

Міністерство освіти і науки України
Маріупольський державний університет

ВІСНИК

МАРІУПОЛЬСЬКОГО ДЕРЖАВНОГО УНІВЕРСИТЕТУ

СЕРІЯ: ФІЛОЛОГІЯ

ЗБІРНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ

Головний редактор чл.-кор. НАПН України, д.політ.н., проф. К. В. Балабанов

Заснований у 2008 р.

ВИПУСК 12



МАРИУПОЛЬ – 2015

УДК 80(05)

Вісник Маріупольського державного університету
Серія: Філологія
Збірник наукових праць
Видається 2 рази на рік
Заснований у 2008 р.

Видання включено до міжнародної спеціалізованої наукометричної бази даних **Index Copernicus International sp.z o.o.** та міжнародної наукометричної бази даних **«Российский индекс научного цитирования» (РИНЦ)**, а також до фонду наукової електронної бібліотеки **«Киберленінка»**

Затверджено до друку Вченою радою МДУ (протокол № 8 від 27.05.2015 р.)

Постановою президії Атестаційної колегії МОНУ від 08.07.2009 р. № 1-05/3 видання «Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філологія» внесено до Переліку наукових фахових видань України з філологічних наук.

Головна редколегія:

Головний редактор – чл.-кор. НАПН України, д.політ.н., проф. К. В. Балабанов

Заст. головного редактора – к.е.н., проф. О. В. Булатова

Члени редколегії: д.ю.н., проф. М. О. Баймуратов; д.ф.н., проф. С. В. Безчотнікова; д.і.н., проф. В. М. Романцов; д.культурології, проф. Ю. С. Сабадаш; д.е.н., проф. І. Г. Яремчук

Редакційна колегія серії:

Відповідальний редактор – д.ф.н., проф. С. В. Безчотнікова

Заступник відповідального редактора – к.ф.н., доц. В. В. Орехов

Редактор англійських текстів – к.ф.н., доц. О. Г. Павленко

Відповідальний секретар – к.ф.н., доц. М. М. Нетреба

Члени редакційної колегії: д.ф.н., проф. А. Анастасіаді-Сімеоніді (Грецька Республіка); д.ф.н., проф. Н. Андонопулу (Грецька Республіка); д.ф.н., проф. Г. Бабініотіс (Грецька Республіка); д.ф.н., проф. А. Б. Гуляк; д.ф.н., проф. Ю. І. Ковалів; д.філ.н., проф. Д. Макріс (Італійська Республіка); д.ф.н., проф. В. П. Нерознак; д.ф.н., проф. Г. Г. Почепцов; д.ф.н., проф. С. О. Тусков; д.ф.н., проф. Д. Теофанопулу-Конду (Грецька Республіка); д.ф.н., проф. М. О. Вінтонів; д.ф.н., проф. А. Хаджипанайотіді (Грецька Республіка); к.ф.н., проф. Х. Христу (Грецька Республіка); д.ф.н., проф. А. Цакмакіс (Республіка Кіпр)

Засновник Маріупольський державний університет
87548, м.Маріуполь, пр.Будівельників, 129а
тел.: (0629) 52-99-86; e-mail: jour-kaf@mail.ru

Електронна версія видання знаходиться на: http://mdu.in.ua/index/visnik_mdu/0-94

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації
(Серія КВ №17803-6653Р від 24.05.2011)
Тираж 300 примірників. Замовлення № 34.07

Видавець МФ ТОВ «Друкарня "Новий світ"»
87510, м. Маріуполь, Красномаякська, 2; тел.: (0629) 41-35-13
Свідоцтво про внесення до Державного реєстру суб'єкта видавничої справи
ДК №1792 від 20.05.2004

ЗМІСТ

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

Грачова Т. М., Коновалова М. М. ПОЕТИЧНИЙ ПРОСТІР ЛЕОНІДА ТАЛАЛАЯ	5
Дуркалевич В. В. СЕМІОТИЗАЦІЯ СВІТУ В ОПОВІДАННІ ІВАНА ФРАНКА «У СТОЛЯРНІ».....	10
Луценко Л. О. ПОНЯТТЯ ТОЧКИ ЗОРУ У ПЕРСПЕКТИВІ ФЕМІНІСТСЬКОЇ НАРАТОЛОГІЇ.....	18
Новицька О. А. ЕСТЕТИЧНІ ТА СВИТОГЛЯДНІ КОНЦЕПТИ РАННЬОЇ ТВОРЧОСТІ АНТОНА КРУШЕЛЬНИЦЬКОГО.....	24
Павленко О. Г. ЖАНРОВО-ТЕМАТИЧНА І СТИЛЬОВА КОНФІГУРАЦІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ПРОЗИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ	29
Панова Н. Ю. НЕСЧАСТНА ЛЮБОВЬ КАК ПРИЧИНА САМОУБИЙСТВА ФИЛИППА БОСИНИ (ПО РОМАНУ ДЖ. ГОЛСУОРСИ «СОБСТВЕННИК»).....	40
Пархета Я. В. ДУАЛІСТИЧНІСТЬ ТЕМПЕРАМЕНТУ ГРИГОРА ТЮТЮННИКА: ЕКСПЛІКАЦІЯ У ХУДОЖНІЙ ТВОРЧОСТІ.....	48
Сардарян К. Г. НАЦІОНАЛЬНО-ЕСТЕТИЧНІ КОНЦЕПТИ ТВОРЧОСТІ І. В. ЖИЛЕНКО	56
Хорошков М. М., Мельничук І. В. НЕСПОКІЙ І НОСТАЛЬГІЯ ХУАНА МАНУЕЛЯ МАРКОСА (РОМАН «ЗИМА ГЮНТЕРА» КРИЗЬ ПРИЗМУ ПОСТМОДЕРНОГО СВИТОГЛЯДУ ХХ ст.).....	63

ЛІНГВІСТИКА

Шаповал Г. І. ОСНОВНІ АСПЕКТИ НОМІНАЦІЇ ОСІБ У МАЛІЙ ПРОЗІ БОГДАНА ЛЕПКОГО.....	70
ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ.....	77
ВИМОГИ ДО ОФОРМЛЕННЯ НАУКОВИХ СТАТЕЙ ДЛЯ ПУБЛІКАЦІЇ В ЗБІРНИКУ НАУКОВИХ ПРАЦЬ.....	79

CONTENTS

LITERATURE

Grachova T. M., Konovalova M. M. POETIC SPACE OF LEONID TALALAY.....	5
Durkalevych V. V. THE SEMIOTIZATION OF THE WORLD IN «IN THE JOINER'S SHOP» BY IVAN FRANKO.....	10
Lutsenko L. O. THE NOTION OF POINT OF VIEW FROM THE PERSPECTIVE OF FEMINIST NARRATOLOGY.....	18
Novitska O. A. AESTHETIC AND OUTLOOK CONCEPTS OF ANTON KRUSHELNITSKY'S EARLY WORKS.....	24
Pavlenko H. G. GENRE PECULIARITIES OF UKRAINIAN PROSE IN THE SECOND HALF OF THE XX- th CENTURY	29
Panova N. Y. THE UNHAPPY LOVE AS A REASON OF PHILIP BOSINNEY'S SUICIDE (BASED ON THE NOVEL OF JOHN GALSWORTHY «THE OWNER»).....	40
Parheta Ya. V. DUALITY OF GRIGOR TYUTYUNNYK'S TEMPERAMENT: EXPLICATION IN CREATIVE WORK.....	48
Sardaryan K. G. NATIONAL AND ESTHETIC CONCEPTS OF CREATIVE WORKS BY IRINA ZHILENKO.....	56
Khoroshkov M. M., Melnychuk I. V. JUAN MANUEL MARCOS'S ANXIETY AND NOSTALGIA («GUNTER'S WINTER» NOVEL IN THE PERSPECTIVE OF POST-MODERNISM OF THE XX-th CENTURY).....	63

LINGUISTICS

Shapoval G. I. THE MAIN ASPECTS OF THE NOMINATION OF PERSONS IN A SMALL PROSE BOHDAN LEPKY	70
INFORMATION ABOUT THE AUTHORS.....	77
REQUIREMENTS FOR THE SCIENTIFIC PAPERS FOR PUBLICATION IN THE COLLECTED WORKS.....	79

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

УДК 821. 161.2 – 1 Тал (045)

Т. М. Грачова, М. М. Конавалова

ПОЕТИЧНИЙ ПРОСТІР ЛЕОНІДА ТАЛАЛАЯ

У статті піддано критичному осмисленню поетику ліричних художніх текстів Л. Талалая, що містяться у збірках його художніх творів пізнього періоду творчості («Вибране») (2004), «Неурахований час» (2006). Основна увага зосереджена на специфічних рисах стильової манери відомого поета з акцентом на змістовому наповненні та засобах мовно-образної реалізації авторського світовідчуття.

Ключові слова: *поетика, лірика, стиль, метафора, персоніфікація, літературний дискурс.*

Леонід Талалай є яскравим представником літературного процесу другої половини ХХ ст., що дебютував ще на початку 60-х років збіркою «Журавлиний леміш». З того часу творчість письменника піддавалася критичному осмисленню у наукових розвідках С. Тельнюка, Л. Новиченка, І. Дзюби, С. Негодяєвої, І. Прокоф'єва, І. Базилевського та ін. Об'єктом літературознавчих зацікавлень відомих науковців стали як окремі аспекти творчої самореалізації митця, так і специфічні риси творчого спадку Л. Талалая загалом. Більшість учених схиляються до думки, що домінантними ознаками стильової палітри автора є поглиблена філософічність, медитативність, ліризм. Однак слід зауважити, що донині залишаються недостатньо висвітленими питання комплексного вивчення творчості письменника з урахуванням лірики останніх років життя автора.

Отже, **актуальність** статті обумовлена необхідністю аналізу домінантних творчих принципів і прийомів письменника з акцентом на індивідуально-авторській поетиці. При цьому береться до уваги той факт, що «лірика тяжіє до окремого почуття, динаміки настрою» [1, с. 68] та її значення полягало в тому, «щоб замість зовнішньої реальності речі представити її присутність і дійсність у суб'єктивній душі, в досвіді серця і в рефлексії уяви, а тим самим представити зміст і діяльність самого внутрішнього життя» [1, с. 68–69].

Метою даного дослідження є естетичне осмислення ліричного спадку Л. Талалая пізнього періоду творчості у контексті поточного літературного дискурсу.

Серед **завдань** роботи автори виокреслюють:

- аналіз крізь призму критеріїв художності окремих художніх творів Л. Талалая;
- розкриття естетичної самобутності лірики автора;
- виділення рис індивідуально-авторської поетики.

Творчі рефлексії Л. Талалая пізнього періоду творчості наочно демонструють, що «автор ліричного твору реалізує унікальну спроможу цього роду літератури – відтворювати духовне життя суб'єкта в єдності з пізнавальною роботою свідомості, не

чекаючи стабілізації плінних моментів переживання, спалаху емоції, реакції на світ» [1, с. 69].

Осмилення вічних проблем людської екзистенції цікавило зрілого майстра. Поезія «Вже стільки літ, і стільки зим...» демонструє реципієнту авторську модель самоусвідомлення та самооцінки.

Глибину проблеми підкреслено у творі художнім анафоричним повтором, що маючи дещо побутову основу («вже стільки літ, і стільки зим я піднімаюся, як дим...»), позбавлений зайвого красномовства, малює зорову картину широкого філософського звучання. Проблема самотності мислячої особистості у людському соціумі, втрати внутрішнього стрижня, зв'язку із самим собою («і сам себе уже не чую і сам собі телефоную, собі у відповідь мовчу») є легко сканованою. Твір набуває дещо символічного звучання за рахунок образів «пам'ятника із диму», «зірки, як свічі», «хмарки легкої», що супроводжують ліричного героя на його життєвому шляху та у надреальному існуванні. Проблему сліду на землі, що по собі залишає кожна людина, хвилює автора. Він вирішує її у мінорному ключі: «я піднімаюся, як дим, що разом з іменем моїм, з моєю долею земною розтане хмаркою легкою», при цьому трагічного звучання поезія позбавлена.

Іншого емоційного відтінку поезія «Ні голосу Бога з неба...». Відчай і безнадія проймають її, оскільки самотність ліричного героя («пропащого») набуває максимальної межі, за якою лише прірва. Образна система ліричної мініатюри максимально доступна читачеві, основне змістове та емоційне навантаження виконують лексеми із заперечними відтінками: «ні», «ніколи», «нікого», «нічого». Душа ліричного героя знаходиться у вкрай збудженому стані: з одного боку, вона виснажена і вкрай збайдужіла, з іншого, – налякана («Не страшно уже нічого. То звідки в душі тривога?»). Мотив відчуження особистості від усього і всіх (навіть від себе самого) є наскрізним у художньому творі.

Чітко виражена авторська позиція стосовно однієї з найулюбленіших тем українського письменства лаконічно, однак достатньо переконливо продекларована у поезії «Я вижити не обіцяю». «Я» ліричного героя, не наважуючись налаштуватися на мажорну тональність через об'єктивні причини, емоційно перегукується з образом «слова», що уособлює одночасно мову народу і поезію у широкому сенсі. Мотив подвійної смерті, підкреслений повторами «я **умираю** поступово, як **умирає** наше слово, хоч не говорить, що **вмирає**», набуває аналітичної оцінки у кінці ліричної медитації. В. Базилевський слушно зауважив, що мотив смерті, який є одним з домінуючих у творчості Л. Талалая, є «свідченням глибини натури» автора. Вічні моральні імперативи Правди і Совісті набувають у письменника філософського осмилення і подаються безумовною основою існування.

Мотив ностальгії за давно минулим є наскрізним у поезії «Пізня осінь пахне димом». Щемливі спогади, що межують з тихим сумом, навіяла ліричному герою «пізня осінь». Автор відтворює об'ємну (зорові, слухові, дотикові образи) картину природи, спираючись як на традиційні мовно-образні асоціації («пізня осінь пахне димом...»), так і на ускладнену метафорику, що базується, переважно, на грі кольорів. Образ вогню (один з традиційних у літературі) викликає в уяві автора напівказкові візії та служить джерелом самозаглиблення ліричного героя. Меланхолічні спогади про рідних людей («постать матері живої, голос друга дорогий») відтворені у побутовому контексті (образи «чарчини», «столу широкого біля хати»), однак це лише інтимізує художню оповідь, надає їй ширості. «Свято душі» герою псує реальність, що позбавляє його ілюзій і спричинює прозріння дорогою ціною («і метається, як птиця, і ярчить душа моя...»). Мотив самотності («туманіють рідні лиця») проілюстровано

відповідними образами («і багряне зносить листя безпритульна течія»). Поезія «Пізня осінь пахне димом» є зразком медитативної лірики з яскраво вираженою мінорною тональністю.

Зовнішня простота оповідної манери Л. Талалая у поезії «Інколи хочеться пісні простої...» зачаровує та гіпнотизує. Наскрізний символічний образ «пісні» цементує образну конструкцію ліричної мініатюри. Вічні земні цінності стають пріоритетними для ліричного героя, що дозволяє констатувати відповідний рівень його інтелекту і життєвої мудрості. Про головне («чим насправді ти жив»), за авторською концепцією, не слід багато говорити, можна «зовсім без слів», важливо при цьому «смакувати» життя у відповідному темпоритмі («повільно-повільно, повільніше хмари, повільніше часу...»), аби не пропустити вагомого та встигнути освоїти весь світ. Композиція поезії дозволяє створити в уяві реципієнта багатшарову картину-мереживо, де синтезовано ледь накреслені образи зорово-дотикового ряду («... тремтливо, як марево, степом Донбасу сплива, не спливаючи, перед тобою то хвилею синьою, то голубою...») з алюзіями на рівні слуху. Асоціативний рівень Л. Талалая прозорий та глибокий за змістом. Життя людське – пісня колискова, негаласлива мудрість матері, символ любові і душевної гармонії. А зміст її простий, як Космос – вічна таємниця стосунків між Жінкою і Чоловіком, закодована автором у підкреслено лаконічну та спрощену форму вираження («...впівголосу пісні на вічний мотив про те, як любила, про те, як любив, про те, що життя наше – пісня без слів»).

У душі народної пісні починається поезія «Щось ти, серце моє...»: «Щось ти, серце моє, ой важке, загорьоване, ніби всі, що не є, позліталися ворони...». Улюблений образ пізнього періоду творчості автора – образ «всіх листопадів» традиційно у Л.Талалая несе негативне емоційне забарвлення. Трагізм світовідчуття обумовлено почуттям провини (інтуїтивної, не до кінця усвідомленої), передчуттям смерті, що подано автором у досить своєрідній формі («...може, строки прострочено, може, голка сосни дошиває сорочку»). Спогади про «стіни отчої хати», переплетені з біблійними алюзіями («безпутний син», «Пресвята Богородиця»), оповиті серпанком тихого суму, бо пов'язані з спогадами про дитинство «в нужді», де «все рвалось, все тонко». Щира («я молюсь на колінах») покайня молитва ліричного героя Богородиці є логічним завершенням поезії-сповіді Л.Талалая.

«Листопадний» настрій поета блискуче передається реципієнту. Для Л. Талалая характерним є звертання до образу «листопада», коли йдеться про мінор екзистенції. Поезія «І слів немає щось договорить...» це красномовно підтверджує. Твір має вдалу композиційну побудову, оскільки семантичні концепти автора проакцентовано за допомогою художніх повторів. Осінь у поета асоціюється з роздумами над сенсом життя, розчаруваннями та сумом. Вогонь (символ життєстверджуючий) «пригасає», «не горить», оскільки у цьому ліричний герой не вбачає ніякого сенсу. Улюблені авторські алюзії пов'язані з природою (картина осіннього саду). Стан розгубленості ліричного героя декларується у незауважливій формі: «І метушусь, і знову невпаде Не знати що шукаю в листопаді, Потоптуючи сліпо листопад».

Апокаліптична картина «глибокої осені» у природі наповнена в поезії «Глибока осінь. Вечір пізній...» авторськими емоціями «на межі», бо асоціативно нагадує той етап людського існування, коли ілюзії вже втрачено, перспективи не накреслюються, оптимістичне сприйняття життя поступається безнадії. Образний ряд Л. Талалая переконливо мінорний, бо чого чекати від життя, коли «на межі, як на межі – сьогодні рано, завтра пізно». Слід відзначити, що прості синтаксичні конструкції, з яких композиційно побудована поезія, допомагають чітко виокреслити авторську концепцію.

Поезію «Я ще й до себе не дожив...» вирізняє трагізм світовідчуття, бо «зір померк і пам'ять меркне», ліричний герой втомився від втрат найближчих, найрідніших людей і розуміє, що цьому процесу ніяк не можна зашкодити. Образ дороги (символ життя людського), що «обривається», легко тлумачити. Це один із класичних образів-топосів національного письменства, що не має у Л. Талалая якогось супероригінального семантичного наповнення, однак це не перешкоджає широті вияву авторської емоції. Можна зауважити певну недомовленість (при тому, що всі позиції автора проакцентовані) на кінець ліричної мініатюри. Звертання героя до Бога емоційно обумовлено – коли ставиться крапка, слід дбати про головне. Приємно дивує принципова позиція героя, якому соромно просити щось у Бога, реципієнту залишається лише розмірковувати над причинами такої нетипової поведінки (це межа трагічної збайдужілості чи ознака того, що у житті ліричного героя все максимально реалізувалося і більше нема чого просити).

Світла, «яблуновоцвітна» поезія «Крона яблуні струмиться» наповнює душу читача теплим щемом. Авторіві майстерно вдалося передати атмосферу тихого суму за давно минулим, що у ліричного героя органічно межує з образом батьківського дому і матері. Початок ліричної замальовки – психологізована і персоніфікована пейзажна картина (один з улюблених прийомів Л. Талалая), в епіцентрі якої образ яблуні, з листя якої збігає роса «ніби молодість з лиця». Автор вдало малює картину тиші, коли весь світ готовий до спілкування («розкритий, як обійми»), однак вдячного співрозмовника в особі ліричного героя не знаходить, оскільки його думки ностальгічно «заземлені» на рівень «старенького рукомийника», «дзеркала без рами», що є частиною того минулого, що міцно тримає героя у своїх обіймах. Картина зображального плану переплетена з планом вираження у кінці твору, що дозволяє глибше розкрити мотив неусвідомленої провини перед батьками (матір'ю, зокрема), що часто з'являється у ліриці Л. Талалая пізнього періоду.

Інтертекстуальні зв'язки поезії П. Тичини «До кого говорить?» з поезією «Кому повім? Кому? До кого?» Л. Талалая достатньо прозорі. Змістове наповнення поезій схоже, однак не тотожне. Системою риторичних запитань, схожих на зойк, починаються ці художні тексти. Якщо відомий кларнетист апелює до Блока, Горького, Робіндраната Тагора, шукаючи відповіді на болючі питання доби, то Л. Талалай звертається до Бога, підкреслюючи тим самим абсолютність порожнечі навколо себе («Ніде нікого, окрім Бога. Ніде нікого, всі глухі»), коли відбуваються жахливі речі. Отже, мотив самотності є спільним для творів обох авторів. Як розплату за гріхи сприймає ліричний герой поезії «Кому повім? Кому? До кого?» такий стан речей, оскільки морально схибив «пійт», стоячи у черзі «до корита» (матеріальних благ) «неначе крадькома», у бажанні хоч якось збагатитися (на рівень «чайної ложечки»). Автор іронізує з поета, що навіть у такій ситуації зміг опинитися незмінно позаду всіх: «Стоїть в задумі про своє і поміча у здивуванні, як черга довшою стає, а він, як був, стоїть останнім».

Проблему місця поета у соціумі, його долі у дисгармонійному світі Л. Талалай вирішує у поезії «Поети вижити могли б...». Кожен митець намагається своєрідно окреслити цю проблему, використовуючи оригінальний арсенал засобів художнього вираження. Л. Талалай, далекий від ілюзій визнання і слави, дає надзвичайно емоційну оцінку діяльності поета у сучасному світі – «Який гіркий в поета хліб, та ще й його не вистачає». Порівняння митця зі «сльозою на щоці» викликає мінорну алюзію тимчасовості його перебування на цьому світі, тому мотив смерті, що з'являється у творі далі, є логічним. Бажання самореалізації, жага творчості всупереч перешкодам, коли «все перекрыли, заступили...», і неможливість здійснення мети призводить

ліричного героя до відчаю, що виливається у зойк («Та пропустіть хоч до могили, залиште хоч перо в руці. Невже дописувать мені на дошці нігтем у труні?!»).

У поезії «Лист до запитання» письменник подає ще одну спробу художньої інтерпретації теми митця та його творчості. Звертаючись до уявного опонента, ліричний герой з окремих мікрорівнів створює мозаїку буття митця, що не має відповідного поцінування у суспільстві. Поет у творі – людина самовіддана, що спілкується з Музою «всю ніч вночі», «аж до світання в глухі часи, в голодний піст», однак муки творчості ліричного героя – поза сферою зацікавлень потенційних читачів «а лист лежить на тій же пошті, і ви не кличете у гості». Самоіронією пройнято останні рядки поезії, де автор планує звернутися до реципієнтів з вічності («граніту»), щоб «посіяти паніку» серед невдячних нащадків. Символіку «листа до запитання» можна трактувати як нереалізовані письменницькі потенції.

Поезія «Короновані нашою ціною» є твором гострого громадянського пафосу, де авторська політична позиція, моральні імперативи чітко виокреслені. Архітектоніка поетичної мініатюри має в своїй основі образ «поїзду», що в радянську добу уособлював неупинний революційний рух прогресивного людства до омріяної країни («комуни»). Л. Талалай використовує цей символ, переосмислюючи його змістове наповнення, трактуючи «поїзд, що йде напролом» як силу, що здатна руйнувати канони старого світу, де людина була позбавлена прав і свобод. Автор поезії – далекий від ілюзій, він саркастично оцінює діяльність Майдану, що здатний, на погляд автора, лише «розпускати нюні» та «скандувати» політичні гасла. Гіркоту та осуд викликає у письменника позиція нації, що ніяк не може вийти зі стану апатії та постійного «запою». Ліричний герой поезії прагне рішучих дій, хоча скептицизм його – очевидний: «...зійшов з постаменту наш поїзд / за дві пляшки на металолом».

Отже, можна констатувати, що Л. Талалай останніх років життя концептуально не змінив своєї творчої манери, однак скоригував, певною мірою, тематичні акценти у бік поглибленої філософічності, тональність своїх ліричних поетичних творів у бік підкресленої мінорності. При цьому поет не втратив своєї природної широти, органічного зв'язку з ментальною сутністю нації. Асоціативність автора залишилася прозорою та структурно-композиційно досконалою.

Повне ґрунтовне дослідження творчого спадку видатного митця з акцентом на поетикальних потенціях, самотньому таланті автора є завданням сучасного літературознавчого дискурсу.

Список використаної літератури

1. Кодак М. П. Поетика як система: літ.-крит. нарис. – 2-ге вид., доповнене / М. П.Кодак. – Луцьк: ПВД «Твердиня», 2010. – 176 с.
2. Негодяєва С. Самотність як домінанта поетичного діалогу В. Свідзинського та Л. Талалая / С. Негодяєва // Наукові праці Кам'янець-Подільського державного університету. Філологічні науки. – 2006. – Випуск 13. – С. 278–284.
3. Негодяєва С. Генетичний аспект існування «тексту в тексті» (на матеріалі лірики Леоніда Талалая) / С. Негодяєва // Вісник Луган. нац. пед. ун.-ту ім. Тараса Шевченка. – 2006. – № 15. – С. 101–107.
4. Негодяєва С. Художні аспекти інтерпретації народної символіки в ліриці Леоніда Талалая / С. Негодяєва // Вісник Луган. нац. пед. ун.-ту ім. Тараса Шевченка. – 2007. – № 2. – С. 78–84.
5. Негодяєва С. Трансформація біблійних міфів і прецедентного тексту в ліриці Леоніда Талалая / С. Негодяєва // Актуальні проблеми української літератури і фольклору: Наук. зб. / Редкол.: С. В. Мишанич (відп. ред.) та ін. – Донецьк: ДонНУ, 2006. – Вип. 10. – С. 392–398.

6. Прокоф'єв І. П. Поетика Леоніда Талалая : Дис... канд. філол. наук: 10.01.01 / Прокоф'єв Іван Петрович; Кам'янець-Подільський держ. ун-т. – Кам'янець-Подільський, 2004. – 175 арк.

7. Талалай Л. М. Потік води живої: Лірика / Л. М. Талалай. – К.: Український письменник, 1999. – 125 с.

8. Талалай Л. М. Неурахований час: Поезії / Л. М. Талалай. – К.: Український письменник, 2006. – 184 с.

9. Талалай Л. М. Вибране / Л. М. Талалай; упоряд. Р. Талалай. – К.: Дніпро, 2004. – 448 с.

Стаття надійшла до редакції 30.04.2015

T. M. Grachova, M. M. Konovalova

POETIC SPACE OF LEONID TALALAY

This article critically analyzes the poetic style of the lyrical texts of L. Talalayaj contained in the collections of his belles lettres of the late period of creative work («Selected works» (2004), «Unaccounted Time» (2006)). The main focus is pointed on specific features of stylistic manner of the famous poet with an emphasis on semantic filling and linguistic and figurative means of the author's attitude realization.

Leonid Talalay is an outstanding representative of the literary process of the second half of the twentieth century. He debuted in the early 60s collection «Cranberry colter». Since then the writer's workswere criticallyinterpreted in the scientific researches of S. Telnyuk, L. Novychenko, I. Dziuba, S. Nehodyayeva, I. Prokof'yev, I. Bazylevskiyi and others. The objects of literary interests of the famous scientists were both some aspects of the artist's creative self-realization and the specific features of the creative heritage o fL. Talalayaj in general. Most scientists are inclined to the view that the dominant style paletteauthor's featuresare deep philosophy, meditateness and lyricism. However, it should be noted that until now the problems of the complex study of the writer's creative work, subject to thepoetry of the last years of life of the authorhave not been sufficiently studied.

L. Talalay during the last years of his life has not conceptually changed his creative manner, but correctedin some waytowards deep philosophicality the lyrical tone of his poetic works to emphatic flat response. Herewith the poet has not lost his natural sincerity and organic connection with mental essence of the nation. The author's associativityremains transparent and structurally and compositionally perfect. Among the problems the author touches upon in his poetic texts, one can pick out the sense of human existence, the artist and society, of social frustration, the conflict of material and moral in life, the problem of guilt for committed actions and others.

The full thorough study of the creative heritage of outstanding artist with an emphasis on poetic potency, original talent of the author is the task of the modern literary discourse.

Key words: poetics, lyricpoetry, style, metaphora, personification, literary discouse.

УДК 821.161. 209 Фра

В. В. Дуркалевич

СЕМІОТИЗАЦІЯ СВІТУ В ОПОВІДАННІ ІВАНА ФРАНКА «У СТОЛЯРНІ»

У статті здійснено структурально-семіотичний аналіз оповідання І. Франка «У столярні». Виявлено й охарактеризовано основні механізми семіози, котра розгортається на трьох рівнях – антропологічному, топографічному й аксіологічному.

Показано, що важливу сенсовісну роль у процесі семіотизації світу відіграє перманентне зіставлення і порівняння двох, різних за своєю суттю, моделей розуміння дійсності.

Ключові слова: *автонарація, семіоза, антропологія, аксіологія, топографія.*

Оповідання «У столярні», так само, як і низка інших Франкових творів, серед яких «У кузні», «Микитичів дуб», «Оловець», «Отець-гуморист», «Schönschreiben», «Під оборогом», «Малий Мирон», «Борис Граб» чи «Гірчичне зерно», належить до семіосфери автобіографічного нарративу. Функціонує, отже, у вигляді певної ретроспективно-перформативної структури, концептуальні контури якої докладно представлені І. Франком у «Передмові» до збірки «"Малий Мирон" і інші оповідання» (1903).

У вітчизняному франкознавчому дискурсі оповідання «У столярні» неодноразово ставало об'єктом окремих студій. Під кутом зору функціонування кольористичного спектра розглядає твір О. Сербенська [1]. Окрему розвідку, пов'язану із дослідженням проблеми імпресіонізму, присвячує згаданому оповіданню Р. Голод [2]. Оповідання аналізується також з перспективи нараційної типології [3] й міфопоетики [4]. Більшість зі згаданих досліджень, з одного боку, послідовно реалізують поставлені у їхніх межах завдання, з іншого, – характеризуються браком чіткого розмежування на рівні емпіричної й текстуальної інстанцій. Докладнішого розгляду потребують також особливості моделювання антропологічного, топографічного й аксіологічного вимірів твору.

Окреслена ситуація зумовлює **актуальність** запропонованої роботи, **метою** якої є з'ясування основних механізмів моделювання семіосфери оповідання «У столярні». Сформульована у такий спосіб мета зумовлює розв'язання наступних **завдань**: 1) виявити основний механізм моделювання світу у згаданому оповіданні; 2) з'ясувати специфіку його функціонування; 3) окреслити рівні розгортання семіози.

Світ «станції» на «бориславському тракті» та його найближче оточення пізнається-освоюється передусім як певна **топографічна** дійсність. Досвід перебування у цій дійсності є своєрідним досвідом упорядкування її аморфного, не знаного і чужого ще континууму, у текст, що надається до читання. У процесі такого освоєння-наближення простір починає виразно диференціюватися на певний центр та периферію, з'являється глибше розуміння специфіки їхнього функціонування. Фрагмент простору на «бориславському тракті» постає як замкнений і відмежований від решти світу болотяний острівець, який тяжіє до поступового й неминучого саморуйнування. Ключову роль у реконструкції цього просторового фрагмента відіграє візуальний код, на котрий нашаровуються, збагачуючи й увиразнюючи реконструйований образ, звуковий та запаховий коди: «То був старий домок у подвір'ї, відділений від вулиці трохи показнішим, але дуже нехарним жидівським домом та ще одною величезною жидівською халабудою, де містився шинок, а від потоку смердячою гарбарнею. Від заходу й полудня до нього припірав невеличкий огорог, засаджений капустою, буряками та іншою невибагливою яриною. На подвір'ї перед домом стояли купи тертиць, верещали купи жиденят; від вулиці доходив шинковий галас, а від гарбарні поганий сопух. Усі забудовання були дерев'яні, внизу гнили, бо місце було вогке. Отсе було те оточення, в якому пройшли перші три роки мого міського життя» [5, с. 171]. Якщо початковий етап пригадування-реконструкції дому «цьоці» Кошицької та його найближчих околиць відбувається за допомогою універсальних просторових категорій (північ ↔ південь, захід ↔ схід, відкритий ↔ закритий, позаду ↔ попереду, верх ↔ низ) і має характер радше об'єктивного опису, то подальша диференціація

простору на «бориславським тракті» подається крізь призму емоційного досвіду наратора. Емоційний та перцептивний досвід «я» супроводжує появу кількох особливих місць на мапі освоюваного світу. Кожне із таких місць розгортається як своєрідний мікросвіт, котрий підкоряється власним правилам і власним законам, наділений власною аурую і власною загадкою.

Першим просторовим фрагментом, котрий підлягає нараційній реконструкції, виявляється подвір'я «на затиллі "цьоциного" домика». Добра просторова орієнтація і неабияка спостережливість дозволяють нараторові помітити, що «подвір'я на затиллі» є своєрідною просторовою мініатюрою-двійником більшого «спільного подвір'я», розташованого перед будинком «цьоці». Його репрезентація будується на низці просторових опозицій: вузький ↔ широкий, спільний ↔ окремий, великий ↔ малий, відкритий ↔ закритий, попереду ↔ позаду. Цей менший просторовий двійник наділений усіма негативними ознаками «спільного подвір'я», однак відрізняється від першого ступенем інтенсивності прояву цих ознак. Замкнений, тісний, затхлий мікрокосм подвір'я на затиллі «цьоциного» дому одразу ж протиставляється низці позитивних модусів, пов'язаних із актуалізацією сакрального (неділя), добового (ранок) та річного (гарний осінній день) циклів. У цьому плані затилля функціонує як інфернальний мікропростір, простір низу, спрофанований простір. Натомість усе, що оцінюється наратором як позитивне, радісне, світле виразно відокремлене від інфернального «тут» у горизонтальному (на віддалі) й вертикальному (угорі) планах: «У віддалі, на вежі церкви святої Трійці і в польським костьолі грали дзвони. Сонце палало ясно на безхмарному небі. В повітрі, високо над отим смердючим та брудним гніздом, уносилося якась радість, якийсь празничний настрій» [5, с. 173]. Інфернальний мікрокосм подвір'я на затиллі «цьоциного» дому вступає також у систему просторових, а отже, й аксіологічних опозицій із універсумом «рідної сторони». Структурування цих двох докорінно відмінних світів відбувається шляхом актуалізації низки опозицій, серед яких: тут ↔ там, чужий ↔ свій, брудний ↔ чистий, сумний ↔ веселий.

Окрім універсальних опозицій згадані світи відрізняються також специфічними, характерними лише для них ландшафтними деталями. «Тут» асоціюється із сопухом гарбарні, «жидівськими халабудами», шинком, брудним потоком, гнилизною, галасом та вересками. «Там» асоціюється зі «своїм» простором і «своїми» людьми, з різнобарв'ям і багатоголоссям «рідної сторони»: «В моїй душі чувся веселий шум лісу, плюскіт чистої річки, мерехтіли постаті селян у чистеньких білих сорочках і дівчат у червоних спідницях зі скиндячками на головах» [5, с. 173–174]. Однак спогад про «свій», добре знаний відмалечку сільський універсум, супроводжується якимсь неусвідомлюваним відчуттям тривоги. Те, що від самого початку витворювало межі просторової самототожності «я», робило людиною певного місця, раптом опиняється під загрозою остаточної втрати: «Мене щось стисло за серце, мов чорний рак здоровим щипом. Я весь стрепенувся; по мені пройшло неясне чуття, що той чорний рак, ухопивши мене тепер за серце, не попустить його вже ніколи» [5, с. 174].

Високий паркан на затиллі «цьоциного» домику відокремлює-відділяє цей тісний затхлий простір від решти світу. У цей світ не можна потрапити. Його можна лише розглядати, а радше – підглядати, крізь вузькі шпарини дощок. В одній зі шпарин спостережливе око наратора помічає невеличкий городець, котрий виглядає як просторовий двійник городу з-перед вікон тітчиної столярні. Тут є «ті самі широколисті буряки, худі головки капусти та рідко розкидані бадилля кукурудзи» [5, с. 174]. Однак, окрім непоказних рослин-двійників, за парканом приховується також мальовничий і динамічний світ іншої тутешньої ярини, яка *обертається, вихапується, розвалюється й повзе* у своєму буйному зеленому царстві: «Два-три соняшники обертали просто до

мене свої жовті круглі цвіти, мов худі, від зависті пожовклі лица. Зелений кріп вихапувався з-поміж повзучих огірків. Пузатий, писаристий гарбуз розвалився на грядці і грів до сонця свій сорокати́й бік» [5, с. 174]. Уся ця рослинність, добре знана ще зі «свого» світу, світу «рідної сторони», у ситуації «тут» і «тепер» відкривається наново, спонукаючи до докладного опису, кожної, навіть найдрібнішої її деталі. Однак у цьому строкатому знаному-незнамому мікрокосмі доходить й до справжнього відкриття. У світі за парканом погляд натрапляє на щось, що не має відповідника у «там» і «тоді» рідного обійстя: «Між капустою пишалася темно-зелена коноплина, сама-одна, широко розгалужена та дорідлива, заввишки мало що не в хлопа, а завгрубшки внизу як держално коцюби. Я довго і не без подиву спочивав на ній очима: такої коноплини у нас на селі я не видав ніколи» [5, с. 174]. Як щось, що функціонує у подвійній – знане й незнане водночас – перспективі, відкривається також перед очима малого спостерігача невеличкий осінній сад. Цей мальовничий фрагмент краєвиду за парканом цілком відрізняється від дійсності по сей бік «цьоциного» подвір'я: «Далі за грядками йшов невеличкий садок з овочевими деревами. Червоні яблука пишалися та рум'янілися до сонця; грушки обліпили гілляки великої груші так густо, що листя майже не було видно за ними. Тоненькі гіллячки слив гнулися під вагою темно-синіх сливок. Правдивий рай для дитячої фантазії!» [5, с. 174]. Там, у «рідній стороні», такий сад став би, без сумніву, одним із найпринадливіших місць для цікавої сільської малечі. Розгортався б як «свій» простір, у якому можливе усе. Однак тут, на затиллі «цьоциного» дому, паркан виконує свою безпосередню функцію відокремлення-відмежування-відгородження. Розділяючи два цілком протилежні світи, паркан не допускає переходу між ними. Світ по той бік паркана можна лише підглядати: «Правдивий рай для дитячої фантазії! Правдивий, та ба, загороджений високим дощаним парканом, у якому не було ні хвіртки, ні перелазу і в якому мені протягом тих трьох літ не довелось бути ані разу» [5, с. 174].

Одночасно паркан виконує ще одну функцію – функцію охоронно-захисну-рятівну. Адже наступний образ, який відкривається перед очима малого спостерігача, змушує його здригнутися від побаченого й почутого. «Малесеньке подвір'я» за парканом «цьоциного» будинку постає тепер як апокаліптична візія, візія абсолютного занепаду. Кожен елемент цього моторошного краєвиду приховує у собі неминучість розпаду і смерті. Цей інфернальний закуток виразно контрастує із картиною щедрого й барвистого осіннього саду, а ступінь інтенсифікації негативних ознак протиставляє його решті найближчого ландшафту столярні «на бориславським тракті». В основі конституювання візії простору за парканом лежить низка експліцитно й імпліцитно представлених опозицій, збудованих за принципом *à rebours*: подвір'я ↔ анти-подвір'я (= смітник), дім ↔ анти-дім (= гарбарня), речі ↔ анти-речі (= рештки), дерево ↔ анти-дерево (= стара верба).

Негативну ауру місця формують також імпліцитно присутні запаховий (сопух гарбарні) та колоративний (мікрокосм решток) коди: «Я відірвав очі від щілини, крізь яку видно було огоро́д із садом, і заглянув у іншу щілину. Там був зовсім відмінний вид. Малесеньке подвір'я, з трьох боків обведене низькими, обдряпанними будинками гарбарні, виглядало радше як огидливий смітник, ніж як подвір'я. Клапті перегнилої соломи, косми худоб'ячого волосся, обструганого зі шкіри, купи гарбарського вапна та товченого, переквашеного лубу, череп'я з горшків та тарелів і одним-однісінька дупласта, головата верба, у якої більша части́на пруття на голові була вже зовсім зісохла, а на решті теліпалося рідке, передчасно пожовкле листя, – ось що складалося на зовсім непринадний пейзаж» [5, с. 174–175]. Інфернальний простір подвір'я-смітника постає як простір мертвий. Усе, що потрапляє у його си́лове поле, підлягає неминучому

знищенню і розпаду. Не дивно, отже, що у такому просторі зв'язок між живими істотами можливий лише як зв'язок ката і жертви. Шпарина у паркані дозволяє оповідачеві переконатися у цьому на власному досвіді. Намір пізнати світ по той бік паркана несподівано завершується для нього важкою емоційною травмою. Жахлива подія торкається найглибших структур дитячого «я», актуалізуючи одночасно один із захисних скриптів, сформованих в універсумі рідної сторони. Світ цього скрипту, з одного боку, протиставляється інфернальному ландшафтові смітника, з іншого, – опиняється під загрозою знищення: «А я довго ще плакав, уткнувшись лицем у отворену скриньку та ніби шукаючи якоїсь книжки. В моїй уяві телянкали срібні дзвіночки, на червоній стяжці позавішувані на шиях таких самих білих та красеньких теляток, пишався зелений пастівник, по яким весело скачуть та пасуться вони, і чувся жалібний рик їх матерей, що тепер надарма шукають своїх діток. Якби-то їх бідна фантазія могла уявити собі той безмір погані, ту обридливу нору, той проклятий смітник, на якому їм довелось пролити свою кров під ногою різника-ідіота!» [5, с. 176]. Пам'ять витворює ситуацію, згідно з якою «свій» світ, світ, котрий залишився по той бік столярні, по той бік «бориславського тракту», по той бік міської цивілізації, постійно присутній у «тут» і «тепер» як своєрідний палімпсест, котрий виконує функцію важливого пункту віднесення, слугує підставою для постійного порівнювання двох ландшафтів, двох цілком різних топографій.

Одночасно цей сам скрипт слугує своєрідною матрицею, котра накладається на процес пізнання й інтерпретації універсуму міського життя, на освоєння його «інакшості». Якщо «свій» світ не можна уявити без щоденної драматургії профанного і сакрального, то життя у місті цієї драматургії позбавлене. Циклічність міської цивілізації – циклічність монотонна й одноманітна: «Для мене, селянського сина, що привик чути вічні побоювання та бачити тривожну увагу на погоду, на хмари, на вітер, на мороз або спеку, на фази місяця, було новиною те рівне, веселе життя міського ремісника, відірване від природи й її примх, розмежоване зовсім іншими межами, поділене по зовсім іншій шкалі. Що там мороз чи спека, сльота чи погода, сівба чи жнива, оранка чи косовиця з їх різнорідними відмінами та пригодами, з тисячними комбінаціями, – те тут переводилося на далеко простішу поділку: щотижневий торг у понеділок та роковий ярмарок на Святої трійці. Ось і все» [5, с. 176]. Саме тут, у столярні на «бориславським тракті», ця зубожіла циклічність проявляється з усією силою. Кожна річ, яка постає у столярні Гучинського, постає як символ поверхневої, стереотипної щоденності, символ початку і кінця, позбавлених якогось глибшого сенсу, якоїсь одвічної таємниці: «Поза тим монотонний прилив і відлив приватних замовлень: скрині перед весіллями на придане для молодої і труни перед похоронами. Скрині й труни – се були головні вироби столярні Гучинського. Тільки десь-колись траплялися колиски, прості шафи та мисники й такі ж ліжка та крісла» [5, с. 176–177]. Речі, котрі з'являються у столярні, символізують також глибоку прірву, яка існує між ними та їхніми майбутніми власниками. Речі постають поза ними і без них. Такі речі уже на початку свого існування позбавлені якоїсь виразної телеологічної перспективи. Незважаючи, однак, на відмінності, які існують між «там» і «тоді» й «тут» і «тепер», універсум столярні сприймається як певне антропологічне, аксіологічне, онтологічне й епістемологічне осердя, котре допомагає нараторові глибше збагнути себе і світ. Столярня – це передусім люди з їхніми вдачами, настроями і долями: «В робітні були три верстати: працювали звичайно, крім майстра, два челядники і один термінатор. Челядники мінялись досить часто, і в моїй пам'яті задержалися два-три профілі» [5, с. 177]. До оцих, не випадкових постатей, бо у пам'яті залишається лише найважливіше, належать – пан Станіслав, старий Чемеринський і термінатор Ясько. У

центрі цього людського мікрокосму опиняється пан Станіслав. Саме його постать з'являється на початку розповіді, на початку спогадів про найважливіше. Значущість цієї фігури зумовлюється багатьма чинниками. Неабияку роль у цьому плані відіграє його вдача й доброзичлива, життєрадісна постава: «Поперед усього пан Станіслав, молодий ще чоловік, таки дрогобицький міщанин, що недавно визволився у того-таки Гучинського. Був се добродушний, веселий і все задоволений парубчак, з приємними, хоч трохи грубуватими обрисами лиця, співучий і жартівливий» [5, с. 177]. Важливим чинником виявляється також його едукативне минуле та неабияке вміння розповідати про нього. Пан Станіслав не тільки згадує школу, але й відкриває для малого прибульця її альтернативну, набагато цікавішу, історію. Кожен жарт, кожна історія виростає з доброго ґрунту, віддзеркалюючи не тільки гарне почуття гумору, але й виразну морально-етичну поставу оповідача. Пан Станіслав – справжній майстер оповіді, оповіді, котра у надзвичайно цікавий спосіб відкриває перед малим школярем світ у грі слова. Мовні забави стають для нього своєрідними маленькими відкриттями. Кожне із них пояснює світ у цікавий і ненав'язливий спосіб. Більш того, у цьому процесі відкривання-пізнання можна брати безпосередню участь. Усе, що розповідає пан Станіслав, розповідає власне для малого, «недосвідченого ще школяра». Світ мовної гри не є, отже, якоюсь звичайною забавою. Часом гра набуває вигляду своєрідного виклику, який спонукає малого слухача до важкої праці над собою.

Другою, не менш колоритною, постаттю у столярні «цьоці» Кошицької є старший челядник Чемеринський. Прихильність хлопця здобуває він, так само, як і пан Станіслав, своєю доброю вдачею: «Чемеринський був підстаркуватий уже чоловік, дуже маломовний. Він мандрував багато, та, мабуть, і витерпів багато, хоча ніколи не згадував про свої пригоди. В основі його вдачі лежала велика добродушність, нав'язана зверху якоюсь строгістю» [5, с. 180]. Так само, як і пан Станіслав, старий Чемеринський уміє захопити малого хлопця цікавими розповідями. Однак цього разу це не мовні забави, а розповіді про світ столярні – «цехові історії».

Третьою постаттю, котра асоціюється нараторові зі світом столярні «на бориславським тракті», є термінатор Ясько Романський: «Се був одинокий, крім мене, малолітній у домі і через те мій природний товариш. Живий, резолютний, острий на язик, та зате не надто прудкий до роботи, цинічний і без скрупулів у багатьох таких справах, які для мене були «предѣл, его же не преїдеши», він був тип міського хлопця, повна супротивність того несмілого та боязливого селянина, яким був я» [5, с. 181]. Ясько Романський на власний спосіб опікується малим мешканцем станції «цьоці» Кошицької. Якщо пан Станіслав зацікавлює грою слова, мовними загадками й скоромовками, альтернативними розповідями про школу, а старий Чемеринський – «цеховими історіями», то Ясько знайомить молодшого приятеля зі світом польських колядок. Ясько Романський відкриває перед малим приятелем й таємницю змішування фарб. У цій сфері він справжній фахівець, адже саме за ним у робітні закріплена функція розтирання фарби на кам'яних плитах. Якщо пан Станіслав і старий Чемеринський ідентифікуються передусім із простором столярні, то Ясько Романський сприймається як постать межова, постать, котра втаємничує малого сільського хлопця у світ, що розгортається *по той бік* столярні. Спочатку цим світом виявляється найближчий світ «цьоциного» подвір'я. Усе, що відбувається на подвір'ї, супроводжується коментарями і поясненнями Яська, котрі цей «інший» світ роблять більш зрозумілим і приязним. Під час осінніх робіт непоказне подвір'я перед «цьоциним» домиком перетворюється у надзвичайно рухливий і говіркий мікрокосм, об'єднаний згуртованою людською працею. Для малого хлопчини, котрий виріс по той бік міської цивілізації, це ще одна нагода для захоплюючих відкриттів: тут, на

«цьоциному» подвір'ї, універсальні стихії вогню, води, повітря й землі здатні творити не менш вражаючі «тисячні комбінації», ніж там, у «своєму» просторі, просторі «рідної сторони».

Завдяки Яськові Романському відбувається подальше пізнання-освоєння міської топографії, а разом із нею особливостей життя тутешньої спільноти. Однією із нагод вийти поза межі столярні виявляється факт близького проживання Яського батька, а також трагічні події, учасником яких довелося бути останньому. Дрогобич – Яськове місто, він знає тут усе. Досвід людини міста дозволяє Яськові Романському цілковито перейняти опіку над боязким молодшим товаришем, для якого Дрогобич – універсум, котрий ще треба пізнати й освоїти. Завдяки Яськові Романському місто із невиразної сукупності топографічних фрагментів поступово трансформується у впорядковану дійсність, котра надається до читання-відкривання-освоєння. Ця дійсність має свій центр і периферію. Вона також належить до когось, завжди є *чиєюсь* дійсністю. Ясько уміє усі ці аспекти показати і влучно пояснити. Ясько Романський не тільки відкриває тутешній світ, але й спричиняється до того, що у свідомості малого хлопчачка, котрий зростав по той бік міської цивілізації, постійно актуалізується скрипт «рідної сторони», а також з'являється можливість глибше його зрозуміти, відкрити деякі теми, котрі у «там» і «тоді» були вічною загадкою. Старший приятель старається також відкрити для хлопчачка світ гри і забави, знайомий кожній міській дитині. Однак у цій ситуації хлопець, котрий зростав по той бік міської цивілізації, віддає перевагу досвідові, здобутому у «там» і «тоді»: «Ясько вчив мене також міських забав, яких не знають сільські діти: гри в пилку, в кічку, пускати орла, ловити воробців на самотрісок. Правда, до тих забав я не був охочий, зате тим більше вдячний я був йому, що восени щонеділі водив мене в околиці Дрогобича, на Гірку, на ріку та на поля, де ми збирали достиглий та першим морозом приварений терен, який потім у столярні пекли і їли» [5, с. 183]. Вибір сільського хлопчачка не є випадковим. Саме тут, поза межами міста, розгортається добре знаний відмалечку світ природи, світ, котрий, свого часу, пізнавався-освоювався разом із найважливішою людиною – з батьком. Там, за містом, «на лоні природи», приятелі замінюються ролями – «недосвідний школяр» стає наділений надзвичайними знаннями проводирем, а Ясько Романський, людина міста, починає відкривати для себе принади лісу, ріки, поля. За якийсь час постать Яська Романського зникає з обрію столярні Гучинського, однак у вразливій пам'яті «недосвідного школяра» цей «живий, резолютний, острий на язик» термінатор залишається добрим опікуном-відкривачем, життєрадісним і волелюбним мандрівником, який навіть після свого несподіваного зникнення продовжує сприйматися як герой-підкорювач міського універсуму десь там, по той бік «рідної сторони»: «Ясько втік із столярні, покинув рідний дім, узявши з собою лише дещо з одежі та два ринські грішми, і пустився з тим засобом до Львова. Львів у моїй фантазії лежав десь у міфічній далечині [...]. Куди подівся він у Львові і що сталося з ним, я ніколи не довідався. Він згубився для мене безслідно, як річ, що впаде з воза під час скорої їзди» [5, с. 184].

Однак не тільки на периферіях міста проявляються здібності малого прибульця. Столярня «цьоці» Кошицької також стає простором, у якому можна продемонструвати власну активність й ініціативу. Тут, у столярні, хлопчак бере участь в «інтимних перетрактаціях» Гучинського і «цьоці» Кошицької (голосне читання приватного листування), а також старається допомогти усунути наслідки таких «перетрактацій» (історія із бляшаним друшляком); долучається до розгортання нараційного світу столярні, з захопленням слухаючи співбесідників, а також розповідаючи власні, «інакші» історії, історії, котрі відкривають світ по той бік «міської цивілізації»; із

завзяттям і цікавістю бере участь у пісенному житті робітні; допомагає своєму приятелю Яськові Романському виконувати його фахові обов'язки; випробовує себе у ролі творця (малювання скринь). У такий спосіб і мікрокосм столярні («маленький світ, що групувався довкола дому "цьоці" Кошицької»), і макрокосм «міської цивілізації», у який цей перший органічно вписаний, поступово витворюють цілком нові аксіологічні, антропологічні, онтологічні та епістемологічні рами досвіду прибульця зі світу *по той бік* міського універсуму, для якого тут, у столярні «на бориславському тракті» усе починається спочатку. Своєю чергою, малий «недосвідний школяр» втаємничує приятелів-«мішухів» у «тисячні комбінації» сільського життя, розмежованого «зовсім іншими межами», поділеного «по зовсім іншій шкалі».

Запропоноване у межах статті аналітико-інтерпретаційне наближення до світу оповідання «У столярні» показує основні механізми розгортання семіози на антропологічному, топографічному й аксіологічному рівнях. Показано, що важливу роль у моделюванні світу оповідання відіграє перманентне зіставлення й порівнювання двох семіотичних вимірів («рідної сторони» й «міської цивілізації»), котре поступово набуває вигляду універсального синтезу.

Список використаної літератури

1. Сербенська О. Кольороназви у прозі Івана Франка / О. Сербенська // Мовний світ Івана Франка (Статті, роздуми, матеріали): Монографія. – Львів: Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2006. – С. 103–131.

2. Голод Р. Синтез імпресіонізму та натуралізму як стильова домінанта Франкового оповідання «У столярні» / Р. Голод // Українське літературознавство. – 2010. – Вип. 72. – С. 21–32.

3. Легкий М. Форми художнього викладу в малій прозі Івана Франка / М. Легкий. Відп. ред. Л. П. Боднар. – Львів: Редакційно-видавничий відділ Львівського відділення Інституту літератури ім. Тараса Шевченка НАН України, 1999. – 160 с.

4. Дронь К. «Останки первісного світогляду...» (міфопоетична модель світу у творчості Івана Франка) // Міфопоетичні образи в художньому світі Івана Франка: (Ейдологічні нариси) / К. І. Дронь, Б. С. Тихолоз, Н. Б. Тихолоз, А. І. Швець; За наук. ред. Б. С. Тихолоза; НАН України. Львівське відділення Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка. – Львів: Простір М, 2007. – С. 24–129.

5. Франко І. У столярні / І. Франко // Зібрання творів: У 50 т. – К.: Наукова думка, 1979. – Т. 21. – С. 171–188.

Стаття надійшла до редакції 24.03.15

V. V. Durkalevych

THE SEMIOTIZATION OF THE WORLD IN «IN THE JOINER'S SHOP» BY IVAN FRANKO

The article deals with the specificity of Ivan Franko's self-narrative prose functioning. In the center of this paper is Ivan Franko's novel «In the Joiner's Shop» which belongs to the space of self-narrative discourse. The system of key structural principles of this space have been introduced by the author in «Preface» to «Small Myron and others stories». The aim of this study is to examine mechanism of semiosis which takes place at three different levels: the anthropological level, the topographical level, and the axiological level. The article gives a detailed analysis of the world modeling at these different levels. The main idea of the article is to represent the phenomenology of synthesis as key mechanism of semiosis in analyzed story.

Key words: self-narrative, semiosis, anthropology, axiology, topography.

УДК 82.0(045)

Л. О. Луценко

ПОНЯТТЯ ТОЧКИ ЗОРУ У ПЕРСПЕКТИВІ ФЕМІНІСТСЬКОЇ НАРАТОЛОГІЇ

Стаття присвячена аналізу категорії точки зору у перспективі феміністської теорії оповіді. Розглянуто поняття точки зору і виявлені особливості його формування з урахуванням таких факторів, як у статус наратора, його контакт з читачем і позиція, що відкриває перспективи для подальших пошуків специфічних рис жіночого письма та дослідження його унікальності.

Ключові слова: точка зору, феміністська наратологія, статус, контакт, позиція.

На сучасному етапі розвитку філологічних знань поняття «точка зору» (англ. pointofview; фр. pointdevue; ісп. puntodedevista; польск. punktwidzenia; чес. hledisko) продовжує зберігати статус центральної категорії в наратології [3, с. 109]. Власну оцінку значення категорії точки зору не тільки для теорії оповіді, а й для літературознавства та історії культури взагалі подає Ю. Лотман, зазначаючи, що «...незначна кількість елементів художньої структури так тісно пов'язана із загальним завданням побудови картини світу у порівнянні з «точкою зору». Вона безпосередньо співвіднесена з такими питаннями у вторинних моделюючих системах, як позиція творця тексту, проблема істинності та проблема особистості» [2, с. 321–322].

Науковці, що репрезентують один із сучасних напрямків оповіді, феміністську наратологію (М. Баль, Е. Бут, М. Гімніч, А. Гютенберг, Е. Кейс, С. Лансер, К. Мезі, Г. Олрет, Р. Ворхол та ін.) приходять до розуміння необхідності усвідомлення обставини, що оповідь має розглядатися не тільки як об'єкт або продукт, а й як процес взаємодії оповідача й реципієнта в контексті певної конкретної ситуації, що підвищує соціальну чутливість наратології до основних стратифікаційних категорій, зокрема гендеру. Саме феміністська наратологія виступає за визнання гендерного аспекту фактором, що впливає на формування наративних стратегій і точки зору. Отже, **метою** даної статті є окреслення основних теоретичних положень, на яких ґрунтується розуміння поняття точки зору з позицій феміністської версії оповіді, що підтверджує **актуальність** нашої наукової розвідки і передбачає вирішення наступних **завдань**: окреслити витоки концептуальних положень поняття точки зору та висвітлити особливості його трактування у феміністській наратології.

Слід зазначити, що дослідження категорії точки зору розгоралося від формулювання проблеми точки зору і перших спроб розуміння її складної природи в роботах російських дослідників М. Бахтіна, В. Волошинова, В. Виноградова, Г. Гуковського до оформлення процедури опису останньої в наукових працях представників американської літературознавчої школи «нової критики» (new criticism). Термін «точка зору», введений Г. Джеймсом, пізніше розроблений у вступних до його власних романів і систематизований П. Лаббоком, вживається на позначення відношення наратора до історії, що розповідається.

Незважаючи на спроби науковців визначити сутність поняття «точка зору» концептуальне оформлення зазначеної категорії є далеким від завершення і ускладнюється її очевидною абстрактністю та об'ємністю взаємовідношень у художньому просторі твору з автором, наратором/ами, персонажами та аудиторією

(реальною та імпліцитною). Безперечними недоліками існуючих в традиційній наратології концепцій точки зору (Джеймс, Лаббок, Фрідман та ін.) літературознавці вважають перевантаженість теоретичних коментарів і положень технічною термінологією, зневага такими елементами, як дистанція, тон, поняттями імпліцитного автора, зовнішнього контексту. У пошуках універсальної і надмірно нормованої теорії точки зору прихильниками формалістсько-структуралістського підходу ігнорується також гендер автора й читачів. Проте саме ця соціальна реалія, на думку С. Лансер, серед усіх культурних конструктів є одним із найбільш впливових факторів на процес продукування та сприйняття текстів, а також формування особливостей точки зору, що являє собою найкращий засіб регулювання міжособистісних стосунків і передачі системи цінностей відповідно до умов реальності, в яких відбувається комунікація [7].

У дослідженні С. Лансер «The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction» (1981) репрезентовано оновлену, контекстуалістську парадигму, що віддзеркалює якісні зміни у природі літературознавчої думки про точку зору, яка набуває ідеальних обрисів. Наукова розвідка дослідниці спровокована недостатньою увагою її попередників до таких вагомих елементів точки зору, як особа наратора, його цінності й зв'язок між ідеологією автора та наративною структурою тексту. Лансер акцентує увагу на винятковій ролі точки зору в наративі і пояснює зв'язок між перспективою тексту та ставленням автора до літературної діяльності.

Дослідниця залучає формальний аналіз тексту до визначення ідеологічних позицій та виходу за межі традиційного підходу розуміння точки зору. Як зазначає Лансер, у межах традиційного розуміння точка зору прирівнюється до перспективи кута зору, з якого подається історія, і з цієї причини точка зору щільно прив'язується до наратора чи оповідного голосу. Проте, на думку Лансер, точка зору в наративі є більш об'ємною та повинна сприйматися не просто як «кут бачення» оповідача, дієгетична умовність [8, с. 93].

На відміну від прихильників аристотелівської традиції, які підтримують відділення форми від змісту, Лансер схвалює взаємозв'язок між останніми і вважає, що «як естетична структура, так і зміст, має обмеження і визначається ідеологією» [7, с. 100]. Під ідеологією художнього твору, як зауважують Р. Картер і У. Неш, розуміється «соціально та політично домінуючий набір цінностей і переконань, які в завуальованій формі вибудовуються у тексті, особливо лінгвістичними засобами» [5, с. 21].

Суголосною з думкою американської дослідниці є міркування У. Мартіна, який стверджує, що «техніка являє собою не просто допоміжний аспект оповіді, до якого повинні звертатись письменники з метою передачі значення, а скоріше метод, який уможливує створення значення як такого» [10, с. 132]. Таким чином, враховуючи існуюче розуміння літератури як комунікативного процесу між читачем і письменником, цілеспрямоване задіявання останнім у текстуальному просторі особливих лінгвостилістичних ресурсів з метою вираження власної версії бачення світу цілком природно зумовлює репрезентацію ідеологічної позиції оповідача, впливає на визначення фінальної інтерпретації читача та спрацьовує як засіб приховування або розкриття тих чи інших реалій, тим самим створюючи або підтримуючи ті точки зору, яким віддає перевагу реальний автор [7, с. 24].

Теоретичні положення С. Лансер щодо точки зору сходять витоками до формалістсько-структуралістської школи (Р. Вайтман, Р. Фаулер, Б. Успенський, С. Четмен, Ж. Женетт, В. Бут, К. Фрідеман) і поєднуються з теорією мовних актів Дж. Остіна, що уможливує подолання розбіжностей між структуралістськими підходами до наративу і розумінням тексту як ідеологічного та естетичного акту. Для

Лансер система поглядів та ідей автора, в яких усвідомлюються і оцінюються соціальні проблеми, конфлікти, стосунки людей до дійсності і один до одного, формує і детермінує організацію літературного дискурсу, адже ідеологія «не є чимось, що опиняється у пастці тексту», а тим, що його «мотивує і вибудовує», впливає на сприйняття художнього тексту читачем [7, с. 18].

Враховуючи комунікативну спрямованість літературного твору і залежність сприйняття, інтерпретації і рецепції інформації, що міститься у художньому тексті, від стосунків мовця і слухача, самої інформації та процесу оповіді, дослідниця пропонує ряд факторів, що, на її думку, максимально підвищують ефективність процесу комунікації з боку відправника, а саме: елементи статусу (у перекл. з англ. мови *status*) – чітко визначеного положення оповідача, наділеного повноваженням, компетентністю, надійністю й майстерністю у мовному акті, а також контакту (у перекл. з англ. мови *contact*) – психологічних відносин між оповідачем та аудиторією, і позиції (у перекл. з англ. мови *stance*) – ставлення наратора до змісту дискурсу, його емоційної та ідеологічної рецепції отриманої інформації, при цьому кожен із зазначених елементів є продуктом соціальної реальності і визначає як особливості створеного дискурсу, так і точки зору у текстуальному просторі.

Статус наратора, на думку дослідниці, визначається у межах виміру «дієгезис/ мімезис». Міметична авторитарність оповідача характеризується чесністю, надійністю, наративною компетенцією, тоді, як дієгетична влада визначається категоріями:

- ототожнення з автором (Лансер визначає теоретичні випадки повного ототожнення або відмінності наратора й біографічного автора);
- залучення до історії (гетеродієгезис–гомодієгезис–аутодієгезис);
- доступ до свідомості (обмежений / всюдисущий). Враховуючи пропозицію Б. Томашевського щодо обмеження знань наратора, який сам є складовою частиною світу вигаданої історії та всезнання традиційного наратора 3-ї особи, що може бути всюдисущим, маючи доступ до свідомості персонажів, Лансер впроваджує вісь «обмеження людського знання – всезнання», яка зазнає впливу, на думку дослідниці, з боку такого фактора, як імпліцитне або експліцитне акцентування наративним голосом референційного статусу оповіді;

- референційність (реальна / вигадана подія). Правдивий або вигаданий характер дискурсу зазначається на вісі з крайніми точками – переказ реального історичного випадку (*report (history)*) та пародія (*parody*), між якими розташовуються наступні види історій: переказ історії, в якій наратор є свідком, формально реалістична історія (*formalrealism*), вигадана правдива історія (*fictive truth*), фантазія (*fantasy*) [7, с. 163];

- соціальний статус наратора (гендер, приналежність до певної раси, класове походження, професія, сімейний стан, сексуальні вподобання [7, с. 163].

Категорія контакту наратора з читачем охоплює такі параметри, як:

- вид (пряме (безпосереднє) / опосередковане звернення до читача);
- тональність (нاراتивна самосвідомість, наративна впевненість, ставлення до наратора (повага/неповага, формальність / інтимізація);
- наратор (активний / пасивний, дистанційований / наблизений).

Категорія позиції точки зору бере витоки в роботі «Поетика композиції», в якій Борис Успенський вперше пропонує розглядати точку зору в чотирьох планах:

- у плані ідеології – точка зору реалізується через систему сприйняття і оцінок зображуваного світу, які можуть належати як автору, так і діючим особам тексту, при цьому ідеологічна оцінка подається або з однієї точки зору (аналог монологічної побудови за М. Бахтіним) або представлена зміною рівноправних ідеологічних позицій

і смисловою рівноправністю осіб, що їх виражають (поліфонія згідно з М. Бахтінім);

- у плані фразеології – зміна мовних установок, вкраплення чужої мови тощо;
- у плані просторово-часової характеристики – фіксація в просторі і / або в часі, зміна позицій, з яких представлений наратив;
- у плані психології – суб'єктивна і об'єктивна оповідь (зображення факту або зображення сприйняття зазначеного факту).

У кожному із зазначених планів визначається точка зору автора (оповідача) і конкретних персонажів, які взаємно впливають один на одного, а в окремих випадках можуть з'єднуватись.

Фразеологічний аспект, на думку С. Лансер, уможливує розрізнення у літературному творі множинності голосів і широкого спектра прийомів передачі мовлення (думок) особистості героя у текстуальній дійсності, які створюють різноманіття дискурсів. Фразеологічний план у більш загальних термінах зазвичай репрезентується наративізованим дискурсом, який характеризується тим, що оповідач переказує зміст промови персонажа; транспонованим – зміст висловлювання зберігається, проте оформлюється як частина тексту оповідача; цитатним. Слід зауважити, що в певних випадках план мовленнєвої характеристики може бути єдиним аспектом у тексті, що дозволяє простежити зміну авторської позиції.

Подібно до фразеологічної просторово-часова організація текстуального простору розкриває позицію оповідача по відношенню до персонажів і подій, при цьому нарататор, якщо він не ототожнюється з персонажем, розміщується «всередині» чи «за межами» сцени, забезпечуючи панорамне бачення окремої частини та бачення «з висоти», що охоплює всю сцену. Просторова позиція оповідача визначається на вісі від панорамного огляду до фіксованого внутрішнього бачення окремого персонажа. Значно обмеженішим є «внутрішнє» просторове розміщення, зазвичай у наративах від першої особи. Запозичивши термінологічні одиниці у Женетта, Лансер визначає часовий план категоріями темпу розповіді, зображеного вздовж вісі сцени (темپ розповіді імітує реальний темп подій і особливо реплік)/резюме (оповідь йде набагато швидше, ніж події, які викладаються) і часового інтервалу між моментом розповіді і моментом, коли події відбуваються в історії, що визначається термінами «передування» (anteriority) і «післядія (слідування)» (posteriority) [7, с. 200].

Проте просторова і фразеологічна площини самі по собі не є показниками психологічної та ідеологічної точок зору. Охоплюючи широкий спектр відстані наратора до кожного персонажа чи описаної події, психологічна позиція, наприклад, являє собою складний аспект точки зору, що розміщується вздовж осі «дистанційованість/наближеність», а також визначається таким компонентом, як кількість інформації, поданої про окремого персонажа (предмет чи подію), що, в свою чергу, як зазначає Ж. Женетт, впливає на визначення дистанції між оповідним голосом та цим персонажем [1, с. 168]. Лансер пропонує вісь «максимальна-мінімальна інформація», джерелом якої є певні види замовчування та її незначна кількість, зумовлена «непропорційною» присутністю наратора [7, с. 203].

Через сполучення різних наукових фокусів (Тодоров, Успенський, Женетт, Бут) у процесі формування концептуальних положень про фокалізацію з контекстуалістських позицій Лансер репрезентує не менш важливі у визначенні психологічного плану точки зору вісі, що описують кількість інформації щодо персонажу або події, які зображуються, суб'єктивний/об'єктивний характер поданої інформації, внутрішній/зовнішній погляд, глибоке/поверхове бачення, одиночну (фіксовану) фокалізацію або вільну та повністю відкриту, нефокалізовану оповідь, а також вісь «схвалення /осуду», що передає ставлення оповідача до персонажа.

З метою прояснення процесу контамінації психологічної та ідеологічної площин та визначення характеристик ідеологічного плану, зокрема, Лансер вводить наступні вісі:

- явна / прихована ідеологія;
- інтернальна / екстернальна ідеологія;
- ідеологія розповідного тексту/ ідеологія сучасних культурних норм;
- оригінальна/тривіальна ідеологія;
- ізольована/ посилена ідеологія;
- домінуюча/субординована по відношенню до інших текстових голосів

ідеологія.

Вісь «явна/прихована ідеологія» реалізується через висловлювання оповідача. Доступність ідеології виявляється не тільки на рівні фраз-речень, а й також пов'язана з метафоричним, символічним, образним та іншими способами її прояву, при цьому додатковим критерієм виступає інтернальний (ідеологія позатекстових елементів – ліричних відступів, епіграфів, вступів і т.п.) чи екстернальний характер матеріалу (ідеологія зображуваного). Вісь, що уможливує ідентифікацію ідеологічної позиції наратора (чи текста взагалі), може збігатися або відрізнятися від ідеологічної позиції реципієнтів та/або відправника, враховуючи суб'єктивне ставлення представників суспільства до його культурних норм (зразків, правил, традицій, стилю, моди та ін.) і описує вирішальну чи порівняно байдужу, тривіальну позицію оповідача у плані ідеології. Важливим аспектом точки зору в ідеологічній площині є, з одного боку, її повноваження – коливання від ізольованої до посиленої ідеології (поліфонія чи повторення і підкреслення однієї позиції), а з іншого – авторитетність голосів у тексті по відношенню до позиції автора. У випадку ототожнення наратора і автора, ідеологія першого стає ідеологією екстра фікційного наратора, проте труднощі виявлення позиції домінуючого у текстуальному просторі голосу та неможливість її структурного ототожнення з ідеологією автора зумовлюють необхідність подальшого розширеного аналізу. Отже, останньою у класифікації Лансер виступає категорія визначеності/невизначеності авторської позиції, що є, на думку Я. Лінтфельта, метаконструктом усіх аспектів точки зору, які виявляються у тексті [9, с. 222].

Ґрунтуючись на положеннях феміністської наратології, що акцентують увагу на комунікативній спрямованості літературного твору, точка зору формується з врахуванням *статусу* – чітко визначеного положення оповідача, наділеного повноваженнями, компетентністю, надійністю й майстерністю у мовному акті, *контакту* – психологічних відносин між оповідачем та аудиторією, і *позиції* – ставлення наратора до змісту дискурсу, його емоційної та ідеологічної рецепції отриманої інформації, при цьому кожен із зазначених елементів є продуктом соціальної реальності і визначає як особливості створеного дискурсу, так і кута зору в текстуальному просторі.

Отже, незважаючи на необхідність доопрацювання поетики точки зору С. Лансер, конструктивне використання нею у вибудові власної концепції точки зору елементів традиційної наратології з метою осягнення специфіки наратологічного оформлення текстуального простору з контекстуальних позицій свідчать про набуття категорією точки зору багатшаровості та глибинного змісту. Зосереджуючись на таких аспектах, як авторство, культурна ідеологія, наративний голос і авторська свідомість, Лансер інтегрує методологічні положення Тодорова, Успенського, Женетта, Бута та ін., наголошуючи на значенні у формуванні точки зору таких вагомих конститuentів, як статус наратора, його контакт з читачем і позиція, що відкриває перспективи для подальших пошуків специфічних рис жіночого письма та дослідження його

унікальності.

Список використаної літератури

1. Женетт Ж. Фигуры : в 2 т. / Жерар Женетт; [пер. с фр. Е. Васильевой, Е. Гальцевой, Е. Гречаной и др.; под ред. С. Зенкина]. – М. : Издательство им. Сабашниковых, 1998. – Т. 1. – 472 с.
2. Лотман Ю. М. Структура художественного текста / Юрий Михайлович Лотман. – М.: Искусство, 1970. – 384 с.
3. Успенский Б. А. Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционной формы) / Борис Андреевич Успенский. – М. : Искусство, 1970. – 224 с.
4. Шмид В. Рассказывание и рассказываемое в «Братьях Карамазовых» / Вольф Шмид // Проза как поэзия. Статьи о повествовании в русской литературе / Вольф Шмид. – СПб. : Академический проект, 1994. – С. 142–150.
5. Carter R. Seeing Through Language: A Guideto Styles of English Writing / R. Carter, W. Nash. – Oxford: Blackwell, 1991. – 280 p.
6. James H. The Art of Fiction [Електронний ресурс] / Henry James. – Режим доступу: <https://archive.org/details/artfiction00jamegoog>
7. Lanser S. the Narrative Act. Pointof View in prose Fiction / Susan Lanser. – Princeton University press, 1981. – 308 p.
8. Lanser S. Sexing the Narrative. Propriety, Desire and the Engendering of Narratology / S. Lanser // Narrative. –1995. – № 1. – P. 8–94.
9. Lintvelt J. Essai de Typologie Narrative. Le «Point de Vue». Theorie etanalyse / Jaap Lintvelt. – Paris : Jose Corti, 1981. – 315 p.
10. Martin W. Recent Theories of Narrative / Wallace Martin. – L. : Cornell University Press, 1986. – 242 p.

Стаття надішла до редакції 31.03.2015

L. O. Lutsenko

THE NOTION OF POINT OF VIEW FROM THE PERSPECTIVE OF FEMINIST NARRATOLOGY

The article gives a broad outline of numerous academic approaches to the study of point of view. However, they create the illusion that the concept has been fully examined and overworked but actually its implications have been underestimated and underexplored. Despite substantial attention to narrative point of view by critics of this century a multitude of classificatory frameworks do not take into consideration a variety of social factors related to narrator, in particular, gender. It is feminist narratology with its originator Susan Lanser that begins to attach importance of gender aspects of the fictional text encoding one or several voices. While attempting to explore point of view in a novel or a short story the critic, according to Lanser, must separate the different voices and establish the point of view of each individual voice. In order to do so the speech acts of persona to whom the voice belongs should be considered with a reference to a host of factors that Lanser groups under three headings: status, the relationship between narrator and speech act; contact, the relationship between narrator and audience; and since, the narrator's relationship to the discourse content or «message» or narrated world. Each of these questions, in turn, is described in terms not of mutually exclusive categories, but of spectrum of possibilities. The aspects of narration gathered under these three rubrics include issues that are conventionally addressed in the study of point of view as well as concerns those aspects that have been overlooked while describing literary works of women writers. Thus, Lanser's new vision of point of view enables literary criticism to see women writing from a new perspective.

Key words: point of view, feminist narratology, status, contact, position.

УДК 821.161.2-3(045)

О. А. Новицька

ЕСТЕТИЧНІ ТА СВИТОГЛЯДНІ КОНЦЕПТИ РАННЬОЇ ТВОРЧОСТІ АНТОНА КРУШЕЛЬНИЦЬКОГО

Стаття присвячена системно-аналітичному дослідженню еволюції світоглядно-естетичних переконань ранньої творчості Антона Крушельницького. У роботі з'ясовуються основні етапи художнього осмислення письменником реалій дійсності, виявлення оновлених духовних орієнтирів під впливом великих культурно-політичних діячів.

Ключові слова: естетичні і світоглядні концепти, еволюція світоглядно-естетичних переконань.

Помежів'я XIX – XX століття – доба великих змін в історії української літератури, занепаду і водночас відродження творчого процесу, ускладнений історично-суспільними обставинами, економічно-політичними умовами, національно-визвольним рухом в Україні. Провалля між духовним світоглядом, між матеріальними досягненнями, між розумінням української ідеї було дуже небезпечним для єдності української нації. На ґрунті цих складних суспільних обставин зароджується нова українська література як своєрідна форма суспільної свідомості і пізнання, яка здатна не тільки правдиво відображати, але й сприяти перебудові світу. Своєрідність літературного розвитку кінця XIX – початку XX століття розуміли не тільки молоде покоління письменників тієї доби: Ольга Кобилянська, В. Стефаник, М. Черемшина, А. Чайковський, М. Яцків, Антін Крушельницький, але й сучасні дослідники як П. Колесник «Українське оповідання», О. Білецький «Українське літературознавство за сорок років оповідання», І. Денисюк «Літературознавчі та фольклористичні праці», М. Жулинський «Вірю в силу духа», М. Дубина «Літературно-критичний нарис», та інші. Дослідження науковців висвітлюють загальний літературний процес кінця XIX – початку XX століття, пошуки нових шляхів розвитку мистецтва, переосмислення дійсності буття країни, виявлення оновлених духовних орієнтирів у складному і суперечливому періоді, висвітлюючи разом з цим творчість багатьох письменників побіжно, спорадично, чим обумовлюється **актуальність** нашого дослідження.

Мета нашої статті – здійснити системно-аналітичне дослідження еволюції світоглядно-естетичних переконань ранньої творчості Антона Крушельницького.

Портрет Антона Крушельницького, його характеристика будуть неповні без дослідження і розуміння художнього набутку, створення літературного портрета письменника в контексті громадсько-політичного, економічного та культурного життя на зламі століть, висвітлення його творчих пошуків та умов становлення як літературознавця. Саме глибокий аналіз творчості письменника сприятиме не тільки створенню правдивого образу митця і педагога, громадського діяча і борця за рідну мову, а й складе якнайповніше уявлення про багатство та різноманітність літератури досліджуваної доби, про особливості інших процесів, що мали місце у тогочасному українському письменстві.

Народився письменник 4 серпня 1878 році в мальовничому повітовому містечку Ланьцут, тодішньої Австро-Угорської імперії, у родині дрібного чиновника податкової канцелярії «Цісарсько-королівського суду» Володислава Крушельницького і Марії Монастирської. З архівних матеріалів довідуємося, що батько письменника боявся

втратити посаду, тому гнув спину перед кожним цісарським наглядачем, принижувався, прислужувався, аби «забезпечити сім'ї шматок насущного, а дітям дати освіту» [9, с. 3]. Як свідчить сам письменник у протоколі допиту: «Семья наша была украинская, но под влиянием окружения первое время, даже и дома, у нас был принят, как разговорный язык – польский» [10, с. 23]. Там же в себе на Батьківщині, а потім з переїздом батька по службі в містечко Коломию, Самбор, Станіславів, Антін Крушельницький одержав попередню освіту, закінчив польську гімназію. Але це було занадто мало для допитливого юнака, серце якого манила Батьківщина, тривожила і обнадіювала. Будучи учнем Коломийської гімназії (період 1896 – 1897 рр.), він примкнув до нелегальних гуртків суто «просвітянського» літературного змісту, а потім в останніх класах гімназії був членом нелегального політичного гуртка молоді радикального спрямування під керівництвом Кирила Трилецького, згодом голови так званої «бойової управи», який керував армією УРС під час імперіалістичної війни.

Наступного року юний випускник стає студентом Львівського державного університету філософського факультету, де відбувається перше його знайомство з великим істориком, професором М. Грушевським, якого дуже приваблювала перспектива майбутньої соціалістичної єдності всього світу. Позиція українських соціалістів остаточно укріпила політичні переконання майбутнього майстра слова і з 1907 року він став активним членом партії українських радикалів, в основі програми якої була ідея так званого «національного визволення», за рахунок якого ретельно затушовувалися всякі соціальні поділи. Листування А. Крушельницького з М. Грушевським починається ще з 1900 року. Невеликий уламок документальної пам'яті взаємин між ними свідчить про тісні стосунки в становленні юнака як фахівця літератури: «... Я звертаюсь до Вас, Високоповажний Пане Професор, і прошу від Вас щирого слова поради. Я маю 20 літ, щойно входжу в життя, а нікому мене на правий шлях справити. Бомкне дехто: «іди на теологію», – та що я там робитиму?! Дурити себе й других, убивати свої думки й почування, помалу замучувати себе?!... Й перейде життя попри мене, пересунеть по моному трупі, а він ще душе завоняє гниллю. А люди, обходячи мене, хіба лишень сплюнуть. Правда я можу записатись на право, та й сидіти де на якій лекції. Та що ж, коли до цього ні крихти у мене замилювання немає. Воно таке сухе, нудне, мертво, незносне. Фільзофія, – красна література – от моє життя!..» [5, с. 449] У листуванні з Володимиром Гнатюком молодий Антін визнавав: «...я й ученик, і приклонник професора Грушевського. ...» [6, с. 5–6].

Говорячи про вплив М. Грушевського на молодого початківця та їх тісні стосунки з професором, не можна не обминути увагою зацікавлення А. Крушельницьким історією українського народу, що давало юнаку найбільш наглядну панораму розвитку доби важкого упадку української національної ідеї, застою і пригноблення народу. Цікаве свідчення з цього приводу ми знаходимо у листі з Коломиї від 22.03.1903: «Високоповажний Пане Професор! Я хотів би ... податися о теми з історії і географії. Та щоби вони мене не заскочили несподіванно: я осмілюся звернутися до Високоповажного Професора з проською о визначення мені теми з історії, щоби я міг розглянутися в матеріалі, заки подамся о теми. Я працюю в історії козаччини і ця часть нашої історії мені найбільш відома. Зрештою, яку б я не мав дістати тему, я просив би, аби Пан Професор зволили дати мені її тепер, аби я приглянувся їй, заки подамся» [7, с. 444]. Вже в наступному листі від 25.09.1903 ми дізнаємось, що А. Крушельницький досліджує тему: «...Погляди Лампрехта і Інама-Штернег на формування селянської верстви, її становище і оподаткування » ...та дає «образ перестрою суспільности германської» [8, с. 445–446].

Більше того, ввібравши в себе кращі здобутки освіти, отриманих в гімназії та університеті, на жаль, вони не могли задовольнити допитливого юнака, і він водночас з історією своєї країни самотужки поповнює свої знання з української, російської, польської, чеської та західноєвропейських літератур.

Вже у студентські роки молодий Крушельницький листується з передовою студентською молоддю Харкова, одержує від неї суспільно-політичну і художню літературу, а також висилає товаришам художню й економічну літературу з Галичини. Водночас стає активним діячем львівської молодіжної групи «Молода Україна», що мала на меті добиватися визволення України з чужоземного ярма.

Говорячи про значний вплив М. Грушевського на зростання ідейно-естетичних поглядів молоді в обличчі ще студента А. Крушельницького, Іван Франко застерігав, що російський соціал-демократизм своєю наростаючою популярністю серед молодих людей «являється для українства далеко гіршим ворогом, ніж російське самодержавіє і російська цензура. Бо коли самодержавний тиск є тиском фізичної сили, і так сказати, в'яже руки, то соціал-демократизм краде душі, напоює їх пустими і фальшивими доктринами і відвертає від праці на рідному ґрунті» [2, с. 76].

Попри всі відчайдушні старання, М. Грушевський замість реальної нагоди відродження самостійної української державності довгий час відстоював ідею перебудови Росії на федеративних засадах, де б Україна була одним із суб'єктів федерації. Тільки в IV Універсалі він відійшов від цієї позиції. Його нерішучість у відстоюванні національних інтересів, поступливість «тимчасовому урядові» й московським більшовикам дорого коштували і йому особисто, й українському народові. Отже, виплекувана ним федералістська ідея зазнала остаточного краху. Тому природно, що Антін Крушельницький, який прислухався до думки свого наставника Михайла Грушевського, мав усі підстави кардинально переглядати свої усталі погляди й орієнтири щодо досягнення в недалекому майбутньому ідеалу бездержавного існування. Більше того, у своєму листі до В. Гнатюка він повідомляє про свій розрив: «...З Михайлом Сергійовичем Грушевським не переписуюся. Він обіцяв списати до моєї жінки й на тім скінчилося. Він має тільки одного довіреного собі Івана Косака і в одно пише до нього листи, але я ними не цікавлюся. ...» [9, с. 72–77]. Проте, як свідчать архівні матеріали, пізніше, на початку 20-х років, коли за дорученням Радянського уряду Грушевський очолює за кордоном комітет допомоги голодуючим землякам, листування між ними відновлюється.

Однак, під час спілкування А. Крушельницького з М. Грушевським, молодий студент все більш захоплюється творчістю та ідеями І. Франка – великого Каменяра, вихователя молоді генерации літературознавців і митців, який, в свою чергу, співробітничав з М. Драгомановим – видатним українським істориком, літературознавцем, фольклористом, економістом і філософом, який наголошував, що головна справа українського народу – це справа соціалізму, який, в свою чергу, мусить іти поруч із справою врятування своєї породи, з новим народженням – національним. Впливу М. Драгоманова зазнав і молодий Антін, який бачив у його діяльності одну велику проповідь невтомної праці для добра і підвищення рідного народу. «Наймолодше покоління», за словами Франка, «черпаючи свої стимули прямо із західноєвропейських напрямів імпресіонізму та неоромантизму, прозваного *pernefas* декадентизмом, іде далі дорогою, прокладеною у нас впливом Драгоманова» [1, с. 3]. Та життя робило своє: на західноукраїнських землях зростав робітничий та селянський рух і А. Крушельницький захоплюється ідеями революційної демократії: відвідує драгоманівські гуртки, вивчає марксистську теорію, читає в робітничих аудиторіях лекції на суспільно-політичні теми.

Не останню роль, очевидно, зіграло і його знайомство з І. Франко, гостре перо якого торкнувшись життєвої дійсності, оживлює революційний зрив, відроджує почуття самоповаги, втілює переоцінку закостенілих, змарганих цінностей на нові, життєтворчі. «Ми мусимо навчитися чути себе українцями, – говорив у 1905 році, говорить до нас і сьогодні, Іван Франко, – мусимо навчитися чути себе українцями – не галицькими, не буковинськими українцями, але українцями без офіціальних кордонів! І це почуття не повинно у нас бути голою фразою, а мусить вести за собою практичні консеквенції. Ми повинні – всі без винятку – поперед усього пізнати ту свою Україну, всю в її етнографічних межах, у її теперішнім культурнім стані, познайомитися з її природними засобами та її громадськими болячками і засвоїти собі те знання твердо, до тої міри, щоб ми боліли кожним її частковим локальним болем і радувалися кожним, хоч і як дрібним та частковим, її успіхом, а головно, щоб ми розуміли всі прояви її життя, щоб почували себе справді, практично, частиною його!» [4, с. 92]. Так розумів відродження України Іван Франко, так означив роль українців у будіванні української Держави. Під впливом великого Франка передбачували помах духу української нації та його послідовники-учні: А. Крушельницький, О. Грабовський, С. Горук, М. Галуцинський, Є. Косович, В. Старосельський та інші.

Особисто А. Крушельницький познайомився з великим митцем слова у 1899 році. Разом з ним приймає участь у видавництві місячника «Молода Україна» (1900–1903), в якому наголошувалося на ідеї самостійної України. І хто знає, як би склалася доля молодого письменника, коли б не увага Франка, не його поради «випробувати свій талант на живих подіях, на кричущих проблемах, що волають уваги». Саме Франко допоміг визначити загальне спрямування творчості юнака. У своїх спогадах Лариса Крушельницька, онука Антона Крушельницького, згадує: «Дід усе життя обожнював Івана Франка, вважаючи його своїм наставником у всьому, що робив (у літературі, у просвітництві, у громадській діяльності в лавах партії радикалів) [3, с. 122–123].

Вже у 1899 році І. Франко виділяє три основні постаті цього періоду: «Надзвичайно плодовиті були 1899 р. три молодих новелісти: Антін Крушельницький, Орест Авдикевич і Євген Мандичевський» [12, с. 16]. Відомий дослідник творчості Антона Крушельницького С. Трофимук у свій час писав: «Уже в студентський період своєї журналістсько-видавничої діяльності у Львові молодий письменник уважно прислухався до голосу Франка. Він співпрацював у редакції «Літературно-наукового вісника», а в 1900 році, під час відсутності Франка, вів за нього редакцію журналу. 19 січня 1900 року на засіданні відділу НТШ Крушельницький офіційно був обраний співробітником редакції «ЛНВ», а згодом призначається заступником секретаря товариства» [11, с. 146–147].

Молодий 21 літній Антін Крушельницький, не виявляючи ще власного літературного напрямку, робить перші кроки на літературній ниві, підлягаючи всемогутньому на тодішні часи впливові натуралізму у формі і матеріалістичному світогляді в ідейному змісті своїх початкових нарисів.

Не диво, що молоді письменники, серед яких і А. Крушельницький, тверезими очима відтворюють і віднаходять зовсім несподівані фігури і події. Це доба, за розумінням І. Франка, коли «молоді письменники не зупинялися перед ніякою драстичністю, перед зіпсуттям і неморальністю, а декому здавалось, що вони навіть залюбки малювали ті темні, патологічні сторони життя. Тут були і пориви щирого чуття, такого чистого й високого, неважаючи на грубу форму, як і в першого ліпшого інтелігента, і пориви жорстокості та дикості, сплоджені віковою темнотою; були своєрідні радощі й турботи, забобони і щира віра, злоба й насміхи, сльози й прокляття,

одним словом були люди з таким багатим і різномірним світом думок та почувань, якого там досі не підозрівано» [13, с. 497].

Не випадково, уміючи реально оцінювати новий етап літератури та передбачати сучасні її віхи та цілі, І. Франко звертає увагу на необхідності вміння молодих початківців-літераторів аналізувати описувані факти, виказувати їх причини і їх конечні наслідки, їх повільний зріст і упадок так, щоб висновок сам складався в голові читача, виходив природно і ясно і будив у нім самим певні почуття, певні сили до роботи в жаданім напрямі.

Саме в цей період невинних, невеличких проб реалістичного малювання життя відбувався початок становлення, можна сказати, народження молодого ще письменника-початківця, дебютанта Антона Крушельницького, талант якого розвивався поволі, поступово в малих фейлетонах, оповіданнях та образках, переважна кількість яких друкувалась у 1898 році на сторінках «Літературно-наукового вісника»: «На заробку», «Серед шляху», «У вагоні», «Ярмарок», «Два світи», «Кров», «Побіда», «Марина», «Суперниці», «Дует» а згодом увійшли до збірки «Пролетарі» (1899 р.) та «Непотріб», «При ватрі», «Із-за віна», «Гостина», які стали змістом другої авторської збірки «Світла і тіни» (1900 р.).

Сукупність усіх обставин життя Антона Крушельницького відобразилася й на літературному доробку письменника. Всі ранні твори Антона Крушельницького об'єднані однією низкою правдивого і всебічного відображення дійсності на основі типізації життєвих явищ, в яких складно поєднуються і переплітаються високе й низьке, трагічне й комічне. **Перспективою** даного дослідження є добіг результатів щодо подальшої розробки питань літературознавства та поширення інтерпретації творів малої прози Антона Крушельницького.

Список використаної літератури

1. Гундорова Т. Ранній український модернізм: до проблеми естетичної свідомості / Т. Гундорова // Радянське літературознавство. – Л.: Часопис, 1989. – Ч. 12. – С. 3.
2. Жулинський М. Г. Вірю в силу духа: І. Франко, Л. Українка і М. Грушевський у боротьбі за піднесення політичної і національної свідомості української людності / М. Г. Жулинський. – Л.: Часопис, 1999. – 104 с.
3. Крушельницька Л. Рубали ліс... / Л. Крушельницька // Дзвін. – Л.: Часопис, 1990. – № 3. – С. 122–123.
4. Крушельницький А. В. Революціонерів і каменярові / А. В. Крушельницький // Нові шляхи. – Л.: Часопис, 1929. – № 1. – С. 92.
5. Листи А. В. Крушельницького // ЦДІА України у Києві. – Ф. 573. – Арк. 449.
6. Листи А. В. Крушельницького // Відділ рукописів ЛНБ ім. В. Стефаніка НАН України. – Ф. 305 (Фонд Гнатюка). – Арк. 5–6 зв.
7. Листи А. В. Крушельницького // ЦДІА України у Києві. – Ф. 573. – Арк. 444.
8. Листи А. В. Крушельницького // ЦДІА України у Києві. – Ф. 573. – Арк. 445–446.
9. Справа А. В. Крушельницького №16 // ЦДІА України у Львові. – Ф. 361. – Оп. 1. – Арк. 3
10. Справа А. В. Крушельницького № 44987 ФП // ГДАСБУ. – Ф.6. – Т.1. – Арк. 23
11. Трофимук С. М. Антін Крушельницький – кореспондент І. Франка / С. М. Трофимук // Жовтень. – К.: Часопис, 1968. – № 9. – С.146–147.
12. Франко І. Я. Зібрання творів: у 50-ти т. Т.33. / І. Я. Франко. – К.: Часопис, 1982. – С.16.

13. Франко І. Я. Зібрання творів: у 50-ти т. Т. 41. / І. Я. Франко. – К.: Часопис, 1984. – С. 497.

Стаття надійшла до редакції 18.04.2015

О. А. Novitska

AESTHETIC AND OUTLOOK CONCEPTS OF ANTON KRUSHELNITSKY'S EARLY WORKS

The turn of the 19th and the 20th centuries is the time of great changes in the history of Ukrainian literature, the time of decline and at the same moment revival of the creative process that became more complicated due to historical and social circumstances, economic and political conditions, as well as national liberation movement in Ukraine. The gap between spiritual viewpoint, material achievements and the conception of Ukrainian national idea was very dangerous for the unity of Ukrainian nation. In these difficult social circumstances the nation sees the birth of the new Ukrainian literature as a peculiar form of national consciousness and cognition that is able to not only truly reflect, but also inspire the change of the world. Not only young generation of the writers of that time, O. Kobylanska, V. Stefanik, M. Cheremshina and others, but also modern scientists such as P. Kolesnik, O. Biletsky, M. Zhulinsky and M. Dubina understood the uniqueness of the development of literature of the end of the 19th – the beginning of the 20th centuries. The works of the researchers shed light on the general literary process of the end of the 19th – the beginning of the 20th centuries, the search for the new ways of art development, reconsideration of the reality of country's life, revealing of the renewed spiritual baseline, fluently and sporadically covering time the works of many writers at the same. The aim of our article is to fulfill a systematic and analytical research of the evolution of aesthetical viewpoints of the early works of Anton Krushelnitsky. The article is dedicated to the system-analytical research of the evolution of Anton Krushelnitsky's outlook-aesthetic credo in his early works. In the research the author interprets the main stages of finding out the sense of reality by the writer and his revealing of renewed spiritual values, influenced by the cultural and political figures.

Key words: *aesthetic and outlook concepts, evolution of outlook-aesthetic beliefs.*

УДК 821.161.2-3'06(045)

О. Г. Павленко

ЖАНРОВО-ТЕМАТИЧНА І СТИЛЬОВА КОНФІГУРАЦІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ПРОЗИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

В статті осмислено основні тенденції розвитку української прози другої половини ХХ століття в динаміці літературознавчих інтерпретацій, окреслено мистецькі напрямки та художні стилі, що визначають концепції прозової творчості, суголосні відповідному типу художньої свідомості. Літературна «ідентифікація» постмодерної прози здійснюється у контексті новітніх наратологічних методологій з урахуванням специфіки естетичної парадигми постмодерну.

Ключові слова: *жанрово-стильова ситуація, постмодернізм, мала проза, романні різновиди, постмодерна свідомість, genre and style situation, postmodernism, short stories and novelettes, types of novel, postmodern consciousness.*

Стильова палітра прози літературного покоління 60–90-х рр. визначається багатшаровістю, про що свідчать сплетені в одне ціле елементи соціально-

психологічного, соціально-побутового, символіко-фантастичного повіствування. Саме така проза виступила своєрідною відповіддю на виклик часу, враховуючи можливі «горизонти сподівань» читача, оскільки саме рух, спрямований до «горизонту очікування», і є рухом часу, що несе вперед реальність буденного життя. Ефект резонансу, створений шістдесятниками, висвітлив ті базові поняття, настанови й орієнтації, які не тільки віддзеркалювали стиль мислення епохи, а й значною мірою визначали художньо-тематичний та жанрово-стильовий спектр української літератури наступних десятиліть. Така нарративна «дискурс-послідовність» (П. Рікер), що має відповідний антропологічний простір, репрезентує національну ідентичність в художній формі (за І. Дзюбою, людина-явище і людина-нація), коли особистість зберігає за собою право на обстоювання загальнолюдських цінностей, закодованих в різноманітних жанрових структурах (з домінантою на початку 60-х рр. новелістики й лірики, зокрема балади, з наступним розгортанням малих прозових жанрів і лірико-епічної поезії). При цьому навряд чи можна говорити про радикальну зміну жанрово-стильової системи, яка б виводила літературу зазначеного періоду поза межі напрацьованої художньо-естетичної традиції. Радше наголосити на певних «лініях розриву» та «біфуркаційних відлуннях» (Л. Гарнашинська), що дозволяють дослідникам по-іншому поглянути на модифікації жанрових структур, чим і зумовлена **актуальність** цієї розвідки та її основна **мета**: простежити базові тенденції розвитку української прози другої половини ХХ століття в динаміці літературознавчих інтерпретацій, окреслити мистецькі напрямки та художні стилі, що визначають концепції творчості, суголосні відповідному типу художньої свідомості.

Руйнація соцреалістичної моделі в прозі, що відбувалась, як відомо, переважно через «множинність локальних подій», «підрихтувала» свідомість потенційного читача до часових змін, що знайшли своє віддзеркалення в трансформованих романних різновидах 1970-х рр., зокрема в історичних нарративних структурах. Усвідомлюючи закономірність потужної появи української модерної прози малих форм як оптимального жанру «несталої доби», Л. Гарнашинська переконливо наголошує на т. зв. «ефекті жанрового екранування» (відбиття тенденцій порубіжних епох у «серединній» ситуації ХХ ст.). Це означає, що жанрово-стильова ситуація 1960-х рр. взяла на себе не тільки «сегменти порубіжних тенденцій» і відображення специфіки «духовної ситуації» доби, а й створила ефект «подвійного віддзеркалення», оскільки екранувала тенденції як минулих, так і майбутніх жанрово-стильових проєкцій, які й визначали ступінь модернізації художньої свідомості наступних літературних поколінь.

Пошук нової ідентичності в українській літературі кінця ХХ століття реалізується через осмислення багатьох аспектів, серед яких спостерігаємо наявність «порахунку» із нав'язаною системою цінностей, активне «оскарження» минулого через традицію «символічного прощання з імперським минулим» [16]. Йдеться про виникнення літературно-мистецького напрямку, дистанційованого від класичної та неокласичної (модерністської) традиції, що претендує на вираження загальної теоретичної «надбудови» сучасного мистецтва і позначається терміном «постмодернізм». У глибокому фаховому узагальненні руху постмодернізму досліджено як його специфіку, так і деякі суперечності, пов'язані з різними аспектами його осмислення. Використовуючи нові підходи до вивчення постмодернізму, сучасна літературна критика ставить у центр своїх студій не тільки вирішення проблем теоретичного плану, а й розробку методологічних концепцій, зокрема постструктуралізму (Т. Гундорова, С. Павличко, М. Павлишин), неомодернізму (С. Квіт), герменевтики (С. Квіт, Є. Баран), фемінізму (В. Агеєва, Н. Зборовська) тощо.

У сучасному літературознавчому дискурсі постмодернізм окреслюється цілою низкою смислових визначень, кожне з яких висвітлює окремі сторони цього феномена, зокрема як «онтологічний нігілізм» (М. Хайдеггер), як «нова інтерпретація категорії відносин» (М. Фуко), як «пересеверація структур знань як моделей мовних ігор» (Ф. Ліотар), як «дух часу» (Р. Харчук), як «термін із нульовим значенням», що претендує на ідею, але насправді не є нею (І. Фізер), як «світова культурна ситуація», від якої нікуди не подітися» (Ю. Андрухович), як «антитеза до модернізму» (Т. Денисова, С. Андрусів), як «криза людини» (Т. Денисова), як «переформування соціалістичного канону» (Т. Гундорова), як «повернення української літератури до традиції звільненої від одновимірного соціологічного трактування» (М. Павлишин, Т. Гундорова), як «наслідок кризи реалізму» (Т. Кравченко), як «гра без правил» (Р. Семків), «реакція на вичерпаність творчої потенції попередніх епох» (Д. Белл), як «елементарний модернізм» (І. Бондар-Терещенко), як «вихолощення з національної свідомості та несвідомості іманентних архетипів» (П. Іванишин), як «протиставлення до традиції і національної самобутності української літератури» (Є. Баран), як «тоталітаризм тоталітаризму», що постулює не свободу вибору, а свободу не мати жодної точки зору (С. Квіт), як «історична амнезія, або когнітивне vertigo» (Д. Ворден), як «сукупність різних відтінків без домінування жодного з них» (Д. Кліпінгер), як «містифікація бачення» (Ж. Дерріда), як «цілісний, багатозначний, динамічний комплекс мистецьких, філософських, епістемологічних уявлень» (Ю. Ковалів) та ін. [16, с. 18], де об'єктивність «як» означає ступінь обмеженості тих чи інших смислів.

Досить вичерпною науковою версією щодо зміни парадигми з модерністської на постмодерністську вважається дослідження М. Калінеску «Five Faces of Modernity. Modernism, Avant-Garde, Decadance, Kitch, Postmodernism», в якому автор стверджував, що у 70-х роках ХХ століття власну концепцію постмодернізму мала лише Америка, а вже у 1987 р. це явище набуло інтернаціонального масштабу. За М. Калінеску, «модернізм відкрив шлях бунтівному авангарду. Водночас модернізм обернувся проти себе самого, і розглядаючи себе як декаданс (підкреслено автором), драматизує власне глибоке відчуття кризи [19, с. 5]. Численні, а інколи й суперечливі погляди щодо методу, змісту, стилю, форм постмодернізму узагальнюються твердженням Л. Лавриновича про те, що «східноєвропейський постмодернізм, зокрема й український, – передусім посттоталітарне, постколоніальне мистецтво» [8]. Світоглядні модуси постмодернізму в національній художньо-естетичній практиці кінця ХХ століття окреслюються в працях Р. Харчук «Сучасна українська проза: Постмодерний період», Т. Гундорової «Післячорнобильська бібліотека: Український літературний постмодерн», статтях та розвідках Т. Денисової, В. Дончика, Д. Затонського, О. Поліщук та ін.

Основоположником українського постмодернізму канонічно вважається покоління, що прийшло на барикади імперського краху у 80-ті роки. З огляду на потужний «струмінь нового літературного подиху» його з впевненістю можна зарахувати до нового, виразного й яскравого явища літературного процесу. Представники цього покоління номінуються вісімдесятниками, але не за часом появи на мистецькій арені, а за наявністю власної філософії мистецтва, індивідуального стилю та художньої естетики. Вони були тими, на чію молодість припав кінець великої імперії, останні дні якої минали в атмосфері самопародії, абсурду й ситуативного маразму. Відтак ідеологічна іронія, сміх, карнавал були для покоління вісімдесятих дійсною стихією існування [5]. Передчуття «великого кінця» призвело до «переакцентації сенсів» на базовому онтологічному рівні і спричинило «розмаїтість

художніх напрямів, течій, стилів», де існує фактор «конвергентних сполучень», що потверджується циклічністю процесів розвитку і, відповідно, провокує хаотичність мислення, його фрагментарність. Цим пояснюється поява «соціально відкоригованого імпресіоналізму, заґрунтованого у правду життя» (Є. Гуцало) як свідомо спроба підняти буденність до рівня сакральності, розкрити її творчу потенцію. Не відкидаючи закономірності таких стильових віддзеркалень доби 70–80-х, все ж маємо підстави простежити у творчості репрезентантів цього періоду закономірний сплеск неоромантизму з очевидним «вторгненням» інших стильових манер (як-то естетизму, експресіонізму, неокласицизму, сюрреалізму тощо). Саме неоромантичну тенденцію Л. Гарнашинська пов'язує з *онтолого-антропологічним поворотом*, оскільки актуалізує онтолого-засадничі поняття ідеалістичної настанови *романтизації хронотопу повсякдення* (підкреслено автором). Імпресіонізм, як не до кінця з'ясований напрям художнього мислення (в його національному варіанті), припускає варіативне поєднання з реалізмом, символізмом, романтизмом, експресіонізмом, що певною мірою відображено в художній свідомості покоління 70–80-х років.

Тому надавати перевагу будь-яким стильовим рисам у творчості репрезентантів «перехідного» періоду треба з урахуванням кожної окремої ситуації, зважаючи на те, що модерністичні тенденції покоління зазначеної доби базувалися не на абстрагуванні від дійсності, а на певному рівні занурення в неї й переосмисленні онтолого-антропологічного стану сучасної їм теперішності. Т. Гундорова іменує це *поміркованим модернізмом*, філософію культури якого визначало «не творення нової культури, котру задала ідеальна форма, як це бачимо у «високому» модернізмі західного типу, а швидше інтеграція модерної форми з національно-народною традицією», яка була оперта «не так на міфологію, як на рацію» [4, с. 161]. Втім треба зважати на комплекс суспільних, соціокультурних умов того часу, адже художні твори такого «обачного», «стриманого» модернізму підказані й тодішньою суспільною та літературною атмосферою, й свідомим прагненням, й інтуїцією.

Концентруючи свою увагу на національній фольклорній традиції через осмислення парадигми «народ-історія», що виступає наскрізною темою української романтичної традиції, письменники репрезентують «селянський світ» із середини, актуалізуючи таким чином концепти національного духу, «вихлюп» того органічного для них світосприйняття, яке вони «антропологізували, гуманізували, психологічно обсервували й ліризували» [15, с. 507]. Твердження представників літературного покоління 60-х рр. щодо суголосності поезики зазначеної доби з іншими мистецькими напрямками розкриває її співвіднесеність з поезикою неореалізму італійського кінематографа: «...коли ми в 60-х роках почали творити свою естетику чи поезику, вона значною мірою йшла від неореалізму італійського кіно: тоді в нас демонструвалося дуже багато таких фільмів, якими всі – принаймні я можу цілком впевнено говорити про себе – захоплювались. Через що й проза і поезія 60-х така різна: «працює на одних котурнах, а проза – на інших, фактично витворювалась поезика реального фактора, коли якийсь факт вписується з нещадною реальністю, тобто вихоплюється шматок дійсності, щоб не порушувати достовірності реального життя. Через що й книжки називались так: «Серед тижня», «Люди серед людей», де в центрі був буденний факт, буденна людина без жодної героїки (курсив мій – О. П.)» [15]. Саме цей ідейно-художній напрям виконав «соціальне замовлення» доби й «скорегував» жанр малої прози покоління (І. Денисюк) [6, с. 22]. Оскільки жанр – це «особлива, відмінна від інших система художньо-завершеного оформлення дійсності в цілісний образ світу», маємо підстави говорити, що саме через жанр забезпечується єдність і неперервність цього розвитку.

Взагалі малі епічні жанри користуються особливим попитом в ситуаціях духовної кризи, буремних періодів у житті суспільства, руйнації історико-літературних канонів, виступаючи чи не єдиним зняряддям відтворення «нової реальності». Отже, новела / оповідання як «художня новина, вихоплена з життя й подана у формі короткого повісткування» [15, с. 508], виступаючи своєрідним віддзеркаленням певної історико-літературної ситуації, мала «повноваження» корегувати жанр, готуючи свідомість читача до сприйняття нових жанрових структур.

Проблема жанрово-стильових трансформацій у 1960–1980 рр. є цілком антропологічною і розгортається в межах відкритої суб'єктивності, особливо стосовно введення історичної домінанти, яка може бути експліційована визначенням П. Рікера про «історію як плин подій», коли письменники, перебуваючи в цій плинності «вписують» себе в хронологічні рамки епохи через власне буття, виступаючи таким чином «оприявлючами» історії. Відштовхуючись від твердження про те, що «сучасність – це точка на шляху з минулого в майбутнє» (О. Довженко), минуле й сучасне взаємно проектується – фактично вектор майбутнього, направлений у сферу минулого, піднімає його до «високих історичних реєстрів». При цьому найвищий сенс письменницької самореалізації здійснюється через розгортання художнього мислення у часопросторі епохи – коли «до історії свідомості нації, народу чи групи людей, видатних особистостей письменник неминуче долучає історію *власної* свідомості» [14, с. 37], оскільки «пришестя людини» «відбувається через історію, і це є первинним, історія як пришестя само-смислу» (П. Рікер) заявляє про себе через способи іномовлення, «пропозиції» нових жанрових структур.

Зосередження літературного покоління 60–80 рр. на жанрах малої прози розкривається через узагальнення, які знаходимо в бахтінській теорії діалогізму. Якщо роман як «втілення діалогічних структур художньої свідомості» виходить на літературну арену тоді, коли автор «дозріває вступити у відкритий діалог із суспільством», то «монологічна тональність» новели є більше потребою «внутрішньої розмови». Оскільки наскрізно діалогічною була поезія шістдесятників, яка «балансувала на межі» між національною риторикою та естетичними ідеалами, то прозові жанри мусили «врівноважуватися антропоцентричним виміром», апелюючи не так до громадянських позицій, як до психологічно-емоційного, духовного стану особистості. Твердження про те, що нібито жанр роману завжди перебуває в процесі свого розвитку і незавершеності, а новела й оповідання натомість виступають стабільними, незмінними, антропологічно вмотивованими і «структурно впорядкованими» (І. Денисюк) конструктами, викликає певні сумніви, і такі контрверсії не завжди є доказовими. Змін зазнають і «малі» жанри, оскільки роман призводить до «оновлення всіх інших жанрів, заряджає їх становленням і незавершеністю» [1, с. 98]. Чи не найяскравішим свідченням зазначеної тези виступає новелістика Є. Гуцала, В. Дрозда, Вал. Шевчука, Р. Іванченко, Гр. Тютюнника, що перебуває в процесі трансформації, коли лаконічність і лапідарність взаємовпливу жанрового простору одних авторів поступово витісняється більшою конкретністю й витонченою місткістю інших. Йдеться про малу історичну прозу Гр. Тютюнника, Р. Іванченко, яка на відміну від новелістики попередніх авторів, репрезентує персонажа, свідомість якого перебуває в процесі пошуку істини, перебудови домінантних концептів буття, представляє героя як сформовану, морально самодосконалу особистість, як «продукт» деформаційних змін, що відбувалися у суспільстві. Така трансформація не лише віддзеркалює ритм часу, а й свідчить про певні жанрові взаємопроникнення. За Є. Мелетинським, новела розцвітає в перехідні

епохи, «передусе формуванню великих епічних форм або слідує за їх частковим занепадом»; вона, як і інші жанри, розвивається й еволюціонує з відносною незалежністю від інших літературних жанрів [10, с. 7].

Виступаючи «прообразами великих нарративних структур», «мала» проза 60–80 рр. наділена дискретною темпоральністю – відчуттям часу, замкнутого в «оболонку» окремого його відрізка, що репрезентує певний «момент буття». Характерними ознаками історичних новел і оповідань, їх стилетворчою домінантою виступають переходи від лаконічного історизму до макроісторичних масштабів, коли постать вітчизняної історії сприймається як вічний образ (оповідання Ю. Мушкетика «Смерть Сократа», Р. Іванченко «Останній кошовий Січі Запорозької», «На горі Перуновій», С. Майданської «По той бік студеного плину»), інтенсифікація процесів внутрішнього життя особистості, зосередженість на дидактичних ідеях глибинної мудрості (оповідання і новели Р. Іванчука «Василь Васильович», Д. Міщенко «Доля поета», Вал. Шевчука «Мандрівка в гори», В. Дрозда «Колесо», «Злодій») тощо. Варто, однак, зазначити, що надмірна мистецька зацікавленість молодих прозаїків новелістичним жанром викликала невдоволення з боку офіційної критики. Зокрема, обвинувачення, висунуті О. Гончаром молодим авторам на підставі того, що вони нібито «засиділися на самих лише мініатюрах, на отих позбавлених часом і пристрасті, і значного соціального змісту ноктюрнах, пастелях, шкідках, етюдах, на тих аж надто заінтимлених ескізах, образах та новелетах...» [16], свідчить про формування офіційної думки щодо другорядності й пропедевтичності малих прозових форм. Якщо розглядати прозовий доробок Вал. Шевчука, В. Дрозда, Є. Гуцала, Ю. Мушкетика, Р. Іванчука, можна також констатувати, що їх новелістика стала «предтечею» їхньої романістики, оскільки ці письменники згодом перейшли до великих прозових форм. З іншого боку, сама доцільність домінування того чи іншого жанру переводиться з «площини жанрології в площину літературознавчої антропології» [15, с. 510]. У цьому контексті варто врахувати спостереження Н. Бернадської, згідно з яким у літературі спочатку відбувається переакцентація на тематико-проблемному рівні, а з часом зазнає змін поетика творів, їхня жанрова матриця [2, с. 51]. Саме під таким ракурсом можна розглядати творчість покоління 60–80-х рр., враховуючи думку дослідниці про те, що в 1970-ті відбувається трансформація романних різновидів: виробничий та історичний романи набувають «людських» вимірів, ідеологічний роман починає тяжіти до філософського, інтелектуального. Зростає питома вага часових зміщень, сюжетних моделей, дискусій, роздумів, фольклорно-міфологічних елементів. Чи не найбільш «революційну» роль у розхитуванні соцреалістичного романного канону відіграв український «химерний» роман, який набув статусу популярної форми осмислення сучасності з позицій вічності, філософської постановки питань людського буття, «народознавчих» проблем. Його продуктивність засвідчується цілою низкою різновидів: іронічно-«коментувальний», історико-«легендарний», гротесково-фантастичний, притчевий, алегорично-поетичний, казковий, міфологічно-поетичний (Н. Бернадська) [2, с. 207]; художньо-історичний, історико-художній, художньо-документальний (Є. Баран); романтичний, конкретно-реалістичний, образно-нарисовий (С. Андрусів). Однак не варто заперечувати тієї ролі, що відіграла новелістика у розхитуванні існуючої нормативної моделі світу (йдеться про малу прозу Вал. Шевчука, В. Дрозда, Є. Гуцала, Ю. Щербака), яка через відображення трансіндивідуальних елементів готувала художню свідомість тієї епохи до темпоральних зміщень, що простежуємо в трансформованих романних різновидах 1970-х рр.

Процес «романізації жанрів», що розпочався у 1960-х рр. і позначився «гучним вибухом» романної прози у 1970-ті рр. (трансформація романних різновидів, коли виробничий та історичний роман набувають «людських» вимірів, ідеологічний роман починає тяжіти до філософії, інтелектуалізму) [2, с. 57], здійснювався не лише під впливом самих романних форм минулого зразка. Художня свідомість літературного покоління 60–80-х рр. актуалізувалася через безпосередню «дію тих змін у самій дійсності, які й визначають роман», оскільки як пластичний жанр, він глибоко, суттєво, чутливо й швидко відображає становлення самої дійсності [1, с. 98]. Взагалі літературна ситуація другої половини ХХ століття, характеризується «жанровою рухливістю» (А. Михайлов) [11, с. 50], але це не означає, що «створення з різних жанрів певної їх суми призводить до переродження жанрів» [3, с. 123], оскільки складні «трансформаційно-мутаційні процеси художньої свідомості» сигналізують про накопичення мистецьких вражень і узагальнень, набуття письменником стильової манери, що розкриває певні смисли і стратегії їх вираження.

Філософія фрагментарного буття у творчості покоління, «об'єднаного спільним духовним стресом, але вже різним досвідом» (маємо на увазі 70–80 роки) визначається як певний синтез складових «порогової свідомості» (перехід від зужитих штампів і схем до нового, розкутого, нешаблонного мислення) та «набуття свідомості відкриття / перевідкриття базових онтологічних концептів людського буття та відповідною їх актуалізацією художньо-образними засобами» [15, с. 501].

Літературна «ідентифікація» постмодерної прози, що мала різні оцінки критиків, пропонувала розглядати її у контексті новітніх психоаналітичних і наратологічних методологій, враховуючи специфіку естетичної парадигми постмодерну. З одного боку, це критика традиційної постмодерністської матриці, класичного раціоналізму, традиційних постулатів металічного мислення, з другого – заклик до подолання «стану безстатутності» [16], лімітації думок, дій, що призводить до «редукування особистості» (С. Бистрицький) через ілюзію «загального», «раціонального» чи істинного. Така критична оцінка, що не сприймає «ніякої абсолютизації» (А. Філіпенко) [16], відкриває простір для плюралізму, поліваріантності, конкуренції альтернативних парадигм, навіть синтезу протилежних підходів. Йдеться, насамперед, про диверсифікацію в широкий спектр дискурсів постмодерної свідомості – феноменологічний, екзистенціональний, семіологічний, які взаємокорелюють на рівноправній основі.

Гетерогенна сутність постмодерністського дискурсу (протистояння / взаємодія раціонального та ірраціонального, «розщеплення» великих «метаоповідей» до рівня «локальних» історій-оповідей) підводить до думки про те, що кінець «великих метанаративів» відкриває нескінченні можливості для локальних форм активності та форм життя, від дискурсу монокультури до культури різноманіття, акцентуючи на фундаментальній, онтологічній трансформації таких культурологічних категорій, як людина і світ, що характеризуються складними взаємовідносинами. Постсучасна культура, за І. Хасаном, – це культура «мовчання і порожнечі» [19], що в контексті художньої літератури набуває статусу невизначеності, оскільки провокує «цивілізаційну втому» [16], «мовчання» про «кінечні істини» [16].

Літературна творчість як «одна з найважливіших лабораторій» [18, с. 62–81] постмодерної культури, має свої специфічні риси, як-от: фрагментарність, деканонізація, безособовість, іронія, мутація жанрів, карнавалізація (як форма ігрового освоєння світу – тексту), перформанс, конструктивізм, гіперреалістичність, «подвійне кодування», «авторська маска» (С. Ільїн) тощо [9]. Виступаючи засобом культурного «деконструктивістського знакового моделювання», матеріалом для якого слугує культурний інтертекст, постмодерна культура постає «безкінечним коментарем до

минулих культурних епох» [15]. Інструментом думки при цьому виступають цитати, ремінісценції, які репрезентують «карту світу», впливаючи певним чином на стан сучасного культурного простору шляхом заперечення усталених методологій пізнання і артикуляції раціональних стратегій, покликаних завоювати позиції в культурі. У такій ситуації нівелюється «смысловий детермінуючий центр (суб'єкт), навколо якого має формуватися сама культура, пізнання, суспільне життя тощо» [16]. М. Епштейн також обстоює думку про те, що постмодерна культура позбавлена «*індивідуального голосу*», вона не містить нічого свого – «цитатність у ній наявна замість самовираження, симуляція замість істини, гра знаків замість віддзеркалення в реальності» (М. Епштейн)¹ [13]. У цьому контексті теза В. Курицина щодо неспростовності, поліморфної сутності постмодернізму, яка зберігається на всіх рівнях осмислення дійсності та цілком слушна думка щодо того, що означений феномен, перебуваючи в «стані стабілізованого хаосу» все ж не позбавлений певної внутрішньої динаміки [5], є контрверсійною щодо твердження П. Козловські, згідно з яким цей художній напрям у своїх основоположних принципах є «антропоморфним», тобто таким, що передбачає «самопізнання людини і пізнання духу над принципами і моделями неорганічного світу» [9]. М. Павлишин з цього приводу зауважує, що «перебування суб'єкта відбувається вже після історії», коли «людина має влаштовуватися в сучасному» [13]. Це набуває особливої актуальності в період «лімінальності» (В. Тернер), трансформаційних змін, коли в суспільстві зростає потреба виникнення нової свідомості, на підставі якої формується нова художня творчість. Визначене цілком доказово може бути переведено в площину «сприймаючої» естетичної свідомості, яка визначає міру суспільної потреби в тому чи іншому художньому стилі. Отже, пошук ідентичності – як відповідь на зміни культурно-історичного розвитку, ритмів життя, девальвацію традиційних цінностей виступає нагальною умовою для формування уявлень щодо цілісного художнього мислення, здійснення нового синтезу.

Історико-філософська ситуація кінця ХХ століття визначається «пришестям короткострокової ментальності» (Е. Гідденс), що перебуває у стані стійкої мінливості думок і смислів, які вимагають від індивіда постійної саморефлексії. Така «пластичність» штовхає його у різні духовно-естетичні площини, дозволяючи побачити певні «точки дотику» у сприйнятті дійсності, уникнути стійкої фіксації, зберігаючи свободу вибору і відкритість до набуття нового досвіду. Це дає підстави сприймати самоідентичність не як тверду, «раз і назавжди сформовану даність, а як незавершений проект», що постійно перебуває в процесі розвитку.

Індивідуалізм в постмодерному дискурсі має певні межі ідентифікації – особистість настільки автономізується, звільняється від суспільства і будь-яких форм колективної ідентичності, що поступово втрачає з поля зору «іншого». Це дозволяє говорити про те, що ідентичності постмодерну мають умовний, ігровий, «перформативний» характер, який розширює діапазон естетичних рефлексій невизначеності і веде до урізноманітнення літературних форм, які не можна звести до єдиної універсальної моделі. Виходячи з того, що постмодернізм в українській літературній практиці виник як заперечення деструктивної парадигми соцреалізму, в літературному просторі зазначеної доби домінуючою є ідея заперечення традиційного «в межах попередньої естетики світосприймання і, відповідно, світовідбиття», яка виступає «логічним продовженням» саме цих модерних орієнтирів (зокрема авангардних), що розвинулися як мистецько-духовна криза на фінішному етапі

¹ Див. М. Епштейн «Постмодернізм в російській літературі» (2005), в якій дослідник визначає сучасну культурну ситуацію, як «постсентиментальну», «посттрагічну», «постутопічну», готовою до самозавершення, самознищення.

соцреалізму з його імперативом наративності, пріоритетом змісту та універсальністю мовних практик, пріоритетом колективного над індивідуальним, ідеологічною заангажованістю, схематизмом (а не осягненням цілісності світу), орієнтацією на суспільні та державні цінності.

Аналізуючи літературну ситуацію кінця ХХ століття в Україні через встановлення взаємозв'язків між модернізмом і постмодернізмом, Д. Наливайко стверджує, що останній не витворює спільного континууму з тим, що йому передує, а виходить з інших епістемологічних та естетичних засад і створює іншу загальну літературну парадигму, яка «характеризується позбавленістю центру, перевагою структурного принципу сурядності над підрядністю, сутнісною стороною, відсутністю внутрішньої динаміки, що витворює розвиток» [12, с. 48]. Якщо модернізм у площині національної літератури асоціюється з мистецьким натхненням і трактується як «злет», то постмодернізм, навпаки, виступає «відкатом», наслідком духовного зламу суспільства, коли не його руйнації [7, с. 240]. Це дає підстави стверджувати, що український постмодерн не має націотворчих вимірів і не продукує «національного коду» (Д. Наливайко), проте ця теза певною мірою суперечить переконанню Б. Рубчака, який, з одного боку, визначає складність, мінливість і неоднозначність цього феномена, з іншого – наголошує на його національних ознаках, зокрема на внутрішніх і зовнішніх виявах «українськості», коли всі елементи мовної гри, іронії і гротеску втілюються у «цілком специфічних явищах в українській культурі» [6]. Таке проголошення «національного цензу» (О. Маленко) українського постмодернізму виявляється слухним, зважаючи на те, що це явище детермінується не тільки філософсько-естетичними засадами виникнення: його мистецька репрезентація відбувалася у відповідності до «духовної ситуації доби, яка визначила світоглядні модуси її репрезентантів» [11]. Якщо постмодерністський роман перебуває «понад суперечками між реалізмом і ірреалізмом, формалізмом і змістом – змістом чистим і літературним, певним напрямом, літературою кутюр'є і низів» [17, с. 56], то вітчизняна література постмодерної доби акцентує на «естетичній спадковості» за «генетичним» (модернізм-постмодернізм) та причинно-наслідковим (соцреалізм-постмодернізм) напрямками. Така дуальна векторність зумовлена специфікою розвитку української літератури зазначеної доби, що має власні світоглядні та естетичні орієнтири.

Переакцентування свідомості нового літературного покоління (за Т. Гундоровою «посттоталітарної свідомості») здійснюється на ґрунті розвінчування офіційної правди через актуалізацію численних стереотипів і формування особливого ідіолекту [4, с. 177] – «стьоболубіє» як «молодіжний, пубертантний стиль мовлення» [4], що виступає характерною ознакою масової літератури, або опозиційної до народної (Н. Зборовська), що виникла внаслідок урбанізації та індустріалізації. Методи переосмислення соціокультурної ситуації кінця ХХ століття балансують між ностальгійним ліризмом та неприхованим осміюванням і відвертою агресією не тільки до минулого, а й сучасного (Л. Денисенко, С. Жадан, І. Карпа, Т. Прохасько та ін.). Така проза орієнтувалася на відчуженість героя від «ворожого» суспільства, на підсвідомість, на виявлення деталей в контексті підкресленої буденності, навмисне деформування тексту через вияв «духу заперечення» «обсценною мовою». Загальна лібералізація суспільства, повне скасування цензури мотивувало «ейфорію розправи над словесним табу» (С. Павличко), яка «виявилась своєрідним шоком, від якого література досі не відійшла» [16].

Ідея епістемологічної й онтологічної кризи постмодернізму (Ф. Ліотар) призводить до «нової інтерпретації категорії відносин» (М. Фуко) через наявність багатьох світів (діалогічний плюралізм), що «співіснують» в межах традиційної та

новаторської традиції, органічного поєднання елементів, що у своїй сукупності визначають постмодерністський світогляд. Це, зокрема, розкривається через осмислення понять «антиколоніальний» – «постколоніальний» (О. Федунь), що «в українських умовах співіснують в одному часі, місті», бо із проголошенням незалежності «умови колоніалізму не зникають одночасно, а розтягуються в часі», про що свідчить довготривала «лінія російської імперської поведінки» [16, с. 14]. Відповідно до хронології суспільно-політичних змін, що відбувалися протягом 80–90 рр. ХХ століття, в українській культурі виразно визначились два періоди постмодерного мистецтва: *неоавангард* 80-тих років і *постмодерн* 90-х років. При цьому, за твердженням Т. Гундорової, в «українських умовах» неоавангард інтенційно збігається із постмодерном, що становить одну із особливостей національної постмодерної практики на відміну від інших європейських практик, де андеграунд (неоавангард) підготував ґрунт для власне постмодерну [4, с. 39].

Варто також наголосити на функціонуванні інших напрямів в межах постмодерної творчості, точніше на їх «реабілітації» та новому трактуванні: неobaroco, «богеміанізм» (Ю. Андрухович), неопозитивізм (Р. Іваничук, Ю. Мушкетик), неомодернізм (С. Пашковський, В. Медвідь), неопопулізм (Р. Іваничук, Ю. Мушкетик, А. Дімаров, В. Дрозд), синтезі неоавангарду з постфутуризмом (С. Жадан), екзистенціалізмі з елементами психоаналізу (С. Процюк), магічному реалізмі (Т. Прохасько) тощо. Іntenції письменників трактувати художню дійсність як хаос, невизначеність, естетичний мінімалізм, інтеграцію реального і вигаданого через синтез модерністської та постмодерністської форм письма, певним чином ототожнюються з художньою творчістю, перейнятою пафосом релятивізму [9, с. 255]. З іншого боку український постмодерний дискурс демонструє оригінальну площину авангардного світобачення, філософію «мовної гри» (І. Фізер), «ревізію попередньої традиції» (Т. Гундорова). Прагнення митців слова заявити про «власну окремішність» [16, с. 27] розкривається також в їх уявленнях про створення концепції «нової людини, відчуженої від соціальної системи, позбавленої будь-яких перспектив самореалізації і духовного розвитку». Кризовий перелом свідомості втілюється в образах головних персонажів постмодерної прози, коли на місце «лицарів честі та справедливості» у літературу прийшли «духовно кастровані індивіди» [5, с. 123], «рафіновані інтелігенти» та «люди дна», які живуть на «маргінесі соціуму» (Н. Білоцерківець), і, взагалі, є не персонажами, а «швидше скомплікованими істотами, які здатні розпастися на кількох осіб, або повністю розчинитися у власному болі» (Л. Лавринович)², повна втрата героєм свого екзистенціального статусу, «онтологічний нігілізм», індивідуальне страждання в абсурдному досвіді. Дух руйнації, що переноситься письменниками в сферу художньої творчості, «узлагоджується» з духом творення нової реальності (А. Камю), однією з особливостей якої – витіснення людини як повноцінної особистості поза межі національної культури, і, як наслідок – криза особистісного буття. Така «логіка руйнування» призводить до деієрархізації культури, стирання кордонів між центром і периферією, між творцем цінностей і їх споживачем. Проте, постаючи «безкінечним критичним відкриттям власного шахрайства» («an endless denunciation of their own fraudulence») письменники-постмодерністи виводять українське слово з полону усталених стереотипів й «асоціативно-образної пасивності» (О. Маленко), пропонуючи «набір артефактів, субпарадигм, репродукованих за допомогою колажу,

² Йдеться про розщеплення суб'єкта в романах Ю. Андруховича, Ю. Іздрика (див., зокрема, романи «Тасмания», «Воцек» та ін.). Детальний аналіз романної прози письменників з позицій художнього співвідношення автора і персонажа здійснено у монографії О. Поліщук «Автор і персонаж в українській новітній прозі». – К.: ПЦ «Фоліант», 2008. – 176 с.

аплікації та конвергенції [9, с. 255]. Надаючи особливого значення мовному дискурсу, проблемі варіативності мовної техніки з використанням різних оповідних практик, український літературний постмодерн апелює до реципієнта, наділяючи його більшими «повноваженнями» у порівнянні з автором через трансформацію художньої свідомості, оскільки саме вона засвоює, асимілює «сприйняття і переживання конкретних життєвих ситуацій» [15], надаючи їм «художнього оформлення і, відповідно, нових прирощених смислів, що є незвичними до стереотипної читацької рецепції. Однак попри всю рецептивну (світоглядну, естетичну, вербальну) неоднозначність постмодернізм в українській літературі існує як мистецьке явище, що репрезентує нестандартний, іронічний, «креативний» зріз людської свідомості (О. Маленко). У цьому контексті слушною постає думка Л. Хворост про те, що «здорова література не може існувати ні без авангардистів, ні без консерваторів: ці тенденції мають урівноважувати одна одну, як відцентрові й доцентрові сили. Вдаючись до іншої метафори, авторка уподібнює повноцінний літературний процес до «хитання вагдала як рух між екстремумами».

Отже, маємо всі підстави кваліфікувати український літературний постмодерн як еклектичну арт-практику, що демонструє цілком оригінальні форми естетичних шукань, частина яких, позначена ціннісними вимірами, органічно входить у національний літературний простір. Про літературне покоління 60–80-х років, становлення якого припало «на крайню ліву точку», можна говорити як про таке, що «рухається праворуч – до канону» й тяжіє до пошуку органічних форм творення національної культури, яка має всі можливості претендувати на оригінальність, оскільки вирізняється із-поміж інших культурних практик специфікою організації формально-змістових площин, відштовхуючись від традиції та її послідовної еволюції в межах національного світоглядного й естетичного досвіду.

Список використаної літератури

1. Бахтин М. М. Епос и роман (О методологии исследования романа) / М. М. Бахтин // Вопросы литературы. – 1970. – №1. – С. 95–122.
2. Бернадська Н. І. Український роман: теоретичні проблеми і жанрова еволюція / Н. І. Бернадська. – К. : Академвидав, 2004. – 368 с.
3. Бовсунівська Т. В. Когнітивна жанрологія і поетика / Т. В. Бовсонівська. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2010. – 180 с.
4. Гундорова Т. Український літературний постмодерн / Тамара Гундорова. – К. : Критика, 2005. – 263 с.
5. Демська Л. Народження трагедії з духу часу / Л. Демська // Молода нація. – 1998. – №9.
6. Денисюк І. О. Розвиток української малої прози ХІХ – поч. ХХ ст. / І. О. Денисюк. – Л. : Наук. видавн. тов-во «Академічний експрес», 1999. – 278 с.
7. Затонский Д. Модернизм и постмодернизм / Дмитрий Затонский. – Харьков, 2000. – 386 с.
8. Лавринович Л. Сучасний український постмодернізм – напрям? стиль? метод? / Л. Лавринович // СІЧ. – 2001. – № 1.
9. Літературознавча енциклопедія / Автор-укладач Ю. Ковалів. – К., 2007. – Т.2.
10. Мелетинский Е. М. Историческая поэтика новеллы / Е. М. Мелетинский. – М. : Наука, 1990. – 275 с.
11. Михайлов А. Д. Особенности литературного процесса ХХ в. / А. Д. Михайлов // Теоретико-литературные итоги ХХ века. – М. : Наука, 2003. – Т. 1: Литературное произведение и художественный процесс. – С. 49–50.
12. Наливайко Д. Про співвідношення «декадансу», «модернізму», «авангардизму» / Дмитро Наливайко // Слово і Час. – 1997. – № 11–12. – С. 44–48.

13. Павлишин М. Українська культура з погляду постмодернізму / М. Павлишин // Сучасність. – 1992. – №5.

14. Рікер П. Історія та істина / Поль Рікер. – К. : ВД «КМ Академія»; Пульсари, 2001. – 396 с.

14. Тарнашинська Л. Сюжет Доби: дискурс шістдесятництва в українській літературі ХХ століття / Людмила Тарнашинська. – К. : Академперіодика, 2013. – 678 с.

16. Харчук Р. Б. Сучасна українська проза: постмодерний період: [навч. посібн.] / Роксолана Харчук. – К. : ВЦ «Академія», 2008. – 248 с.

17. Barth P. John The Literature of Replenishment: Postmodernism Fiction Atlantic Monthly / P. Bart. – Jan.1980 – P.56–71.

18. Connor S. Postmodernism and Literature / Ed. Steven Connor // The Cambridge Companion to Postmodernism. – Cambridge: Cambridge University Press, 2004. – P. 62–81.

19. Calinescu M. Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-garde, Decadance, Kitch, Postmodernism / M. Calinescu // Paperback. – June. – №1. – P. 5.

Стаття надійшла до редакції 30.04.2015

H. G. Pavlenko

GENRE PECULIARITIES OF UKRAINIAN PROSE IN THE SECOND HALF OF THE XX-th CENTURY

The article highlights evolutionary tendencies of Ukrainian prose in the second half of the XX-th century in the perspectives of literary interpretations as well as reveals artistic trends and styles that determine the concepts of prose works corresponding to a peculiar type of aesthetic consciousness. Literary «identification» of postmodern Ukrainian prose is realized in the context of new naratologic methodology taking into account the peculiarities of postmodernism paradigm. The latter is recognized as the part of socio-cultural specific way to depict a crisis of identity of human being (both ethnic and cultural). It is manifested not only on the thematic level, but also in the understanding art and the variety of its forms being a part of reality and experience that are closer to the public and presented in the form of show, happening or performance. Postmodern piece of prose is a reflection of intuitive rather than national response to reality and experience. In general, postmodern literary text is defined as the one where the idea of originality and authenticity is undermined and parodied. Postmodern literary work does not pretend to be new and original, but uses the old literary forms, genres and kinds of literature, kitsch, quotation, allusion and other means to recontextualize their meaning in a different linguistic and cultural context.

Key words: genre and style situation, postmodernism, short stories and novelettes, types of novel, postmodern consciousness.

УДК 821.111“18/19”

Н. Ю. Панова

НЕСЧАСТНАЯ ЛЮБОВЬ КАК ПРИЧИНА САМОУБИЙСТВА ФИЛИППА БОСИНИ (ПО РОМАНУ ДЖ. ГОЛСУОРСИ «СОБСТВЕННИК»)

Роман «Собственник» является высшим творческим достижением Джона Голсуорси, в нем впервые в английской литературе представлен полный, последовательный анализ психологии собственничества. В статье проанализирована личность архитектора Филиппа Босини, его внутренний мир, мысли, чувства, переживания, а также причины, толкнувшие его на самоубийство.

Ключевые слова: самоубийство, внутренний мир, личность, суицидальный акт, чувства, мысли.

Актуальность данной статьи заключается в том, что проблема самоубийства является серьезной социальной проблемой, которая находится в поле зрения философии, психологии, социологии и медицины. Художественная литература также не остается в стороне, исследуя внутренний мир человека, а также определяя границу между добром и злом. Художественное произведение способно открыть общественному сознанию самоубийство так, как оно есть, без каких-либо тайн. При помощи различных художественных средств и приемов читатель может проникнуть в сознание самоубийцы, в его внутренний мир, узнать его мысли, чувства и переживания, а также понять, что толкнуло его на такой серьезный шаг.

Суицидальные тенденции в художественной литературе отражены в работах как отечественных (М. Нестелеев), так и зарубежных (Я. Саморукова, Е. Новаковский, А. Богодерева, Д. Решетов, О. Галактионова, В. Ефремов, Г. Чхартишвили) авторов. Проблемам танатологии в литературе посвящены труды П. Бицилли, М. Бланшо, Ф. Хофмана, М. Бахтина, В. Казака, Ю. Лотмана, В. Топорова, Р. Красильникова, Ю. Семикиной.

Проблема самоубийства в литературе занимает важное место, но проблема внутреннего мира героев-самоубийц, их страдания и душевные переживания изучена не достаточно хорошо. Именно поэтому, **цель** данной работы проанализировать личность Филиппа Босини, героя романа «Собственник», изучить его поведение, проанализировать его внутренний мир, мысли, чувства, переживания, а также определить причины, которые довели его до самоубийства.

Джон Голсуорси (1867–1933) английский писатель, родился в семье аристократов, унаследовал лучшие традиции классического английского реализма и английского романа XVIII – XIX вв., он так же был сторонником гуманистических традиций. Он четко изображал социально-психологический характер героев, изображал различные детали и бытовые подробности в сочетании с лиризмом. По мнению Т. Кирилловой, изображение типических героев в условиях перемен, которые имели место в конце XIX – начале XX вв. как в Англии, так и во всем мире, помогло Дж. Голсуорси стать новатором в области прозы и драматургии. Вклад Дж. Голсуорси в литературу не оценим, он отразил суть своей среды, своего класса, а самое главное суть института собственности [2].

Подходил к концу XIX и стремительно наступал полный катаклизм и потрясений XX век. Как отмечает А. Зверев: «Для многих в ту пору словно распалась связь времени и начала уходить из-под ног почва прочно державшихся традиций, верований и понятий» [1, с. 4]. Зарождение этого кризиса Дж. Голсуорси связывал с англо-бурской войной, одной из первых империалистических войн. В результате Великой Октябрьской социалистической революции произошел исторический перелом, который завершил процесс идейной и духовной поляризации сил, начавшийся еще в конце XIX начале XX века. Безусловно, этот процесс нашел свое отражение в произведениях Дж. Голсуорси. Писатель напрямую не затрагивал острейшие социальные вопросы эпохи, но он, как и многие его современники, задумывался над общественными проблемами, через «иллюзии либерально-гуманистического характера пробиваясь к суровой правде об окружающей жизни» [1, с. 5].

Дж. Голсуорси видел историческую обреченность класса собственников, но к Октябрьской революции отнесся крайне негативно, рассматривая «русский

эксперимент» как совершенно чуждый для Англии и свои взгляды характеризовал как промежуточные «между социализмом и индивидуализмом» [1].

Дж. Голсуорси был выходцем из той же среды, которую сам описывал в «Саге о Форсайтах». Ему пришлось пережить серьезный конфликт с родственниками и всем своим окружением. По окончании колледжа в Хэрроу, ему пришлось вникать в дела юридической конторы его отца, а между тем его мыслями полностью завладела литература. Молодой Голсуорси тянулся к творчеству, искусство для него связывалось с представлениями о романтике и первые страницы, которые он написал «полны отголосков сильно запоздавшего, безжизненного романтизма» [1, с. 5].

Тема, которая стала ведущей в творчестве Дж. Голсуорси – это тема форсайтизма, характеризующая важные национальные социально-психологические особенности английского буржуазного класса. Всемирно известное произведение Дж. Голсуорси – это эпопея о Форсайтах, состоящая из двух трилогий: «Сага о Форсайтах» («Собственник», «В петле», «Сдается внаем») и «Современная комедия» («Белая обезьяна», «Серебряная ложка», «Лебединая песня»).

Роман «Собственник» (1906) является высшим творческим достижением Дж. Голсуорси. В нем впервые в английской литературе представлен полный, последовательный анализ психологии собственничества, автор мастерски критикует мир собственников.

При помощи различных выразительных средств Дж. Голсуорси презентует форсайтизм как социальное явление, которое не ограничивается рамками одной семьи, а распространено по всей стране, «Форсайтов» много. Писатель сводит воедино научный анализ форсайтизма, как типичного явления английской действительности и образное выражение его сущности. При помощи различных стилистических средств автор дает возможность для восприятия миропонимания форсайтов, а также показывает, какое значение имеют для них деньги. Деньги для Форсайтов – это смысл их жизни. Они неустанно говорят о курсе акций, дивидендах, стоимости домов, вещей и драгоценностей.

Действие романа происходит в Лондоне. В доме Джолиона Форсайта проходит прием в честь помолвки его внучки Джун Форсайт с мистером Филиппом Босини. Собралась вся многочисленная семья. Форсайты, как всегда, блистательны и респектабельны, но ощущается некоторое напряжение, предчувствие чего-то нехорошего и ненадежного.

Объектом всеобщего внимания становится архитектор Босини, жених Джун. Он не богат, не имеет состояния, небрежен в одежде и, в некоторой степени, эксцентричен. За ним, среди родственников, закрепляется прозвище «пират». Со стороны родственников, к Босини чувствовалась некоторая неприязнь, «причины которой терялись где-то в тумане семейных пересудов» [1, с. 29]. Однажды, архитектор явился с официальным визитом к тетушкам Энн, Джулии и Эстер в мягкой серой шляпе, к тому же далеко не новой, бесформенной и пыльной. Дж. Голсуорси точно подметил, что подобно художнику, который пытается найти какую-нибудь выразительную мелочь, воплощающую в себе все самое характерное в человеке, так и все семейство Форсайтов, как бессознательные художники, чисто интуитивно ухватились за шляпу Босини.

Босини, по описанию автора, был среднего роста, крепкого сложения, со смугло-бледным лицом, усами пепельного цвета и резко обозначенными скулами. «Покатый лоб, выступающий шишками, напоминал те лбы, что видишь в зоологическом саду в клетке со львами. Его карие глаза принимали порой рассеянное, отсутствующее выражение» [1, с. 31]. Кучер Джолиона Форсайта сравнил Босини с полудиким леопардом.

Как было сказано выше, Босини был не богат, его доход сводился к сорока фунтам в год за консультацию в двух строительных конторах, случайным заработкам и ежегодной ренте в сто пятьдесят фунтов, предусмотренной в завещании отца. По мнению Форсайтов, Босини принадлежал к тому редкому и незадачливому типу мужчин, которые шествуют по своему пути в окружении обстоятельств чужой жизни, чужого имущества, чужих знакомых и чужих жен.

Жилье Босини на Слоун-стрит, с дощечкой на дверях с надписью «Архитектор Филипп Бейнз Босини», не имело ничего общего с апартаментами Форсайтов. Гостиная отсутствовала, а необходимые в обиходе вещи, такие как диван, кресло, винный погребец, книги и домашние туфли, хранились в большой нише, отгороженной от рабочей комнаты ширмой. Что касается деловой половины его квартиры, то мебель там была самая обычная: бюро с ящичками, круглый дубовый стол, складной умывальник, несколько стульев и огромный стол заваленный рисунками и чертежами. Также предполагалось, что за рабочей комнатой есть спальня.

О родителях Босини было известно немного. Его отец, деревенский врач, родом из Корнуэlsa, практиковал в Линкольншире, имел байронические замашки, эксцентричную внешность, был видной фигурой в своих краях. Бейнз – дядя Босини, о своем родственнике отзывался так: «... талантливый молодой человек, а не может заработать и сотни в год! Лучше этой помолвки для него ничего не придумаешь, это его подтянет: ведь он принадлежит к тому сорту людей, которые спят днем, а работают ночью, и только потому, что не приучены к порядку; но ничего дурного в нем нет – решительно ничего дурного» [1, с. 109].

Присутствуя на помолвке, Сомс Форсайт сидел за столом и внимательно разглядывал Босини. Сомс имел давнюю мечту построить загородный дом в Робин-Хилле. Так, разглядев в Босини далеко не глупого человека, он решил поручить это дело ему. Сомс пристально наблюдал за Босини, обращая внимание на его одежду, например на костюм, который сидел хорошо, но был узок, как будто был сшит много лет назад, или на его улыбку, которая казалась ему странной, но простой, как у ребенка, получившего удовольствие.

Итак, Босини было поручено строительство нового загородного дома в Робин-Хилле. У архитектора появилась возможность продемонстрировать свои таланты. По мнению Сомса, Босини был «очень толковый малый» и имел одну чрезвычайную привлекательную черту: в деловом отношении он был «несомненный простачек», с которым будет нетрудно уладить денежный вопрос. Сомс, ни в коем случае, не собирался обманывать Босини, просто, таков был образ мышления у него, и у всякого хорошего «дельца».

Сомс, наблюдая за архитектором по дороге на строительный участок, обратил внимание на его пальто. Из карманов торчали связки бумаг, под мышкой архитектор нес какую-то замысловатую палку. И снова Сомс дает оценку Босини: «Только талантливый человек или действительно «пират» мог позволить себе такую небрежность в костюме; и хотя эксцентричность Босини возмущала Сомса, до некоторой степени он даже остался доволен ею как признаком известных качеств, суливших ему самому выгоду. Если этот малый умеет строить дома, стоит ли обращать внимание на его костюм» [1, с. 80].

Когда проект дома был готов, Босини продемонстрировал его хозяину. Сомс охарактеризовал дом как достаточно странный, но в действительности план ему очень нравился, и свое удовольствие он прятал инстинктивно. Возникшие непредвиденные перерасходы при строительстве дома осложнили взаимодействие Сомса и Босини: «Увлечение своей идеей, образом дома, который он создал и мысленно видел осуществленным, заставляло Босини нервничать при мысли, что его остановят на середине

работы или заставят пойти на компромисс; не менее искреннее и горячее желание Сомса получить за свои деньги все самое лучшее лишило его способности понять, почему вещи стоимостью в тринадцать шиллингов нельзя купить за двенадцать» [1, с. 127]. Босини раздражала скупость Сомса, он и так практически за бесценок проектировал и строил этот дом. И будь на его месте другой, Сомс заплатил бы в несколько раз больше. Босини понимал, что Сомс ищет «первосортного архитектора за третьесортный гонорар» и это обстоятельство его очень злило. Босини был талантлив и знал себе цену.

Симпатия, возникшая между Босини и Ирэн, женой Сомса, переросла во взаимное глубокое чувство. Джун все понимала и тяжело переживала перемену в отношениях с Филиппом Босини, она чувствовала, что общение с ней для Босини становится мучительным. Джолион Форсайт видел страдания внучки и очень переживал за нее. Он сразу подозревал, что она «хлебнет горя» с Босини. Из внутреннего монолога Джолиона видно, что он неоднозначно относится к архитектору: «Может быть, он и не мерзавец. У него хорошее лицо, но что-то странное в нем есть. Я не понимаю этого человека! И никогда не пойму! Говорят, он работает как вол, но ничего путного из этого пока что не получается. Он совершенно непрактичный, беспорядочный. ... Я никогда не замечал, чтобы он смотрел на Джун так, как ему полагалось бы смотреть; а между тем, он не гонится за ее деньгами» [1, с. 141].

Следует отметить, что Дж. Голсуорси постоянно демонстрирует то, как члены семейства Форсайтов характеризуют Босини. Так, Суизин подметил, что «у этого молодчика очень странный вид!... Экстравагантная личность! Весьма странная манера смотреть на своего собеседника... Корявый субъект!» [1, с. 148]. Голсуорси объясняет это тем, что возможно, виной тому были крутой лоб, выдающиеся скулы и подбородок Босини или «какое-то голодное выражение его лица», что в корне расходилось с представлениями Суизина о той спокойной сытости, которая является неотъемлемым качеством истинного джентльмена.

Свое субъективное впечатление о Босини сложилось и у Джемса Форсайта, после того, как он решил посмотреть на новый дом. После встречи с архитектором у него «появилась еще более сильная неприязнь и недоверие к этому молодому человеку, утомившему его своей вежливостью, сквозь которую явно проскальзывало издевательство» [1, с. 160]. Далее Голсуорси повествует о том, что Джемса «коробил» беззаботный, небрежный тон Босини. Его улыбка также раздражала Джемса, она появлялась обычно тогда, когда ее совсем не ждали. Джемс сравнивал Босини с «голодной кошкой». Джемс также обратил внимание на частые встречи Босини и Ирэн.

Итак, симпатия, возникшая между Ирэн и Босини, переросла в страстную любовь. В очередной раз они встретились на балу у Роджера. Сомс был взбешен, увидев свою жену и Босини, выходящими под руку из зимнего сада. Ирэн подняла на Босини глаза, вероятно отвечая на его вопрос, он также пристально смотрел на нее. Вскоре они прошли мимо балкона, Сомс уловил запах ее гардений, увидел, «как волнуется ее грудь, увидел ее томный взгляд, полуоткрытые губы, поймал не знакомое до сих пор выражение ее лица. Под медленный ритмичный вальс они проплыли мимо, и Сомсу казалось, что тела их прильнули друг к другу; он видел, как Ирэн подняла на Босини глаза – мягкие, темные – и снова опустила их» [1, с. 202]. Сомс был вне себя от ревности и злости.

Босини и Ирэн все чаще выходили в свет вместе, и это стало новой темой для пересудов. Однажды, Ирэн, Босини, Уинифрид и ее муж Дарти обедали вместе в ресторане. Дарти старался поймать Ирэн на какой-нибудь «шалости» с Босини, но все было безуспешно. Она держалась безупречно. Что касается Босини, то он был мрачный, «как медведь, у которого разболелась голова». Уинифрид с трудом вытягивала из него слова, он не притронулся к еде, но вина выпил, Лицо его становилось все бледнее и бледнее, а в глазах

появилось какое-то странное выражение. Когда Дарти попытался сесть в один кэб с Ирэн, «неожиданный толчок чуть не поверг его наземь» [1, с. 214]. Дарти увидел лицо Босини «побелевшее от ярости, глаза, сверкнувшие, как у дикой кошки» [1, с. 214].

В кэбе, между Ирэн и Босини происходил серьезный разговор. Волнующий разговор двух влюбленных, которые, к сожалению, в силу определенных обстоятельств не могли быть вместе. Голсуорси изображает происходящее в кэбе и через поведение, детали портрета, эмоциональное состояние героев показывает их внутренний мир и душевную катастрофу: «К счастью, Дарти не слышал страстных слов мольбы, вырвавшихся у Босини, – страстных слов, которые поведение светского человека выпустило на волю; он не видел, как дрожала Ирэн, словно кто-то сорвал с нее одежды, не видел ее глаз, темных, печальных, как глаза обиженного ребенка. Он не слышал, как Босини умолял, без конца умолял ее о чем-то; не слышал ее внезапных тихих рыданий, не видел, как этот жалкий «голодный пес», дрожа от благоговения, робко касался ее руки» [1, с. 215]. Внутреннее состояние героя Голсуорси изображает через детали портрета: «Черты этого лица искажало мучительное волнение» [1, с. 215].

Мучительная боль переполняла сердце Босини, его душевная трагедия не имела границ. Он долго скитался по городу, затем вернулся и стал около решетки сквера. В тени деревьев он стоял и смотрел на дом, «скрывающийся в темноте ту, ради минутной встречи с которой он отдал бы все на свете, ту, которая стала для него теперь дыханием цветущих лиц, сущностью света и тьмы, биением его собственного сердца» [1, с. 215].

Однажды Босини встретился в клубе с молодым Джолионом Форсайтом. Как показалось Джолиону, архитектор выглядел не так, как всегда. В разговоре с Босини молодой Джолион попытался донести до архитектора, что с семейством Форсайтов следует считаться, и что он сам когда-то пренебрег ими, но смог за себя постоять. Реакция Босини последовала незамедлительно. Его внутреннее возмущение Голсуорси передает через детали портрета: «Кровь бросилась в лицо Босини, потом отхлынула, и на его щеках снова разлилась бледная желтизна. Он ответил коротким смешком, раздвинувшим его губы в странную, едкую улыбку; глаза насмешливо смотрели на молодого Джолиона» [1, с. 222]. Босини с достоинством ответил, что он тоже может за себя постоять.

Однажды, в ботаническом саду, молодой Джолион случайно увидел Босини и Ирэн. Он с интересом наблюдал за ними, за их глазами и долгими рукопожатиями. Однако достаточно было одного взгляда на их лица, чтобы понять, что этот роман не имеет ничего общего с теми мимолетными интригами, которыми развлекались в светском обществе, «с той внезапно вспыхивающей жаждой, которая исчезает, утоленная, через шесть недель». [1, с. 271]. То, что увидел Джолион – было настоящее! Это было то, что случилось когда-то с самим Джолионом! Такое чувство может завести куда угодно!

Любовь между Босини и Ирэн разгоралась все сильнее и сильнее. Босини страдал и мучился, понимая, что у них нет совместного будущего. Очередная встреча с Ирэн и то, что она ему рассказала, окончательно вывели из равновесия Босини. Им овладело сильное волнение, он разговаривал сам с собой. Босини не сознавал, что делает, куда идет, озирался, останавливался в нерешительности, «вел себя как помешанный». Джордж, который случайно увидел Босини на платформе, шел за ним и вскоре понял из отрывистого бормотанья архитектора, что «Сомс – отвергнутый, нелюбимый муж – восстановил свои права на жену путем величайшего, наивысшего акта собственности» [1, с. 288]. Босини «умирал от горя», неподвижный и безмолвный он сидел на скамейке и постоянно бормотал слова ненависти и злобы. Джордж искренне волновался за жизнь архитектора, точнее, за ее безопасность. Босини был вне себя и мог наделать много глупостей.

На следующий день Босини не явился в суд, что было само по себе очень странно. Судебные приставы трижды прокричали имя Филиппа Босини, но никто не отозвался.

Это имя произвело странное впечатление на Джемса, «... холодок, пробежавший у него по телу при мысли о пропавшем человеке, нарушил ощущение комфорта, безопасности – ощущение уюта. Джемс и сам не мог бы сказать, в чем тут дело, но ему стало не по себе» [1, с. 297]. Старый Джолион Форсайт был также удивлен отсутствием Босини, и уставившись тревожным взглядом в камин, думал о том, что могло произойти.

На следующий день в дом Джемса на Парк-Лейн пришел полисмен и объявил, что Босини попал в тумане под колеса и раздавлен насмерть, а также добавил, что все случившееся говорит о самоубийстве архитектора. Кучер омнибуса также подтвердил, что туман был не такой уж густой и джентльмен успел бы отскочить, если бы захотел, но он как нарочно шел прямо на лошадей. Самоубийство было очевидно. Кроме того, было похоже на то, что Босини «очень нуждался» в последнее время, в его квартире было найдено несколько ломбардных квитанций, на счете в банке у него ничего не было, и в газетах появилась статья о судебном процессе, который он проиграл. Сомс был очень напуган, так как понимал, что именно его обвинят в самоубийстве бедняги Босини. Он успокаивал себя мыслью, что это был несчастный случай, но все газеты писали о самоубийстве.

Т. Кириллова рассматривает Ирэн и Босини как воплощение Красоты и Свободы. Человек искусства, являющийся идеалом для Голсуорси, обречен на трагический конец, так как искусство ничего не значит в мире Форсайтов. Именно поэтому, по мнению Т. Кирилловой, образ Босини у писателя получился схематичным, мало похожим на живого человека. Сомс виновен в смерти Босини, он довел его до гибели и, как ему казалось, одержал победу, но в реальности победа оказалась моральным поражением Сомса Форсайта. Филипп Босини нарушил спокойствие клана Форсайтов. Как видно, не судебное разбирательство и не финансовые трудности сломили Босини, а именно тот удар, который был нанесен его любимой Ирэн. По справедливому замечанию Т. Кирилловой, как «белые вороны» обламывают крылья, форсайты оберегают от посягательств ту систему, которая гарантирует им деньги и власть. Они были, есть и будут потребителями, которые не способны создавать. По их твердому убеждению, эстетические и материальные ценности тесно взаимодействуют [2].

В заключении мы можем сделать вывод, что роман «Собственник» является величайшим достижением Дж. Голсуорси. Реалистическое мастерство автора заключается в умении создавать неповторимые характеры. Особо следует отметить многоплановость сюжета и построения композиции романа. Дж. Голсуорси использует различные образы, символы, а также портретные и пейзажные зарисовки с лирическим началом, противопоставляя их жестокому и беспощадному миру собственничества. С самого начала романа автор демонстрирует могущество и благополучие Форсайтов, но в то же время предвещает приближение опасности. И эта опасность, в первую очередь, связана с появлением архитектора Босини, человека «другого мира». И так, в финале романа архитектор затравлен и кончает жизнь самоубийством. Проанализировав личную жизнь героя, его поведение, внутренний мир, мысли, чувства и переживания, мы видим, что несчастная любовь, а также удар, который был нанесен его любимой женщине стали причиной душевного дисбаланса героя, а в дальнейшем и причиной его суицидального поведения. Основной конфликт в романе заключается в столкновении красоты и свободы (Ирэн и Босини) и мира Форсайтов, находящихся в плену у собственности. Смерть Босини является «началом конца» благополучия всего семейства Форсайтов.

Как видно, проблема самоубийства нашла свое отражение и в произведениях художественной литературы, именно поэтому в дальнейшем мы планируем осуществить сравнительный анализ произведений украинских, русских и английских авторов, описывающих суицидальные акты героев.

Список использованной литературы

1. Голсуорси Д. Сага о Форсайтах / Д. Голсуорси. Том 1: Пер. с англ. Под общ. ред. М. Ф. Лорие / Вступ. сл. А. М. Зверева. – М.: Правда, 1983. – 384 с.
 2. Ковалева Т. В. История зарубежной литературы (Вторая половина XIX – начало XX в. / Т. В. Ковалева, Е. А. Леонова, Т. Д. Кириллова. – Минск: Завигар. – 1997. – 336 с.
- Стаття надійшла до редакції 2.04.2015

N. Y. Panova

THE UNHAPPY LOVE AS A REASON OF PHILIP BOSINNEY'S SUICIDE (BASED ON THE NOVEL OF JOHN GALSWORTHY «THE OWNER»)

John Galsworthy is a famous English writer, born in the family of aristocrats who inherited the best traditions of classical English realism and the best traditions of the English novel of the XVIII – XIX centuries. He clearly portrayed social and psychological character of heroes; he depicted various details in combination with lyricism. The main theme which has become the leading in the creation of John Galsworthy – is a theme of «forsyitism», characterizing the important national, social and psychological characteristics of the English bourgeoisie. The world-famous work of John Galsworthy is the epos about Forsytes, consisting of two trilogies. The novel «The Owner» is really a creative achievement of J. Galsworthy. In this novel for the first time in English literature the complete and consistent analysis of the psychology of possessiveness is given. By Using different means of expression John Galsworthy presents forsyitism as a social phenomenon. The writer brings together the scientific analysis of British reality and figurative expression of its essence. By means of different stylistic devices the author gives the opportunity for proper perception of Forsytes' outlook. They constantly talk about the share price, dividends, things and jewelry. The article analyzes the personality of the main character of the novel Phillip Bosinney, his life and his behavior. The writer analyzes his inner world, his thoughts and feelings, experiences, and the reasons that forced him to commit a suicide.

Key words: *suicide, inner world, personality, suicidal act, feelings, thoughts.*

Н. Ю. Панова

НЕЩАСЛИВЕ КОХАННЯ ЯК ПРИЧИНА САМОГУБСТВА ПИЛИПА БОСІНІ (ЗА РОМАНОМ ДЖ. ГОЛСУОРСІ «ВЛАСНИК»)

Джон Голсуорсі – англійський письменник, народився в сім'ї аристократів, успадкував кращі традиції класичного англійського реалізму та кращі традиції англійського роману XVIII–XIX ст., був прихильником гуманістичних традицій. Він чітко зображував соціально-психологічний характер героїв, різні деталі та побутові подробиці в поєднанні з ліризмом. Тема, яка стала провідною у творчості Д. Голсуорсі – це тема форсайтизму, що характеризує важливі національні соціально-психологічні особливості англійського буржуазного класу. Всесвітньо відомий твір Д. Голсуорсі – епопея про Форсайтів, що складається з двох трилогій: «Сага про Форсайтів» («Власник», «У петлі», «Здається внайми») і «Сучасна комедія» («Біла мавпа», «Срібна ложка», «Лебедина пісня»). Роман «Власник» (1906) є вищим творчим досягненням Дж. Голсуорсі, у якому вперше в англійській літературі представлений повний, послідовний аналіз психології власництва. За допомогою різних виразних засобів Д. Голсуорсі презентує Форсайтизм як соціальне явище. Письменник зводить воедино науковий аналіз форсайтизму як типового явища англійської дійсності й образне вираження його сутності. За допомогою різних стилістичних засобів автор дає можливість для сприйняття світорозуміння Форсайтів, а також значення для них грошей і речей. Гроші для Форсайтів – це сенс їхнього життя. Вони невпинно говорять про курс акцій, дивіденди, вартості будинків, речей і коштовностей. У статті проаналізована особистість героя роману Пилипа Босіні, його життя,

поведінка, внутрішній світ, думки, почуття, переживання, а також причини, що штовхнули його на самогубство.

Ключові слова: самогубство, внутрішній світ, особистість, суїцидальний акт, почуття, думки.

УДК 821.161.2.09

Я. В. Пархета

ДУАЛІСТИЧНІСТЬ ТЕМПЕРАМЕНТУ ГРИГОРА ТЮТЮННИКА: ЕКСПЛІКАЦІЯ У ХУДОЖНІЙ ТВОРЧОСТІ

У статті досліджено біполярність темпераменту Гр. Тютюнника як одного зі складових особистості митця. На матеріалі епістолярію та спогадів продемонстровані особливості холеричного та флегматичного типів темпераменту письменника. Детально простежено вплив темпераменту на поетику оповідання «Грамотний».

Ключові слова: психопоетикальна модель, мегатекст, темперамент.

Використання здобутків психології у сфері літературознавчих методологій з метою глибшого осягнення сутності особистості митця та природи художності його творів набирає нових обертів. Творчість Гр. Тютюнника досліджували переважно у загальнопоестологічному аспекті. Хоч деякі питання вивчення психологізму письменника і потрапляли в поле зору літературознавців (В. Даниленко [2], Н. Зборовська [4], Н. Тульчинська [9], М. Хороб [12] та ін.), поза увагою дослідників залишився аналіз темпераменту як важливої складової психоструктури особистості, що й визначає **актуальність** дослідження. **Метою** статті є вивчення особливостей темпераменту Гр. Тютюнника та визначення впливу окремих його аспектів на письменницьку спрямованість митця. Методологічною концепцією дослідження стане психопоетикальна модель аналізу особистості письменника. Матеріалом, який уможливило виконання завдання статті є мегатекст Гр. Тютюнника.

Оскільки темперамент є предметом вивчення переважно психологів та психіатрів, вважаємо цілком логічним звернення до психологічної термінології. За визначенням психологів, темперамент – це «вроджені форми поведінки, які проявляються в динаміці, тонусі та врівноваженості наших реакцій на життєві впливи» [3, с. 407–408]. І. Павлов уважав темперамент типом нервової системи, який слабо схильний до будь-яких змін. Відповідно до його учення виокремлюємо чотири типи: сангвінік – сильний, врівноважений, рухливий тип; флегматик – сильний, врівноважений, інертний тип; холерик – сильний, неврівноважений тип; меланхолік – слабкий тип [3, с. 411]. В. Мерлін, В. Небиліцин, Б. Теплов розширили цю систему, зазначивши, що кожен тип темпераменту має свої якості, а саме: «лабільність – швидкість виникнення та протікання збудження і гальмування; сензитивність – визначається тим, яка сила впливу потрібна, щоб викликати в людини реакцію; реактивність – сила емоційної реакції на зовнішні та внутрішні подразники; активність – характеризується тим, наскільки людина активна під час подолання перешкод; темп реакцій – швидкість протікання психічних процесів та реакцій; пластичність – гнучкість, легкість пристосування до нових умов; ригідність – інертність, нечутливість до зміни умов; екстраверсія – спрямованість особистості на довкілля, на оточуючих людей, предметів,

подій; інтроверсія – фіксація особистості на собі, на своїх переживаннях та думках, схильність до самоаналізу, замкненість; емоційна збудливість – характеризується тим, якої сили потрібен вплив, щоб викликати емоційну реакцію» [3, с. 413]. Варто вказати на те, що саме від темпераменту залежать такі особистісні риси, як: вразливість, емоційність, імпульсивність і тривожність [8, с. 236]. Відомо, що холерик енергійний, характеризується підвищеною збудливістю; водночас буває нетерплячим, запальним, прямолінійним та різким у стосунках. Така людина любить бути завжди у центрі уваги. У нього жива міміка, виразна жестикуляція [8, с. 414]. Натомість флегматик – мовчазний, врівноважений, працьовитий. У своїй поведінці та рухах флегматики повільні та спокійні. Такій особистості властиві товариськість, обачливість, розсудливість, доброзичливість, керованість, рівне ставлення до інших людей, не схильний до афектів; це людина, яка викликає довіру. Для сангвінічного типу темпераменту притаманні емоційність, вразливість, висока нервово-психічна активність. А меланхоліки характеризуються стриманістю, низьким рівнем виявлення реакцій.

Мегатекст Гр. Тютюнника дає підстави стверджувати, що у психоструктурі митця домінують два типи темпераменту: холеричний та флегматичний. У пам'яті родичів, друзів письменника фіксуються спогади, які увиразнюють поєднання саме цих типів темпераменту митця.

Зазначимо, що темперамент є спадковою рисою. Важливими є спогади родичів письменника, які засвідчують витoki темпераменту митця. Дружина Григорія Тютюнника, Олена Черненко, пов'язує вибуховість, холеричність Тютюнників із турецькою кров'ю, яка *«десь шуміла в їхніх жилах, свідчить вуличне прізвисько Галани та й ім'я прадіда – Хтудул. Та й саме прізвище Тютюнник десь етимологічно доводить оту двокровність»* [1, с. 422]. Спадкова складова темпераменту корелює із характером як соціально набутою характеристикою особистості. Однією з таких рис письменника є інтелігентність, яку він успадкував від батька. Григорій Тютюнник у спогадах про брата пише: *«він (батько) не схожий був на мужика або не зовсім схожий. У кожному селі є така людина чи такі люди: напівмужик-напівінтелігент»* [11, с. 688]. Тож можемо припустити, що, як інтелігенту, письменнику мають бути властиві такі ознаки флегматичного типу темпераменту: стриманість, доброзичливість.

Г. Булах, М. Вінграновський, О. Черненко згадують про артистичність Григора Тютюнника. Цю особливу рису, як зазначає літературознавець А. Шевченко, він успадкував від батька, діда й прадіда: *«імітував і голос, і жести, і ходу – творив на наших очах характер, образ людини, яку ми не знали, але завдяки його натхненній імпровізації вже не могли позбутися враження, що вона – наш давній знайомий»* [1, с. 445]. Сам Гр. Тютюнник пригадує: *«Він (Павло Васильович) умів перекривити, скопіювати мало не кожного шилівця й шилівцянку [...]. Копіював навіть свого батька, Василя Феодуловича»* [11, с. 680], а М. Тютюнник не просто заходив у хату, а завжди пританцьовував, міг перекривити кожного односельця. Так, Д. Павличко пригадує, що жоден актор не зміг би змагатися з Гр. Тютюнником, адже він *«цілком перевтілювався у свого героя, й було видно, що за допомогою перевтілення і писалися ті оповідання»* [1, с. 359].

У спогадах друзів, колег Гр. Тютюнника також збереглися окремі штрихи до темпераменту митця. У спогадах письменника В. Захарченка спостерігаємо поєднання двох типів темпераменту у психоструктурі Гр. Тютюнника: *«Григорій був розважливий, думка його вилась неспішно й затишно, як димок од його сигарети. А ще він був колочий, саркастичний, а то й сумовитий»* [1, с. 290]. Л. Письменна також наголошує

на неоднозначності темпераменту Григора Тютюнника: *«Він був усяким. Інколи – похмурим, інколи – веселим, колючим чи лагідним...»* [1, с. 364].

Виокремимо спогади про письменника, які ілюструють наявність саме холеричного компонента у психоструктурі митця. О. Черненко пригадує: *«Тютюнники – складні характери: натури гарячі, безкомпромісні; темпераменти холеричні, вибухові; серця чуйні, душі вразливі. У справжній дружбі, любові – віддані до самозречення; до друзів прислухаються, люблять вислуховувати поради і розради. До недругів – безпощадні, мечуть блискавки і громи»* [14, с. 153].

Актор Г. Булах описує провокативну ситуацію, в якій опинився Григір, а саме: будучи тяжко хворим, Григір почув насмішку в його адресу. Як стверджує Г. Булах *«він вихопився вихором, і сил було треба неабияких, щоб утримати його»* [1, с. 154]. Є. Гуцало звернув увагу на те, що письменник у силу свого холеричного типу темпераменту інколи сам провокував конфліктні ситуації: *«Григір наражався на непорозуміння, на гострі конфлікти, які, здавалось, не ставали досвідом, не вчили обачності чи обережності в поводженні з іншими, – й через якийсь час він знову наражався на непорозуміння й конфлікти»* [1, с. 227–228] або *«Днів за два-три до цього мого візиту Григір уже говорив, що читав цю книжку, й тоді також сказав, що вони не вміють писати. Тоді я не згодився, а тепер промовчав, хоч Григір, здається, й сподівався на суперечку»* [1, с. 230].

Побратими письменника пригадують, що він часто був неспокійним, невгомним, але іноді з нікому невідомих причин був похмурим і надламаним [1, с. 237]; часто усамітнювався і думками під час розмови міг бути десь дуже далеко: *«Григір сидить на сцені [...], якийсь неправдоподобно молодий, [...], начебто не в нашому спільному минулому, а виразом обличчя – у якомусь своєму сокровенному майбутньому»* [1, с. 225].

А. Шевченко пригадує, що письменнику *«ніколи не сиділося на одному місці. Міг зірватися навіть серед ночі й кудись поїхати»* [В №8, с. 441]. Відомо, що розмови молодших колег по перу могли викликати справжній гнів, несамовиту лють. Але в той же час він швидко виходив із цього стану і йшов геть. Водночас у спогадах того ж А. Шевченка читаємо: *«ішов повагом, статечно, одна рука в кишені, друга за відлогом піджака, голова відкинута назад і трохи набік»* [1, с. 439]. В. Шевчук також пригадує, що письменник був *«маломовний і, здавалось, трохи сердитий – тоді оповідав мало, а натомість слухав»* [1, с. 456], що, на нашу думку, притаманне саме флегматику.

І в листах Гр. Тютюнника також зримі окремі особливості його темпераменту. Так, наприклад, у листі до Н. Дангулової Гр. Тютюнник зізнається, що його охоплює настрій *«іноді дуже сумний, іноді вельми феєричний, але частіше – сумний»* [10, с. 124]. У листі до Ф. Рогового від 07.11.1937 р. митець зізнається: *«маю вроджений, либонь, нахил до смутку»* [10, с. 137] або *«не хочеться писати. Вітрила спущені. Вітру в них не чути, не шумить. Може, це тимчасова втома, а може, й ні»* [10, с. 147]. Наведені приклади засвідчують присутність флегматичного компонента у психоструктурі митця. А в листі до Н. Дангулової від 30.07.1974 Гр. Тютюнник пише, що *«Ангел і диявол мої виявляється переморгнулися...»* [10, с. 144], і це вже, на нашу думку, притаманне холерикам.

Зазначимо, що вивчення епістолярію вимагає особливої уваги дослідника, адже повідомлення, які, на перший погляд, не несуть важливої інформації, можуть слугувати джерелом оприявлення окремих аспектів психіки митця. Так, під прискіпливим поглядом у листі до Н. Дангулової від 27.10.1977 р. прочитується флегматичний та холеричний типи темпераменту письменника: *«Решту (оповідання) буду ще мучити, доки сам не замучуся, тоді розсерджуся і здам у журнал [...]. Убивча натура»*

[10, с. 162]. Перекладачка пригадує, що Гр. Тютюнник писав про себе: *«Я людина добра і поступлива», – проте «Григір ставав лютим, коли справа торкалася недоброго й легковажного ставлення до літератури»* [1, с. 241]. А О. Шугай пригадує, що письменник *«любив роздумувати під час ходи. А маючи коло себе уважного, зосередженого слухача, думав уголос»* [1, с. 474]. У листі до дружини Григір Тютюнник зізнається в тому, що не може писати швидко: *«я постараясь писати быстро, хотя и не умел этого делать никогда»* [16, с. 162]. Це, очевидно, є результатом впливу флегматичного типу темпераменту.

В. Шелдон [8], представник морфологічної теорії темпераменту виділяв три типи соматичної конституції: ендоморфний, мезоморфний, екторморфний. Для ендоморфного типу будови тіла характерними є округлість і м'якість зовнішнього вигляду. Такі люди схильні до комфорту і розміреного способу життя. Люди з екторморфною будовою тіла характеризуються тендітністю і відсутністю мускулатури. Для людей з мезоморфним типом структури тіла є властивою різкість у поведінці. Вони сильні і відповідно мають атлетичну будову тіла. За нашими спостереженнями, Гр. Тютюннику відповідає саме мезоморфний тип соматичної конституції. Підстави так вважати дають світлини письменника [6; 7], спогади опису зовнішності його родичів, друзів, колег. В. Дрозд описує письменника так: *«Стрункий, вродливий, очі розумні, чесні, палахкотять вогнем, якусь мить він безмовно дивиться на тих, хто сидить за великим столом, орлиним гордим поглядом [1, с. 268] або «гордо зведена голова, це виставлене наперед плече, ця хода, неспішна і впевнена...»* [1, с. 270].

Не можна було оминати поглядом Гр. Тютюнника: *«високий, худий, з гінким кроком, тілом ставний, випростаний, з непокірно завинутим чубом, з гордо піднесеною головою, він вирізнявся в юрбі, і цього не помітити було годі»* [1, с. 460]. Д. Павличко запам'ятав *«худе, смагляве обличчя, хвиля смолисто-чорного волосся загнута над чолом, очі блискучі, уста затиснуті»* [1, с. 361].

Художник І. Климко описує письменника так: *«профіль тонко прорисований, ніс з горбинкою, уста – почуттєві, підборіддя – широке: достеменний козак»* [5, арк. 8]. Досить виразно з психологічної точки зору описує Гр. Тютюнника Є. Гуцало: *«Поставний, виразно енергійний у ході, завжди з вільно розгорнутими грудьми, тримав голову з якоюсь вродженою, невимушеною незалежністю, буйночуба голова подеколи якось аж завалювалась назад, немов розкошуючи на міцних незгорблених плечах. Не завжди застібаючи поли плаща чи пальта, а згодом і білого, простої вичинки кожуха (таки по-селянському простого овечого кожуха, а не імпортової дублянки чи якогось іншого заморського фасонистого одягу), він немов прагнув вирватися з цього одягу, виокремитися з нього так само, як зовнішністю і манерою триматись несамохіть виокремлювався з будь-якого гурту»* [1, с. 202]. Майже на всіх групових світлинах Гр. Тютюнник вирізняється своїм поглядом: серйозний, хижий; очі великі, погляд глибокий – в далечінь [6, арк. 8; 7, арк. 1].

Використовуючи мегатекст письменника, визначимо вплив темпераменту Гр. Тютюнника на його творчість. Прозаїку часто закидали малу продуктивність творчих результатів. У листі до письменника В. Костюченка від 27 липня 1977 р. Гр. Тютюнник зізнається, що не вміє писати швидко, а в листі до Н. Дангулової від 27 жовтня 1977 р. пише про те, що при кожному перепрочитанні свого твору знаходить якісь недоліки, виправляє. І він робить це доти, поки нерви здадуть і він побіжить здавати текст до редакції [10, с. 162].

Відповіді знаходимо і в записній книжці митця: *«літературний матеріал повинен залежатися в мені, як сіно в стіжку, щоб кожна стеблина пропахла ароматом іншої»* [1, с. 57]. Неспішність, розміреність у діях давали змогу письменнику підбирати влучні

слова, вирази для характеристики героїв. Як стверджував письменник, *«сюжет [...] – це простеження руху душі героя на якомусь короткому чи довгому відрізку його життя. Це в тебе в руці такий ключик, і ти ним відмикаєш одні дверцята в його душу, потім ще, потім ще... І сам кожного разу радієш відкритому...»* [1, с. 284]. Письменник О. Лук'яненко пригадує як тяжко прозаїк працював над словом, іноді припиняв роботу над твором, якщо не міг знайти потрібне слово, деталь: *«письменництво, він вважав за роботу, яку треба робити без поспіху, на совість – так само, як належить майстрові в усякому потрібному людям ділі»* [1, с. 303]. Гр. Тютюнник, перш ніж сідати за нове оповідання чи повість, повинен був бачити в уяві детальну картину. Письменник І. Маценко пригадує слова Гр. Тютюнника: *«поки не побачу, не почую, до найдрібніших деталей не уявляю собі майбутнього свого персонажа, не можу розпочати роботи»* [1, с. 833]. Цьому, безперечно, сприяв флегматичний тип темпераменту митця. Разом з тим, маємо спогади І. Маценка, у яких ідеться про те, що в силу нетерплячості Гр. Тютюнника (що притаманне холерикам) він не міг писати великих за об'ємом творів: *«не можу писати речей об'ємних – в мене для них не вистачило, мабуть би, терпіння. До того ж не розумію, навіщо стругати романаю, коли ідею, думку, почуття, якими хочеш проінняти читача, можна вмістити в звичайному оповіданні на десяти-п'ятнадцяти машинописних сторінках?»* [1, с. 332]. Не знайдемо в творах митця розлогі описи зовнішності героїв, поведінки або характеру, які не мають стосунку до психологічної характеристики зображуваного, адже він поставив собі мету: *«кожен герой характеризує сам себе своїми ж словами. І щоб скупю. Абзац чи речення – і образ. І щоб, боронь боже, не повторився жоден»* [1, с. 332].

Оптимальним художнім засобом для Гр. Тютюнника, який влучно, тонко дає характеристику не лише персонажів, а й психологічної ситуації, в якій вони перебувають, є художня деталь. Ю. Мушкетик зазначає, що *«Григор намагається вхопити в людині найсуттєвіше, тобто коротко, але містко вхопити основну суть людини, і виражає це за допомогою психологічної деталі, жесту»* [1, с. 345]. Використання цього художнього засобу стало можливим і завдяки окремим особливостям психоструктури Гр. Тютюнника. Вважаємо, що флегматичний тип темпераменту сприяв глибинному самоаналізу. Так, у художніх творах митець з'ясував проблеми, які цікавили його у реальному житті: абсурдність учинків людей, їхні споживацькі інтереси, психологію натовпу.

Простежимо вплив холеричного та флегматичного типів темпераменту на поетику творів митця на прикладі оповідання «Грамотний». Зазначимо, що це оповідання аналізувалось дослідниками лише побічно (Н. Варлата, Л. Шевченко та ін.). Також моніторинг наукових праць дає підстави стверджувати, що більшість дослідників звертались до оповідання лише у контексті проблеми комплексу меншовартості післявоєнного покоління, втіленого в нещасних долях самотніх безпорадних жінок; у процесі вивчення заголовних слів у зв'язку зі змістом твору, при вивченні поетики творів митця. Думається, обмеженість вивчення цього твору спричинена домінуючими штампами у ставленні до письменника, які так багато років використовують дослідники, а саме: повоєнне село, проблема маленької людини, душевна травма митця та подібні.

Вважаємо, зазначений художній твір може слугувати яскравим прикладом для демонстрації зображення і психології натовпу, і світосприйняття реалій життя різними поколіннями. Спробуємо визначити, які саме психоструктурні компоненти особистості Гр. Тютюнника вплинули на поетику оповідання. Зав'язкою в сюжеті твору є звістка про суд між односельцями Яковом Брусом і Мотрею Кіндратівною. Сам текст

оголошення, виходячи із його змісту, місця розташування є абсурдним: «УВАГА!!! В НЕДІЛЮ О 18.00 У ПРИМІЩЕННІ С/КЛУБУ ВІДБУДЕТЬСЯ ТОВАРИСЬКИЙ СУД НАД Я. БРУСОМ ТА ПОТЕРПІЛОЮ БОРОЗНЯК МОТРЕЮ КІНДРАТИВНОЮ. ПІСЛЯ СУДУ – ТАНЦІ». Зазначається, що це буде не справжній суд, а товариський. Суд у творі сам по собі постає не державним органом, що здійснює правосуддя. Він є своєрідним засобом розкриття і **психології натовпу**, і демонстрації **різних характерів** людей, які перебувають переважно у територіально обмеженому просторі, де незначні проблеми стають для них важливим об'єктом обговорення, і розкриває особливості психосвіту автора. Наведемо діалог селян:

« – А що, хіба в городі тепер суду вже нема? – беззубо допитувалась у мужиків бабуна Вухналька, найкраця в районі (а колись у повіті) шептуха і костоправка.

– Є, бабо, суд і в городі, – тлумачили їй. – Тепер два буде! Два, кажу, бабо, два! Стала чутка – скоро судді по дворах ходитимуть... Прийдуть та: «Ану, бабо, признавайтесь, хто Семенові Вузькому ногу склав позаторік, що він і досі в колгоспі кролів краде та по чвертки в лавку галопом бігає, – ви? То платіть, бабо, штраф! І за ногу, і за кролі!» [11, с. 347].

Атмосферу суду творять не лише підсудні, судді, а й присутні на ньому громадяни. Більшість людей, які прийшли в сільський клуб, не знали, що таке товариський суд. Тобто, селяни прийшли з цікавості. В оповіданні автор розкриває і **психологію різних поколінь**: молоді люди навіть не збиралися йти дивитись на суд, адже вони ще *«вибирали буряки, допасували череди на осінніх лугах, а голова товариського суду – Микола Миколайович, директор сільської восьмирічки, ламав з учнями кукурудзу в полі»* [11, с. 346]. Забігаючи наперед, зазначимо, що молодь прийде, але на закінчення суду, коли погодує худобу, попрацює на городі, а тоді можна й на танці сходити. Вважаємо за потрібне вказати на той факт, що Гр. Тютюнник не мав одноставного позитивного чи негативного ставлення щодо села і міста. Місто втомлювало письменника, а, перебуваючи в селі, він ніби оживав душею. Однак часто у листах митець описував село як осередок пияцтва і тупості. Так, у листі до письменника М. Стеблини від 20 серпня 1970 р. письменник характеризує село негативно: *«В селі удень глухувато: роботи людям багацько. Зате ввечері воно оживає. Починається з клубу. Приходить зав. [...], закручує магнітофонну стрічку, щодня одну й ту ж, і тоді над Мануйлівкою, цим щирим, майже старосвітським українським селом, чути: «А нам все равно, а нам все равно...» [...]. І так щодня, до отупіння, до одуріння»* [11, с. 117]. А в листі до Н. Дангулової від 20 травня 1971 р. митець описує живописні картини Мануйлівки і переймається тим, що молодь чомусь тікає з села. Подібних епізодів у листах Гр. Тютюнника чимало. Невизначеність між селом і містом постійно ятрила душу письменника, і це, в свою чергу, становило **внутрішній конфлікт** митця.

Не так важливий вирок суду, зважаючи на самий злочин Якова Бруса, як те, що під час судового процесу розкриваються характери як окремих героїв, так і суспільства загалом.

Насправді, підсудний Яків Брус і визначає сутність психології сільської людини: *«З вами тільки так і треба. Бо по-хорошому ви наробите чортів пляшку. Он Ванько Хутірний, – Ява навзаплюшки кинув на молодого хлопчину в солдатській гімнастерці, свого наступника по бригадирству. – Той до вас і сяк, і так... по культурному: Векло Панасівно, Насте Григорівно... чи не пішли б ви сьогодні на буряки? Лацйтесь. Ну, а толку? Буряк он і досі в землі сидить. А при мені ви про нього вже давно забули б. Так що я вас знаю. Я нащот вас грамотний»* [11, с. 352]. І підтвердження цьому знаходимо в тексті, коли поведінка людей стає неконтрольованою й під осуд потрапляє сам член

товариського суду – завідуючий кооперацією Тельнов. У цьому творі Гр. Тютюнник майстерно розкриває психологію натовпу. Влучно підбираючи репліки персонажів, передаючи емоції селян на суді, що можливо саме завдяки холеричному типу темпераменту, письменник показує, як людина змінюється, перебуваючи у натовпі. Чужі дії провокують інших людей: вони вже не здатні мовчати, приховувати явне, відчувачи можливість у цей момент сказати те, що, можливо, наодинці ніколи б не наважились. Коли суд перетворився на базар, Ява сказав: *«А що, побалакали з ними?.. Хіба з ними так балакать? З ними не такої грамоти треба знати! – І сміявся крізь стиснуті губи, самим носом»* [11, с. 353]. Підтвердженням того, що цей судовий процес селяни сприймали кожен по-своєму є картина завершення судового процесу: коли голова суду сказав традиційне *«Прошу встати, товариші»* [11, с. 354], то *«хто встав, хто ні, хто подався до виходу на перекур»* [11, с. 354], а молодь нервово чекала, коли в клубі почнуться танці.

Отже, підтвердження теоретичного матеріалу знаходимо у мегатексті Гр. Тютюнника. Як бачимо, у творі «Грамотний» письменник майстерно зобразив психологію натовпу, відкрито заявив про нікчемність суддів, яку викрили односілчани. В оповіданні на декількох сторінках Гр. Тютюнник зумів порушити складні соціальні проблеми, зобразити різні психологічні стани і типи персонажів різних генерацій, що було можливим завдяки поєднанню еkleктичних елементів у психоструктурі митця. Визначено, що темперамент як вроджена властивість людської психіки певним чином спрямовує діяльність людини і ставлення до тих чи тих обставин, а вивчення впливу темпераменту на художню спрямованість митця становить перспективу подальших наукових досліджень.

Список використаної літератури

1. Вічна загадка любові : Літературна спадщина Григора Тютюнника. Спогади про письменника / [упоряд. А. Шевченко]. – К. : Рад. письменник, 1988. – 495 с. – ISBN 5-333-00023-9.
2. Даниленко В. Г. Архетип, монотип, стереотип як формотворчі структури художнього тексту (на матеріалі прози Григора Тютюнника) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.08 «Теорія літератури» / Даниленко Володимир Григорович ; Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – К., 1994. – 20 с.
3. Загальна психологія : навч. посіб.; [укладач О. В. Скрипченко]. – К. : А.П.Н., 2002. – 464 с. – ISBN 966-965-73-0-1.
4. Зборовська Н. В. Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури: монографія / Ніла Вікторівна Зборовська. – К. : «Академвидав», 2006. – 504 с. – ISBN 966-8226-36-4.
5. Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського, ф. 299 спр. № 2255, арк. 8.
6. Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського, ф. 400, оп. 1, спр. 239, арк. 8.
7. Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського, ф. 949, оп. 1, спр. 67, арк. 1.
8. Психологія : підручник. / Трофімов Ю. Л., Рибалка В. В., Гончарук П. А. [та ін.]; за ред. Ю. Трофімова. – К. : Либідь, 2008. – 560 с. – ISBN 978-966-06-0533-6.
9. Тульчинська Н. М. Своєрідність художнього вираження психологізму у творчості Григора Тютюнника : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Тульчинська Наталія Михайлівна ; Дніпропетровський національний університет. – Д., 2002. – 15 с.

10. Тютюнник Г. М. Бути письменником: щоденники, записники, листи / [передм., упорядкув. О. Неживого] / Григор Михайлович Тютюнник – К. : Ярославів Вал, 2011. – 440 с. – ISBN 978-617-605-007-0.

11. Тютюнник Г. М. Облога: Вибр. твори / [передм., упорядкув. та приміт. В. Дончика] / Григор Михайлович Тютюнник. – 2-ге вид. – К. : Унів. Вид-во «Пульсари», 2004. – 832 с. – ISBN 966-7671-91-7.

12. Хороб М. До питання психологізму в оповіданнях Григора Тютюнника / М. Хороб // Українське літературознавство. – 1983. – Вип. 41. – С. 22–28.

13. Черненко О. Коли слова оживають. Спомини про Григорія та Григора Тютюнників / О. Черненко // Вітчизна. – 1999. – № 7–8. – С. 135–139. – ISBN 0131-2561.

14. Черненко О. А спочатку було село... / О. Черненко // Березіль. – 1992. – № 7–8. – С. 146–155. – ISSN 0130-1608.

15. Шевченко Л. Що за однослівним заголовком : до характеристики поетики Г. Тютюнника / Л. Шевченко // Культура слова : республік. міжвід. зб. / Ін-т мовознавства ім. О. О. Потебні НАН України ; [редкол.: С. Єрмоленко (відп. ред.) та ін.]. – К., 1989. – Вип. 36. – С. 29–32.

16. Шугай О. «Усе живе – тепле...»: Нове про Григора Тютюнника / Олександр Шугай. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська акад.», 2006. – 226 с. – ISBN 966-518-390-7.

Стаття надійшла до редакції 30.03.2015

Ya. V. Parheta

DUALITY OF GRIGOR TYUTYUNNYK'S TEMPERAMENT: EXPLICATION IN CREATIVE WORK

This article explores the bipolarity of Gr. Tyutyunnyk's temperament as one of the components of the artist's personality. Temperament is said to be a congenital form of human behavior that is unlikely to change. It has been found that the personality traits such as vulnerability, emotion, impulsiveness and anxiety, depend on the temperament. Since temperament is a hereditary trait it is important to study the memories of writer's relatives who certify the origins of the temperament of the artist. The author used the notes in Gr. Tyutyunnyk's notebooks. The texts of the correspondence and memories demonstrated the features of choleric temperament and phlegmatic type of the writer. Psychology of Gr. Tyutyunnyk is dominated by two types of temperament: choleric and phlegmatic. There is a connection between the hereditary component of temperament and the character. Explosiveness and holeryc nature of Tyutyunnyk's relatives is associated with Turkish blood flowing in their veins. The hereditary component of temperament correlates with its nature as socially acquired characteristic feature of a personality. One of these features is the writer's intelligence, which he inherited from his father. The application of morphological theory helped to reveal the dominant types of temperament of the artist. The author found that Gr. Tyutyunnyk suits the mesomorphic type of somatic constitution. The archival photographs and memories description of the relatives and friends of the writer were used for authentic judgments. The influence of temperament on poetics story is traced in detail. It was found that choleric temperament of the writer contributed to the brevity of his works, expressing emotions of the characters of the story, and stolid – disclosure psychology of the crowd, different generations. The author proved that temperament as an innate property of the human psyche somehow has an impact on the technology of creative work.

Key words: psychopoetical model, megatext, temperament.

УДК 8 21.161.2Жил(045)

К. Г. Сардарян

НАЦІОНАЛЬНО-ЕСТЕТИЧНІ КОНЦЕПТИ ТВОРЧОСТІ І. В. ЖИЛЕНКО

В статті розглядаються національно-естетичні концепти творчості української поетеси Ірини Володимирівни Жиленко. Автором доведено, що національний характер у творчості І. Жиленко реалізується в комплексі рис, що складають ідеал життєповедінки: любов, жертовність і милосердя, терпіння і смирення, гостинність і доброта. Письменниця у своїй літературній творчості репрезентує яскраві приклади втілення національно-естетичних концептів, що дозволяє переконатися в прагненні мисткині встати на захист національної культури, поширити, увести її в світовий контекст, звернути молодь до поцінування національного.

Ключові слова: національно-естетичні концепти, ідентичність, національний характер, самосвідомість, національна ментальність, національна самотність, патріотизм.

Наприкінці ХХ – початку ХХІ століття відбувається етнокультурний ренесанс: в українській культурі спостерігається підвищення інтересу до національного і релігійного питання, до народних традицій і вірувань, оскільки віра є одним із найбільш потужних об'єднуючих факторів українського етносу, на основі якого будується національне світовідчуття.

Проблематика національної ідентичності у творчості І. В. Жиленко ще не була предметом спеціального дослідження. У творчості мисткині національна самосвідомість має позитивний прояв, І. В. Жиленко встає на захист національної культури, мови, вона ставить перед собою задачу захисту та уславлення української національної самотності.

Окремі аспекти творчого доробку авторки постали в центрі уваги літературознавців, дослідження яких з'являлися здебільшого у вигляді статей та частин наукових розвідок літературознавчого характеру. Розглядали доробок Ірини Жиленко такі науковці, як М. Жулинський, Г. Штонь, М. Коцюбинська, Д. Кишинівський, М. Штолько, М. Павленко. Втім творчість І. Жиленко не здобула адекватного висвітлення як у вітчизняному літературознавстві, так і загалом у дослідженнях літературознавців радянського періоду. Свідченням цього є вкрай обмежена кількість відповідних праць.

Таким чином, **актуальність** теми статті продиктована потребою висвітлення творчості мисткині як релевантного сегмента сучасної літературної картини та обумовлена відсутністю праць літературознавчого характеру, що мали б на меті дослідити національно-естетичні концепти у творчості І. Жиленко.

Об'єктом наукової розвідки є національно-естетичні концепти в творчості І. В. Жиленко.

Мета статті полягає в тому, щоб виявити своєрідність втілення національного характеру в творчості Жиленко.

Для реалізації поставленої мети в роботі передбачається вирішення наступних **завдань**:

- показати формування національного характеру у творчості Жиленко в контексті української літератури;

- розглянути питання української самосвідомості в творчості мисткині;
- дослідити поетичний світ і національні мотиви творчості поетеси;
- проаналізувати національно-естетичні концепти в творах поетеси;
- осмислити творчість й особистість поетеси з національних позицій.

У творчості письменниці народний національний характер та національна філософія відбиті в повному обсязі. Ірина Володимирівна Жиленко – письменниця глибоко національна, вся творчість і життя якої були покладені на розвиток та пропаганду української культури. Її художній спадок сприяє розкриттю самопізнання та самосвідомості нації. Особливо яскраво проблема національного характеру проявилася у творчості Жиленко, що відбила все різноманіття проявів національного духу українського народу та досягла глибинного осмислення національного буття, тому можна говорити про І. В. Жиленко як про народний національний талант, а творчість мисткині можна розглядати як невід’ємну частину українського національного художнього спадку.

У своїй творчості мисткиня репрезентує багато аспектів українського національного характеру, його душі, самосвідомості і поведінки, його минулого, сьогодення і майбутнього, пошуки народом національного духовного ідеалу, що послугували основою для формування у творчості поетеси таких ключових ментальних структур, як національний образ світу, національний характер, національний ідеал.

І. В. Жиленко є органічним носієм національної ментальності. Поняття «українська ментальність» включає в себе загальноприйняті правила та звичаї, традиції, мову, світогляд. Ментальне намисто українського суспільства складається із наступних перлин: хазайновитість, консерватизм, універсальність, миролюбство, релігійність, обдарованість, сентиментальність, відкритість, кмітливість, розвинене почуття гумору:

І століття, і друге, і третє...

В час, коли за віконечком сніг,

У старенькім картатім жилеті

Буду жити на радість поетам

І малятам казки бубоніть [3, с. 108].

Поетеса констатує, що нищення культури призвело до неабиякого зростання егоїзму та безкультур’я, особливо серед молодшого покоління.

Людина з високим рівнем освіти та культури стає більш вибагливим споживачем тих чи інших цінностей, що пропонуються. Іншими словами, починає віддавати перевагу мистецтву, культурним цінностям, досвідченою людиною складно маніпулювати, натомість неосвічений споживач невибагливий:

А дурники займають свої місця –

під телевізором чи при нехитрій праці.

О земляки, налийте їм пивця –

хай вгмоняться... [3, с. 445]

Можна стверджувати, що Ірина Володимирівна вболівала за націю, боялася її духовного зубожіння, тому немало зробила для формування національної свідомості українців. Її творчість допомагає виробити власну позицію в національному питанні, засновану на загальних гуманістичних цінностях людства. Поетеса навчає бачити протиріччя соціального розвитку, шляхи їх вирішення; виховує повагу до інших націй, народностей, орієнтує на культурні традиції та моральні норми рідного народу, навчає читачів поважати етнос та його культуру, частиною якого вони є.

За І. В. Жиленко, «людство – це не математична сукупність мертвого і живого люду. Людство – це культура, аура духовності творців, що пронизує віки, відблиск раю в людській душі. І тільки в культурі наше виправдання, а можливо, і наш порятунок – перед Богом і всесвітом. Наука – милиці, госп. двір, історія суспільств – брудна вигрібна яма, переповнена кров'ю жертв і духовним гноєм честолюбств. Це також перевага старості – право говорити, що думаєш, право чхати на стереотипи. Замолоду я б остерегалась твердити, що мені немає діла до політики, капіталу, спорту, утробних міфів і державних прапорів. Остерегалась би не тому, що молодість моя припала на часи, коли інакомисліє каралось жорстоко. А тому, що молодість взагалі «не має права», бо не має досвіду страждання і співчуття, а тому не може підводити підсумки. В старості, відходячи, можеш сказати все» [3, с. 16]. Національно-естетичні концепти у творчості мисткині багатовимірні, вони репрезентуються на рівні тем, мотивів, образів, а також у структурі художніх творів. Мисткиня закликає пам'ятати про уроки минулого, шанувати пращурів, вести літопис добрих справ, остерігатися помилкових вчинків, відчувати відповідальність перед поколіннями. Це важливі функції історичної пам'яті, що допомагають згуртовувати національну громадську єдність:

Та вчора повідомила «Свобода»,
що час настав для слав і корогов...;

Як зірка, непотрібна і химерна,
світи і жди...

Дасть Бог – прийдуть часи,
коли пожруть одне одного пси,
коли подавляться багатством ненажери [3, с. 445] («Любов з гвоздиною»).

Патріотичні мотиви домінують у доробку поетеси. Образ Батьківщини, роздуми про духовність, рідний край уособлюють найвищі почуття мисткині.

До зойку ніжшого, до болю

Я тиху землю цю люблю.

У сиву безкінечність поля

Свою конечність переллю [3, с. 66] (одноіменний вірш).

Через культуру людина зближується зі своєю нацією. Завдяки національній самосвідомості людина гостро відчуває інтереси рідного народу. Національний характер у творчості авторки розкривається в системі типологічних образів та в образі ліричної героїні. Крім того, національний характер у творчості поетеси характеризується прагненням спрямування суспільства до підтримання національної ідентичності. Творчість Жиленко виявляє органічні контекстуальні зв'язки з українською класичною літературою і філософією.

У книзі спогадів поетеси викладено філософське розуміння національного характеру, в основі якого лежать чинники, що зумовили «національне обличчя» українця. Власне, І. В. Жиленко вперше показала органічний взаємозв'язок національного побуту і мистецтва, виявила незаперечну обумовленість особливостей національного світобачення культурно-історичними та природними факторами. У своїй творчості письменниця активно використовувала історичний матеріал, народні легенди, традиції, своїм здобутком утверджувала національну самобутність, патріотизм.

Багатовимірність національного характеру у творчому доробку І. В. Жиленко розкривається в контексті поетики хронотопу національного характеру. Жиленківський хронотоп виявляє такі властивості української людини, як зосереджене осмислення буття, ієрархічну систему цінностей, творче обдарування, смиренність, терпіння.

Образ звичайної людини, мотиви «Україна – закордон», мотив мандрівництва, а скоріше зради рідної землі, поетика кольористики (золота вода, природи золоте чоло, білий вітер, голубе сонце, кристал голубий, срібний дим, вуличка в золоті гарячій, золота підкова, золотий пилік, золоте перо, срібло фонтана, золота із неба манна, лампа золота і т.д.), українська символіка у творчому доробку письменниці виявляють прагнення людини до стабільності та безкорисливості, її духовне і душевне багатство, глибину переживання ЛЮДИНОЮ свого життя:

І я кажу: не має переваг
Душа людська над тілом, ні одної.
Була би я здорова і жива,
І все, що я люблю, було б зі мною [3, с. 97] («Гніздо земне»);

На сьомім небі – не треба грошей.
Там всі ми діти.
І всі хороші.
Там вечорами в провулку рипа
старенька скрипка...
Там завжди липень [3, с.100] (із циклу «Сьоме небо дитинства» триптих);

Дихайте, жийте, смійте.
А головне –
Смійтесь! [3, с. 106] («Дуже тиха поема»);

Дідові – байдужі вікна. Нехай мерехтять.
Всі його вікна зійшлись в це худеньке дитя.
Дивиться дід на онуку, і зір його тане,
Ніжно розчинений в казці своїй останній [3, с. 112].

Національний характер у творчості І. В. Жиленко постає як структура, що будується на православному віросповіданні, що формує специфіку національної релігійності. Національний характер реалізується в комплексі рис, що складають ідеал життєповедінки: любов, жертвовність і милосердя, терпіння і смирення, гостинність і доброта:

Все правда. Те, що тридцять. Що жона.
Що осінь. Що потрібно жити просто.
Що, слава Богу, є сьогодні в нас
і дім, і хліб, і нелукаві гості [3, с. 73] («Станція»).

Особливості національного мислення розкриваються в мотиві милостині, мотивах батьківського благословення і молитви перед іконою, в художніх пейзажах. Яскраво вираженого національного характеру набувають спогади ліричної героїні:

О поясни, чому я сонцем плачу,
коли крізь пам'ять радісно тече
старенька вуличка, вся в золоті гарячій,
проходить скляр із сонцем за плечем [3, с. 102] (із циклу «Сьоме небо дитинства» триптих);

Все правда під небом на щедрій, на рідній землі.
Як світло і тепло отут, де шипшина і глід.
Присяду на сіно поміж дерезою і глodom.
Як блудного сина, прийми мене, хато природи [3, с. 62] («Осінь. Копання картоплі»).

Художній метод І. В. Жиленко унікальний, поетеса поєднувала комічне та гострий реалістичний соціально-психологічний аналіз, яскравість та точність оповіді («Дуже тиха поема»):

Тільки моя мама вміє отак от
 (не зіщулитись, не заплакати),
 а вином – у морду!
 а об килим – тортом!
 А золотозубого – «тварюкою!»
 А господиню дому – «сукою!»
 А «набродом продажним» – усіх пишних дам.
 Боже, який скандал!
 Паніка, як в пожежу. Тупіт ніг.
 Мамочко, обережно! Вони страшні.
 Знаєш, що ти зробила?!
 Ти ж їхнє люстро криве розбила,
 в якому були вони гарні,
 такі солідні й шикарні.
 І дуже себе любили.
 Що ти зробила?!
 Відбившись в обличчі твоєму (обличчя твоє
 правдиве – не знає півтіней, не віда жалю),
 вони себе раптом уздріли такими, як є, –
 кублом спекулянтів,
 притоном подонків і шлюх [3, с. 115] («Дуже тиха поема»).

У «Дуже тихій поемі» національна ідентичність художньо репрезентується в образах мами, дідуся, дитини, що бореться зі злом, Камінного Солдата, що уособлює прихисток. Зазначені образи у поемі пов'язані зі знаковими для української культури концептами, серед них: мир, братство, кохання, порядність, пам'ять.

Мисткиня виражає основні тенденції української національної культури, в яких вагому роль відіграє історична пам'ять, як прояв національної ідентичності:

- В серці,
 що все пам'ятає, все...
 - Я бачу одне: чорніють
 руїни крізь білий сніг.
 - Впізнай же! Це – Київ, Київ!
 І наше дитинство в нім.
 Впізнай же себе – за темним
 віконцем – бліде дитя.
 Це дуже тиха поема
 Про те, як верталось життя.
 Несміло ще, ох, як несміло
 родинні багаття диміли.
 Несміло горіли шибки,
 не сміло сміялись жінки.
 Іще не навчилися жити
 без мертвих. Дивитись в трюмо.
 Наспівувать. Суконьки шити.
 Робити ремонт.
 І все чогось ждали ночами,

і слухали вітер і сніг.
О ці вечори мовчання!
О ночі оманливих снів... [3, с. 109].

Нас цікавлять принципи художньої репрезентації проблеми національної ідентичності у творчості І. Жиленко, що включають себе базові концепти української національної свідомості: Батьківщина, діти, родина, історична пам'ять. Зазначені національно-естетичні концепти беруть участь в утворенні всіх рівнів художнього світу І. В. Жиленко та спрямовують роздуми читачів про етнокультурну самоідентифікацію, актуалізують фундаментальні питання національної психології: про свободу особистості, про закон і справедливість, про умови поваги і самоповаги людини, про родину та домашнє вогнище, родинні зв'язки, про приватне і загальне, про егоїстичне і альтруїстичне, про національне і всесвітнє, про «своє» і «чуже», – що забезпечує смислову багатомірність художніх текстів.

Цикл «Чаша літнього дня» яскраво висвітлює зазначені концепти:

...Хто я, сама в собі,
Без голубого вітру?
Без золотих горбів?
Без молоді зірки? Без голосного півня?
Без їжачка, що пирха у терновищі гнівно?
Хто я сама, без світу? Лиш сірничок роси.
Кожному сонцю й вітру владно мене згасить.
Хто я – без друга й брата? Рідні мої, єдині!
Як я боюсь утратить з вами зв'язок родинний!
Хто я без тих, що вмерли?
Хто я без тих, що будуть?

І чи потрібні двері, що не ведуть нікуди?! [3, с. 100].

Проблеми національної самобутності авторка вбачає у загрозі збереженню людської особистості, загрозі збереженню та розвитку самобутності українців, їхньої культури, мови. І. В. Жиленко полікультурне суспільство оцінювала як негативне явище, для неї неприйнятним був статус «громадянина всесвіту», оскільки, на думку поетеси, це могло призвести до низького престижу української культури.

Отже, І. Жиленко у своїй літературній творчості репрезентує яскраві приклади втілення національно-естетичних концептів, що дозволяє переконатися в прагненні мисткині встати на захист національної культури, поширити, увести її в світовий контекст, звернути молодь до поцінування національного.

Жиленківське бачення національного характеру характеризується просвітленістю і оптимізмом, закріпленням кращих якостей українського народу, виявленням унікальності традиційної української культури та затвердженням основ національного буття. Художнє мислення письменниці оперує глобальними категоріями, проте універсальні поняття, що входять в коло творчих інтересів І. В. Жиленко, завжди наповнені національним змістом.

Вичерпність представленої теми не можна вважати повною. Наукова перспектива дослідження полягає в можливості подальшого дослідження національно-естетичних концептів у творчості мисткині.

Список використаної літератури

1. Арутюнов Л. О некоторых путях изучения проблемы национального и интернационального в литературе и искусстве / Л. Арутюнов, Я. Эльсберг // Национальное и интернациональное в литературе, фольклоре и языке. – Кишинев, 1971. С. 73–77.

2. Дзюба І. Між культурою і політикою / І. Дзюба. – К.: Сфера, 1998. – С. 32.
 3. Жиленко І. В. Євангеліє від ластівки: Вибране з десяти книг / Ірина Жиленко; ред. рада: В. Шевчук та ін.; Упоряд., вступ. ст та бібліограф. А. М. Макаров. – Харків: Фоліо, 1999. – 544 с.
 4. Жиленко І. Homoferiens: Спогади / Ірина Жиленко; передм. М. Коцюбинської. – К.: Смолоскип, 2011. – 816 с.
 5. Жулинський М. Люди, що виривалися із обмежень звичності. Українська інтелігенція періоду хрущовської «відлиги» / Микола Жулинський // «Слобожанщина» – літературно-художній, суспільно-політичний та теоретико-методологічний журнал, 1996. – № 3. – С.14–85.
 6. Сардарян К. Г. Епістолярії Ірини Жиленко в біографічному та історико-культурному контексті: монографія / К. Г. Сардарян. – Донецьк: Вид-во «Ноулідж» (донецьке відділення), 2014. – 216 с.
 7. Сідак В. Мораль і безпека особи, нації, держави. Історико-філософські нариси / В. Сідак, І. Валько. – К., 2001. – С. 33.
 8. Філософський словник / За ред. В. І. Шинкарука. – 2. вид. І доп. – К.: Голов. ред. УРЕ, 1986. – 800 с.
 9. Феномен нації: основи життєдіяльності. – К.: Знання: КОО, 1998. – С. 215.
- Стаття надійшла до редакції 10.04.2015

K. G. Sardaryan

NATIONAL AND ESTHETIC CONCEPTS OF CREATIVE WORKS

BY IRINA ZHILENKO

The present article describes national and esthetic concepts of creative works by Ukrainian poetess Irina Zhilenko. The author of the present article proves that national character in creative works by Irina Zhilenko is materialized within the complex of features that comprise the ideal pattern of behavior. Those features are as follows: love, willingness to make sacrifices, beneficence and humbleness, hospitality and kindness. The poetess tends to show striking examples of materialization of national and esthetic concepts in her creative works, which allows to be assured of poetess willingness to defend national culture, to disseminate it, to introduce it into the global context and to make youngsters cherish their national identity.

Works by Irina Zhilenko allow creating personal position in terms of national issues, based on fundamental humanistic values. Poetess teaches us to see how controversial social evolution is, to cope with these controversies. She instills respect for other nations, aims us at cultural traditions and moral standards of native nation and teaches her readers to respect their ethnic community and its culture, because they are an integral part of it. National and esthetic concepts in works by Irina Zhilenko are multidimensional; they are materialized at the level of subject, motive, characters and fiction structure. Poetess calls to remember the lessons of past, to cherish our ancestors, to keep a chronicle of good deeds, to beware of erroneous action and to feel responsible to generations. These are important functions of our historical memory that help us to band together our national public unanimity. National traits in poetess's works are revealed within the system of typological characters and the system of the character of persona. Moreover, national traits in poetess's masterpieces are characterized by the eagerness for aiming society at supporting its national identity. Memoirs of poetess shed light on philosophic conception of national character, which is based on factors that determined Ukrainian's "national face". Actually, it was Irina Zhilenko who first described limited connection between national way of living and art, as well as stated that peculiarities of national worldview are unquestionably caused by natural factors. In her works, poetess often used historical material, legends and traditions of Ukrainian nation.

Materials that she used and her personal experience allowed her to state national identity and patriotism. National traits in works by Irina Zhylenko are materialized within the complex of certain features. Those features are as follows: love, willingness to make sacrifices, beneficence and humbleness, hospitability and kindness. The poetess tends to show striking examples of materialization of national and esthetic concepts in her creative works, which allows to be assured of poetess willingness to defend national culture, to disseminate it, to introduce it into the global context and to make youngsters cherish their national identity.

Key words: national and esthetic concepts, identity, national character, self-determination, national mentality, national identity, patriotism.

УДК 821.134.2(8)Мар(045)

М. М. Хорошков, І. В. Мельничук

НЕСПОКІЙ І НОСТАЛЬГІЯ ХУАНА МАНУЕЛЯ МАРКОСА (РОМАН «ЗИМА ГЮНТЕРА» КРІЗЬ ПРИЗМУ ПОСТМОДЕРНОГО СВІТОГЛЯДУ ХХ ст.)

У статті здійснена спроба літературознавчого аналізу роману сучасного парагвайського письменника Хуана Мануеля Маркоса «Зима Гюнтера». Художній твір осмислюється в контексті естетики і світогляду літератур країн Латинської Америки з їх явищем «буму» та «пост-буму», а також з огляду на світогляд постмодерного мистецтва в цілому. В ході аналізу тексту виокремлені характерні риси стилю письменника: уривчастість і лаконізм письма, «розірваність» сюжету й композиції, численні алюзії на літературні твори ХХ ст. (інтертекстуальні зв'язки), увага до екзистенційних проблем і категорій, духовних пошуків людини в умовах тоталітаризму, закоріненість в місцеву літературну традицію тощо. Роман «Зима Гюнтера» Хуана Мануеля Маркоса є яскравим зразком постмодерної прози, що постала на перетині естетичних координат іспаномовного письменства та світової мистецької спадщини.

Ключові слова: бум, пост-бум, латиноамериканська література, постмодернізм.

Література Латинської Америки і до сьогодні в уяві масового читача сприймається в кращому випадку як вкрай екзотичне, креольське письменство колишніх європейських колоній. У кращому випадку читач зможе назвати імена Маркеса, Борхеса чи Кортасара, згадавши при цьому дефініцію «магічний реалізм». На цьому споживчо-побутова рефлексія (ідеться про рефлексію пересічного читача, якого звикли називати «масовим») латиноамериканської літератури фактично вичерпується. А вітчизняний літературно-критичний науковий дискурс обмежується переважно спорадичними дослідженнями творчості найбільш відомих представників латиноамериканської літератури. Це, в основному, Нобелівські лауреати Габріель Гарсія Маркес, Мігель Анхель Астуріас, Маріо Варгас Льяоса, Пабло Неруда, Октавіо Пас, вершинні досягнення яких принаймні перекладені якщо не українською, то російською мовою. Названі автори репрезентують культуру найбільш відомих країн Південної Америки – Колумбії, Гватемали, Перу, Чилі, Мексики. Тимчасом ми маємо досить слабе уявлення про літературу, скажімо, Парагваю. Дається взнаки тут і його географічне розташування (країна розташована вглибині континенту і позбавлена виходу до океану, що спричинилося до певної ізоляції навіть в межах континенту), і політична кон'юнктура (військова диктатура, політична ізоляція), і культурна

віддаленість (для читача, вихованого на європейськоцентричній літературній моделі сприйняття культури Парагваю, як і решти латиноамериканських країн, потребує додатковий зусиль і коментарів), і, зрештою, фактична відсутність україномовних перекладів. Не дивно, отже, що публікація роману відомого парагвайського вченого, викладача, громадського діяча і письменника Хуана Мануеля Маркоса «Зима Гюнтера» (іспанською вперше побачив світ у 1987, україномовний переклад було видано щойно у 2014 році) залишилася поза увагою як з боку читача, так і критика.

Вже побіжний огляд наукової та критичної літератури з порушеної проблеми дозволяє констатувати її практичну невивченість. Наявність в мережі кількох спорадичних публікацій з приводу україномовного перекладу цього твору на повноту критичного осмислення тексту явно не претендує. Пропонована стаття, отже, перша спроба науково-критичного прочитання роману «Зима Гюнтера» в контексті постмодерної культури ХХ ст., а також в контексті іспаномовної літератури Латинської Америки.

За добре помітним неозброєним оком нашаруванням культур (елементи культури корінного населення давнього Парагваю дивним чином інтегруються в сучасний іспанський та американський культурний світ), синкретизмом поетики латиноамериканського письменства з традиціями європейської інтелектуальної прози ХХ ст. позірною інтертекстуальністю, стильовим та наративним експериментаторством в романі вгадується як особиста життєва доля автора – політичного дисидента, вигнанця, емігранта, так і історія літератури всієї Південної Америки. Остання упродовж минулого віку пройшла етапи динамічного розвитку: від, по суті, свого народження до освоєння естетики модернізму та постмодернізму й вироблення власного художньо-стильового й естетичного профілю. Цю еволюцію латиноамериканської літератури прийнято виражати термінами «бум» і «пост-бум». Завважимо, що останні не несуть в собі якоїсь глибокої семантики, яка б визначала сутність мистецького явища; натомість це своєрідний індикатор сплеску посиленої уваги до літератури й культури загалом маловідомого континенту з боку Європи та Сполучених Штатів. Письменство епохи «буму» (хронологічно це 60–70-ті роки минулого століття) – це письменство багатоетнічних і мультикультурних країн Латинської Америки, представлене художньою практикою Мігеля Анхеля Астуріаса, Хуліо Кортасара, Габріель Гарсія Маркеса, Карлоса Фуентеса, Маріо Варгас Льюса та інших письменників. Це період становлення модерної літератури країн Латинської Америки, найхарактернішими рисами якої стали: використання елементів міфологічного світогляду (міфологія корінних народів континенту стає наріжним каменем світогляду й маркером культурної ідентичності), нашарування культурних кодів давнього суспільства доколумбової епохи з іспано-португальськими та навіть африканськими впливами, а також різних форм релігійних вірувань (первісні релігійні культури органічно вписані в католицизм іспанських завойовників), нелінійність художнього часу, ускладнення сюжетно-композиційної побудови творів, застосування різних наративних моделей, відсутність чітких меж між фантастичним та реальним тощо. Специфіка мистецтва слова країн Південної Америки закорінена в, сказати б, саму географію й історію того регіону. Вельми слушним з цього приводу є вислів Оксани Дякун щодо особливостей латиноамериканського письменства загалом, і творчості Мігеля Анхеля Астуріаса, зокрема: «Латинська Америка – континент анахронізмів, терен, на якому сучасне співіснує з минулим, цивілізація – з майже первісними формами соціального устрою і способу життя» [1, с. 3].

Згодом за літературою епохи «буму» закріпиться термін «магічний реалізм», що на диво точно описує її поетику, естетику, стильові параметри, і, щонайголовніше,

прагнення реконструювати, ствердити власну ідентичність. Ідеться, по суті, про пошуки особливої латиноамериканської культурної ідентичності, що поставала на основі синтезу міфів, легенд, історії, культури корінних народів доколумбової Америки із сьогоденням. Зрештою, література «буму» виконувала потужну культурну місію – ставала способом презентації латиноамериканського мистецтва слова в цивілізованому світі, його своєрідної легітимізації. Цю функцію чи не вперше виразно обґрунтував американський дослідник Дональд Леслі Шоу (Donald Leslie Shaw) в своїй ґрунтовній студії «Пост-бум в іспаномовній американській прозі»: «...бум став потужною системою легалізації певного типу письма (і прочитання)...» [4, с. 173].

З 1980-х років прийнято говорити про другу хвилю популярності латиноамериканської літератури («пост-бум»), пов'язаної з іменами Хосе Доносо (Чилі, зараховують і до періоду «буму»), Мануеля Пуїґа (Аргентина), Северо Сардуа (Куба), Ізабелль Альєнде (Чилі), Луїзи Валенсуела (Аргентина), Антоніо Скармети (Чилі), Росаріо Ферре (Пуерто-Рико), Хуана Мануеля Маркоса (Парагвай). Попри відмінності в індивідуальній стильовій манері названих письменників ріднить своєрідне повернення до естетики і поетики реалізму (цю рису досить точно визначив інший аргентинський письменник Мемпо Гардинеллі: «повернення до реалістичної поетики та розмовної мови» [4, с. 10]). Окрім того, література «пост-буму» зафіксувала в собі досвід політичної еміграції (як внутрішньої, так і зовнішньої, що було пов'язано з військовими диктатурами в багатьох країнах Південної Америки й переслідування інакодумців), а відтак настрої песимізму, відчаю, загостреного переживання буття, відчуження від суспільства, неприйняття будь-якої ідеології (що, зрештою, характерно для доби постмодернізму) і водночас якогось метафізичного оптимізму, закоханості в життя в усіх його проявах. Життєвий і творчий шлях Хуана Мануеля Маркоса якраз ілюструє засадничі принципи прози цього періоду. Зазнавши політичних переслідувань та ув'язнення (у 1973 – 1987 роках), автор був змушений покинути батьківщину, що наклало відбиток на формування його світогляду і переконань, а також знайшло втілення в романі «Зима Гюнтера». Його важко назвати автобіографічним (власне, автор і не ставив за мету писати автобіографію), однак за сюжетом легко вгадується особистий екзистенційний досвід письменника, що переживає за долю своєї країни і за долю людини, яка залишилася сам-на-сам із системою. Через сюжетне хитросплетіння доль головних героїв – Гюнтера, Елізи, Соледад Монтої, її подруги Вероніки, Симона Касереса – Хуан Мануель Маркос намагається показати шлях до подолання відчуження і досягнення гармонії з собою і світом. Таким рятівним шляхом для письменника виступає кохання в усіх його проявах, кохання, що поєднує долі людей і рятує від пустки буття. До речі, апелювання до кохання, як важливої складової людської екзистенції, тут вельми показове і характеристичне. Це, по суті, характерна риса всієї літератури «пост-буму», її наскрізний мотив. Одна з чільних представниць латиноамериканського письменства другої хвилі Ізабелль Альєнде не випадково звернула увагу на важливість мотиву кохання у творах більшості літераторів періоду «пост-буму». Письменниця констатує: «... незважаючи на відмінності та географічне розташування письменників епохи «пост-буму» об'єднувало кілька речей: повернення до ідеї любові (як частини екзистенції) та ще більший оптимізм, ніж до того» [4, с. 10]. Роман «Зима Гюнтера» – яскраве тому свідчення.

Художній космос роману є надзвичайно широким і неосяжним, в ньому парадоксальним чином співіснує колективне світовідчуття та відчуття самотності, міфомислення та високий інтелектуалізм, відчай на межі безвиході та історичний оптимізм.

Автор пише у розкутій манері, вибудовуючи хаотичну композицію роману, де відбувається довільне чергування та суміщення часових та просторових площин. Можна з упевненістю стверджувати, що хаотичність художньої структури роману є аналогічною південноамериканському суспільству – деформованому, нервовому, незрілому. Фабульні зв'язки у творі в значній мірі ослаблені, таким чином роман розпадається на більш чи менш самостійні картини-епізоди, серед яких можна знайти ліричні, епічні, документальні, філософські нашарування. Подібна полістилістичність та багатшаровість художньої тканини твору покликана відобразити полікультурність та багатплощинність життя Парагваю протягом XIX – XX століття. Отже очевидним постає той факт, що філософським завданням романіста постає осмислення минулого, сучасного й майбутнього Парагваю.

Формування складного полісемантичного текстуального поля відбувається в першу чергу за рахунок гри інтелектуальними та культурними набутками. Літературна гра культурними набутками являє собою особливу індивідуально-інтелектуальну діяльність автора твору та читача. Вона часто образно організована й оперує предметами, образами, ідеями, стилями, думками, які складають культурний спадок гравців і наочно відтворені в їх уяві. Гра здійснюється у визначених межах місця і часу культурно-історичної епохи, жанру і змісту художнього твору.

У процесі літературної дзеркальної гри набутками культури запускається механізм віддзеркалення вихідного художнього твору з одного культурного середовища до іншого. Автор і читач у тексті твору кодують і розкодовують духовно-ідеологічні детермінанти філософсько-естетичних доктрин певного літературного напрямку або творчого методу. У результаті дзеркального моделювання культурного спадку константна риса певного вихідного матеріалу, яка викликає асоціативно-символічний образ у читацькій свідомості, переходить на якісно новий рівень змістового розвитку.

Дзеркальна гра також спостерігається у межах змісту, форми, композиції, системи образів, способів викладу художнього матеріалу, зображально-виражальних засобів. Множинність дзеркальних відображень породжує поєднання в одній фігурі декількох образів і уможливорює багатшаровість текстуальної організації.

Таку гру можемо спостерігати на оніматичному рівні, коли через онім – власне ім'я героїні твору (а також через низку неатрибутованих цитат) відбувається включення у площину поетичного світу Федеріко Гарсія Лорки.

Племінницю Гюнтера звать Соледад Монтойя – так само як і красуню-циганку з «Романсу про Чорну тугу»; тут наявна цікава гра слів: «соледад» іспанською означає не лише жіноче ім'я, а ще і слово «туга, самотність». Чорна туга – образ жінки-циганки, яка втратила кохання. З дитячих років Лорка чув легенду про циганку Соледад Монтойю, яка померла від розлуки, як від хвороби. Однак тут міф набуває нового значення: Соледад Монтойя уособлює андалузську тугу, біль, горе майже на космічному рівні. Вона стає другим «я» ліричного героя, його власним відчуттям самотності і безпритульності.

Образ подруги Соледад – Вероніки Сарріа-Кіроги пов'язаний з героїнею іншого твору «Циганських романсеро». У поезії «Сновійний романс» йдеться про мертву дівчину і про кохання до неї двох чоловіків, які загинули: Я люблю тебе в зеленім. /Зелен вітер. Зелен явір. /Човен в морі смарагдовім, /кінь у горах темно-ярих./ Уперезана імлюю, /снить вона на верхнім /ганку /вся зелена – тіло й коси, /очі – дві срібляні /склянки. Зелений колір тут являє собою квінтесенцію втрати, втрачене кохання, що невідворотно тоне в минулому.

Таким чином, площина роману виявляється наскрізно пронизаною лоркіанським дискурсом любові і смерті, власне любові-у-смерті. Кохання у Лорки є стихійною силою, некерованою і невіддільною людському розумові: ні полюбити, ні розлюбити своєю волею неможливо. І хто б не мучився коханням – приреченість возвеличує і урівнює навіть наймізернішого. Гарсія Лорка відзначав: «Всюди смерть означає кінець. Вона приходить – і завіса падає. Але тільки не в Іспанії. В Іспанії завіса тільки піднімається. Багато людей живуть у цій країні, ніби зачинені у чотирьох стінах до самісінької смерті, і лише тоді їх витягають на сонце. [...] усе найбільш значиме набуває в Іспанії останнього металічного присмаку смерті» [3, с. 17].

Кохання Соледад та Вероніки приречене у просторі, де панує Несвобода, тут воно злочинне, гнане і упосліджуване, проте вічне і непереможне у поезіях молоді письменниці. Смерть Соледад – лише її початок, що засвідчує фантазмагорична сцена в кінці твору, де Соледад постає як індіанська провидиця й вождь племені каайгуагуалачі: «Ворожку не залишай живою!» – лунає крик губернатора. Їх не підкорили ні колонізатори, ні мамелюки» [3, с. 241]. У своєму житті-у-смерті вона є втіленням незламного прагнення Свободи свого народу, незнищенної волелюбності тих, хто вирушав на пошуки Землі-без-Зла, тих, хто гинув за батьківщину у походах, боровся з тиранією.

Потужним також бачиться екзистенційний дискурс твору, що формується, зокрема, через численні алюзії творів Ж.-П. Сартра, А. Камю, Ч. Павеце та ін. Людина постає обтяженою власним існуванням, носієм внутрішньої самотності і страху перед дійсністю. Життя є позбавленим сенсу, суспільна діяльність – безплідна, а мораль – слабосила. У світі нема ні Бога, ні ідеалів, лише екзистенція, доля, якій людина стоїчно і безвідмовно підкоряється. Існування є клопотом, який людина повинна прийняти, оскільки розум не в стані впоратися із ворожістю буття: людина приречена на абсолютну самотність, її існування ніхто не в змозі розділити. Характерним є також той факт, що проголосивши абсурдність людського буття, екзистенціалізм вперше відкрито включає «смерть» як аргумент приреченості людини і її обраності.

Так у постійній гонитві, намаганні вхопити, зафіксувати, усвідомити сенс власного існування знаходиться Еліза Гюнтер. Підкреслений еротизм, невгамовна життєва енергія, гострий розум і вільнолюбство не рятують Елізу від порожнечі: миготіння міст, помешкань, коханців перетворюється на безкінечний шерех, замкнене коло. Через прийом дзеркального моделювання автором відкривається семантична площина роману Ж.-П. Сартра «Нудота». Еліза, сама не помічаючи, як і Антуан Рокантен, потрапляє у владу нудоти, опинившись у природному для вченого становищі ізольованості. Нудота у романі Сартра є місткою метафорою страху та самотності існування як такого, це пошук власного «я» та сенсу буття, подолання відрази до себе. Як Антаун Рокантен досліджує життя потворного «Дон Жуана» часів Марії-Антуанетти маркіза де Рольбоне, так і Еліза несподівано зацікавлюється життям ірландської повії Елізи Лінч, коханки Франсіско Солано Лопеса (тут, наразі, спостерігаємо ще одне дзеркало: Еліза має ірландське коріння, еротична, повне її ім'я – Еліза Лінч Гюнтер). Через оніми Франсіско Солано Лопеса та Еухенію Айяли відбувається вихід у площину історичного минулого Парагваю, а саме його найбільших і найкривавіших війн – Парагвайської та Чакської. Так, диктатор Лопес був верховним головнокомандувачем під час Парагвайської війни, в результаті якої країна зазнала численних людських жертв та втратила половину своєї території. Еусебіо Айяла – ліберальний президент, що очолював країну під час Чакської війни й повернув своїй нації територію розміром з Каліфорнію, і помер, незважаючи на все, у вигнанні.

Крізь призму смерті Соледад Гюнтер та Еліза віднаходять втрачений сенс буття і власне коріння, віднаходять власне «я». Розуміння цього приходиться до Елізи в пантеоні, де вона розглядає могили похованих там героїв: «Лопес загинув у перших рядах своєї знесиленої армії, що складалася після п'яти років боротьби проти найсильнішої держави переважно з дітей і жінок, переодягнених у тигрів. «Я вмираю за батьківщину!» – прокричав він, приймаючи смертельний удар, і його вигук, здавалось, досі відлунував у цих кам'яних стінах» [2, с. 225].

Автор наділяє своєрідним оніматичним двійником і чоловіка Елізи, президента Всесвітнього банку Франсіско Хав'єра Гюнтера. Таким «двійником» є генерал Франсіско Хав'єр Гонсалес, який покінчив життя самогубством, не витримавши ганьби й почуття провини перед сім'єю Соледад, якій він пообіцяв, що дівчина вийде на свободу неушкодженою.

Актуалізована у площині твору трагедія Еврипіда «Орестея» має ефект подвійного дзеркала: «Орестея» – «Мухи» Ж.-П. Сартра (п'єса, яку не наважились ставити на випускному вечері в коледжі через прокомуністичні погляди автора) – «Жалоба – доля Електри» Ю. О'Ніла (п'єса, яку ставить Тото Асуага; головну роль, роль Електри-Лавінії в ній грає Вероніка). Частини «Орестеї» та «Жалоби...» співвідносяться таким чином:

1. «Агамемнон» – «Повернення додому»;
2. «Хоефори» – «Переслідувані»;
3. «Евменіди» – «Одержимі».

Герої твору грають п'єсу, вдягнувши автентичні індіанські маски, щоб, за висловом Тото Асуаги «перестати бути собою, аби стати собою». Життя відіграє свою п'єсу для всіх героїв навспак: 1. «Одержимі» (історія палкого кохання Вероніки Саррія-Кіроги та Соледад Санабрії Гюнтер); 2. «Переслідувані» (арешт та катування подруг); 3. «Повернення додому» (усвідомлення трагізму і величі любові-у-смерті Соледад Монтойї повертають Елізі та Гюнтеру втрачене коріння, вони «перестають бути собою», відкинувши власне минуле, щоб «стати собою», повернувшись на Батьківщину, набувши її в новому сенсі: «Життя на батьківщині було складним, але щасливим. Еліза посадила бірюзове лапачо на його могилі й залишилася на Півдні. Чекає, поки розквітнуть квіти» [2, с. 246]).

Як бачимо, вже побіжне прочитання тексту роману дозволяє виокремити характерні риси стилю письменника: уривчастість і лаконізм письма (межує з «нервовістю» стилю й експресивністю), «розірваність» сюжету й композиції, численні алюзії на літературні твори ХХ ст. (інтертекстуальні зв'язки), увага до екзистенційних проблем і категорій, духовних пошуків людини в умовах тоталітаризму й несвободи, закоріненість в місцеву літературну традицію. Роман «Зима Гюнтера» Хуана Мануеля Маркоса є яскравим зразком постмодерної прози, що постала на перетині естетичних координат іспаномовного письменства та світової мистецької спадщини.

Список використаної літератури

1. Дякун О. М. Міфологічний дискурс прози Мігеля Анхеля Астуріаса. / Оксана Михайлівна Дякун. Рукопис. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук за спеціальністю 10.01.04 – Література зарубіжних країн. – Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ, 2004.
2. Маркос Х. М. Зима Гюнтера / Хуан Мануель Маркос. Переклад з ісп. Я. В. Губарева, І.Ю. Проценко – К.: Час друку, 2014. – 250 с.
3. Lorca G. In Search of Duende / Federico Garcia Lorca / Transl. by Giovanni Norm Di. – New Directions Paperback; 2nd Revised edition. – 2010.

4. Shaw D. L. *The Post-Boom in Spanish American Fiction* / D. L. Shaw. – New York: Sunny Press, 1995.

Стаття надійшла до редакції 30.03.2014.

M. M. Khoroshkov, I. V. Melnychuk

JUAN MANUEL MARCOS'S ANXIETY AND NOSTALGIA («GUNTER'S WINTER» NOVEL IN THE PERSPECTIVE OF POST-MODERNISM OF THE XX-th CENTURY)

Latin America literature is perceived in the minds of readers up to present days mostly as very exotic Creole writing of former European colonies. As the best possible variant, the reader might be able to name Marcos, Borges or Cortazar recalling the definition of "magical realism". At this point the consumer-household introspection (the introspection of an ordinary reader, who is used to be called "mass") of Latin America literature is actually exhausted while the home literary-critical scientific discourse is limited with mostly sporadic studies of creativity of the most famous representatives of Latin America literature. This is mainly Nobel laureates Gabriel Garcia Marquez, Miguel Angel Asturias, Mario Vargas Llosa, Pablo Neruda, Octavio Paz, whose most important achievements are translated if not into Ukrainian but at least into Russian.

It is not surprising, therefore, that the publication of the novel of the well-known Paraguayan scientist, teacher, social activist and writer Juan Manuel Marcos "Gunter's Winter" (the first time published in Spanish in 1987, the Ukrainian translation was published only in 2014) remained without attention both on the part of the reader, and critic. The existence of some sporadic publications concerning the Ukrainian translation of this work in the Internet does not claim on the completeness of critical review of the text. So, the proposed article is the first attempt of scientific and critical reading of the novel "Gunter's Winter" in the context of postmodern culture of the twentieth century, as well as in the context of Spanish-language literature of Latin America.

By clearly seen with the unaided eye the juxtaposition of cultures (elements of the indigenous culture of the ancient Paraguay strangely integrate into modern Spanish and American cultural world), by the syncretism of the poetry of Latin America literature with the traditions of European intellectual prose of the twentieth century, by clear intertextuality, by style and narrative experimentation in the novel it may be guessed both personal life destiny of the author (the political dissident, exile, emigrant) and the history of the literature of whole South America. The latest one has passed the stages of dynamic development during the last century, from, in fact, its birth to the mastering of the aesthetics of modernism and postmodernism and creating its own artistic, stylistic and aesthetic profile. This evolution of Latin America literature is customary expressed with the terms "boom" and "post-boom".

The life and career of Juan Manuel Marcos just illustrates the fundamental principles of the prose of period the Post-Boom. Having suffered from political persecution and imprisonment (1973 – 1987), the author was forced to leave the motherland that influenced the formation of his attitudes and beliefs, and was embodied in the novel "Gunter's Winter". It can hardly be called autobiographical (actually, the author was not aimed to write the autobiography), but with the plot it is easy to guess personal existential experience of the writer, worried for the fate of his country and the destiny of man, which was left all by himself with the system.

Key words: boom, post-boom, Latin America literature, post-modernism.

ЛІНГВІСТИКА

УДК 81'373. 232

Г. І. Шаповал

ОСНОВНІ АСПЕКТИ НОМІНАЦІЇ ОСІБ У МАЛІЙ ПРОЗІ БОГДАНА ЛЕПКОГО

У статті охарактеризовано антропонімний простір новел та оповідань Богдана Лепкого. Визначено функціональне навантаження іменувань персонажів та їх структуру. Систематизовано літературно-художні антропоніми, що входять у тканину твору, з'ясовано специфіку їх побудови в системі художнього тексту.

Ключові слова: *апелятив, денотат, літературно-художній антропонім, номінація, онім.*

Літературно-художня антропоніміка або наука про іменування персонажів є досить молодою, проте плавно розширює коло своїх досліджень і дозволяє побачити, що часто автор не випадково підбирає для своїх героїв імена.

Останнім часом в українській ономастиці появився ряд праць, присвячених антропонімному простору художніх творів, а саме: «Літературно-художній антропонікон П. Куліша: склад, джерела, функції» (О. Климчук), «Літературний антропонім: концепт та інтерпретація» (О. Горенко), «Літературно-художня антропонімія української драматургії ХІХ – ХХ ст.» (Н. Попович), «Онімна та апелятивна номінація особи в малій прозі Івана Франка» (О. Сколоздра), «Особливості найменувань осіб в українській художній прозі та збереження їх функцій у німецькомовних перекладах» (Н. Бияк), «Традиції та новаторство української літературно-художньої антропонімії посттоталітарної доби» (А. Вегеш) та безліч інших.

Процес створення не тільки слова, а і його комунікативного замінника в усіх тих випадках, коли слово не може бути утворене чи коли не зовсім задовольняє мету висловлювання називається номінацією [8, с. 22]. Це важливий етап авторської творчості, кінцевим результатом якого є представлення цілісного образу героя твору, утвореного шляхом гармонійної єдності власних назв.

Номінації осіб можуть позначати людину в усьому різноманітті її стосунків до інших людей, до предметів і речей навколишнього світу, до суспільства і його різних інститутів, до всіх сфер інтелектуальної і практичної діяльності людини з її психічними та фізичними ознаками [7, с. 75].

Традиційно виділяють апелятивну та ономастичну (пропріальну) номінації, бо іменуванню підлягають реалії різного порядку – безіменні і такі, що уже мають свої загальні назви [2, с. 113]. Письменник може вільно обирати іменування для позначення героїв художніх творів, проте, переважно, цей вибір не буває випадковим. Наділяючи персонажів певними іменами, автор вкладає в цю назву бажану емотивну оцінку для кращого вираження ідейно-естетичного задуму.

Мета статті – охарактеризувати функціональне навантаження літературно-художніх антропонімів та їх структурні особливості у малій прозі Богдана Лепкого. **Об'єктом** дослідження є найменування осіб у художніх текстах автора.

Специфіка творення літературно-художніх антропонімів у малій прозі Богдана Лепкого – знаменитого західноукраїнського поета, прозаїка, перекладача,

літературознавця, видавця, відомого не лише в Україні, а й за її межами – досить цікава. Оцінюючи доробок письменника, сучасник митця Павло Лисяк писав: «Богдан Лепкий – це людина, яка усе своє життя віддала беззастережній службі нашої національної ідеї, яка тому має для неї безсмертні заслуги, які вже перейшли до нашої історії і з її скрижалів ніколи вимазані не будуть. Власне творчій праці й заслугам таких наших передовиків, як Богдан Лепкий і йому подібних завдячуємо теперішній стан нашого національного розвитку, отже, форму і зміст сучасного українства» [6]. Духовна спадщина Богдана Лепкого – це гідна репрезентація себе як частини українського народу. Майстерно володіючи словом, автор будив патріотичні почуття в українському суспільстві, тим самим відіграв роль одного з ідеологів українського національно-визвольного руху ХХ століття [1, с. 32].

Актуальність роботи визначається потребою всебічного і ґрунтовного вивчення літературно-художньої антропонімії Богдана Лепкого як важливої ланки у розвитку нової української літературно-художньої антропонімії. Творчість письменника належить до найвищих взірців ономастичної майстерності.

Літературна спадщина у царині малої прози надзвичайно різноманітна, забарвлена яскравими та неповторними прикладами творення власних особових імен. Найактивніше автор користується однолексемною та дволексемною моделлю іменотворення (ім'я+прізвище, детермінатив+ім'я): *стара Дзьомбичка, дядько Онуфрій, доктор Русович, Плятонід Якимчук, Іларіон Кухта*. Відомо, що особові імена відображають колорит описуваної місцевості. Так автор, описуючи події, які відбуваються найчастіше на Львівщині та Закарпатті, для ще достовірнішої просторової та часової локалізації використовує апелюючи-діалектизми притаманні цим регіонам *газда, газдиня, єгомосць – «священик», сарака – «бідолаха»* та ін.

Одночасно існує ряд персонажів, які не мають онімної номінації. У таких випадках автор використовує замітники імен, які вносять додаткову характеристику персонажа, проте перш за все доповнюють інформацію, яка вже відома читачеві або достовірніше тлумачать авторське ставлення до певного героя новели. Переважно так стається, коли герой твору не належить до головних персонажів: *«Випровадив ся я за місто далеко, до бідного міщанина і мешкав разом із двома такими, як я, бідолахами»* [3, с. 148], *«Бачу газді, поважних, у святочному вбранню, і газдинь зажурених, мовби, з роду-віку радости не знали, бачу хлопців з калаталами, такими голосними, як вони самі, і дівчат до весняних квіток подібних»* [4, с. 29], *«В тім дворі жив пан в окулярах і пані з вічним кашлем»* [3, с. 157].

Відомо, що основною і притаманною усім літературно-художнім антропонімам функцією є номінативна, але такий вправний майстер слова, як Богдан Лепкий, не міг обмежитися лише нею, тому значна кількість антропонімів у тексті аналізованих творів є ще характеротворчими.

Імена, якими Богдан Лепкий називав своїх героїв, свідчать, що автор опирався на реальний західноукраїнський іменник того часу, у якому переважали імена грецького (*Григорій, Микола, Василь, Іларіон, Софія, Анастасія*) та давньоєврейського походження (*Іван, Петро, Марія, Ганна*). Рідше трапляються імена німецького та слов'янського походження.

У художніх текстах власні імена зустрічаються в офіційному варіанті (*Микола, Василь, Петро, Іван, Матвій, Онуфрій, Стефан, Софія*) або як усічені чи усічено-суфіксальні деривати (*Федько, Яцко, Казьо, Любчик, Манька, Гася, Гандзя, Настя, Ядвіня*). Автор залюбки вживає варіанти імен, які утворюють іменні гнізда: *Марія – Марійка, Маруня, Марина, Мариська; Мартин – Мартиночко, Мартинко, Мартинцуньо; Григорій – Гринько, Гринуньо* та ін.

Як вже відзначалось, найпоширенішою функцією, яку реалізують оніми в досліджуваних текстах автора, є характеристична. Вона, на думку Л. Белея, вказує на соціальну, національно-регіональну, часову й інформаційно-оцінну значущість онімів. Багато інформації про денотата закладено вже у самій власній назві. Переважно таким чином автор розкриває регіональний (*турпнецькі єтомосць*), національний (*москалі, товариші німців, євреї, турки і татари, японці*), віковий (*чотирнацятьлітня дівчина, десятилітня дівчина з двома ярими свічками, семилітний Тадзьо, п'ятилітня Андзя*), соціальний (*унтер, наймит, вїт, швець, бурсовий інструктор, геолог, муляр, присяжний, учитель радикал*), сімейний (*свояки, Настин батько, кума Танька, вдовиця Настя, дочка, невістка, син, зять, одиначка*) статус героя або дає вказівку на фізичні та розумові особливості денотата (*худоцава дівчина, хорий, німці, кривий Федорко, дурний пастушисько, весела дівчина, неврастеніки та аберати, самовбийники, душегубці*), використовуючи при цьому онімну та апелятивну номінацію осіб.

Для називання заміжньої жінки на теренах Західної України побутують андроніми із суфіксами *-иха, -ов(а), -ев(а)*. Такі літературно-художні антропоніми використовує і Богдан Лепкий у своїх творах для іменування не молодих поважних жінок – *Гончариха, Чаплиха, Скреготиха, Яциха, Грінчиха, Василича, Стецева Палагна, Федькова Марина, Федорова* («Пора нам, синоньку, спочити – сказала стара Грінчиха. – Ти завтра маєш службу божу» [4, с. 44]).

Для називання старших жінок автор використовує апелятив *тета*: «Тето – озвалась Настя (всі старші, здавна знайомі жінки приходяться нам тетами), слухайте, тето, чи небіщика можна побачити?» [4, с. 275].

Велика кількість антропонімів дає змогу читачеві уже після першого прочитання визначити вікову категорію, до якої належить персонаж. Іменування типу *Тадзьо, Андзя, Ядвіня, Любчик, Гандзя, Гринько, Петрусь* є досить поширеними і характерними для антропонімікону села, в основному так названо дітей або селян із незначним соціальним статусом («*Семилітний Тадзьо розпочав з п'ятилітньою Андзею справжню війну о крісло*») [4, с. 232].

Для вираження експресивності автор вживає заміники імен з позитивною чи негативною семантикою (*синонько, єтомостик, мамуня, серденько, душечка, маленьке, крихонька, кумцю*) та емоційні звертання: «*Голубко ти моя – примовляла Танька, закусуючи пекучий перець хлібом*» [4, с. 274], «*Моя душенько, чого ти нині така недобра?*» [4, с. 234], «*Ой ти, ти, мій старенький, мій добрий, мій послушний, мій мудрий – говорила примилуючись до нього дружина*» [4, с. 238].

Богдан Лепкий активно користується експресивами, що стосуються назв осіб. Антропоніми із згрубіло-зневажливою характеристикою найчастіше характеризують денотата за особливою внутрішньою чи зовнішньою ознакою: *посіпаки, розбишаки, мудрагеля* («*Незнайомий мені пан, годований як кабан великий, червоний і сапливий*») [3, с. 113]. Відчутно переважають апелятиви із позитивною семантикою: *кумонька, мамуня, бідолахи, дідусь* («*Старенький, добродушний чоловік, із дивною, незрозумілою усмішкою біля уст*») [3, с. 116]. А головного героя оповідання «Гусій», неповнолітнього сільського хлопця, поіменовано лише здрібніло-пестливим іменем Гринуньо й іншої варіації цього імені в оповіданні автор не вживає. Ймовірно, Богдан Лепкий свідомо застосовує таку модель, як приклад глибокого співчуття до малолітнього хворого хлопця, який усе своє коротке життя боявся смерті, але наприкінці оповідання все-таки помирає: «*Болячка*» в уяві Гринуня, то було щось найстрашніше, що лишень може бути» [3, с. 37].

Зустрічаємо випадки вживання іменуваних з суфіксами пестливості чи згрубілості і для людей поважного віку для ілюстрації авторського ставлення до персонажа або зображення відносин між дійовими персонажами. І чим більший ступінь варіативності антропоніма, тим він яскравіший та емоційніший: «*Ой, не бий, Мартиночку, Мартинцю, Мартинцуню. Та то я, Федькова Марина, даруй життя*» [5, с. 428].

Для вираження особливої шанобливості автор вживає антропомоделі, де онім поєднується з часткою *пан, пані*: *пані добродійка, пан добродій, пані меценасова, поважні Пані та Панове*. Характерною ознакою шляхетських прізвищ є суфікс *-ськ(ий)*: *Вонсовська, Мамацькі, Галайські, Обтульські*. Іменування типу *пані Вонсовська, пан Коробкевич* властиві персонажам, що належали до вищих суспільних класів: *комісар від староства, Пан Коробкевич* [4, с. 231].

Поєднуючи детермінативи (*жінка й діти, вийти і заступці, священник та дяк, вечірничники і вечірничниці*) та вживаючи множинні форми іменуваних (*Мамацькі, Галайські, Обтульські, Віденці та віденки*), автор досягає лаконічного ефекту: «*Будуть Мамацькі, Галайські, Обтульські, сама сметанка, до котрої, розуміється, пані меценасова не була ласкава нас зачислити*» [4, с. 233].

Не можна стверджувати, що автор у доборі іменуваних для героїв керувався принципом випадковості. Так Настя з новели «Кара» є веселою, закоханою та добродушною дівчиною («*Настя така весела, що парубки називали її «весною». Кудайшла, то співала*» [3, с. 135]). У перекладі з грецького ім'я Настя (від. Анастасія) перекладається як «*воскресіння*» [9, с. 33]. Проте зазіхнула на щасливе подружнє життя удовина дочка Мотря, і вона без крихти жалю зводить зі світу Настю, зачарувавши її. Бачимо, що тут автор до читача доносить те, що щирі, добродушні, справедливі і, основне, безкорисливі наміри мають воскресати, незалежно від того, які тортури стоять на перешкоді. Він ідеалізує жінку-весну, ніжну і тендітну, протиставляючи їй грубу та пихату Мотрю.

В оповіданні «Іван Медвідь» Богдан Лепкий для іменування однойменного головного персонажа вживає антропонім з прозорою мотивацією, в основі якого лежить апелятив *медвідь* – «*хижий савець із неповоротким тілом*». Аналогічно Іван є кульгавим та глухуватим: *Іван Медвідь, такий собі хлоп, як інші, тільки що кульгавий на одну ногу, сильно старий і лисий, як коліно. Та ще не дочував Медвідь на одне ухо, а як мав бути дощ, то на оба мало що чув. Ходячий барометр* [3, с. 158]. Крім основних варіантів імені Іван для творення різнобічного уявлення про героя, автор вживає заміники імен, до яких належать: *бунтар, господар, здитинілий дивак, старий, сусід, мудрагель, татуньо, дідусь*. Через образ Івана автор висловлює заклик до інтелектуалізації населення шляхом вивільнення із тенет влади і творення нової історії України, вільної та нескореної держави, бо лише тоді людина може бути щасливою: «*Люди – каже, мало не плаче – та я вам чужий, люди! Та я вам злого не хочу. Послухайте мене, зведіть у себе нові порядки, бо зійдемо нінащо. Цілий світ йде наперед*», «*Чи з них будуть такі туподумні хлібороби, така покірنا, робоча худобина? Не дай Боже!*» [3, с. 160–166].

В оповіданні «Під Великдень» Богдан Лепкий відкрито не симпатизує головній героїні через її схильність до вживання алкоголю, тому застосовує лише згрубіло-зневажливий конотативний варіант її імені Мариська: «*Беруть Мариську та й виносять з корчми*» [5, с. 442].

Гордовитий присяжний Каєтан Мрочко, герой оповідання «Для Брата», так названий автором не випадково. Мотиви номінації обґрунтовані уже на початку

оповідання: *«Мрочко то був великий чоловік. Вже саме ім'я Каєтан свідчило, що він не з простих хлопів. Його дід служив у дворі за гуманного, а прадід був органістом при костелі»* [5, с. 394].

Сільського пияка Микиту автор продумано називає Громом, адже мотивом надання прізвища стала відповідна шумна поведінка п'яниці: *«Микита Грім, перший в селі пияк, вертає з корчми і трафити до хати не може»* [5, с. 490].

Часто для іменування персонажа автор використовує прізвиська, подаючи відповідні характеристики героїв. Стах, персонаж оповідання «Глум», зображений автором чоловіком несповна розуму, який у селі носив труни з померлими до цвинтаря і мав прізвисько Дурний: *«На голові мав капелюх чорний, на руках рукавиці білі, а ноги босі. Дурний Стах»* [5, с. 431].

У малій прозі Богдана Лепкого добре відображені традиції та вірування селян. Звернімо увагу на те, який великий синонімічний ряд літературно-художніх антропонімів на позначення очільника церкви: *священик, пан отець, владика, піп, єгомость, отець духовний, ксьондз, місцевий парох*. Бачимо, що погляди селян Богдан Лепкий вдало вплітав у канву своїх текстів. Так, глибока релігійність мешканців Західної України відображена великою парадигматичною системою на позначення релігійних осіб: *Бог, Пан Біг, Пан Бог, Ісус, Христос, Ісус Христос, Йсус Христос, Син Божий, Господь Милосердний, Сус Христос, Мати Божя, Матінка свята, Матінка свята Почаївська, Матінка свята чудотворна Зарваницька, святий Микола, Юда та ін.*: *«Ідемо до того хлопця, що людей лічить і всяку всячину знає. То, говорять, Господь милосердний змилювався над грішними людьми та післав його, щоб нам радив: «Най, – каже Пан Біг, – бідний народ не марнується, най з голоду не гине»* [5, с. 471].

Багатостраждальними, як і Матінка Божя, є ряд жіночих персонажів, які носять ім'я Марія (від д.-євр. *Maryām* – бути гірким, чинити опір, заперечувати) [9, с. 140]. Персонажі також постають жертвовними, чистосердечними та добродішними. Так Марія, бідна сільська дівчина з оповідання «Для брата», йде у невідому дорогу на заробітки грошей, але не для себе, а для брата-студента, щоб він зміг розплатитись за квартиру і купити теплий одяг (*«Донька щосили втихомирювала маму. Казала, що праця то не сором, що як Бог pomoже, то колись буде інакше. А тепер братові треба допомогти»* [5, с. 399]). Марія, героїня оповідання «Жертва», колишучи дитину співає сумну пісню: *«Ой біда ж мені на тій чужині, що мене муж б'є та не жалує...»* [5, с. 451], як відображення гіркої долі жінки, одруженої з нелюбом, бо коханий чоловік боявся суспільного несприйняття через його одруження з простою селянкою (хлопкою).

Богдан Лепкий прагне найдостовірніше відтворити картину описуваного ним часу, зберігши і передавши читачеві усі тонкощі та найменші характеротворчі деталі, при цьому нерідко додаючи свою авторську суб'єктивну оцінку: *«Міські люди належали до м'ясоїдних звірів». І нігті так стрижете, як шпони у вовків, або у яструбів»* [3, с. 108], *«Москаль до нас на кутю прийде, а ми до нього на паску. А на Зелені свята зійдуться цісари на границі і зроблять мир. Як було перше, так і зараз буде, тільки хрещеного народу багато убуде. Ой багато!...»* [5, с. 529], *«Багато Юдів, багато книжників і фарисеїв, розбійників і воїнів жорстоких»* [4, с. 450].

Отож, власні назви є одним із найважливіших елементів структурно-стилістичної та лексико-семантичної структури художнього тексту, створюючи при цьому особливий та неповторний стиль письменника. У малій прозі Богдана Лепкого відображено загальнонародний український антропонімікон початку ХХ ст. Проте кожен прояв авторського втручання в антропонімію тексту не є випадковим, і завданням читача є заглибитись в образ, для того, щоб зрозуміти найменші тонкощі, які

автор не подає відкрито, а для створення певного колориту пропонує читачеві відшукати самостійно.

Список використаної літератури

1. Богдан Лепкий: відомий і невідомий (1872—1941) [Текст] : бібліогр. покажч. – Т. : Підручники і посібники, 2012. – 240 с.
2. Бучко Д. Г. Принципи номінації і класифікація українських ойконімів / Д. Г. Бучко // Другий міжнародний конгрес українців: Доповіді і повідомлення. – Львів. – Мовознавство. – 22–28 серпня. – 1993. – С. 113–115.
3. Лепкий Б. Кара та ін. оповідання / Б. Лепкий. – Л., 1905. – 174 с.
4. Лепкий Б. Писання. Проза. Т. 2. / Б. Лепкий. – Київ-Ляйпціг: Українська Накладня. – 1922. – 485 с.
5. Лепкий Б. Твори в II томах. Том 1. / Б. Лепкий. – К.: Наукова думка, 1997. – 847 с.
6. Лисяк П. Богдан Лепкий як громадянин / П. Лисяк // Богдан Лепкий, 1972–1941: зб. у пошану пам'яті поета. – Краків; Л. : Укр. вид-во, 1943. – С. 43.
7. Павленко Л. П. Номінації осіб у літературно-мовному контексті середньовічної України / Л. П. Павленко // Язык и культура (5 международная научная конференция). – Т 3. – К.: Collegium, 1998. – С. 74–77.
8. Никитевич В. М. Основы номинативной деривации / В. М. Никитевич. – Минск : Вышэйшая школа, 1985. – 158 с.
9. Скрипник Л. Г. Власні імена людей: Словник-довідник. – 3 вид., випр. / Л. Г. Скрипник, Н. П. Дзятківська / За ред. В. М. Русанівського. – К.: Наук. думка, 2005. – 336 с.

Стаття надійшла до редакції 1.04.2015

G. I. Shapoval

THE MAIN ASPECTS OF THE NOMINATION OF PERSONS IN A SMALL PROSE BOHDAN LEPKY

The article deals with the peculiarities of the use of literary anthroponyms in the works of Bohdan Lepky. It is characterized by functional load of proper names of people and structural features of their use in small prose of the author. Systematic literary anthroponymy, characterized by their structure elucidated features of their construction in the system of literary text.

The aim of the study is to characterize the functional significance of literary anthroponyms and structural features of the use of proper names in Bohdan Lepky. Object of research is the personal names in the literary texts of the author. Proper names are one of the most important elements of structural-stylistic and lexical-semantic structure of the artistic text, creating a special and unique style of the writer. Bohdan Lepky strives to accurately reproduce the picture described, saving and giving the reader all the details and the slightest characteristic parts, but often adding the author's subjective assessment.

It is known that the main and inherent in all literary anthroponym function is nominative, but such a skillful master of words like Bohdan Lepky, could not be limited by it, so a large number of personal names in the text of the analyzed works is still characterized.

There are a number of characters who do not have onno-nomination. In such cases, the author uses substitutive names that help to add to the character sheet, but primarily complement the information already known to the reader or longer interpret the author's attitude towards a certain character of the novel.

Literary heritage in the field of small prose variety is painted with a vivid and unique examples of creating their own personal names. In a small prose Bohdan Lepky reflected a nationwide Ukrainian anthropomorph beginning of XX century. However, each manifestation of the author's intervention in the anthroponomy of the text is not random, and the task of the reader is even deeper analysis and classification of images, in order to understand the smallest details, which the author opens to the public and to create a certain flavor inviting the reader to find their own ones.

Key words: *appellative, literary anthroponym, nomination, denotation, onim.*

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

ГРАЧОВА ТЕТЯНА МИКОЛАЇВНА – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української філології Маріупольського державного університету

ДУРКАЛЕВИЧ ВІКТОРІЯ ВОЛОДИМИРІВНА – кандидат філологічних наук, доцент кафедри мовної та міжкультурної комунікації Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка

ЛУЦЕНКО ЛЮДМИЛА ОЛЕКСІЇВНА – кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри англійської філології Криворізького педагогічного інституту ДВНЗ «Криворізький національний університет»

КОНОВАЛОВА МАРІЯ МИХАЙЛІВНА – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української філології Маріупольського державного університету

МЕЛЬНИЧУК ІРИНА ВІКТОРІВНА – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української філології Маріупольського державного університету

НОВИЦЬКА ОКСАНА АНАТОЛІЇВНА – кандидат філологічних наук, доцент кафедри грецької мови та перекладу Маріупольського державного університету

ПАВЛЕНКО ОЛЕНА ГЕОРГІЇВНА – кандидат філологічних наук, доцент кафедри англійської мови, завідувач кафедри англійської мови Маріупольського державного університету

ПАНОВА НАТАЛЯ ЮРІЇВНА – кандидат психологічних наук, доцент кафедри психології Бердянського державного педагогічного університету

ПАРХЕТА ЯНА ВІКТОРІВНА – аспірант кафедри української літератури Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка

САРДАРЯН КАРИННА ГАМЛЕТІВНА – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української філології Маріупольського державного університету, докторант Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди

ХОРОШКОВ МИКОЛА МИКОЛАЙОВИЧ – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української філології, завідувач кафедри української філології Маріупольського державного університету

ШАПОВАЛ ГАЛИНА ІГОРІВНА – здобувач кафедри загального мовознавства і слов'янських мов Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

DURKALEVYCH VIKTORIA VOLODYMYRIVNA – Candidate of Philology, Associate Professor of Language and Intercultural Communication Chair, Ivan Franko Drohobych State Teacher Training University

GRACHOVA TETYANA MYKOLAYIVNA – Candidate of Philology, Associate Professor of Ukrainian Philology Chair, Mariupol State University

HOROSHKOV MYKOLA MYKOLAIOVICH – Candidate of Philology, Associate Professor of Ukrainian Philology Chair, Head of Ukrainian Philology Chair, Mariupol State University

KONOVALOVA MARIA MYKHAILIVNA – Candidate of Philology, Associate Professor of Ukrainian Philology Chair, Mariupol State University

LUTSENKO LYUDMYLA OLEKSIYIVNA – Candidate of Philology, Lecturer Senior of English Philology Chair, Kryvyi Rih Pedagogical Institute affiliated with Kryvyi Rih National University

MELNYCHUK IRYNA VIKTORIVNA – Candidate of Philology, Associate Professor of Ukrainian Philology Chair, Mariupol State University

NOVITSKA OKSANA ANATOLIYIVNA – Candidate of Philology, Associate Professor of Greek Language and Translation Chair, Mariupol State University

PAVLENKO OLENA GEORHIYIVNA – Candidate of Philology, Associate Professor of English Language Chair, Head of English Language Chair, Mariupol State University

PANOVA NATALYA YURIYIVNA – Candidate of Psychological Sciences, Associate Professor of Psychology Chair, Berdyansk State Pedagogical University

PARHETA YANA VIKTORIVNA – graduate student of Ukrainian Literature Chair, Volodymyr Vynnychenko Kirovograd State Pedagogical University

SARDARYAN KARYNNA HAMLETIVNA – Candidate of Philology, Associate Professor of Ukrainian Philology Chair, Mariupol State University; Post Doctorate Associate, Kharkiv National Pedagogical University named after G. S. Skovoroda

SHAPOVAL GALYNA IGORIVNA – post-graduate student of general Linguistics and Slavic languages Chair, Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University

ВИМОГИ ДО ОФОРМЛЕННЯ НАУКОВИХ СТАТЕЙ ДЛЯ ПУБЛІКАЦІЇ

1. Редакція приймає до друку статті виключно за умови їх відповідності вимогам *ДСТУ 7152:2010* до структури наукової статті. Наукові статті повинні містити такі необхідні елементи:

- *постановка проблеми* у загальному вигляді та зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями;
- *аналіз останніх досліджень і публікацій*, в яких започатковано розв'язання даної проблеми і на які спирається автор, виділення невирішених раніше частин загальної проблеми, котрим присвячується означена стаття;
- *виклад основного матеріалу* дослідження з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів;
- *висновок* з цього дослідження і перспективи подальших розвідок у даному напрямку.

2. *Публікація починається* з класифікаційного індексу УДК, який розміщується окремим рядком, ліворуч перед ПІБ автора (авторів). Текст публікації повинен відповідати структурній схемі:

- ліворуч ініціали та прізвище автора (авторів) у називному відмінку;
- назва публікації по центру сторінки великими напівжирними літерами;
- анотація мовою тексту публікації (курсив) згідно з ДСТУ ГОСТ 7.9-2009;
- перелік ключових слів з підзаголовком Ключові слова: (курсив);
- основний текст статті;
- список використаної літератури, оформлений згідно з ДСТУ ГОСТ 7.1:2006;
- дата надходження до редакції арабськими цифрами, після бібліографічного списку, ліворуч;
- після тексту статті ліворуч ініціали та прізвище автора (авторів) англійською мовою;
- назва публікації по центру сторінки великими напівжирними літерами англійською мовою;
- розширена анотація англійською мовою (курсив); для публікацій іншими мовами розширена анотація українською обов'язкова.

Розширена анотація оформлюється згідно з «Рекомендаціями з підготовки журналів для зарубіжної аналітичної бази даних SCOPUS», укладеними співробітниками групи з науково-методичного забезпечення видавничої діяльності НАН України (<http://www.nbu.gov.ua/node/931>).

3. *Вимоги до оформлення тексту:*

- матеріали подаються у друкованому вигляді (папір формату А4) та на електронному носії (компакт-диск, e-mail) в форматі Microsoft Word 97-2003. Обсяг – від 6 до 12 сторінок, включаючи рисунки, таблиці, список використаної літератури. Основний текст статті – шрифт Times New Roman, кегель 12, інтервал – 1, поля дзеркальні: верхній – 25 мм, нижній – 25 мм, зсередини – 25 мм, ззовні – 25 мм., абзацний відступ – 10 мм; оформлюються згідно з ДСТУ 3008-95 «Документація. Звіти у сфері науки і техніки. Структура і правила оформлення»;

- *перелік літературних джерел* розташовується за алфавітом або в порядку їх

використання після тексту статті з підзаголовком *Список використаної літератури* і виконується мовою оригіналу. Джерела в переліку посилань нумеруються вручну, без використання функції меню Word «*Формат – Список – Нумерований*»;

- *щодо символів*. В тексті необхідно використовувати лише лапки такого зразку: ««», дефіс – це коротке тире «-». Не потрібно ставити зайві пробіли, особливо перед квадратними чи круглими скобками, а також в них. Для запобігання потрібно використовувати функцію «Недруковані знаки»;

- *посилання на літературу* в тексті подаються за таким зразком: [7, с. 123], де 7 – номер джерела за списком, 123 – сторінка. Посилання на декілька джерел одночасно подаються таким чином: [1; 4; 8] або [2, с. 32; 9, с. 48; 11, с. 257]. Посилання на архівні джерела – [15, арк. 258, 231 зв.];

- *згадані в тексті науковці, дослідники* називаються за абеткою – М. Тард, Е. Фромм, К. Юнг, К. Ясперс та інші. На початку зазначається ім'я, а потім прізвище вченого. Необхідно виокремлювати зарубіжних та вітчизняних дослідників.

4. Супровідні матеріали:

- стаття обов'язково супроводжується *авторською довідкою* (див. відповідний *Зразок*) із зазначенням прізвища, ім'я, по батькові (повністю); наукового ступеня, звання, посади, місця роботи; поштового індексу, домашньої адреси і телефонів, адреси електронної пошти. Вся інформація надається українською та англійською мовами;

- статті, автори яких не мають наукового ступеня, супроводжуються рецензією доктора наук за фахом публікації або витягом із протоколу засідання кафедри (відділу) про рекомендацію статті до друку. Рецензія або витяг з протоколу подається у сканованому вигляді електронною поштою.

5. Редакція очікує, що надані матеріали раніше не публікувалися і не передавалися для публікування до інших видань, містять достовірну інформацію. За достовірність фактів, статистичних даних та іншої інформації відповідальність несе автор. Редакція залишає за собою право на рецензування, редагування, скорочення і відхилення статей, а також право опублікування, розповсюдження та використання матеріалів у наукометричних та наукових базах та ресурсах відкритого доступу, у мережі Інтернет (в рамках електронної бібліотеки МДУ). Редколегія може не поділяти світоглядних переконань авторів.

Зразок оформлення статті

УДК 902'18(477.82)

Б. А. Прищеп

ОСНОВНІ РЕЗУЛЬТАТИ АРХЕОЛОГІЧНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ ВОЛИНСЬКИХ МІСТ ЕПОХИ КИЇВСЬКОЇ РУСІ У 1991–2010 РР.

У статті проаналізовані середньовічні археологічні джерела, здобуті за останні двадцять років під час розкопок літописних волинських міст. Розглянуті питання хронології культурного шару та комплексів, характеру житлового будівництва та планування поселень, їх історичної топографії. Намічені основні етапи розвитку цих поселень в епоху Київської Русі.

Ключові слова: Волинь, середньовіччя, археологічні джерела, городище, житло.

Текст статті

.....

.....

.....

.....

Список використаної літератури

1.
2.
3.

Стаття надійшла до редакції __.__.20__

В. А. Prishchepa

**MAIN RESULTS OF ARCHEOLOGICAL RESEARCH
OF VOLYN CITIES OF KIEVAN RUS OF 1991–2010**

The article highlights medieval sources obtained over the last twenty years at the time of excavations of Volyn cities described by chroniclers. The author dwells upon such issues as chronology of the cultural layer and related facilities, the character of construction of estates and planning settlements as well as the historical topography thereof. The author also describes the development stages of those settlements in the epoch of Kievan Rus. Over the last twenty years expeditions of various research institutes and educational institutions have carried out magnificent archeological research on the territory of Busk of Lvov Region, Vladimir-Volynsky, Lutsk of Volyn Region, Dubno, Peresopnits, Dorogobush and Ostrog of Rovno Region. In combination with the results obtained by the previous researchers, the new archeological sources make it possible to analyse the processes of their genesis and development in the epoch of Kievan Rus as well as to typify the population's activities. The archeological sources obtained from the latest excavation of Volyn cities supplement the chronicler's short narratives and make it possible to trace the early stages of their development. As a rule, the cities were formed on the territory that had been inhabited by the Slavs long before. In Busk, Lutsk, Dubno, Peresopnits, Dorogobush and Ostrog we found signs of the early Slavic settlements of the 8th – 9th century. Drastic changes had occurred in the 10th century: there was an increase in the populated area and in the density of those settlements. Hill-forts are also observed. It is quite evident that at that time they were much bigger tribal centers. The results of the research of Dorogobush make it possible to make a conclusion that the prince's fortress was built there.

Key words: Volyn, medieval times, archeological sources, fort-hill, estates.

Зразок

для авторів, що надсилають статті до редакції збірника наукових праць
«Вісник Маріупольського державного університету»

АВТОРСЬКА ДОВІДКА

Прошу опублікувати у збірнику наукових праць «Вісник Маріупольського державного університету» статтю

назва статті

Відомості про Автора:

	<i>Українською мовою</i>	<i>Російською мовою</i>	<i>Англійською мовою</i>
Прізвище			
Ім'я			
По батькові			
Посада			
Назва установи / навчального закладу			
Науковий ступінь			
Вчене звання			
Контактні телефони, E-mail:			
Домашня адреса			

Відомості про наукового керівника (якщо автор статті не має наукового ступеня):

Прізвище	
Ім'я	
По батькові	
Науковий ступінь	
Вчене звання	
Посада	
Назва установи / навчального закладу	

Автор надає право Маріупольському державному університету розміщувати свою статтю повністю або частково у наукометричних та наукових базах та ресурсах відкритого доступу, у мережі Інтернет (в рамках електронної бібліотеки МДУ)

підпис

Автор несе всю відповідальність за зміст цієї статті та факт її публікації.

Автор підтверджує, що в матеріалах статті не містяться відомості, заборонені до опублікування, і тому стаття може бути надрукована у відкритому друці.

Автор підтверджує, що надані матеріали раніше не публікувалися і не передавалися для публікування до інших видань, а також містять достовірну інформацію

дата

підпис

П.І.Б.

Міністерство освіти і науки України
Маріупольський державний університет

ВІСНИК
МАРІУПОЛЬСЬКОГО ДЕРЖАВНОГО УНІВЕРСИТЕТУ

СЕРІЯ: ФІЛОЛОГІЯ
ВИПУСК 12

УДК 80(05)

В 53 Вісник Маріупольського державного університету. Серія :
Філологія / гол. ред. К. В. Балабанов ; відп. ред. серії С. В. Безчотнікова. –
Маріуполь : МДУ, 2015. – Вип. 12. – 83 с.

Головний редактор чл.-кор. НАПН України, д.політ.н., проф. К. В. Балабанов

Редакційна колегія серії:

Відповідальний редактор – д.ф.н., проф. С. В. Безчотнікова
Заступник відповідального редактора – к.ф.н., ст. викладач В. В. Орехов
Редактор англійських текстів – к.філол.н., доц. О. Г. Павленко
Відповідальний секретар – к.ф.н., доц. М. М. Нетреба

Засновник Маріупольський державний університет
87548, м. Маріуполь, пр.Будівельників, 129а
тел.: (0629) 52-99-86; e-mail: jour-kaf@mail.ru

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації
(Серія КВ №17803-6653Р від 24.05.2011)
Тираж 300 примірників. Замовлення № 34.07

Видавець МФ ТОВ «Друкарня "Новий світ"»
87510, м. Маріуполь, Красномаякська, 2; тел.: (0629) 41-35-13
Свідоцтво про внесення до Державного реєстру суб'єкта видавничої справи
ДК №1792 від 20.05.2004

Друкується в авторській редакції з оригінал-макетів авторів
Редакція не несе відповідальності за авторський стиль статей