRANSFORMATION OF THE ARCHETYPE OF THE HOME IN THE ENGLISH LITERATURE

*The article deals with the transformation of the archetype of the home in the English literature. The home is one of the fundamental archetypes on psychological and cultural levels. A “native house” matches the concept “home” with its physical security and cover from the ills of life. Archetypal binarity (the presence of the “home” implies a “non-home” and sometimes an “anti-home” as completely undesirable one for the human being) has been*



*already shown as an original, ontological phenomenon in the ancient literature. The motive of the lack of the house and an accompanying motive of the loss of the house in different artistic systems (or modalities) are interpreted in different ways: in ancient adventures, an epic hero guaranteedly returns home, where patronizing forces expect him to arrive. In the picaresque novel, the lack of home is perceived by the character painlessly; it allows free movement and acquiring of knowledge and even fills him with some sense of superiority over others. In the realistic art of the second half of the 19<sup>th</sup> – beginning of the 20<sup>th</sup> centuries the archetypal core of the home was formed with direct positive modality, as a rule. For the English culture of the Victorian period, the “home” became one of the main concepts. However, the image of the home in growing-up novels implies a very common archetypal motive of his temporary loss, and such an antagonistic component as a “non-home”. The archetype of the home in the English literature is filled with a new meaning on the turn of the 20<sup>th</sup> century, when people experience destruction of Victorian values, including the traditional idea of the English house as the fortress of its owner. In the literature of the second half of the 20<sup>th</sup> century, social convulsions result in the decrease of stable mythological archetype signs of home (protection, patronizing forces of home disappear, etc.). The concept of home shifts towards a casual and temporary shelter (the “non-home”) and then to the “anti-home”, where a man finds himself face to face with death, at the border of the existence. In the light of the historical, social and existential experience of the century, the “anti-home” takes a form of a concentration camp, prison, jail in the broadest sense.*

*Key words: archetype, home, archetypal motive, archetypal binarity, “non-home”, “anti-home”, postmodernism, “minus-technique”.*

**TETYANA VERETYUK**

**THE SPECIFICS OF CHRONOTOPE IN IGOR MURATOV’S PROSE**

*The article investigates the basic theoretical information about the specifics of the organization of artistic chronotope. The attention is paid to the fact that a concept of artistic space and time as literary art categories has begun to form only from the end of the XIX<sup>th</sup> century, although it has been used in ancient times. A term «chronotope» was entered to Literary Science by M. Bakhtin.*

*There is also examined Y. Lotman’s opinion in relation to interpretation of artistic time of literary work as temporal row in various aspects of its embodiment, functioning and perception in art works as the phenomena of art. On the basis of the considered theoretical works there is made the conclusion that the artistic time can have the real coordinates (year, month, number, century), can be indefinite (as in a fairy-tale) or lean against the future (in fantastics). At the same time the artistic space of literary text can point to real or invented place of events, or it may be indefinite. He can be broaden to space or narrowed to the separate city, a street, a room, etc.*

*The article studies the features of chronotope’s organization in the prosaic heritage of the known writer of the XX<sup>th</sup> century from Kharkiv – Igor Muratov. It is determined that the artistic time in I. Muratov’s prose can have the real coordinates (a year, a month, a number, a century – as in a story «The Widow Lived in the World», a novel «Borned in a Shirt»), can be indefinite (a story «A Fresh Air for a Mother», documentary poem in prose «A Road to the Son»). Similarly, the artistic space in writer’s art prose can point to real or invented place of events («A Bukovynska Story», «The Widow Lived in the World», «A Fresh Air for a Mother», «Borned in a Shirt», «Confession on a Top», «Saksagan Portraits»), or to be indefinite («A Road to the Son»). It can expend to the planetary scale («A Bukovynska Story») or to the scale of country («Borned in a Shirt», «Confession on a Top»), or can narrow to the concrete*

city («The Widow Lived in the World», «A Fresh Air for a Mother»), a street or a room («A Road to the Son»).

*Keywords: chronotope, artistic space, artistic time, topographical chronotope, psychological chronotope, external chronotope, internal chronotope.*

**ANNA VERLATA**

**THE CHRONOTOPE DIMENSIONS OF THE SYMBOLIC MODEL OF VASYL PACHOVSKYI'S DRAMA**

*The article investigates the specificity of chronotope in Vasyl Pachovskyi's dramatic works «The Dream of Ukrainian Night», «The Sun of the Ruin», «The Sphinx of Europe» in terms of symbolic creative thinking of the playwright.*

*Vasyl Pachovskyi was a prominent member of Young Muse – an informal modernist group of writers and artists in Western Ukraine founded in 1906. His modernistic dramas are lyrical allegories. At the same time they are highly patriotic works describing Ukraine's long quest for freedom. The specific features of Pachovskyi's modernistic dramatic thinking and the spectrum of his poetic devices has not been fully researched yet. Besides, little attention has been paid to representation of the specifics of chronotope in his dramatic works.*

*The topicality of the article is the research into originality of the author's symbolic thinking, which has been realized through the models of chronotope in the dramas. The primary focus of the article is on the combination of realistic and non-realistic chronotope in the works.*

*The influence of chronotope on the creation of the characters in Pachovskyi's plays is analyzed. It is suggested that the dramatic characters have to be analyzed in terms of symbolic chronotope since this concept allows of many-faceted analysis of Vasyl Pachovskyi's dramas, exposition of its dominant ideas, and the creation of unified picture of the literary work whose basic element is action.*

*The paradigm of cronotopic mythological oppositions is defined, such as daylight/darkness, the own/another's territory and so on. It is emphasized on the main symbolic forms of time and space (day, night, the Sun, a cave) created by symbolic vision of the playwright.*

*Key words: symbolic creative thinking, realistic chronotope, non-realistic chronotope, oneiric chronotope, topos, dramatic poem.*

**OLENA DANYLINA**

**THE AUTHOR'S COLUMN AS A METAGENRE KIND OF DOCUMENTARY**

*The article is devoted to research the author's column texts as a kind of documentary. New interesting texts appear on the border of documentary and fiction, publicism and fiction, which researchers determine as the «author's column» and traditionally refer to the genres of publicism or journalism. The features of author's column first of all include the limited volume of 2000-4000 characters, powerful personal beginning, intertextuality, aphoristic character and irony. The texts under thematic analysis: «The kitchen of egoist» by Svitlana Pyrkalo, «Sleeping with women» by A. Liubka, «Here was buried Fantomas» by Yuri Andrukhovych are various, however, the main subjects can be revealed. They are politics and geopolitics, mentality and traditions of Ukrainians and other people, literature, music, cookery, gender and language questions, books and writers, traveling around different cities and countries.*

*The personal stream in texts of author's columns by Svitlana Pyrkalo is powerful enough. It appears in the expression of own views to the different things, ideas, events. Besides, the author does not refer the objects to be assessed to important or not important,*

common or personal, she expresses herself equally briefly, aptly, ironically regarding either feminism or Ukrainian literary criticism and regarding either choice of household appliances or planting a kitchen garden.

*«The kitchen of egoist» is not an autobiography in traditional understanding. We learn the facts of personal life on occasions – from memories of family, stories about present life in England, about the appliances of own kitchen and what is required for cooking, about housing credit, about a man, about dreams of space flight.*

*The autobiographic elements also include the personal thoughts, judgments, reflections on ecology, choice and consumption of different food and drinks, modern art, traditions and dates of different events celebration, possibilities of development, categories of happiness, love, etc. The distinction of the text is that all these autobiographic elements are present in the text not as a goal in itself, but as a part of general cookery history.*

*Regarding the subjects of the book by Yuri Andrukhovych we can distinguish the following issues: geopolitics, authorities, language question, philosophical reflections on different subjects.*

*An autobiographic component of the text is a description of the personal states, feelings, reflections; occasional memories of trips, mentions of books and writers, music, performers, composers. The texts by Yuri Andrukhovych are mainly extroverted, addressing society, politics, culture, but they have emphatic introverted autobiographic component, that is expressed in the personal assessment of events, people, situations and in intertwining separate facts of own life with the life of society.*

*The text by Andriy Lyubka is not the author's column as a matter of form. Built as a landscape autobiography, it fully stays within the framework of column genre. The event-by-event basis of texts is the travels to different cities and countries, elements of the diary (personal reflections), memories (of studies and life in the different dwellings), travel notes. Autobiography elements are facts of the personal life, places, where he lived or traveled to, musical tastes, family, books, and writers.*

*The autobiographic facts of life in the analyzed texts are not the main thing of story. However the personal position is dominant, it is traced in author's reflections, assessment of events, people, situations, customs, cities, countries. The genre nature of texts under analysis is difficult to determine clearly, in fact, they contain the elements of the documentary (autobiography, letters, diaries and memories), publicism (essay, column, pamphlet), fiction (story, short story). Therefore, we think these texts can be characterized as autobiographic metagenre, that combines with phenomenological and philosophical aspects.*

*Keywords: column, autobiography, documentary, metagenre.*

## **OLHA DERKACHOVA**

### **THE TOPOS OF TOWN IN BOHDAN TOMENCHUK'S POETRY (ON THE BASIS OF THE COLLECTION «THE SEASON OF UNWRITTEN POEMS»)**

*The space of the city is investigated in the article as a complex multistructural formation, which includes the entire complex of the spaces. It is important element of Ukrainian poetry, where it becomes to be sacral space. The topos of the city in the poetry of Bogdan Tomenchuk is investigated. The city in poetical text has got other interpretation than real city. The city in the poem accepts as outphysical object.*

*The poetry which analyzed has got urban, architecture and landscape toposes. The most popular locuses are religious buildings, ratusha, café. The author uses the cathedrals and churches to create atmosphere of silence or high music.*

*Café is the place for meeting lyric hero and woman, who will be his love soon. Urban landscape presents by autumn and winter in the park. The spring and summer aren't*

*described in the city poems. The autumn sadness sounds like a sadness of a hero who couldn't find himself in the autumn park. The winter – it is a snow, frosty drawings, the purity, associating with love and his woman.*

*There are such components in the topos of the city: subject-space, subject-landscape and emotional. The first component includes images of different buildings. They are café, cathedral, church, town hall. The second component includes the images of nature in the city. They are autumn and winter parks. Emotional component includes the feeling of lyric hero, his accepting of the city. It is sadness, loneliness, love, art.*

*Some of poems are full of waiting. This is waiting for a woman. The meeting with her will be the beginning of eternity and café is the special portal for coming into the other world with the music of sky mess. The locus of café is situated between two parallel realities, two parallel cities. Thanks to this portal the heroes appear in the other city where tomorrow becomes eternity.*

*So, the representation of the topos of the city goes in such way: the real city → café-portal → the city of parallel reality. The hero makes a trip-searching to the café where he has to meet his woman. Together they go out from the city of low bar to the city of fane.*

*There are a lot of features which connect the hero of analyzed poetry and magic fairy tale. And the lyric hero often says about fairy tale space. There are some peculiarities of magic fairy tale in poetical texts: the beginning, the mystery forest (in the poems it also can be empty park), the big house (the locus of café, religious building, noisy street), the magic gifts (spilled notes, sketches, happiness, sadness), ferriage (café-portal, the river), far-far away (other reality).*

*The search lyric hero makes with the help of helper (it is angel) and magic gifts.*

*The city in Tomenchuk's poetry is the start-point to get to the sacral space and also it is the point where heroes come back after journey.*

*Key words: topos, city, space, topos of the city, lokus.*

#### **ANTOANETA DZHELOVA**

#### **«CATEGORIES OF MEDIEVAL CULTURE» BY A. YA. GUREVICH FROM THE PERSPECTIVE OF SYNERGETICS**

*In the text, the key feature of the synergistic approach and its importance in terms of typology of scientific knowledge is provided. I will propose a description of the world with two complementary models – anthropocentrism and anthropic-ism. From the standpoint of synergy, culture is defined as a complex, open, sign system. Such an interpretation of the system can be found in the book of A.J. Gurevich «Categories of Medieval Culture». In this study of Gurevich, the anthropic model manifests itself: in studying the mentality of different members of society; in commenting on the facts and phenomena considered insignificant and casual, which however represent the era; in the presentation of medieval man as both a subject and an object; in the clarification of his ideas about the unity of the world and mutual influence of the micro- and macro-cosmos, which are analogous; in the interpretation of medieval culture as a complete integrated system where bifurcations exist as interrelated opposites; in the adoption of an open system set of categories; in the interpretation of philosophical and social categories as changing, with their universality and uniqueness depending on the events; in the implementation of interdisciplinary approach; in the interaction among the researched object, the researching subject and the reader.*

*Key words: synergy, picture of the world, antropocentric (anthropocentrism), anthropic, culture.*

**OLESYA DYBOVSKA**

**THE CATEGORY OF TIME AND SPACE AS A GENRE FEATURE OF ZIRKA MENZATYUK'S FAIRYTALES (ON THE BASIS OF THE COLLECTIONS «I'LL COOK A BORSCH FOR YOU» AND «UKRAINIAN FLOWER GARDEN»)**

*The article deals with the problem of time and space as a genre feature of fairytales. Chronotope is one of the main feature of text. In literary fairytales author presented his own worldview and esthetic of his time. But it can be deeply connects with folklore tradition. Time and space belong to basic categories of philosophy, aesthetics, psychology, linguistics, art. Literary time can be onedimensional and poly-dimensional, dynamic and static, it can be compressed and prolonged in a text. Thanks to foreshadowing and flashback, literary time differs greatly from real time. Literary time is displayed in a specific way in accordance with literary trend, genre, individual author's style, type of a text. There is a strong connection between temporal structure, literary time and plot development in literary texts of different types.*

*The terms of «fairy tale», «literary fairy tale», «chronotope» are determined. Fairy tale is small epic genre which comes from folklore and has got its special chronotope. Literary fairy tale can be interpreted as author's composition, which based on the folklore sources or have its own original base. Chronotope is how configurations of time and space are represented in language and discourse. The term was taken up by Russian literary scholar M.M. Bakhtin who used it as a central element in his theory of meaning in language and literature.*

*Temporal space on the base of Zirka Menzatyuk's «I'll cook a borsch for you» and «Ukrainian flower garden» is analyzed. Author in her fairytales follows by lineal plot. Traditional chronotope includes such main folklore and mythological elements as road, home and wood.*

*Chronotope of road is presented in such fairytales as «Potato», «Fried eggs», «Pancakes». Chronotope of home submitted in fairytales «Borsch», «Varenyky», «Sausage», «Sunflower». Chronotope of wood – in fairy tale «Bracken».*

*Keywords: fairy tale, literary fairy tale, chronotope, temporal space, artistic work for children.*

**IVANNA DMYTRIYEVA**

**THE CHRONOTOPE IN CARYL CHURCHILL'S PLAY «HEART'S DESIRE» AS A WAY OF THE EMBODIMENT OF THE CONCEPTIONS OF HAROLD PINTER'S THEATRE OF MENACE**

*The article studies the mechanism by which the basic ideas of the theatre of menace find their embodiment in Caryl Churchill's play «Heart's Desire». The subject of the article appears to be an implementation of the ideas of the theatre of menace in the dramatic writings of Caryl Churchill. The article outlines the peculiarities of chronotope as a key tool which binds Churchill's play with a vivid painteresque style of Harold Pinter. The article is a theoretical and literary analysis, implemented to determine dramatist creative diversity in the context of classification structures. The findings from the research provide an opportunity to reconsider Churchill's dramatic writings from a different angle of literary schools and classifications. The findings suggest the idea, that Caryl Churchill's theatre has a bond with various literary classifications. Detailed analysis suggests and lays a foundation for further research in the development of literary classifications.*

*Keywords: theatre of menace, chronotope, motif of strangers, space*

**YULIYA YEHOROVA  
OKSANA ZABUZHKO'S NOVELS IN THE SYSTEM OF  
AUTOBIOGRAPHICAL TIME AND SPACE**

*In the article romanistika of Oksana Zabuzhko is examined in the system of autobiographic chronotop. We are offer the study of specific of the use of time and space in Ukrainian romanistic and introduction of «autobiographic time and space» as a literary reception of recreation of course of events on the example of analysis of poetics autobiographic a novel «Museum of the Abandoned Secrets» of cult authoress of XXI centure. It is found out by us, that artistic time can be successive and irregular, that creates the many points background of artistic story with the retrospective show of events, transference of story, in the future. Consider that by the prominent line of poetics of Oksana Zabyzhko, in particular it autobiographic romanistik «Museum of the Abandoned Secrets» becomes especially wide sentinel range. That touches the features of it sentinel and spatial organization, in it the not last role is played by memory. Connection of autobiographic memory and historical consciousness allows an authoress to extend the limits of own autobiography and it subjective analysis due to deepening in historical reality. Time and space in structural organization of work of Oksana Zabyzhko is important categories in relation to the genre differentiating. Due to them the man of letters moves apart limits, destroys story for the scopes of biographic and historical time and space. Consider that replacement past tense present it can happen in autobiographic text spontaneously enough, as though underlining a sharpness, brightness of flashback. Author often uses this reception for description of cruel reality in the war-time. In conclusion, the resulted facts and examples rotined that romanistik of Oksana Zabyzhko in the system of autobiographic time and space was between different sentinels and spatial levels, flashbacks and present go alongside and cause various ideas and senses. Thus it happens often, that to the present tense of events an author belongs negatively or critically. Thus, we come to the conclusion, that it is possible to consider autobiographic memory the feature of sentinel and spatial organization of Oksana Zabyzhko, that allows to show out story for the scopes of biographic and historical time and space.*

*Key words: chronotop, historical chronotop, motive, time, space, poetics, poetics components.*

**VIKTORIYA ZAVADSKA  
ON THE TIME IDENTIFICATION IN THE FOLKLORE**

*Folklore product is out of time in terms of content and in terms of expression. Folklore «out of time» is seen in terms of content and in terms of expression. This «permanent truth» is addressed to all, and the audience has no limitation deepening on age or even decades. Time folklore is marked depending on the genre, but any piece of folklore tends to timelessness and claims to «eternity». Timelessness is a characteristic feature of the mythological perception of the world that is realized in ritual and folklore. Lack of time and time parameters such as time-space creates a special charm, the atmosphere of fantastic world of static, and provides a ritual or rite folklore universal addressing. The study of the general features of mythological thinking are engaged by foreign and Ukrainian scientists such as O. Britsyna, N. Lysyuk, M. Eliade and Soviet scientists M. Bakhtin, A. Gurevich, A. Losev, Yu. Lotman, E. Meletynskiy etc. They are sufficiently described as mythological and historic type of outlook, including in the context of notions of time. Our attention will focus on such characteristics of traditional philosophy as to avoid marking time in folklore. Common features of the study:*

*1) Timelessness is a mandatory feature of older folk genres and is due to: a) the «binding» to the ceremony and situational understanding / execution of the work; b) attempts*

to convey in the book «eternal» truths, often using a particular historical context or the real situation; c) the desire to create the impression of fabulousness and – sustainability and timelessness; d) to form a party ritual (or folklore communication) perception of themselves as part of the mythological locus through constant symbolic codes and their variations.

2) Specific historical elements are presented in some folklore, having the character of theatrical props. They can be easily replaced by other, symbolically equivalent. As well as the historical situation, elected to play intended to show some moral or create a mood in the audience, leave a certain impression. This is due to the fact that myth uses the term convention. He does not seek to fix a historical fact, but to keep the memory of it is contrary to the nature of myth. Myth configured to understanding global phenomena that can occur at different times and in different historical context. However, these events constitute a «common code» of the universe, the understanding of which will lead to a proper understanding of modern life. We can say that it like a universal model of interpretation of reality.

3) The work of the younger – the more it «anchors» to the realities of the time, and some modern genres of folklore all these realities are limited and require additional comments, such as anecdote. This is the attitudinal features of the creators of a new and modern folklore and their perception of time in its historical flight – a series of events and subconscious setting narrator for instant (which is not true of samples of folklore, dedicated to a variety of «eternal» themes). So, the younger the work or genre – the more it's «historicism» – attributes of linear time perception.

Keywords: mythological time, mythological worldview, timelessness.

**NATALIYA ZAYDLER, KATERYNA ZINCHENKO**

**THE SPECIFIC CHARACTER OF THE SOCIAL AND HISTORICAL CHRONOTOPE IN THE NOVEL «THE TEMPLE ON THE BOG» BY HALYNA TARASYUK**

The article is devoted to the identity of social and historical chronotope (time levels – past / present / future) in the historical novel-parable of Galina Tarasyuk «The Temple on the Swamp».

It is emphasized that the plot time of the work covers such periods of the historical development of Ukraine as the pre-Christian era, the events of the National Liberation War led by Bohdan Khmelnytsky, the 80-ies of the XX century, Chernobyl tragedy, which is the central component of subjective chronotope of the main characters, the beginning of the XXI century – particular the features of Ukrainian's existence, including their moral values in 20 years after the disaster. In this way, the artist seeks to explore the thorny path of the nationals for freedom and spiritual growth.

It is noted that the writer repeatedly refers to the method of retrospection, which helps the characters of the work – the young Yuri (which spiritually reborn throughout the novel), father Heorhii (the former deputy of the chief energy of Chernobyl Heorhii Bunchuzhnyi), Olga Mykhaylivna (the former teacher of history) and others not only to remember and objectively evaluate their lives in the past and in the present, but also think about the future. The pictures of the national heroic and tragic past also serve this objective. They are designed to attract the attention to both characters of the novel and readers to the problems, which exist in Ukraine for centuries – achieving prosperity of the state throughout the maximum consolidation of all highly spiritual society.

It is noted that the artist, who urges Ukrainian to listen to God, expands chronotopical limits of the work according to its ideological sound. So it is not only a separate closed space of Polissya swamp with the temple in the middle, but also the Universe, the continued

existence of civilization. Thus, the author uses the method of prospecting, and predicts the destruction of the third civilization, if madness, pride and lack of professionalism would be forward the defects of this world.

It is emphasized that there is a close correlation between the temporal categories of «past», «present», «future» and their interdependence in the novel.

There is no doubt that now the researched novel remains relevant and interesting to thoughtful readers.

Keywords: social and historical chronotope, retrospection, prospecting, commemorative approach, psychological chronotope, eschatological discourse, collective historical memory.

**ALINA ZEMLYANSKA**

**THE TIME-SPATIAL ORGANIZATION OF THE SHORT STORIES «I (ROMANCE)» BY M. KHVYLOVYI AND «IN THE VISES OF ROMANCE» BY O. DERKACHOVA**

The article exposes the peculiarities of chronotope's organization in the short stories «I (Romance)» by M. Khvylovy and «In the Vises of Romance» by O. Derkachova. It is determined that the both texts through a specific event of socio-political life reveal the eternal confrontation between East and West, national and socialist ideas, past and present and so on. It is found both writers are united with keen perception of the dialectic of being, the essence of historical reality, which destroys the harmony of the soul, makes individual torn between personal and collective sacral. Therefore an artistic chronotope in the analyzed art works is presented with the set of oppositions. In M. Khvylovy's and O. Derkachova's short stories this oppositions acquire the original semantic content within the context of real events described in each work.

It is emphasized that the time and spatial organization of M. Khvylovy's and O. Derkachova's short stories helps to reveal the deeper meaning of both works. The writers try to understand the historical events that split the people of Ukraine, in the light of torned consciousness of one character, the revolutionary, insurgent covered with the romantic idea to build a better life in his country. For the protagonist of M. Khvylovy's work it was an attempt to change the laws of being that was measured on a global scale and perceived as a next, natural, round of history. The rebelling of O. Derkachova's lyrical hero is localized, aimed at restoring the social and historical justice. This affects the features of chronotope's organization of writer's texts: historical chronotope, romantic, psychological etc., and the semantic paradigm of analyzed oppositions. Both writers are united with the desire to show personality at the peak of emotions when time and space lose their coordinates, and each failure is perceived as a universal catastrophe.

Key words: topos, historical chronotope, psychological chronotope, «Asian renaissance».

**VALENTYNA ZOTOVA, IRYNA NEHRIY**

**THE DISCOURSE OF TIME-SPATIAL LOCI IN VOLODYMYR DIBROVA'S PROSE**

The authors analyze the discourse of time-spatial loci in V. Dibrova's novels «Burdyk» and «Andriivskiy Uzviz». The article states that the loci of road, river, tree, house, rope, street, city, life, death penetrate the writer's creation of topos of existence proving psychological and philosophical basis of his prose.



*In the novel «Burdyk» the author depicts the plot twists and turns in the specific ironic style. At the same time the time-spatial loci determine the composition and structure of figurative work.*

*The most important piece in Time and Space discourse are such loci as «road», «river», «bridge», «city», «street», «stop». Burdyk appears as a strange personality, seeking unrealistic ideals.*

*That's why his life is tragic. The illusion, vanity searches were recorded by the author showing topos of life, death and their corresponding to loci and subloci, flattening out the person's loneliness on the background of an indifferent society.*

*In the novel «Andriivskiy Uzviz» V. Dibrova showed malleability and continuity of times, by means of time and spatial loci, he masterfully combined childhood, youth and maturity of main character.*

*A common center of three time spaces (loci of past and present), the main spatial locus became the image of Andriivsky Uzviz. The comparison between corresponding temporal spaces in the returning direction as maturity → youth → childhood provided an opportunity to investigate the causes of mental disorder and sufferings of the main character. V. Dibrova as a writer of existentialism, depicts the inner world of human being which is entangled in commonness and finally comes back to his inner soul. The discourse of loci in the novel «Andriivsky Uzviz» is a peculiar continuation of images by V. Dibrova created in previous works, particularly in the novel «Burdyk». The conceptual locus of rope acquires symbolic meaning, it is synonymous of dream, happiness, creative approach to life and its creative perception.*

*Keywords: discourse, chronotop, topos, locus, sublocus.*

#### **HRYHORIY KLOCHEK**

#### **THE FUNCTION OF CHRONOTOPE IN THE SYNERGETICS FORMING OF THE INNER WORLD OF WORK OF FICTION**

*Synergy (from Greek Synergos – (syn) together, (ergos) acting, action) is efficiency which is generated by the congruous (harmonious) interaction among the components of the functioning and aiming at some certain final effect system. The article views the chronotope function in the formation of the inner world synergetics of a literary work. The inner world systemic organization of a literary work is an important factor of the text unity and determines its inner systemic organization, which is performed according to the synergetic principles, that is, the principles of interconsistency among its compounds. In a literary work not only «technical» elements and components (language means, rhythmic, contexture, etc.) are interconsistent, but also content-related ones (the system of characters, other literary world components). Taking into consideration the ideas expressed in the article «The Inner World of a Literary Work» by D. Likhachov, it has been shown that the peculiarity of the inner world of a literary work, that is weak «surrounding resistance», actually determines the inner world important components such as time and space. But it is not where the crucial impact of the main determinant stops. It forms the peculiarities of such «technical» components of poetics as plot, contexture, rhythmic. Slow time motion in a literary work as a rule reflects the intense analytics of the author's outlook: he or she peers into the material world realia, scrupulously follows the characters' psychology. It is evident that the literary time motion becomes slower in this case and, in its turn, determines the plot, language, rhythmic, contexture. In the attempts to relate his or her time to the literary one the author, as a rule, indulges in the greater detail in the narration. «Matter resistance», «time» and «space» together with such important for the inner world notions as «visuality», «thingness», «coloristics», «vocalization» and others (these have not been described in the article as they*

require separate research) serve as operational categories in the literary world characterization. A literary world is a systemically organized unity, thus, all of its component represented by the above mentioned categories, are in the systemic connection.

Key words: inner world of a literary work, synergetics, chronotope, literary work as a system, poetics.

**NATALIYA KOBYLKO**

**THE PECULIARITIES OF THE CHRONOTOPE OF ROAD IN THE NOVEL  
«THE BORROWED MAN» BY YEVHEN HUTSALO**

*In the article the way time-space in the novel «Scraped man» E. Gutsalo its features. Special attention is paid to the characteristic features Ukrainian fanciful prose, namely phraseology, tall tales and hoaxes. The «Borrowed Man» takes writer away from his impressionistic style using rich treasury of Ukrainian folklore. We can find irony and grotesque, proverbs, stories of folk stories, folk images and symbols. E. Gutsalo widely used in the novel time-space road. The way for the main character Thomas graft becomes a symbol of knowledge of the truth of human life, human vocation. Along with a realistic disclosed metaphorical significance of spatial locus. For Thomas, the road becomes a reliable friend, keeper of secrets.*

*Road to the novel «Scraped man» endowed with mystical traits. If folklore is a meeting way «evil» force contracts between man and the devil, the writer – locus parallel plane, which reveals the secrets of family life villagers. Through the prism of the road reveals the essence of life, the author focuses on the moral qualities archetypal model family.*

*The writer masterfully interweaves life conflict Thomas, describes his adventures, quietly raising the reader to the basic idea of the novel – a man at the end to discover the true value of life come to its truth. The protagonist finally learned the true nature of human life, which is not important benefits and increasing capital loans bizarre and prosperity through their own honest work, not lavish tables in Darmohrayihy specialties and native woman who will wait faithfully. With the road begins a novel E. Gutsalo «Scraped man», whom he ends. But if at the beginning of the work path runs from the native huts and women to Darmohrayihy in loans at the end of life stories conceived vaccination big way – from the state to the village Yablunivka.*

Key words: time-space, road, quirky novel, interpretation, spatial locus.

**OLENA KOLINKO**

**THE TEMPORAL ORGANIZATION OF MODERN PROSE FOR CHILDREN.**

*In the article the first critical attempt to research the features of temporal organization of works of contemporary Ukrainian writers such as Lesya Voronina and her «Finding Ogoogo» and Irena Karpa and her «Baby travel. Traveling with children, or how to avoid becoming a chicken» was made. It is traced that time models and their conceptualization in "round-traveler's notes" by Lesya Voronina act as individual author forms. Original space and time incarnation in this book is very important issue for Ukrainian historical memory and national identity. Playing with time and space does not break the «balanced temporal orientation» of the work: Lesia Voronina moves freely between times, often resorting to associated retrospections, making a three-dimensional art and actualizing mythological time. The author's travelling to various countries, cities, towns is always accompanied by the «game» of time and space, when the author seeing various monuments and architectural masterpieces, beautiful landscapes, not just admires them and notes about their beauty «here» and «now», but interprets the world in its unity, appealing to the universal laws of human life, independent of time and space.*

*In «Baby travel. Traveling with children, or how to avoid becoming chicken» by Irena Karpa time and space are characterized by openness, fragmentation, they are constructed from the stories of mom-traveler. In the notes, jokes and advice «an annual circulation of time is inscribed» and «special sense of time», which is highlighted with the antinomy «finite / infinite» and becomes philosophic; and free time, which determines the quality and author's lifestyle, which forms writer's leisure and encourages her to travel more and more. Writer's timespace guidance underlines the didactic aspects of her work, when in the playful narrative rather useful tips of young mother are hidden. The originality of artistic time of «baby travel» by Irena Karpa also expresses its aesthetic fullness in the images of amazing pictures, sometimes exotic nature, different buildings, landmarks, beauty of scents and so on.*

*In the article it is summed that the temporal organization of Lesya Voronina's and Irena Karpa's travelogues prevailing role belongs to such elements as multidimensionality, intensity, duration, aesthetic filling, psychology. The authors build their works so the time and space being in close contact with each other, pass generally cultured constants, reveal the ethnic outlook with the hidden but deep patriotism, and educate in their readers ecological culture, form aesthetic consciousness and sensation of Beauty existence.*

*Keywords: temporal organization travelogue, time and space, continuum, retrospection, psychological time, multidimensionality, fragmentation.*

#### **LIUDMYLA KOPIEYTSEVA**

#### **THE PSYCHOLOGICAL VECTORS IN THE NOVEL «PILLARS OF FIRE» BY R. IVANYCHUK**

*This article traces the vectors of psychologism in the novel by R. Ivanychuk «Pillars of Fire». The analysis used by the writer of these basic techniques and tools like internal monologue, psihologiyi landscape, psychological detail.*

*In scientific work it is stated, that the literary heritage of R. Ivanychuk occupies a prominent place among the heritage of writers – founders of the national historical novel. It was found that different aspects were assessed in the studies by M. Ilnitskiy, S. Jilly, S. Pidoprigora, V. Chumak etc. It is proved that the novel «Pillars of Fire» – is a work psychologically stressful, it is intended to give the reader the key to understanding the life-giving bases of life in the world.*

*The artistic world of the novel is different, but it combines the same state – the physical parameters of the real world and the spiritual sphere of the human inner world. One of the vectors of the novel is a psychological portrait of his characters. To reveal the psychological characteristics, which is manifested in the movements, the actions of the characters, the artist uses a static portrait, constantly accentuating features-details. In the novel there is observed a large number of landscape sketches to describe the Galician nature, which is perceived as a living being that can respond to historical events in unison or contrast with the psychological experiences ladyclub words: psychological analysis, interior monologue, self-identification, self-knowledge, artistic detail. Monologic speech in R. Ivanychuk's novel is a highly expressive and succinct means of art revealing the image that is a unity of aspects such as the interests and views of the hero, his position in life, as well as the most typical traits. So, in Roman Ivanychuk's «Pillars of Fire» psychology manifests itself in different forms of artistic expression and serves as a way of dramatizing the text, and a means of characterization.*

*The keywords: poetics, psychology, internal monologue, identity, self-knowledge, art detail.*

**TETIANA KORNIYCHUK**

**THE ARTISTIC INTERPRETATION OF ARCHETYPE OF « BETRAYAL » THROUGH DICHOTOMY OF «OWN-FOREIGN» IN THE PLAY «MOSKAL THE WIZARD» BY I. KOTLYAREVSKY.**

*Betrayal is one of the basic archetypes of Ukrainian culture, as it concerns the sphere of family relations. The family has long been positioned as a source of social attitudes and value orientations. Therefore, any manifestation of «the crisis» in relations between husband and wife prompted to look destructive constants of harmonic model of marriage.*

*The article describes the features of artistic realization of the archetype of betrayal in Ivan Kotlyarevsky's play «Moskal-the Wizard»; analyzed the pagan and the Christian roots of adultery, the special relation of public morals to a woman's person; set to the original author's interpreting of adultery, implemented in the following formula: «crime» (excessive communication Tatyana with Fyntyk for lack of husband) – psychological catharsis (the panic of the heroine associated with the sudden return home of Mykhailo; attempts to hide her something immoral behavior using the game) – confession (the recognition) – treatment (Mykhailo's forgiveness); shown the value of real and game space in the work to initiating the question of women's sinfulness.*

*The coexistence of real and game space in the work observed at the level of Samuel Taylor Coleridge's theory about «willing suspension of disbelief», according to which the realization of the supernatural in the work becomes possible when the reader temporarily ceases to feel the illusion of an imaginary space and perceives it to be reality. Playing trick on Mykhailo, Tetyana and Moskal have created an invisible sacred locus, which reflects the ideas of our ancestors about evil spirits. Their awareness of the implausibility, the artificiality of the created situation outlines the real continuum in the work. The game space is inherently very volatile and dissolves then, Tatiana refuses from his rules and she recognizes about everything to her husband.*

*Key words: I. Kotlyarevsky, archetype, betrayal.*

**OKSANA OHULCHANSKA, MARIYA BUDKO**

**MODIFICATION OF SPACE IN THE NOVEL «THE RICHYNSKY SISTERS» BY IRYNA VILDE AND «THE BULWARK» BY THEODORE DREISER.**

*The article contains overview and comparison of the modifications of space in the novels of I. Vilde «Richynsky Sisters» and of Th. Dreiser «The Bulwark». These writers are representatives of literatures of different cultures and continents, but their works have typological similarity, which forms interest for research from the point of view of comparative discourse.*

*Chronotope is a form of existence of the artistic world of a work. Without the knowledge of its margins it is impossible to analyze a work as an artistic integrity. Artistic space depends on the inner world of a work; it is drawn into the flow of time, plot, story, so that the events that occur in different places can be depicted. This technique of creation of space is characteristic for big epic works, including family chronicle novels.*

*In addition, the article is focused on the events that occur simultaneously and are separated territorially. Such panoramic presentation of space contributes to the fullest reflection of social processes of the time and conveys the general mood of the historical period.*

*The discreteness of space, which is typical for both novels, is represented mainly through journeys, which convey the subjective perception of the world.*

*The authors do not present in detail the process of transmission between locations, favouring the details that can better represent the emotional condition of characters.*

*The article pays special attention to the analysis of «own» (family house) and «foreign» space. The emotional loading of space reflects the psychological state of characters. Important for the understanding of a work are not only the outer changes of space, but also the reflections of characters, which are caused by these modifications, that will give reason for new events, thus causing the development of the plot. Therefore, we can identify space as a plot-creating category, not simply environment for that, which is depicted in a work.*

*Key words: novel, time, space, plot, conflict, character.*

**OKSANA OHULCHANSKA**

**OWN/FOREIGN CHRONOTOPE IN THE NOVEL «A TIME TO LIVE AND A TIME TO DIE» BY ERICH MARIA REMARQUE.**

*The article analyzes the functioning of own/foreign chronotope. Chronotope gives the opportunity to deeper analyze the author's worldview standpoint, his aesthetic and cultural principles; to go deep into the personality of characters, to research the means of representation of their inner world from multiple aspects.*

*The novel contains clearly defined coordinates of time and space. The author constantly draws attention of the reader to the place, where the events take place (mostly generalized – Russia; the German city of Verdun, hometown of the main character). The first six chapters of the book are dedicated to the detailed description of the horrors of war, to the specification of the condition of the Nazi army. Such main types (variants) of chronotope can be singled out in the work: the chronotope of the city of Verdun, the bomb shelter, the restaurant, the school, the church, Elizabeth's house, Alfons's house, the house and garden of the Witte family.*

*The writer managed to convincingly depict the transformation of the character's worldview standpoint, employing the distinct separation of own/foreign chronotope. Graeber does not perceive his hometown as his own microcosm, and the house where his parents used to live is destroyed. The novel is composed in such a way, that the main character is trying to find his parents for three weeks, constantly returning to the burnt house. With realization of the fact that everything that the Nazi army is doing is the crime against humankind, occurs the replacement of the own space (town, street where Ernst used to live, the destroyed house of the parents, school, church) by the foreign one (which, as he thought, he had left far beyond the borders of his motherland). And vice versa, the foreign chronotope becomes own. So, it can be noted, that the identification of the chronotope as own or foreign depends on the inner world of the character (rather, on the transformations which occur in the inner world), on his reaction to the external events.*

*Key words: novel, plot, time, space, conflict, character, poetics.*

**OLHA PISKUNOVA**

**MYKOLA KHVYLOVY: «CREATIVE CHRONOTOPE» AS AN EVENT OF MYSTICAL DISCOURSE.**

*The article describes the main characteristic features of the chronotope as a space where plot developing events take place. The paper shows the content and the specific features of Mikhail Bakhtin's concept of «creative chronotope» which is a mystical space of interaction and mutual influence of real and fictional worlds. It is indicated that dialogueness, common rhythms of speech are one of the important characteristic features of the «creative chronotope». The author emphasizes the importance of time as its primary characteristic feature.*

*The author of the paper notes that for Mykola Khvylovy the act of writing texts was a special ritual that consisted in encoding words, concepts, images. One of the central points of this process is a game of phonemes, which permits not only to describe the characters, but*

also characterize their inner world. This method leads to a multiplicity of options for reading the author's codes, confirming the thesis on the reader's impact on the content of the work.

In particular, the author dwells on revealing the chronotopical significance of the literary device, which Mykola Khvylovy called «the odor of the word», and the author's device of elimination of signs, texts fragments in his short stories. By focusing on the allusions the article describes the link between «the odor of the word» and «the Serapiontic principle» by E.T.A. Hoffmann.

All these techniques that are at the heart of the formation of the «creative chronotope» together coin a unique event of the mystical discourse that makes the works of Mykola Khvylovy relevant for many decades.

Keywords: chronotope, creative chronotope, mystic discourse, text code, word, reader, dialog, «the odor of the word».

#### **VALERIYA PUSTOVIT THE SPECIFICITY OF CHRONOTOPE IN M. KOTSYUBINSKY'S EPISTOLARY.**

For an analysis involved Kotsyubinsky's letters to his wife Vera Ustymivny. This correspondence lasted from 1896 until the last days of writer's life, in 1913, more than 300 letters, imbued by tenderness, concern, anxiety and a great love for the woman, the mother of his children. In addition, each letter it's a detailed description of experiences, impressions of what he saw.

In the material of Kotsyubinsky's letters to his wife were discovered chronotropic features of epistolary. This article has tried to systematize and justify basic researches about features of space-time, in particular, determined by the specificity of a simple genre of memoirs as a letter from a position of chronotope. Analyzes the peculiarities of space-time relations in correspondence. Considers types and kinds of artistic time and space.

Conducted analysis allows to distinguish the specific features of chronotope of Kotsyubinsky's epistolary. For writer's letters are typical a precise dating, place of departure (in some letters he said what city he threw the letter to the of post box. – note ours. – V.P.), name, address of the recipient – all this specify the place and time of writing letter, according personify of author and recipient. Letters have topographical chronotop or geography. Accordingly, there are the description of his / stranger: native Ukraine spaces and location in Europe.

Takes place also a psychological chronoto, inseparable from mentioned forms, which represents the identity of the author. Art space has two forms of display: 1) description of the whole country, familiarity with historical monuments; 2) a description of one city, street, room. The writer's traveling presented through space «big» and «small» road. Writer's letters give for reader and researcher not only information about events and facts of life, but also reflect the complex world of the author's mind and imagination.

Key words: artistic time and space, epistolary, travel.

#### **SOFIYA SIRENKO THE CHRONOTOPE OF URIZH TEXT BY HALYNA PAHUTYAK**

The article deals with the problem of chronotope's relationship in G. Pahutyak's urizh text («Mustard seed», «Gentleman in a black suit with shiny buttons», «Gothic of Urizh», «Sunset in Urizh», «Urizh and Its Spirits»). The peculiarities of mythopoetic chronotope are highlighted; deployment of private, historical and mythological time is devised.

Galyna Pahutyak is the famous and original Ukrainian writer, undoubted master of the modern Ukrainian fiction, a Shevchenko Award winner (2010). Writer made his literary debut

in 1982 (novel «The Children»). It was followed by «Master» (1986), «Access to the garden» (1989) and «Mustard seed» (1990). In her works, in a few lines, in one paragraph she creates images of an extraordinary strength and brightness, appeals to the individual and collective past and existence, blurs borders between the self and others' world, creates the alternative (in particular artistic) world, forms the special poetics of frontier manifesting in the work on the level of narrative organization, peculiar system of images and intellectual ideas. Archetypes, symbols, mysticism, philosophy play a leading role in her works.

The objective of the article is to analyze the peculiarities of chronotope of G. Pahutyak's urizh text. Urizh for its inhabitants is sacred, ours world that does not tolerate others. He is independent living their lives; any change may lead to a change order. This space repels, destroys what it prevents. Its structure has a stable organization. Urizh is topos which is converged by all roads. It is axis around which revolve people.

The N-forces (Urizh) act in urizh text. Topos can affect the physical and mental life of the characters. Urizh have a strong aura and attracts.

Urizh is sacred space, characterized by the following features: separability of Chaos, the location near the sacred center (mountains), cyclic time's condensation; presence of strong energy; closeness.

Key words: chronotope, urizh text, fictional world, Fictional Worlds Theory, character's private world, mythopoetics.

#### **TETIANA TKACHENKO**

#### **ROMAN BABOVAL'S PARALLEL WORLDS**

This article reveals the features of the Baboval's prosaic heritage. It analyzes the main formal and substantive components of the artistic works, themes and problems, a variety of genres, explores the meaning of the dominant elements in the organization of texts. This work clarifies author's outlook and key aspects of his individual style.

The prose by Roman Baboval is the unique phenomenon in the Ukrainian literature. The writer opens the sensible world of perception to readers. That it becomes important in the reception and interpretation of events. Our emotions feelings are true. They determine man's destiny. The author penetrates into the depths of the soul. He is trying to convey to the reader the value of certain phenomena.

Thus, the story of «The Color of Our Love» explores the polysemantic of the concepts of betrayal, love, death. The man tries to find out his girlfriend and attitude to the world of his feelings. Every color becomes the marker of character's change. It defines the stages of the development of their relations. Hero's death reconciles him with the pain of betrayal. Andrew forgives Maria. He understands the importance of feelings of love. It is immortal.

The sketch «Beyond Silence» reveals the secrets of the creative laboratory. The hero is the alter ego of the author. He analyzes and records the details of the appearance and behavior of his fellow travelers. However narrator emphasizes the importance of silence in the union with nature. Sudden rain cleans the man and gives harmony with the external and internal worlds.

The phantasmagoria «Victim» actualizes the problem of the loss. A man dissolves into other people's thoughts, opinions and imperatives. He loses its nature and ceases to be unique. The crowd absorbs him and destroys personality.

The short story «Father, Lake» plays back the memories of the dead guy. He sees himself between the two key components: his father and his lake. They give and take away his life. But they favor his happiness also.

*So Roman Baboval raises timeless and urgent questions. He reveals himself in the characters and makes the reader think about the inner world of harmony, co-existence with nature and the preservation of their own.*

*Key words: time and location, symbol, color, gradation, reflection.*

### **LEONID USHKALOV**

#### **A STUDY ABOUT THE VISION OF TIME BY SKOVORODA**

*The article investigates the problem of time in the light of the physical, natural-philosophical etc. treatises and works of ancient times. There is determined the direction of thinking about time of Ukrainian philosopher G.S. Skovoroda. It is pointed that time appears in philosopher's writings as a complex category because it correlates with concepts such as a measure and a movement. Sometimes it may seem that time is something generally incomprehensible to the human's mind. It is emphasized that the cognition of time for the writer is identified with the cognition of the divine Absolute. Skovoroda says about time that it may be seen only by the person who sees the Creator after the creations, the invisible nature after the apparent nature.*

*Consequently, the time – is the name of God, the primary ontological reality, invisible rhythms of the world that subordinate everything. On the other hand – time easily becomes a reality, purely psychological, when it seems that it only exists in the human soul. Everyone perceives time in the form of continuous inaudible course of his expectations into his memoirs. For Skovoroda, as though he continues Dmitry Tuptalo's reflections, present time in life never stands and continuously flows, and human's concept «now» means the line between past and future time: past ends and the future begins. Present time that is called «today» doesn't know the rest, it always flows.*

*The «Garden of Divine Songs» traces Skovoroda's reflections that our life is just a moment, that fleeting «now» from Dmitry Tuptalo's works, so a man must live this moment fairly and deservedly. It is determined that the desire to «catch» time is one of the main themes of the philosopher's creation, because his life was like a «search of lost time».*

*Key words: «natural» time, «conditional» time, a movement, a measure.*

### **SOLOMIYA USHNEVYCH**

#### **ETHNO-CULTURAL SPECIFICITY OF CHRONOTOPE IN LITERARY TALE «A SECRET OF THE COSSACK SABER» BY ZIRKA MENZATYUK**

*The article is devoted to researching the specific ethnic and cultural time-space in the text; analyzed through the prism of the author's thoughts and the art modeling of historical events in a fantastic space based upon illustrations.*

*The study and understanding of literature for children of the first decades of the twenty-first century belongs to the priorities of contemporary literary and theoretical interpretative process. The phenomenon of children's literature is interpreted as a narrative model of aesthetic communication through the prism-shaped plot structure and time-space. Literary Tale is a relatively young genre. It was a difficult development path, transformation from folk tales – to fantastic, lyrical miniatures and fairy tales-tetralogies.*

*Zirka Menzatyuk's literature work is aimed on children and teenage audiences, analyzed in different genre format: tales, legends («Arnica»), urban tale (Coll. «Kiev tale»), stories on religious themes (Coll. «Poppy reign»), tale thumbnails (Coll. «Tale-kutsohvostyky»), essays (Coll. «Our church: history, miracles, legends», «Ukrainian flower»), adventure and detective story on historic theme «A Secret of the Cossack Sabre» etc.*

*Ethnocultural specificity of Zirka Menzatyuk's text-space is based on a study of philosophical and spiritual foundations of Ukrainian. The main character of the fairy-tale «A*



*Secret of the Cossack Saber» – Natalochka – lives in Kiev, grows up in patriotic family and is interested in the history of Ukraine. The author’s artistic thinking is aimed on understanding the signs of time and space of fictional fantasy world and the real continuum, which makes it possible to show special «mechanisms» and the main directions of the reception of time-spatial unity of an art’s work with history and reality. As you know, in ethnic culture there are 3 groups of factors: material sphere cultural in a space of Zirka Menzatyuk’s literature text is presented by the architecture of Western Ukraine (Tarakanivskyi fort, Khotyn fortress, castle in Dubno Olesko, Hust, Kamyanets-Podolsky) and urban landscape of Kyiv; clothing (family Rusnak and Ukrainians in the book are dressed in embroidered shirts, Cossack formation characteristic patriotic ghost, separate uniforms – the scouts); different types of creative activity (bandura). It is primarily about the dialectical unity of social and individual, past, present and future. In this way the simulation considers actually the spiritual sphere of people.*

*A Chronotope of the fairy-tale «A Secret of the Cossack Saber» was built so that the main character maneuvering on the verge of a real (parents, travel, friendship with plastuns) and unreal (ghost Antipko paintings Battlefield). Then, of course, the author’s model of fairy stories related to the mainstream of human spiritual and moral values and interpretation of the history of Ukraine.*

*Keywords: time, space, ethno-cultural chronotope, children’s literature.*

#### **SOLOMIYA KHOROB**

#### **THE FANTASTIC NOVEL «THE SCRIBE OF THE EASTERN GATE OF THE SHELTER» BY HALYNA PAHUTYAK: POETICS OF CHRONOTOPE.**

*Selected for the research Halyna Pahutiak’s novel «The Scribe of the Eastern Gate of the Shelter» organically unites in itself the genre of the fantastic fiction and utopia. The main central image-locus – the Shelter is a dream place where people find their last resort to survive, find peace and quiet and discover their own essence. Such a time-spatial continuum is the result of an incredible belief and subconscious desire to find a place where one can be protected. That’s why the Shelter does not embody some concrete form but every time it takes shape that corresponds to the perception of a newcoming person. Here they find their place and job and start forgetting the past, gradually restoring peace. Exactly so the rationale of the world infinity is implemented by utopians, hence the time stretches to the eternity: perfect existence that can last forever.*

*Such an artistic idea sounds in the context of other utopias. However, Halyna Pahutiak’s creation still represents not a version of the ideal social order, not a physical space, but a spiritual, mental one, that is projected outside.*

*Such a peculiarity causes hesitations as to the authenticity of existence of such a world from the side of both the novel’s major heroes and recipients. This very principle of doubt (according to Tzvetan Todorov, according to Yu. Kaharlytskyi) makes the creation and particularly the chronotope of “The Scribe of the Eastern Gate of the Shelter” by Halyna Pahutiak capable of progression but not stiffness, as it is characteristic of the majority of utopias.*

*The creation’s chronotopic dimensions are also deepened due to inserted novellas, stories of minor characters’ fates, conceptual images that broaden perception through the intertextuality of the creation work by the author Halyna Pahutiak. Newcomers’ dreams increase the heroes’ uncertainty in the reality of the depicted as well as strengthen the effect of the fantastic. The forced journey of the creation’s main hero, the Scribe of the Shelter Anton, outside the sacred place determines a significant expansion of the space, becoming dynamic and attracting new locations and acquaintances to itself. Having appeased doubts,*

*the Scribe comes to the conclusion that the Shelter is an inner constituent that every person bears inside and creates their own paradise or hell on the earth by themselves.*

*Thus, the article proves that the novel «The Scribe of the Eastern Gate of the Shelter» submits not a comprehensive model of the society but an internal spiritual space («THE SHELTER IS ME»). The chronotope transforms from the enclosed, localized and stiffened into the relatively open and dynamic, satisfying generic traditions of the fantastic utopia.*

*Key words: genre of the fantastic fiction, utopia, chronotope, central image-locus, Halyna Pahutiak*

#### **TETIANA TSEPKALO**

#### **THE SYMBOLISM OF THE MOON IN POETIC WORKS OF IVAN DRACH.**

*Article is devoted to research of mythological features of an archetypal image of the moon in poetic works of the famous Ukrainian poet of the sixties Ivan Drach. Interpretation of symbolics of the moon image in connection with national and world mythology is studied in details and also individual and author's views of a world order through decoding of author's intensions in interpretation of a symbol of moon are considered.*

*Literary creativity is a symbiosis of art and mythological thinking in the course of generation of national and universal achievements of a cultural and spiritual reserve of mankind. The writer in the work lifts from depths of human consciousness the intimate and hidden images, symbols, representations acquired by collective experience throughout many centuries and project them in the plane of modern life.*

*The mythologeme of the moon by Ivan Drach's gets extraordinary various transformations, is interwoven into the most unexpected comparisons and wide individual and author's metaphors, carrying the mythological code which is read only at the subtext level. The moon's image of I. Drach repeatedly appears in the form of the usual household subject which is skilfully poeticized and interwoven into an original metaphor. Combining ordinary with high in burlesquing style, the author raises small earthly thing on spiritual level through objectifying of an astral image.*

*The analysis of the image of the moon of I. Drach's poems makes it possible to tell about a touch picture of the world of the artist as he skilfully unites visual, acoustical, tactile and even the olfactory feelings forming themselves special integrity, intertwining and interacting with each other. It is significant that synesthetic means of I. Drach's poetry are imposed on existential vision of the world that is most brightly reflected in the poetry collection «Sunflower».*

*So, the mythologeme of the moon in poetic creativity of I. Drach through metamorphosing manifestations realizes philosophical and social views of the author. Partly the image of the moon becomes the exponent of existential outlook of the Ukrainian artist as even space realities in his verses absorb in them a human grief, radiate tears and so forth. The subject of Chernobyl accident is especially indicative in this foreshortening, the consequence of which I. Drach represents in the world scale, enduring pain and sufferings of the earth's population on heavenly bodies. Through synesthetic comprehension of the world the author manages to describe an image of the moon in various sensual measurements, and also to turn it into a subject of everyday attributes. Also this astral image appears as a symbol of inspiration and creativity, the means of transmission of the mythological outlook of the writer.*

*Keywords: symbol, archetypic image, the mythologeme of the moon, mythopoetics, outlook.*

**IHOR TSURKAN**

**THE SYMBOLS OF ROSES IN THE ARTISTIC IDEOLOGY OF OLEKSANDER OLES AND OF EUROPEAN SYMBOLISTS**

*The article is devoted the symbols «rose», which became the inalienable constituent of the artistic ideology of Oleksandr Oles, the french, the polish and the Russian symbolists of the end XIX to beginning XX of the century on the background of the European tendencies.*

*The author of the article aims to find modifications of rose images in works which take on particular semantic meaning depending on poetic expression. Comparative study of Oleksandr Oles's works and works of French, Polish and Russian symbolists will help to follow the presence of rose symbol and to light it up through author individual understanding.*

*Giving the examples the author of research proves peculiarity of rose interpretation reflected in the poems of French, Polish and Russian symbolists who tended to create special emotional pattern represented as a motif of serving to nature beauty and inclination to perfection. Glorifying of dreamed flower symbol showed the searching of surreal world and brought the poets closer to eternal spheres of symbolic poetry – love and harmony.*

*Rose symbol became an inexhaustible source for Oleksandr Oles and European symbolists. Expressive landscape sketches of poets' works gave an opportunity to describe the whole scope of feelings and psychological conditions with «language of nature» which enriched the images and filled them with new meanings.*

*Oleksandr Oles's works developing in the mainstream of symbolism combined examples of poetic verbalism and intensified imagery. That is why the author of the article could reveal peculiarity and innovation of Oleksandr Oles's symbolic discourse in European context.*

*Key words: poetic imagination, symbol, reflection, vision, symbolism.*

**OLHA SHUMSKA**

**CULTURAL AND AESTHETIC ASPECTS OF THE STUDY OF LITERARY PHENOMENA IN THEORY OF EMERGENCY BY WOLFGANG IZER**

*Emerged from the combination of interdisciplinary research new conception of well-known German professors of Literary Theory, Aesthetics and Criticism at the University of Konstanz W. Iser traced the literary functionality: the succession of great wealth of human experience preserved in past art, and making it accessible to the perception of the present age. Receptive-critical commentary in the space of the vast fields of culture adjusts the ratio between the image and the text in a new way, highlighting the musical meaning and its symbolic verbal naming. The possibility and conditions of gaining knowledge through fiction attempt to analyze. How can be amalgamated the many-dimensional and multilayered horizon of author intention and the reader's response in the face of the fact that fictional texts waive the usual claim to truth. As far as the cognitive function of literature cannot be understood without such fundamental modellings of the complex interaction of meaning, truth and knowledge the W. Iser's fictionality theory can be applied to constitute the literary meaning of epiphenomenon. If the future of literature belongs to authors who create fictional worlds inhabited by readers who, inside these universes create their own stories? In Iser's emergency concept an attempt at an affirmative answer is made. Literature not only activates the imagination but also invigorates perception. The virtual realities of the literary text require processing if the hitherto non-existent is to brought to life. For this to happen, the reader's habitual attitudes have to be suspended, so that the text can be impinge directly on his or her perceiving consciousness. This turns the reading of literature into a learning process. Copyright artistic thinking and perception of works by a listener (viewer, reader) – creative dialogue designed to educate by entertaining. In this connection W. Iser calls the aesthetic an anthropology discovery procedure and easy-associative interpretation of the*

*gaming potential of the literature gains a new importance. Literature provides a somewhat different story when it comes to grasping the emergent qualities of the literary text. It makes something emerge which had not existed, but what comes into existence is more in the nature of a result or product, although it does not tell us how it has come about. Here we have to delineate a mode of emergence that will allow for such a result.*

*Keywords: aesthetic experience, emergence, imaginary existence, literary meaning, culture, interpretation, perception.*

## **PART II Literary Papers beyond the Subject Matter of the Conference**

**TADEY KARABOVYCH**

### **THE RETURN OF THE ÉMIGRÉ WORKS OF THE «NEW YORK GROUP» POETS TO LITERARY DISCOURSE OF UKRAINE**

*The article discusses the return of the émigré works of the “New York Group” poets to the literary discourse of Ukraine. The study analyzes the literary history of the Group, which was formed in 1959. From the literary studies perspective the paper describes the Group’s publications, collections of poems, anthologies, and literary magazines. The phenomenon and the history of the “New York Group” is investigated from the perspective the creative phenomenon of its authors, in the context of the formation of the Group, and from the standpoint of the return of the Group’s literary works to Ukraine’s discourse. The “New York Group” was a Ukrainian and Ukrainian-inspired literary émigré group in the USA, and it became part of the canon of Ukrainian literature in the second half of the twentieth century. The members of the Group include Emma Andiyevska, Roman Baboval, Bohdan Boychuk, Zhenia Vasylykivska, Vira Vovk, Patricia Nell Warren, Oleh Koverko, Yury Kolomyets, Maria Revakovykh, Bohdan Tymish Rubchak, Yury Tarnavskyy and Marko Tsarynnyk. Emigrants distributed among several countries, they were longing for the return to the fold of the Ukrainian literature. Their creativity was characterised by an acute nostalgia for their homeland, the phenomenon described by Alexander Astafjev as “self-consciousness”.*

*Key words: Poetry, The New York Group, exile, return, emigration, Ukrainian literature.*

**MARYNA TARNAVSKA**

### **METHODOLOGY OF LITERARY WORK SUBTEXT INTERPRETATION OR “TO CATCH A KITE”**

*The given article highlights the problems of literary consideration and interpretation of the cycle of works by D.J. Salinger “Nine Stories”. The significant methodological questions of the consciously created subtext, such as ways of hidden sense generation, subtext types as well as implicit text “polyphony” and subtext intertextual connections, are being considered. The subtext created consciously is exceptionally susceptible of investigation as it gives the possibility to follow the mechanism of creation, interaction and impact of subtext literary stylistic devices and provides a reader with the so called “beacon lights” – sense vectors which help to penetrate into the literary textual depth. Salinger possesses the whole bunch of traditional stylistic devices responsible for hidden sense generation, working together and intensifying each other. Thus the most important devices are: composition built on the idea of contrast, iceberg principle (dialogues which only hint at the actual meaning of words), association networks (a set of interconnected devices serving to suggest one and the same*

*implicit mood), symbols and allegories, which are frequently polysemous lexemes with symbolic meaning or pun inside. The most crucial for*

*the subtext generation is the principle of final riddle, which is capable of directing the recipient's mind back into the literary text depth in search of hidden meanings. Varied in their topic and way of creation, implicit meanings of Salinger's texts not seldom create a powerful "polyphonous" sound having catharsis artistic force. Also the influence of ancient Indian poetics on the subtextual style of Salinger's writings is being analysed. The interpretation of intertextual links of subtexts of the writer's works is being carried out, intertextual emotional, psychological and philosophical hidden motives which give the better understanding of the author's message are being investigated, the influence of the ancient Indian poetics on the subtextual Salinger's style is being analysed. The article concentrates on the systemic complex investigation of all the aspects of subtext reception and interpretation, on which condition only the reader's receptive approximation to the author's message is possible; by these means exclusively one can look into the "depth of sense", which can be generated only by the highly artistic literary text.*

*Key words: subtext, hidden sense, implicit sense, subtext suggestion, iceberg principle, final riddle, association network, sense vector, polyphonous subtext, intertextuality.*

**MARIYA FOKA**

**SUBTEXT IN THE RHETORIC DISCOURSE: ARISTOTLE'S MODEL**

*The specific of implicit expression of thoughts and ideas has been explored on the basis of the tractate "Rhetoric" by Aristotle in the paper. In particular, the author studies examples or enthymemes that are linked to subtext expression; characterizes the peculiarities of the listeners' portrait the knowledge of which allows an orator to suggest certain emotions and thoughts to the audience; analyses the nature of metaphors that have implied meanings; and surveys the creation of expressiveness that is primarily emotional subtext. Aristotle's views represented in the tractate considerably specify and complete the subtext theory that is developing in the contemporary literary criticism, show the subtext phenomenon in its multi-functionality and special importance in the word sphere and its influence.*

*Key words: rhetoric, subtext, Aristotle, example, enthymeme, metaphor, expressiveness, emotion, orator, listener.*

**OLENA BURYAK**

**GENRE AND STYLE FEATURES OF THE NOVEL «GER PEREMOJENIY»  
BY LUBOV PONOMARENKO**

*The article outlines a set of features, which characterize genre specific of novel «Ger Peremojeniy» by Lubov Ponomarenko: psychology of images, specifics of story structure, role of narrator, functions of artistic detail.*

*«Ger Peremojeniy» is the original modification of novelistic genre. The functioning of complex of canonical novel's features is subordinated to the author's concept – man's comprehension through the prism of human, individual liberation from ideological stereotypes. The main subject of the story is not so much an unusual event as unusual hero. That's why the artistic and stylistic dominant of Lubov Ponomarenko is psychology, which determines the specific of other genre parameters of the novel.*

*In the center of author's attention there is a typical novelistic hero with the prevailing ideology, character, which finds its essential features in an extreme situation: German prisoner guides by humanistic principles in despair of captivity.*

*The writer explores the psychology not only the main character, but other characters: children, guard, widows, she reveals different psychological aspects of their behavior in the*

*light of internal struggle universal human and ideological principles. The writer was solved seemingly lifting for small genre task – to understand the spiritual evolution of the individual (the image of the narrator): girl grows up, becomes a mother and revises her attitude to Friedrich, but by and large does an audit of her property.*

*The author reveals the effect of different psychological mechanisms including psychological projections: prisoner sees his own children among strangers, native home in the foreign house, widows design the fate of the captive German to their husbands; psychological self-defense mechanism covers through the image of a prisoner – the desire to win the ugliness of the world by creation of beauty.*

*The typical for the novel plot is transformed in the novel, it appears by two storylines, which have the same eyeballs (destruction Friedrich's bed by kids): external household plot (Friedrich's drama) and internal psychological plot (spiritual evolution of the narrator). They have a similar structure, climax and denouement match: the first – Friedrich's suicide, the second – mental issues of Friedrich's daughters from the photo, which was founded by narrator's son in half a century.*

*The dramatic pathos of the novel becomes more expressive because of the pass-through contrast. The contrast is the basis of the author's conception and determines the ideological and philosophical opposition of the images of German – humane representative of enemy state and cruel children – citizens of the country, which a priori is always positioned as humanistic.*

*The opposition overcomes only in decisions, which confirm the victory of humanity in existential measurement: Friedrich dead, but kept his human (spiritual) essence, narrator realized her guilt and experienced remorse for her children's sins.*

*The author's idea is upholding the priority of human values over ideological stereotypes.*

*The artistic detail, which presents the captive and children, plays an important multifunctional role in the novel. All details are repeating, some are transformed, their meaning expands, and that's why they are close to the symbol.*

*The artistic detail «the photo of German's daughters» is the micromodel of hero's fate, which representatives the major stages of his life: happy father at the beginning of the novel and a man who lost his family in the end.*

*Semantic content of the artistic details enriches using strokes of the plot, which extend its associative field and already unfold in the mind of the recipient (mitten – hand – protection and tenderness; girls' on the photo shoes damaged by drill – feet – to go – children's ragged road to father).*

*Artistic details «flower bed» and «cross» present conflicting parties – Friedrich and children, embodying opposition concepts «spiritual beauty (love, mercy) – cruelty, aggression». Besides cross performs predictive function, alluding to the German's death and artistic detail «flower bed» is transformed into a flower, emphasizing the idea of indestructibility beauty.*

*Clearly identified laconic is as essential artistic and stylistic trait of Lubov Ponomarenko, extremely high informative «density» of the text.*

*Original novel «Ger Peremojeniy» by Lubov Ponomarenko demonstrates the innovative of writer, it's directed to the finding the optimal ways of interaction between form and content, on the one hand, making genre canon more expressive, on the other, shaking it.*

*Keywords: novel, genre, artistic style, psychology, plot, narrator, artistic detail.*

**OKSANA VECHIRKO**

**FLASH FICTION OF M. KHVYLIOVYI AND B. PILNIAK: ATTEMPT OF COMPARATIVE ANALYSIS**

*M. Khvyliovyi and B. Pilniak came to literature at the same time, in the early 20's. It was the time when echoes of "Silver Age" in belles-lettres were still heard, and creative pluralism existed, which was realised in a great number of literary and artistic organizations, aesthetic manifestos and programmes. This was the literary and social situation, characteristic of the Ukrainian and Russian literature, where the creative personalities of both writers were matured. Analyzing the manner of M. Khvyliovyi and B. Pilniak, the literary critics stated that it was pioneered by M. Kotsiubynskyi, V. Stefanyk, A. Bielyi and A. Remizov. Considering the stylistic features of works by both writers, the researchers noted the continuing tradition of ornamental prose. Attention was also paid to such a feature as lyrical organization of the text and the related unusual form of their works. This unusual form was also due to certain social phenomena. The chaotic and spontaneous reality is reflected both in the contents and in the "patchworky structure" of the writers' works. For this reason, the relevance of our study is justified by the need to analyze the innovative form of the stories by M. Khvyliovyi and B. Pilniak.*

*This article reviews the main types of stories by M. Khvyliovyi and B. Pilniak, in particular – monologic, polyphonic, subjectless, and provides analysis of the ways the linguistic features of the text are organised. The study of art forms of both writers' stories reveals much in common – fragmentation, refrainisation etc. Sometimes the stories by M. Khvyliovyi and B. Pilniak resemble the prose poems, which are generally characteristic of Impressionism; the authors' innovation is manifested in creation of very special stylistic forms. A special place in the structure of the narrative belongs to the verbal organisation of text, which is based on the phonetic principle, where the sound sometimes performs a characterising function, in this case being used instead of lengthy descriptions. Thus, our study showed that both writers easily experimented with the forms, creating the 'ornamental prose', and this manner turned out to be much more productive throughout their artistic careers.*

*Key words: the artistic world, poetics of short stories of M. Khvylovyi and B. Pilnyak, polyphonic, monological, non-subjective short stories, author-hero.*

**HOLNYK OKSANA**

**THE PUZZLE'S NARRATIVE AND THE CODE OF ENIGMA IN A MISTICAL NOVEL BY V. DANILENKO "LOVE IN BAROQUE STYLE"**

*The object of study: the enigma as a way of actualizing the mystical in the novel, V. Danilenko, "Love in Baroque style". In the article analysis of the mystical discourse of this work through the prism of narrative puzzles and code puzzles. Clarified the meaning of the riddles, secrets to create a fantastic story (mystical) to a novel. It is proposed to consider the novels of the mystical discourse as a communicative event, which is based on the text of enigma. Identified two components of this phenomenon – the verbal and the cognitive. The study of their interaction allows you to set the ideological meanings of the mystical novels. The use of this formal approach allowed to find out the peculiarities of story-riddles, to describe the process of opening the "inner story". Was found features deployment the narrative of puzzle: the mystery of the metaphysical essence of Julia-death as a center of the story, and solving a crossword puzzle reproduces the process manifestation of this essence. The puzzle is considered as a compositional technique poetics of neobaroque, the features of it build and deployment: the stories-novels and the nature of the interaction between them (the analogy, antithesis, fractals), a cultural-historical code. In the process of research was*

*established and studied communication link between a love conflict Julia Marynychuk and Coladevich, the appearance of the devil in modern Kiev and the stories of thirteen of the damned places that reveal broad cultural-historical semiotic field of Ukraine. Additionally, the application of the principles and approaches of analytical psychology made it possible to describe the author's idea of psychological complexes and the future of Apocalypse of the Ukrainian soul.*

*Keywords: the narrative-puzzle, the puzzle-code, mystical discourse, anarchetype, a symbol, Apocalypse, Thanatos.*

#### **HRYHORIY KLOCHEK**

#### **THE TRUTH AS A SOURCE OF THE SYNERGETIC EFFECT IN THE PROCESS OF THE FORMATION OF THE LITERARY WORK (ON THE BASIS OF THE DRAMA «THE LAW» BY VOLODYMYR VYNNYCHENKO)**

*A number of outstanding artists (T. Shevchenko, L. Tolstoy, A. Chekhov and others) noted the dependence of art on the truth. Anton Chekhov expressed this thought in an anaphoric way: “The art is special and good as it is impossible to lie in it”. One of the significant features of a literary text artistic merit is its integrity, which presupposes a systemic organization based on the harmonic interaction of its components. With the emergence of synergetics as a science which studies formation and development of complex systems, there occurred a possibility to use its research tools in perceiving the interaction of literary text components which generates the synergetic effect, that is, the artistic energy. On the basis of the analysis of the drama “Zakon” (“The Law”) by Volodymyr Vynnychenko the attempt to clarify the dependence of a literary text artistic merit on the truthful life representation with the help of synergetic approach has been made. Out of the variety of possible text components the two have been selected, these are being the character's disposition and the plot. The interaction of the above mentioned elements in the process of literary work development has been investigated. It has been observed that the logic of the characters' relationship was dictated by their dispositions and determined the plot development. Characters' dispositions have to be well considered, verified with life and strictly agree with their thoughts, actions and deeds. The slightest inaccuracy in the construction of correspondence of a character's disposition and their action (a step of the plot) is capable of producing negative reaction of a recipient, ruins a reader's impression of the literary work – in this case the work loses its artistic merit. The artistic system of a literary work in the process of its formation requires the artist to follow its needs, to feel delicately its tendency to inner harmonization of all its components, as without these it will not acquire the necessary perfection as a “whole body” and thus will not be able to perform its function of subtle artistic energy generation. There is the dictate of the system being in the process of formation. And an artist has to follow it. This very dictate requires of a writer to be truthful in the life representation. The more talented an artist is, the more persistently they aspire to complete the work as a perfectly functioning system, all the components of which are working in the mutual facilitation mode.*

#### **MARIYA LAVRUSENKO**

#### **THE UKRAINIAN TIME AND SPACE IN THE NOVEL «CONFESSION OF SAMOYLOVYCH'S DZHURA» BY VOLODYMYR DANYLENKO**

*The study is devoted to the peculiarities of the depicting of the Ukrainian time and space in the novel by V. Danylenko «Confession of Samoylovych's dzhura», which is included in the book «Storms over Turovec».*



*The article is focused on the evaluation of this text in Ukrainian Literature Studies science.*

*It is noticed that artistic space of this novel brings together three iconic places of Ukraine – Zaporizhzhya Sich, Dyke Pole (The Wild Steppe) and the region of Kyiv and Zhytomyr. These geographic coordinates are thought through in the days of disgrace in our national history, the era called The Ruin. However, the author does not consider this era as the tragic stage of the Ukrainian past, although he sowed the void in human hearts, took away the hope of salvation from outsiders, who try to impose their language, customs and orders. The lack of state freedom has brought up a true man, a true patriot – a strong personality, which had managed to preserve state instinct in the genetic code and to make it nurture in their children.*

*In the center of the plot is the fate of the village Turovets and people there, in particular, freedom-loving cossack Yuriy Velykoborets, who had founded this settlement.*

*It is noticed that reflecting on the era of the Hetman and the fate of the ordinary people of that time, the author to some extent idealized Yuriy Velykoborets, the main character of the novel. The character appeared as superman, which has the strength to overcome any life obstacle.*

*Accent is made on that fact that history of Turovets in the XVII century, described in the novel by V. Danylenko, is perceived as the history of the formation of a separate family line, as well as a model of the whole Ukrainian movement for its freedom.*

*It is emphasized that the artistic myth of the village Turovets in Zhytomyr region and its founder - knight Yuri Velykoborets – in the novel by V. Danylenko «Confession of Samoylovych's dzhura» is an attempt to change the accents in the depicting of the behavior of the Ukrainian man in crisis times, it is a way to show strength and wisdom of patriarchal basis in the family and in the state.*

*Key words: novel, chronotope, hetman Ivan Samoylovych, The Ruin, folklore tradition, magical realism, artistic myth, Volodymyr Danylenko.*

#### **ALINA OLEKSIJENKO**

#### **FACEBOOK-LITERATURE INSPIRED BY THE REVOLUTION OF DIGNITY**

*Revolution of Dignity as one of the most important events of Ukraine's modern history is reflected in numerous Facebook-posts and electronic publications. The subject of analysis in the article is a Facebook-posting as a modern literary phenomenon that emerged as a thoughtful and thematically focused selection of posts from the Internet resources and their subsequent transfer to paper format. The objective of investigation is separation of Facebook-literature inspired by Revolution of Dignity as a separated array in modern Ukrainian literature and confirmation of its belonging to a non-fiction literature on example of such publications as the anthology "Chronicle eyewitnesses .." and "(F)antom pain #maidan". These publications, which have become emblematic of Facebook-literature, contain posts of more than a hundred authors and represent to readers a truly unique content. In the book "E-people" by K. Berdynskiyh and "Euromaidan. Ordinary Heroes" by N. Gook all texts documentary describe events on the Maidan, but pass through the prism of the author's vision. Research methodology: intermedial and systematic approach, also we have used a universal method of analysis and synthesis. Scientific novelty lies in the fact that in our article the literature that was "born" in social networks was first separated and analyzed as a new line of modern non-fiction literature. The results of our investigation may be interesting for students-philologists, literary critics, historians and all other who interested in modern Ukrainian literature or Revolution of Dignity as a historical fact.*

*Keywords: Facebook-literature, Facebook-posting, non-fiction literature, Revolution of Dignity, social networks.*

**KYRYLO POLISHCHUK**

**CHARACTER AND CONFLICT IN DRAMA (BASED ON THE PLAY «VANITY» BY IVAN TOBILEVYCH)**

*The article analyzes the features of the characters and conflicts in the later play by Ivan Tobilevych («Vanity»). Also traces the interaction of the characters with conflicts. The conflict is impossible without different interests, scilicet without characters. Special attention is drawn to the artistic conflict in the play depends on the characters that make this conflict, develop and lead to the logical solutions. It can be argued that the conflict and interdependent nature of the concept, and therefore should be investigated in its unity. Deeply developed psychological problems that are characteristic of late drama Tobilevych created internal conflict work. Because of internal conflicts often realized subtext in his work, which is one of the hallmarks of the new drama. This study allows for example to analyze its conflicts and characters in other dramatic works, including plays by Ivan Tobilevych. However, the results of this Article may be supplemented by the following analyze this problem.*

*Key words: conflict, character, system organization, harmonization, Ivan Tobilevych.*

**DARYNA PORTENKO**

**THE CONTENT FILLING OF THE CONCEPT “APHORISM”**

*There is no established and universally accepted definition of the category "aphorism" in modern aphoristic. Scientists, involved in the study of this concept, offer their definition, based on literary and linguistic approaches. This leads to confusion of concepts "aphorism" with categories "winged word," "proverb", "maxima" and so on. Generality and exhaustive could confirm the status of aphoristic statements and excluded the opportunity of confusion with related in some features categories.*

*Through analysis of existing definitions and descriptions of the characteristics that make up the meaning of "aphorism" defined major and minor features of it. This distinction elaborated by the analysis of the authors` scientific articles, monographs, dictionaries definitions. Thematic content of this concept is different in specific scientists, but there are constants in aphoristic statements, which found in most definitions of aphorism. The truth of these signs confirmed examples of the statements of prominent personalities.*

*To the main characteristics attributed accuracy, conciseness, wisdom and depth, originality, didactics, the impact on the recipient emotionally and intellectually, artistic authorship, generation of artistic meanings. To the peripheral features which may optionally be present in specific aphorisms, attributed definitive and imperative, acuteness of the expression, paradox and humoristic, verbosity, the expression of the author's identity, independent existence from the text, anthropocentrism.*

*It is shown the difference between linguistic and literary approaches to filling content the concept of "aphorism". Investigated that each of these philological sciences interprets this category from positions of principles, tools, methods and fundamentals by which they operate.*

**GALINA PUKHALSKA**

**ETHNONYMS OF YAR SLAVUTICH IN THE CONTEXT OF LANGUAGE COMPETENCE EXTENSION OF THE STUDENTS AT TECHNICAL HIGHER ESTABLISHMENTS**

*Lack of linguistic researches of a literary text during school and higher institutions' educational stages predetermines the referring to a scientific and public personality of Yar Slavutich, whose character is known in Ukraine and in the poet's community, by the author of the article. The object of consideration appears to be his poetic onomastics, in particular lexico-*

*thematic group of ethnonyms with the purpose of their subsequent practical application in the introduction of the lexical variety of Ukrainian literary language to the students of technical higher establishments. Taking into consideration group categories of author's language forming as an exceptional artistic and cognitive informative sources, the author consistently grounds logical-situational, social and lingvo-stylistical factors of the ethnonyms' use in the poetic work of Yar Slavutich, thus in their cooperation, and sometimes in their competitions for championship in the creation of an art semantics. Logics-situational a factor appears as an objective necessity, that is why among the ethnonyms used by Yar Slavutich, the priority is given to the names-historisms; in including those, which belong to realities of the past of Ukraine (androphages, anta, Arius, brit, vandals, varangian, gall, kimeriyci). The last is illustrated by the sources (pieces of ancient authors, «Lay of Igor's Warfare», domestic chronicles, Ukrainian folklore and others), from which they passed «original reminiscences to the written texts» of Yar Slavutich. A political (ethnopolitical and geopolitical) orientation, as well as ideological and moral ethnical principles of Yar Slavutich made a crucial influence on his ethnonyms. This display has a particular emotional connotation, which is vividly seen in two displays: positive and negative evaluation plans. To the first the names of «nationally conscious compatriots, and also those people, who were or are friendly to Ukrainians or displayed heroism in a fight for freedom» are referred; to the second he refers the names of those ethnic groups, «which showed and show hostile, aggressive attitude in relation to Ukraine and other countries». Connotativeness is given to names in different ways, among which the most typical is the poet's appeal to stylistically marked synonyms, especially when they emphasize pejorative adjectives, logically connected «with general context pejorativeness». Sociolinguistic basis is made by affective suffixation of ethnical names, metaphorical comparison of social and political contents. Linguistic-stylistical background is created by implementation of ethnical names into comparative and metaphoric constructions; Yar Slavutich quite often uses the word formation variants of ethnical names, using their phonetic variants by general versification and expressive-stylistic tasks.*

**MARIA SENETA**

**CHRISTOLOGICAL INTERPRETATION: RELEVANCE, KEY THEORETICAL FOUNDATIONS**

*The interest in the restoration of Christian values is growing in the scientific world and the potential use of theological works as an efficient interdisciplinary approach in humanities studies is increasing. Hence the relevance of the study is to emphasize one of the traditional Ukrainian interpretational schemes – the interpretation of the composition in terms of artistic accord/discordance to the Christian values, to pay attention to the efficiency of this approach to nurturing national values within the literature. Thus, the purpose of the article is to show the effectiveness of the methodology of Christological interpretation for researching and describing literature phenomenon, especially in the field of Shevchenko studies, according to the needs of philological science in Ukraine. To achieve this goal we defined range of tasks that exemplify and specify the object of study: 1) to show the effectiveness and novelty Christology as a way of interpretation of artistic phenomena of reality; 2) to reveal the basic principles of interpretation of texts of works of art using this methodology; 3) to emphasize the immanence of this type of discourse in Ukrainian science; 4) to outline potential ways to study this approach in science. It is obvious and practical significance of the article. The results of it can be successfully used in teaching the phenomenon of Shevchenko's aesthetics and poetics, while creating literary courses in high school, while studying Ukrainian literature in high school and so on. So Christological interpretation expresses the ancient spirituality of our people. In my opinion, this methodology is effective because of, for the first, its immanence to the national mentality; Secondly, there is a tradition of*

*interpretation of artistic phenomena of life through the prism of Christian. Thirdly, Christology calls for the production of Christian values, which is very important in nowadays.*

**OLEXANDRA TSEPA**

**THE IMAGE OF THE NARRATOR AS A SUBJECTIVE FORM OF EXPRESSION OF AUTHOR'S CONSCIOUSNESS IN THE STORY, THE POEM "OUTSIDE THE BOUNDARIES OF PAIN" WRITTEN BY OSIP TURYSKY**

*The aim of our article was to study the novel-poem "Out the boundaries of pain" written by Osip Turysky in the aspect relevant to linguistic science the problem of the author. Approached artistically encoded in the text of the author we were able through the image of the narrator as one of the subjective forms of author's consciousness in prose. In the story, the poem "Outside the boundaries of pain" the narrator is a direct participant of the tragic events depicted in the text. Information about this valuable witness is sprayed in art cloth text. To investigate the image of the narrator, we systematized the art expressed in the novel-poem aspects of his inner and outer worlds. This belief is based on the concept that we developed an integrated approach to the identity of the author of the piece, according to which the image of the internal world (artistically encoded self-depiction, self-esteem and self-anticipation) reflects acquired and expected experience, and the specificity of the vision, understanding and attitude to the images of the surrounding stresses not only substantive, temporal and spatial characteristics of the external world, but also gives the opportunity to determine interests, preferences, values individuality, creatively coded. The subject of our study were expressed directly and indirectly thoughts, emotions, and mental state of the narrator Ogladivsky related to vision, assessment, expectations for yourself (self-depiction, self-esteem and self-anticipation image "I" of the narrator), and especially his understanding and relationship to the surrounding world (people, nature etc.). According to the specific time in the work, we have identified aspects of internal and external worlds following conventional images of the narrator: "I am present", represented mainly by the "Front word (fixation of inner experience at the time of writing), and "the present past", that it can be linked with a prologue and five sections of the text (play the experience if in online mode). However, we substantiated expressed in the text of the problems, relevant both to the contemporary era and in General for mankind in all times of its existence (the inhumanity of war, militarism, the global redistribution, the cult of money, life and death in conditions of social upheaval, biological and spiritual at the borderline, good and evil in the aspect of human happiness ect.). The article highlights and ideological aspect of the novel-poem: approval of the invincible power of love in all forms, the victory of the human spirit, strength of mind and will to life over the biological instincts, over matter, condemnation of militarism and war with their ugly phenomena. Accordingly, in the process of the study of images of the external and internal worlds of the narrator, on the one hand, received information about the specifics surrounding artistically expressed ("the way of death" in the wilds of the Albanian during the First World War), and, on the other hand, author encoded in the text.*

*Keywords: the problem of the author, the way the narrator, «I-present», «the observer», «I-present past», the concept of an integrated approach, the outside world, inner peace, the vision, the comprehension, attitude to the surrounding, self-depiction, self-esteem and self-anticipation.*

**TETYANA YAROVENKO**

**COMMUNISM IN UKRAINE: ARTISTIC VERDICT OF YAR SLAVUTICH**

*In the article there is updated an idea about replenishment by Kirovograd researchers with new strokes the vision of Yar Slavutich's creative works by native literary study and reader from geographic Ukraine. The most subjective impression about the author can make*

*his contemporary, rather the critic that «lives with him at one time, generally in the same environment» (K. Volynsky). Research of Yar Slavutich's poetry by Ukrainian continental literary critics gave certain advantages and significant opportunities for hermeneutic representation of poet creative works in general. Therefore, the article aim is to determine the literary practice place of V. Marko in the context of Kirovograd researchers' works. The community of Yar Slavutich initiated emergence of universal poet Ukrainian identity paradigm, which contains three levels: genetic and generic, associative and retrospective, conscious and civil. Professional literary critics from Kirovograd started from tradition of biographic school in scientific works comprehension of Yar Slavutich. Thus, the research of Yar Slavutich's works by L. Kutsenko demonstrates the introduction into source interpretation base the historical and local history material. Philological studios of G. Klochek are based on system analysis in combination with cultural and historical, receptive and hermeneutical approaches. Exploring the motives of destruction by totalitarian system the Ukrainian culture representatives (literary and critical essays «Shot Muse»), drama of forced separation of Ukrainians with Native country, tragedy of Holodomor in 1932-1933, etc., in the legacy of Yar Slavutich, V. Marko draws his attention on realization in artistic and literary word of real artist mental biography facts. Using the methodology of comparative literary study the scholar also pays his attention to author's magnetism to intent and documental illustration. Unlike the frequently used mean of «stop-frame» by G. Klochek, V. Marko interprets accumulation of Slavutich's terrible frames, which «constantly facing internal vision of the poet» as «horror film, which is projected by memory for sensitive screen of soul», in addition, the researcher sums up due to the author's poetic talent, «that film-tragedy comes to life on the screen of reader's soul causing the magical catharsis». All the above has determined the heritage valuation strategy of Yar Slavutich in the continental Ukrainian literary study concentrated on the Holodomor theme in artistic, journalistic and scientific author's texts.*

## ЗМІСТ

## РОЗДІЛ I

**Матеріали Міжнародної наукової конференції  
«Художні модули хронотопу в культурно-мистецькому дискурсі»  
(Мелітополь–Кіровоград, 26–27 травня 2016)**

Атрошенко Г., Батанцева Т. ІСТОРИЧНИЙ ХРОНОТОП В ОПОВІДАННЯХ АДРІАНА КАЩЕНКА ДЛЯ ДІТЕЙ.....	3
Бондарь Н. ТРАНСФОРМАЦІЯ АРХЕТИПА ДОМА В АНГЛІЙСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРЕ.....	8
Веретюк Т. ОСОБЛИВОСТІ ХРОНОТОПУ В ПРОЗІ ІГОРЯ МУРАТОВА .....	17
Верлата А. ХРОНОТОПНІ ВИМІРИ СИМВОЛІСТСЬКОЇ МОДЕЛІ ДРАМАТУРГІЇ ВАСИЛЯ ПАЧОВСЬКОГО .....	22
Даниліна О. АВТОРСЬКА КОЛОНКА ЯК МЕТАЖАНРОВИЙ РІЗНОВИД ДОКУМЕНТАЛІСТИКИ .....	28
Деркачова О. ТОПОС МІСТА В ПОЕЗІЇ БОГДАНА ТОМЕНЧУКА (НА МАТЕРІАЛІ ЗБІРКИ «СЕЗОН НЕНАПИСАНИХ ВІРШІВ»)..	34
Джелёва А. «КАТЕГОРИИ СРЕДНЕВЕКОВОЙ КУЛЬТУРЫ» А.Я. ГУРЕВИЧА С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ СИНЕРГЕТИКИ .....	42
Дибовська О. КАТЕГОРІЯ ЧАСОПРОСТОРУ ЯК ЖАНРОВА ОЗНАКА КАЗОК ЗІРКИ МЕНЗАТЮК (НА МАТЕРІАЛІ ЗБІРОК «ЗВАРЮ ТОБІ БОРЩИКУ» ТА «УКРАЇНСЬКИЙ КВІТНИК»)	51
Дмитрієва І. ХРОНОТОП В П'ЄСІ КЕРІЛ ЧЕРЧІЛ «БАЖАННЯ СЕРЦЯ» ЯК ЗАСІБ ВТІЛЕННЯ КОНЦЕПЦІЙ ТЕАТРУ ЗАГРОЗИ ГАРОЛЬДА ПІНТЕРА.....	58
Єгорова Ю. РОМАНІСТИКА ОКСАНИ ЗАБУЖКО У СИСТЕМІ АВТОБІОГРАФІЧНОГО ЧАСОПРОСТОРУ .....	64
Завадська В. ДО ПИТАННЯ ЧАСОВОЇ ІДЕНТИФІКАЦІЇ У ФОЛЬКЛОРІ.....	69
Зайдлер Н., Зінченко К. СПЕЦИФІКА СОЦІАЛЬНО-ІСТОРИЧНОГО ХРОНОТОПУ В РОМАНІ ГАЛИНИ ТАРАСІЮК «ХРАМ НА БОЛОТІ» .....	75
Землянська А. ЧАСОПРОСТОРОВА ОРГАНІЗАЦІЯ НОВЕЛ М. ХВИЛЬОВОГО «Я (РОМАНТИКА)» ТА О. ДЕРКАЧОВОЇ «У ЛЕЩАТАХ РОМАНТИКИ» .	80
Зотова В., Негрій І. ДИСКУРС ЧАСОПРОСТОРОВИХ ЛОКУСІВ У ПРОЗІ ВОЛОДИМИРА ДІБРОВИ.....	85
Клочек Г. ФУНКЦІЯ ХРОНОТОПУ У ФОРМУВАННІ СИНЕРГЕТИКИ ВНУТРІШНЬОГО СВІТУ ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ .....	93
Кобилко Н. ОСОБЛИВОСТІ ХРОНОТОПУ ДОРОГИ В РОМАНІ «ПОЗИЧЕНИЙ ЧОЛОВІК» ЄВГЕНА ГУЦАЛА .....	100
Колінько О. ТЕМПОРАЛЬНІ ВИМІРИ СУЧАСНОЇ ДИТЯЧОЇ ПРОЗИ .....	105
Копейцева Л. КОНСТРУЕНТИ ПСИХОЛОГІЗМУ У РОМАНІ Р. ІВАНИЧУКА «ВОГНЕННІ СТОВПИ» .....	113
Корнійчук Т. ХУДОЖНЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЯ АРХЕТИПУ «ЗРАДА» КРІЗЬ ПРИЗМУ ДИХОТОМІЇ «СВІЙ-ЧУЖИЙ» У П'ЄСІ «МОСКАЛЬ-ЧАРІВНИК» І. КОТЛЯРЕВСЬКОГО .....	118

Огульчанська О., Будко М. ПРОСТОРОВІ МОДИФІКАЦІЇ У РОМАНАХ ІРИНИ ВІЛЬДЕ «СЕСТРИ РІЧИНСЬКІ» ТА ТЕОДОРА ДРАЙЗЕРА «ОПЛОТ».....	123
Огульчанська О. СВІЙ/ЧУЖИЙ ХРОНОТОП У РОМАНІ ЕРІХА МАРІЇ РЕМАРКА «ЧАС ЖИТИ І ЧАС ПОМИРАТИ».....	128
Піскунова О. МИКОЛА ХВИЛЬОВИЙ: «ТВОРЧИЙ ХРОНОТОП» ЯК ПОДІЯ МІСТИЧНОГО ДИСКУРСУ.....	132
Пустовіт В. СПЕЦИФІКА ХРОНОТОПУ В ЕПІСТОЛЯРІЇ М. КОЦЮБИНСЬКОГО.....	139
Сіренко С. ХРОНОТОП УРІЗЬКОГО ТЕКСТУ ГАЛИНИ ПАГУТЯК.....	145
Ткаченко Т. ПАРАЛЕЛЬНІ СВІТИ РОМАНА БАБОВАЛА.....	150
Ушкалов Л. ЕТЮД ПРО ВІЗІЮ ЧАСУ В СКОВОРОДИ.....	156
Ушневич С. ЕТНОКУЛЬТУРНА СПЕЦИФІКА ХРОНОТОПУ В ЛІТЕРАТУРНІЙ КАЗЦІ «ТАЄМНИЦЯ КОЗАЦЬКОЇ ШАБЛІ» ЗІРКИ МЕНЗАТЮК.....	164
Хороб С. ФАНТАСТИЧНИЙ РОМАН ГАЛИНИ ПАГУТЯК «ПИСАР СХІДНИХ ВОРИТ ПРИТУЛКУ»: ПОЕТИКА ХРОНОТОПУ.....	169
Цепкало Т. СИМВОЛІКА ОБРАЗУ МІСЯЦЯ В ПОЕЗІЇ ІВАНА ДРАЧА.....	176
Цуркан І. СИМВОЛИ ТРОЯНДИ У ТВОРЧІЙ УЯВІ ОЛЕКСАНДРА ОЛЕСЯ ТА ЄВРОПЕЙСЬКИХ СИМВОЛІСТІВ.....	183
Шумська О. КУЛЬТУРНО-ЕСТЕТИЧНІ АСПЕКТИ ВИВЧЕННЯ ЛІТЕРАТУРНИХ ЯВИЩ У ТЕОРІЇ ЕМЕРГЕНЦІЇ ВОЛЬФГАНГА ІЗЕРА.....	191

## РОЗДІЛ II

### Літературознавчі статті поза тематикою конференції

Karabovych T. THE RETURN OF THE ÉMIGRÉ WORKS OF THE «NEW YORK GROUP» POETS TO LITERARY DISCOURSE OF UKRAINE.....	196
Tarnavska M. METHODOLOGY OF LITERARY WORK SUBTEXT INTERPRETATION OR “TO CATCH A KITE”.....	204
Фока М. SUBTEXT IN THE RHETORIC DISCOURSE: ARISTOTLE’S MODEL.....	214
Буряк О. ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ НОВЕЛИ ЛЮБОВІ ПОНОМАРЕНКО «ГЕР ПЕРЕМОЖЕНИЙ».....	220
Вечірко О. МАЛА ПРОЗА М.ХВИЛЬОВОГО Й Б.ПІЛЬНЯКА: СПРОБА КОМПАРАТИВНОГО АНАЛІЗУ.....	231
Гольник О. ЕНІГМАТИЧНИЙ НАРАТИВ І КОД У МІСТИЧНОМУ РОМАНІ В.ДАНИЛЕНКА «КОХАННЯ В СТИЛІ БАРОКО».....	239
Клочек Г. ПРАВДА ЯК ДЖЕРЕЛО СИНЕРГЕТИЧНОГО ЕФЕКТУ В ПРОЦЕСІ ФОРМУВАННЯ ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ (На матеріалі драми Володимира Винниченка «Закон»).....	246
Лаврусенко М. УКРАЇНСЬКИЙ ЧАСОПРОСТІР У ПОВІСТІ ВОЛОДИМИРА ДАНИЛЕНКА «СПОВІДЬ ДЖУРИ САМОЙЛОВИЧА».....	252
Олексієнко А. FACEBOOK-ЛІТЕРАТУРА, ПОРОДЖЕНА РЕВОЛЮЦІЄЮ ГІДНОСТІ.....	260
Поліщук К. ХАРАКТЕР ТА КОНФЛІКТ В ДРАМАТУРГІЇ (НА ОСНОВІ П’ЄСИ «СУЄТА» ІВАНА ТОБІЛЕВИЧА).....	271
Портенко Д. ЗМІСТОВЕ НАПОВНЕННЯ ПОНЯТТЯ «АФОРИЗМ».....	280

Пухальська Г. ЕТНОНІМИ ЯРА СЛАВУТИЧА В КОНТЕКСТІ ПОГЛИБЛЕННЯ МОВНОЇ КОМПЕТЕНЦІЇ СТУДЕНТІВ ТЕХНІЧНИХ ВНЗ .....	288
Сенета М. ХРИСТОЛОГІЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ: АКТУАЛЬНІСТЬ, ОСНОВНІ ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ .....	298
Цепа О. ОБРАЗ ОПОВІДАЧА ЯК СУБ'ЄКТНА ФОРМА ВИРАЖЕННЯ АВТОРСЬКОЇ СВІДОМОСТІ В ПОВІСТІ-ПОЕМІ «ПОЗА МЕЖАМИ БОЛЮ» ОСИПА ТУРЯНСЬКОГО .....	309
Яровенко Т. КОМУНІСТИЧНИЙ РЕЖИМ В УКРАЇНІ: МИСТЕЦЬКИЙ ВЕРДИКТ ЯРА СЛАВУТИЧА .....	325
ANNOTATION .....	336

## НАУКОВІ ЗАПИСКИ

Серія:  
**Філологічні науки**  
Випуск 148

*«Наукові записки. Серія: Філологічні науки» внесені до списку видань,  
в яких можуть публікуватися результати дисертаційних досліджень  
(постанова Президії ВАК України від 10.03.2010 р. № 1-05/2)*

Свідоцтво про державну реєстрацію  
друкованого засобу масової інформації  
Серія КВ № 15525–4097Р від 22.06.2009 р.  
«Наукові записки. Серія: Філологічні науки»

СВІДОЦТВО ПРО ВНЕСЕННЯ СУБ'ЄКТА ВИДАВНИЧОЇ СПРАВИ  
ДО ДЕРЖАВНОГО РЕЄСТРУ ВИДАВЦІВ,  
ВИГОТІВНИКІВ І РОЗПОВСЮДЖУВАЧІВ ВИДАВНИЧОЇ ПРОДУКЦІЇ  
Серія ДК № 1537 від 22.10.2003 р.

Підписано до друку 09.06.2016. Формат 60x84<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Папір офсет.  
Друк різнограф. Ум.др.арк. 25,84. Наклад 300. Зам. № 8279.

---

РЕДАКЦІЙНО-ВИДАВНИЧИЙ ВІДДІЛ  
Кіровоградського державного педагогічного  
університету імені Володимира Винниченка  
25006, Кіровоград, вул. Шевченка, 1.  
Тел.: (0522) 28 59 84.  
Факс.: (0522) 24 85 44  
E-Mail.: mails@kspu.kr.ua