



ВІСНИК

Маріупольського
державного
університету

Серія:
Філологія

Випуск 10

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 10



МАРІУПОЛЬ – 2014

УДК 80(05)

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

Затверджено до друку Вченою радою МДУ (протокол № 10 від 19.06.2014 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., ст. викладач В. В. Орехов

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

Члени редакційної колегії: д.ф.н., проф. Анастасіаді-Сімеоніді (Грецька Республіка); д.ф.н., проф. Н. Андонопулу (Грецька Республіка); д.ф.н., проф. Г. Бабініотіс (Грецька Республіка); д.ф.н., проф. В. А. Бушаков; 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.філ.н., проф. Г. Г. Почепцов; д.ф.н., проф. Д. Теофанопулу-Конду (Грецька Республіка); 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 № 26.06

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

© МДУ, 2014

ЗМІСТ

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

Винник Т. А. ВІДМІННОСТІ ТРАНСФОРМАЦІЇ ЛІРИЧНОГО СЮЖЕТУ У ВІРШІ-ПЕЙЗАЖІ ТА ВІРШІ-ДІАЛОЗІ	7
Грачова Т. М. ШЛЯХИ РОЗВИТКУ НОВІТНЬОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ (на матеріалі критичних статей М. Зерова).....	15
Гура Н. П., Бойко О. К. ЖАНРОВА СВОЄРІДНІСТЬ ЦИКЛУ РОМАНІВ ПРО ПРОФЕСОРА ЛЕНГІДОНА ДЕНА БРАУНА.....	21
Дуркалевич В. В. ОБРАЗ БАТЬКА У ПОЕМІ ІВАНА ФРАНКА «СВЯТИЙ ВАЛЕНТИЙ».....	27
Костенко Г. К. МОДАЛЬНІСТЬ САТИРИЧНОЇ ТА ПОБУТОВОЇ КОМЕДІЇ В УКРАЇНСЬКИХ ДРАМАТИЧНИХ ЖАРТАХ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ.....	33
Кравченко А. С. ІНТРАІСТОРІЯ В РОМАНІ Е. Л. ДОКТОРОУ «МАРШ».....	43
Ленська С. В. ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНИЙ ПРОСТІР НОВЕЛІСТИКИ Ф. ДУДКА (на прикладі збірки «Заметіль»).....	49
Магас Л. І. ІСТОРИЧНІ ПОЕМИ ІВАНА ФРАНКА РАННЬОГО ПЕРІОДУ ТВОРЧОСТІ.....	55
Мельничук І. В., Хорошков М. М. ЕВОЛЮЦІЯ ДИСКУРСУ УКРАЇНСЬКОГО ДЕРЖАВОТВОРЕННЯ У ПУБЛІЦИСТИЦІ КІНЦЯ ХІХ – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ.....	60
Назаренко Н. И., Рыба И. И. КОНЦЕПТ «СЕМЬЯ» В ТВОРЧЕСТВЕ ДЖЕЙН ОСТЕН (на прикладі роману «Мэнсфилд-парк»).....	67
Нікольченко Т. М., Нікольченко М. В. ДЕЯКІ АСПЕКТИ ПЕРЕКЛАДАЦЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ УКРАЇНСЬКИХ ПИСЬМЕННИКІВ ХІХ СТ.....	75
Прушковська І. В. ІБН СІНА Й МІМАР СІНАН – ПРОТОТИПИ МОДЕРНОЇ ТУРЕЦЬКОЇ ДРАМИ....	80
Романенко Л. В., Євмененко О. В. СУЧАСНІ РЕЦЕПЦІЇ ПОСТАТІ УСТИМА КАРМАЛЮКА В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ	90
Сардарян К. Г. ЕСТЕТИКО-ФІЛОСОФСЬКІ КОНЦЕПТИ ТВОРЧОСТІ І. В. ЖИЛЕНКО (на матеріалі книги спогадів «Homo feriens»).....	98
Скрынник Н. А. ТРАГИЧЕСКОЕ ПРОТИВОРЕЧИЕ ЛИЧНОСТИ И ГОСУДАРСТВЕННОСТИ В ТРАГЕДИИ А. Ф. ПИСЕМСКОГО «МИЛОСЛАВСКИЕ НАРЫШКИНЫ».....	110
Стуліка О. Б. ПСИХОЛОГІЗМ В ХУДОЖНІЙ ЛІТЕРАТУРІ (на прикладі роману С. Моема «The Painted veil»).....	117

Шарова Т. М.

ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ДИСКУРСУ УКРАЇНСЬКИХ ПИСЬМЕННИКІВ

20-30-х рр. XX ст.: ТЕМАТИЧНИЙ СПЕКТР ТА РЕЦЕПТИВНА ЕСТЕТИКА..... 124

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ..... 133

ВИМОГИ ДО ОФОРМЛЕННЯ НАУКОВИХ СТАТЕЙ ДЛЯ ПУБЛІКАЦІЇ

В ЗБІРНИКУ НАУКОВИХ ПРАЦЬ..... 137

CONTENTS

LITERATURE

Vynnyk T. A. DIFFERENCES IN TRANSFORMATION OF LYRICAL PLOT IN POEM-LANDSCAPE AND POEM-DIALOGUE	7
Grachova T. M. WAYS OF DEVELOPING MODERN UKRAINIAN LITERATURE (based on M. Zerov's critical essays).....	15
Gura N. P., Boiko O. K. GENRE PECULIARITY OF D. BROWN'S NOVEL CYCLE ABOUT PROFESSOR LANGDON.....	21
Durkalevych V. V. A FATHER'S IMAGE IN IVAN FRANKO'S POEM «SAINT VALENTY».....	27
Kostenko G. K. MODALITY OF SATIRICAL AND DOMESTIC COMEDY IN UKRAINIAN DRAMA JOKES LATE XIX - EARLY XX CENTURY	33
Kravchenko A. S. INTRAHISTORY IN THE NOVEL «MARCH» BY E. L. DOCTOROW.....	43
Lenska S. V. INTERTEXTUAL RELATIONS OF THE SHORT STORIES BY F. DUDKO (based on the book «The Snowstorm»).....	49
Magas L. I. IVAN FRANKO'S HISTORICAL POEMS OF EARLY PERIOD OF CREATIVITY	55
Melnychuk I. V. , Khoroshkov M. M. THE EVOLUTION OF UKRAINIAN STATE-FORMATION DISCOURSE IN THE PUBLICISTIC WORKS OF XIX-th – EARLY XX-th CENTURY	60
Nazarenko N. I. , Ryba I. S. THE CONCEPT «FAMILY» IN JANE AUSTEN'S WORKS (on the example of the novel «Mansfield park»).....	67
Nikolchenko T. M. , Nikolchenko M. V. SOME ASPECTS OF UKRAINIAN TRANSLATION WRITERS OF THE 19TH CENTURY	75
Prushkovska I. V. IBN SINA AND MIMAR SINAN – PROTOTYPES OF MODERN TURKISH DRAMA.....	80
Romanenko L. V., Evmenenko O. V. MODERN INTERPRETATION OF USTYM KARMALIUK'S FIGURE IN UKRAINIAN LITERATURE.....	90
Sardaryan K. G. AESTHETIC AND PHILOSOPHICAL CONCEPTS OF I.V. ZHYLENKO ARTWORK (based on the «Homo feriens» book of memoirs).....	98
Skrynnik N. O. TRAGIC CONTRADICTION OF PERSONALITY AND STATE SYSTEM IN A. F. PYSEMSKYI'S TRAGEDY «MILOSLAVSKIE NARYSHKINY».....	110
Stulika H. B. PSYCHOLOGISM IN FICTION (on the example of the novel s. Maugham «The Painted veil»).....	

Sharova T. M.	117
THEORETICAL ASPECTS OF OF UKRAINIAN WRITERS' DISCOURSE IN 20-30 YEARS OF THE TWENTIETH CENTURY: SUBJECT SPECTRUM AND RECEPTIVE AESTHETICS	124
INFORMATION ABOUT THE AUTHORS.....	133
REQUIREMENTS FOR THE SCIENTIFIC PAPERS FOR PUBLICATION IN THE COLLECTED WORKS..	137

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

УДК 821.161.2-1.09

Т. А. Винник

ВІДМІННОСТІ ТРАНСФОРМАЦІЇ ЛІРИЧНОГО СЮЖЕТУ У ВІРШІ-ПЕЙЗАЖІ ТА ВІРШІ-ДІАЛОЗІ

У статті досліджено закономірності трансформації ліричного сюжету в вірші-пейзажі та вірші-діалозі на матеріалах поезії М. Рильського, Л. Талалая та В. Герасим'юка. У роботі проаналізовано сутність, закономірності та основні риси трансформаційних процесів у жанрах вірші-пейзажі та вірші-діалозі. Особлива увага приділена типу адресата та адресанта, основним мотивам, структурі ліричного сюжету, індивідуально-авторському стилю та авторській інтенції в поезії ХХ століття.

Ключові слова: вірш-пейзаж, вірш-діалог, трансформація ліричного сюжету.

Одними з найпродуктивніших підходів до дослідження лірики є вивчення діалогічної природи поетичних творів та аналіз пейзажної лірики в контексті картини світу поетів, що об'єктивується пейзажним дискурсом. Пейзажна та діалогічна складова ліричних творів дозволяє визначити структуровану схему, в якій взаємодіють такі визначальні складові лірики, як ліричний суб'єкт, просторово-часова організація ліричного тексту, художньо-образна парадигма та ліричний сюжет. У літературі ХХ століття вірші-діалоги та вірші-пейзажі переважно належать до сакральних, архаїчних або міфопоетичних текстів культури, оскільки в зазначених жанрах поети, як правило, звертаються до природних, абсолютних та божественних вищих сил зі сповіддю або з проханням про допомогу. Особливість віршів-діалогів та віршів-пейзажів полягає в поєднанні сакрального (усталено-архаїчного) аспекту текстотворення з індивідуально-авторським. У зв'язку з цим постає необхідність окремо розглянути побудову ліричного сюжету і фабули та трансформаційні процеси у зазначених жанрах, визначити співвідношення архаїчних (міфопоетичних) складових з індивідуально-авторським осмисленням навколишньої дійсності.

Актуальність статті обумовлена необхідністю комплексного аналізу трансформації ліричного сюжету й фабули у вірші-пейзажі та вірші-діалозі та на матеріалі поезій М. Рильського, Л. Талалая й В. Герасим'юка.

Поглиблене теоретичне обґрунтування ліричного сюжету та фабули віднайшло своє відображення в працях зарубіжних і вітчизняних вчених, зокрема в роботах М. Ю. Лотмана [13, с. 15], Б. В. Томашевського [20], Ю. Н. Тинянова [21], Т. І. Сільман [16], Н. І. Копилової [10] та ін. Вказані дослідники акцентували свою увагу на дослідженні структури та особливостей сюжету в літературі загалом або в певному її роді (епосі, ліриці чи драмі), проте не зверталися до вивчення своєрідності ліричного сюжету та відмінностей трансформації у вірші-пейзажі та вірші-діалозі. Наукові доробки з загальної теорії пейзажної лірики та вірша-діалогу знайшли своє відображення в працях М. М. Бахтіна [1], М. Н. Епштейна [23], С. Н. Бройтмана [3], М. Л. Гаспарова [4], І. В. Остапенко [14], К. Г. Богемської [2], Н. Д. Іванової [9] та ін.

Мета статті полягає у дослідженні особливостей трансформації ліричного сюжету та фабули у вірші-пейзажі та вірші-діалозі на матеріалі поезій М. Рильського,

Л. Талалає та В. Герасим'юка.

Пейзаж та діалог в літературознавстві як дві визначні складові художнього твору, з одного боку, вважаються досить вивченими аспектами ліричного твору, що не вимагають окремих детальних досліджень, а з іншого боку, зазначені феномени дослідники аналізують найчастіше в якості другорядних елементів, що виконують допоміжну функцію в тексті. Варто зазначити, що дослідження пейзажу та діалогу в літературі мали переважно типологічний характер, проте концептуального осмислення вказані поняття поки ще не отримали. Проте жанри вірш-пейзаж та вірш-діалог потребують ретельного наукового і естетичного осмислення в сучасному літературознавстві в силу різних соціокультурних, етнічних, ментальних та світоглядних трансформацій сучасної людини.

У літературознавчих джерелах детально вивчається об'єкт опису і зображення в пейзажній ліриці, зокрема В. Б. Халізов відзначає поетичне відображення «широких просторів» [22, с.156], Н. Д. Тамарченко акцентує увагу на «певній частині простору» [18, с. 192], а А. О. Ткаченко зосереджується на дослідженні «візуалізації» «будь-якого незамкнутого простору» [19, с. 152]. М. Н. Епштейн вважає, що «поезія нового часу виконує частково ту функцію, яку в давнину виконувала міфологія, а саме презентує світ, створений людиною, в його гармонії з природою» [23, с. 4]. Категорія діалогічності постає визначальним елементом ліричного твору, оскільки передбачає обмін інформацією у кількох напрямках: діалог між ліричним суб'єктом та його об'єктом спілкування (Бог, кохана людина, сили природи та ін.); діалог між ліричним суб'єктом та читачем; діалог між культурами або світоглядними системами.

У сучасному літературознавстві вірш-пейзаж визначається як умовна назва ліричного жанру, в якому йдеться про художні переживання природи, олюдненої та одухотвореної [11, с. 86], а вірш-діалог трактується як поетичний жанр, у якому зображено спілкування двох осіб, на відміну від полілогу чи монологу. Вірш-діалог вживається не лише з метою зіставити різні, подеколи полярні погляди чи розкрити порозуміння між ними, а й задля пошуку істини [11, с. 88].

У зв'язку з цим вдається доцільним системно розглянути особливості функціонування ліричного сюжету та фабули у вірші-пейзажі та вірші-діалозі, враховуючи наступні аспекти:

1. Визначення та дослідження типів адресата та адресанта у вірші-пейзажі та вірші-діалозі, що дозволить виявити основні образи та особливості художньої організації поетичних текстів.

2. Дослідити закономірності трансформації фабульної та сюжетно-композиційної структури у вірші-пейзажі та вірші-діалозі, що допоможе більш глибоко визначити основні мотиви, теми та змістовні характеристики зазначених жанрів.

3. Проаналізувати індивідуально-авторську інтенцію у вірші-пейзажі та вірші-діалозі, що надасть можливість детально визначити особливості жанротворення, використання художніх засобів та онтологічну мету авторського звернення до адресанта у вірші-пейзажі та вірші-діалозі, визначити філософський пласт поетичного твору.

Запропонована модель аналізу у вірші-пейзажі та вірші-діалозі на прикладі творчості українських поетів ХХ століття дозволить цілісно вивчити закономірності реалізації трансформаційних процесів ліричного сюжету та фабули в зазначених текстах, враховуючи їх жанрово-стильову специфіку, діалогічну концепцію ліричного дискурсу (за теорією М. М. Бахтіна [1, с. 149–150]), генезу та зв'язок з сакральними творами.

Проблема людини та природи займала визначальне місце в творчих та наукових

доробках Максима Рильського. Зокрема, в працях «Природа і література», «Про людину, для людини» поет відзначав надважливий вплив природної гармонії на формування самодостатньої особистості. Саме ця ідея постає наскрізною в пейзажній ліриці поета. Аналізуючи сюжетну структуру в системі віршів-пейзажів та віршів-діалогів в творчості М. Рильського, можна зробити наступні висновки:

1. Ліричний суб'єкт пейзажної лірики та віршів-діалогів в творчості Максима Рильського постає справжнім сином природи, який має на меті збагнути таємниці всесвіту через природне середовище. Поет велично проголошує: *«Люби природу не як символ // Душі своєї, // Люби природу не для себе, // Люби для неї»*, а далі продовжує: *«Вона – це мати. Будь же сином, // А не естетом. // І станеш ти не папіряним – // Живим поетом!»* [15, с. 45]. Тобто Максим Рильський визначає пріоритети, як для кожної людини, так і для поета: без усвідомлення законів природи неможливо осягнути закони буття та світобудови (*«Люблю похмурі дні, коли крізь сизі хмари...»* [15, с. 24], *«Запахла осінь в'ялим тютюном...»* [15, с. 42], *«Збирають світлі, золоті меди...»* [15, с. 42], *«Димом котиться весна...»* [15, с. 102], *«У повітрі грають ворони...»* [15, с. 113] та ін.).

2. Трансформування класичної пейзажної лірики в вірші-пейзажі з посиленням міфопоетичним змістом. Автор активно залучає систему архаїчних та міфологічних знань та уявлень до пейзажної лірики, зображає силу природних стихій, використовує у творчості систему сакральних знань (*«Дощ»* [15, с. 41], *«Запахла осінь в'ялим тютюном...»* [15, с. 42], *«Збирають світлі, золоті меди...»* [15, с. 42], *«Димом котиться весна...»* [15, с. 102], *«У повітрі грають ворони...»* [15, с. 113] та ін.).

3. Широке використання прийому психологічного паралелізму, направлено на відображення внутрішнього стану ліричного суб'єкта через відображення природи. Максим Рильський також активно застосовує прийом персоніфікації, зокрема наділяє пори року людськими властивостями (*«Димом котиться весна...»* [15, с. 102], *«У повітрі грають ворони...»* [15, с. 113]), *«На березі»* [15, с. 89], *«Люблю похмурі дні, коли крізь сизі хмари...»* [15, с. 24], *«Запахла осінь в'ялим тютюном...»* [15, с. 42] та ін.).

4. Система віршів-діалогів у поетичній спадщині поета характеризується посиленою ліричністю та чуттєвістю. Зазначений жанр поет переважно використовує задля висловлення своїх романтичних почуттів до коханої, відображає силу свого кохання, або осмислює світоглядні та філософські питання людського буття (*«Осінь ходить, яблука золотить...»* [15, с. 32–33], *«Епоху, де б душею відпочить...»* [15, с. 50] *«Зимові записи»* [15, с. 266–267] та ін.).

У вірші-пейзажі *«Дощ»* М. Рильський відображає дощ, який оживлює і запліднює землю: *«Дощ остудить, // Оживить і запліднить, — // І пшеницею, й ячменем // Буйним повітом зеленим // Білі села звеселить»* [15, с. 41]. Автор звертається до архаїчного концепту землі, який сприймався в якості первинного жіночого начала, що навесні внаслідок циклічного світосприйняття запліднюється дощем. В творі поет застосовує багату палітру художніх засобів: епітети (*«Благодатний, довгожданий ... гість»*, *«білі села»*), епітети та метафори (*«золотий вечірній гість»*, *«зголоднілі передмістя»*) та ін.

У вірші-діалозі *«Осінь ходить, яблука золотить...»* [15, с. 32–33] поет відображає діалог ліричного суб'єкта з чужоземною незнайомкою, яка полонила його своєю вродою. Ліричний герой сміливо погоджується випити любовне зілля, оскільки знає, що тільки кохання може подарувати щастя та спокій людині: *«Я дивлюся в вічі — і скорботи // Листя опада на дно душі. // Щастя ходить, і серця золотить, // І в знеможі клонить комиші»* [15, с. 32–33].

Особливе місце в системі пейзажної лірики Максима Рильського займає хронотоп

саду. Зокрема, в вірші-пейзажі «Коли дзвенять черешні» ліричний герой перебуває в саду черешень, який постає ідеальним простором. Концепт саду в поетичних творах поета визначається як праобраз раю, що перебуває в системі координат позачасовості та вічності: «Коли дзвенять черешні // В медовому цвіту, // Узори нетутешні // Із цвіту я плету...» [15, с. 47–48].

У вірші-пейзажі «Одужання» [15, с. 49] автор художньо осмислює прихід весни як одужання природи та людини від захворювання. Весна та зима змагаються в силі, ведуть запеклу боротьбу: «Весна й зима на терезах // Або на гоїдалці примхливій.. // То сірим снігом критий дах, // То в дощовому переливі...» [15, с. 49]. Ліричний герой перебуває вдома і спостерігає за перебігом змагання, яке зрештою закінчується впевненою перемогою весни, яка відроджує природу та дарує людям силу та енергію.

Категорії природи та пейзажного відображення дійсності постають домінантними складовими в поетичному надбанні Максима Рильського, який вважав природне середовище джерелом натхнення та життєвої енергії.

Поетичний світ Леоніда Талалая вирізняється багатством художніх засобів та витончених мистецьких образів. Асоціативність – одна із найхарактерніших ознак поетичної манери поета, в зв'язку з чим відтворення природного середовища органічно вплітається в художній світ поета. Аналізуючи особливості трансформаційних процесів ліричного сюжету в віршах-пейзажах та віршах-діалогах Леоніда Талалая, можна виокремити наступні особливості:

1. Особлива хронотопічна організація ліричного сюжету в віршах-пейзажах та віршах-діалогах. Поетичні твори набувають ознак позачасовості та вічності, а простір зображується в динаміці (наприклад, переміщення в потязі в поетичному доробку «Це вже наша осінь золота...» [17, с. 83]).

2. Природа постає взірцем етико-естетичного буття людини, джерелом творчого та життєвого натхнення. Автор виражає поетичний світогляд через діалог з природою та силами стихій («Усе, як і повинно...» [17, с. 78], «За спогадом сунеться туга...» [17, с. 79], «Біля підніжжя терикона...» [17, с. 85], «Сніг від зорі палахкотить...» [17, с. 93] та ін.)

3. Використання архетипічних образів та символів українського народу та закарпатської природи (гори, степ, ліс, сад, рідна домівка та ін.). Леонід Талалай пропонує власну авторську інтерпретацію фольклорних елементів, створює особливу індивідуальну художню модель осягнення краси навколишньої природи («Усе, як і повинно...» [17, с. 78], «За спогадом сунеться туга...» [17, с. 79], «Біля підніжжя терикона...» [17, с. 85], «Сніг від зорі палахкотить...» [17, с. 93] та ін.).

4. Іронічне відображення об'єктивної дійсності в віршах-діалогах. Наприклад, в поезії «Ходіння пустелею» автор іронічно відображає шлях України та українців, які рухаються наступним чином: «Манівцями навмання // ми йдемо пустелею, // рік і два, і двадцять два... // ідемо пустелею. // Перед нами – міражі, // міражі – за нами...» [17, с. 92]. Особливою іронією характеризується діалог між ліричним суб'єктом та шукачами щастя: «– А куди ж ви, куди // крізь піски й негоди? // – Нас Мойсеї ведуть // на Потьомкінські сходи. // – А скажіть, на фіга // вам Потьомкінські сходи? // – Там зручніше чекати // з моря погоди...» [17, с. 92]. Автор нещадно критикує українську схильність до бездіяльності та постійним слідуванням за псевдопророками.

У поезії «Усе, як і повинно...» [17, с. 78] автор відображає прихід осінньої пори року та завершення літа: «Усе, як і повинно... // Оголюються крони, // і глибоко у сіно // ховає скрипку коник...» [17, с. 78]. Природа органічно корелює з внутрішнім станом ліричного суб'єкта, відображає сум за минулим: «І хоч надія тліє, // тепла уже немає.

// Як сумно вечоріє... // Як холодно світає...» [17, с. 78]. Ліричний герой сповнений смутком за втраченим часом, що цілком відповідає настрою навколишнього середовища, яке поділяє його меланхолійне світосприйняття.

Вірш-пейзаж *«За спогадом сунеться туга...»* [17, с. 79] презентує сум ліричного героя, який очікує свого друга для того, аби розділити спільну біль від непорозуміння оточуючого світу: *«Ховається сонце за пругом, // дорога пірнає в пільму. // І я, не чекаючи друга, // наповнюю чарку йому...»* [17, с. 79]. Оточуючий пейзаж відображається за принципом контрасту: *«Біліють над річкою схили, // на схилах чорніють сади, // і дивиться світ чорно-білий // з холодного плину води...»* [17, с. 79]. Леонід Талалай поєднує антонімічні почуття смутку та гармонії в поезії, застосовує прийом кольоропису, вказує на різнобарв'я об'єктивної та художньої дійсностей.

«Це вже наша осінь золота...» [17, с. 83] – поетичний твір, що презентує зміну пейзажних ландшафтів в динаміці. Ліричний герой мріє про проїзду на південь: *«Уявляєш: будем їхати, їхати... // крізь сніги грудневої пори, // задрімаєм вухами до віхоли, // проснемось очима в кипарис!»* [17, с. 83]. Автор надає зміну оточуючого пейзажу, демонструє зажуреність ліричного суб'єкта в оточуючому середовищі.

Пейзажна лірика Леоніда Талалая характеризується почуттям глибокої самотності та осмисленістю екзистенційних питань людського буття. Автор гармонійно поєднує традиційні фольклорні образи з оригінальним авторським стилем.

Лірика Василя Герасим'юка вирізняється філософічністю та алегоричністю. Для поета зв'язок людини з природою є нерозривним, а тому його поетичні доробки оспівують красу гірських Карпат, відображають взаємозв'язок людського життя з природним середовищем. Збірки *«Була така земля»* та *«Поет у повітрі»* присвячені закономірностям буття людини і природи, автор досліджує внутрішні переживання ліричного суб'єкта на фоні опису мальовничих пейзажів, які безпосередньо відображають кожен порух душі ліричного героя. Особливості ліричного сюжету в віршах-пейзажах та віршах-діалогах В. Герасим'юка мають наступні характеристики:

1. Ліричний суб'єкт постає емоційною особистістю, мета якої глибоко пізнати себе та навколишній світ. В зв'язку з цим вірші-пейзажі та вірші-діалоги включають ряд онтологічних риторичних питань, відповіді на які визначають мету та напрямок подальшого життєвого руху (*«Старовинний пейзаж»* [5, с. 61], *«Вже треба йти. Не тому, що пора полуднева...»* [5, с. 89], *«Прийшли вночі...»* [5, с. 95], *«Воді, як вогню, не відомі ні час, ні чин...»* [6, с. 38] та ін.).

2. Природний простір (ліс, поле, степ та ін.) має особливий амбівалентний характер: з одного боку Василь Герасим'юк зображує простір природи як ідеальне середовище для людського розвитку та самовдосконалення, з іншого боку природа постає непереможною силою, що здатна знищити людину в будь-який час (*«Прийшли вночі...»* [5, с. 95], *«Не чую зойків і відлунь зловіщих...»* [5, с. 108], *«Воді, як вогню, не відомі ні час, ні чин...»* [6, с. 38], *«І навіть мисливці ховаються по кущах...»* [6, с. 39], *«Ми вдихали сіно цього світу навіть...»* [5, с. 271], *«Спасителем чи сином необнятим»* [6, с. 117] та ін.).

3. Залучення та активне використання стародавніх міфопоетичних уявлень та містичних символів, які покликані викликати у читача почуття загадковості та таємничості. Осмислення природи та навколишнього світу в парадигмі міфопоетичного мислення підкреслює нерозривний зв'язок людини з навколишнім світом та необхідність зберігати гармонію та цілісність з оточуючим середовищем (*«Прийшли вночі...»* [5, с. 95], *«Воді, як вогню, не відомі ні час, ні чин...»* [6, с. 38], *«І навіть мисливці ховаються по кущах...»* [6, с. 39], *«Ми вдихали сіно цього світу навіть...»* [5, с. 271] та ін.).

У вірші-пейзажі «Старовинний пейзаж» [5, с. 61] В. Герасим'юк відображає вічний фрагмент світового буття: неусвідомлений рух людей на фоні природи. Ліричний суб'єкт ставить глибоке питання *«Якого ще треба терпіння, навіщо і доки? // Яка ще потрібна душа і яка голова?»* [5, с. 61]. Постає вічне питання сенсу руху і сенсу буття, на яке можна відповісти, звернувшись до витоків природного світу, яке сповнене гармонії та краси.

Поезія «Вже треба іти. Не тому, що пора полуднева...» [5, с. 89] включає ознаки вірша-пейзажу, покликаною художньо зобразити внутрішні переживання ліричного суб'єкта на фоні нічного пейзажу. Автор концентрує емоційність ліричного героя в запитаннях, які він ставить собі, коханій людині та Всесвіту: *«Все правильно... Все зрозуміло... А що зрозуміло?! // Кому зрозуміло? Мені чи тобі? Може, ним // заштореним вікнам? Бо спершу за ними світліло...»* [5, с. 89]. Зображений миротворний спокій вечірнього пейзажу контрастує з бурхливою внутрішньою напруженістю ліричного героя, що надає поетичному твору глибокої філософічності та завершеності.

Вірш-діалог «Прийшли вночі...» [5, с. 95] вирізняється посиленою драматичністю описуваних подій. Твір побудований за принципами процесуальності та подієвості. Діалог відбувається між незнайомцями, що завітали до батька з трагічною новиною про смерть його сина. Батько не виказує вголос свого нестерпного горя, проте його дії створюють ефект особливого напруження та внутрішнього надриву: *«Самі стелились, покотом лягли // на лавиці, на ліжку, на долівці... // Старий зігнувся при незримій свічці, // покликав сина з темної скали...»* [5, с. 95]. Після повідомлення жакливого новини діалог між батьком та його гостями стосується здебільшого нейтральних речей, що по-особливому підкреслює горе та відчай батька.

Поезія «Не чую зойків і відлунь зловіщих...» [5, с. 108] належить до комплексу віршів-пейзажів, що презентують амбівалентні характеристики природного простору в творчості Василя Герасим'юка. Простір потяга порівнюється з ворожим лісом, в якому перебуває смерть: *«Не чую зойків і відлунь зловіщих // у лісі, що неначе пада ниць. // Немовби вже лежить. Немов небіжчик, // восковіє...»* [5, с. 108]. У поезії містична складова переплітається з реальністю та утворює напружену картину внутрішніх переживань ліричного героя. Вірш-пейзаж включає парадигму художніх засобів та тропів: порівняння (*«немов небіжчик, восковіє»*), *«з верхів, як із полиць»*, *«у куполі, як жовтий ліс, тремтять»*), метафори (*«Дні твої – песиголовці»*), персоніфікації та порівняння (*«Дні <...> пихато відвертаються, як знать»*, *«Ліси летять воскові, жовтоводі»*), епітети (*«полиці небесні»*) та ін.

Вірші-пейзажі та вірші-діалоги у творчості Василя Герасим'юка вирізняються самобутнім індивідуально-авторським стилем, широким використанням тропів та художньо-образних засобів, поєднанням міфологічних уявлень з власним баченням світу.

Таким чином, трансформаційні процеси в ліричному сюжеті у віршах-пейзажах та віршах-діалогах мають ускладнену природу. М. Рильський, Л. Талалай та В. Герасим'юк у своїх поетичних доробках активно застосовували традиційні жанри віршів-пейзажів та віршів-діалогів, переосмислювали їх та інтегрували у власний індивідуально-авторський стиль. Проаналізувавши парадигму творів зазначених поетів, можна зробити наступні висновки стосовно особливостей трансформації ліричного сюжету в віршах-пейзажах та віршах-діалогах:

1. Зображення пейзажу в ліриці ХХ століття має поліфункціональний

характер. Поети ХХ століття в віршах-пейзажах активно використовують принцип психологічного паралелізму та психологізації пейзажу (М. Рильський, В. Герасим'юк), наділяють природу людськими властивостями, відображають природу як досконалу категорію світобудови (В. Герасим'юк).

2. Тип ліричного адресата та адресанта в віршах-пейзажах та віршах-діалогах має амбівалентний характер: з одного боку це оптимістично налаштовані суб'єкти лірики (М. Рильський), а з іншого – це сильні особистості, які втратили надію на краще життя, проте ніколи не поступаються своїми принципами та переконаннями (Л. Талалай, В. Герасим'юк).

3. У структурі ліричного сюжету в віршах-пейзажах та віршах-діалогах активно використовуються та переосмислюються в індивідуально-авторській манері традиційні українські фольклорні архетипічні образи та символи (В. Герасим'юк, Л. Талалай).

4. Авторська інтенція в віршах-пейзажах та віршах-діалогах має багатогранне спрямування: відобразити красу навколишньої природи або застосування естетичної функції, показати силу незламного людського духу або реалізацію виховної функції, осмислити основи світобудови та усвідомити сенс буття або застосування онтологічної функції.

Запропонований аналіз віршів-пейзажів та віршів-діалогів не є вичерпним та потребує подальшого наукового розгляду. Зокрема, в перспективі необхідно детально розглянути особливості ліричного сюжету в віршах-монологіях та дослідити особливості взаємозв'язку віршів-пейзажів з монологічним, діалогічним та полілогічним способами художньої репрезентації дійсності.

Список використаної літератури

1. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М., 1979. – 423 с.
2. Богемская К. Г. Пейзаж: страницы истории / К. Г. Богемская. – М.: Галарт, 1992. – 336 с.
3. Бройтман С. Н. Историческая поэтика. Учебное пособие / С. Н. Бройтман. – М., 2001. – 420 с.
4. Гаспаров М. Л. Композиция пейзажа у Тютчева / С. Н. Гаспаров // Тютчевский сборник. – Таллинн, 1990. – С. 4–31.
5. Герасим'юк В. Була така земля: поезії, поеми / В. Герасим'юк. – К., 2003. – 392 с.
6. Герасим'юк В. Поет у повітрі: вірші та поеми / В. Герасим'юк. – К., 2002. – 143 с.
7. Гурбанська А. Микола Вінграновський: діалог письменника й кінематографіста / А. Гурбанська // Наукові записки / М-во освіти і науки, молоді та спорту України, Кіровоградський держ. пед. ун-т ім. Володимира Винниченка. – Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка. – Вип. 110. – 2012. – С. 46–56.
8. Даниленко І. І. Молитва як літературний жанр: генеза та еволюція: Монографія / І. І. Даниленко. – Миколаїв, 2008. – 304 с.
9. Иванова Н. Д. Содержание и принципы филологического изучения пейзажа / Н. Д. Иванова // Филологические науки. – 1994. – № 56. – С. 76–83.
10. Копилова Н. И. О многозначности термина «сюжет» в современных работах о лирике (к историографии вопроса) // Сюжет и композиция литературных и фольклорных произведений. — Воронеж, 1982. – С. 108–116.
11. Літературознавчий словник-довідник за редакцією Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. – К., 2007. – 752 с.

12. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста // Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии: Анализ поэт. текста / Ю. М. Лотман; М. Л. Гаспаров. – СПб.: Искусство – СПб, 1996. – 846 с.
13. Лотман Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман. – М., 1970. – 285 с.
14. Остапенко И. В. Лирический сюжет в парадигме картины мира / И. В. Остапенко // Ученые записки Таврического национального университета им. В. И. Вернадского. – Серия «Филология. Социальные коммуникации». – Том 25 (64). – №1. – Часть №2. – С. 435–444.
15. Рильський М. Вибрані твори: лірика і поеми / М. Рильський. – К., 1974. – 351 с.
16. Сильман Т. И. Заметки о лирике / Т. И. Сильман. – Л., 1977. – 223 с.
17. Талалай Л. Безпритульна течія / Л. Талалай. – Чернівці, 2011. – 312 с.
18. Теория литературы: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: В 2 т. / Под ред. Н. Д. Тмарченко. – Т. 1: Н. Д. Тмарченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. – М., 2004.
19. Ткаченко А. О. Мистецтво слова: Вступ до літературознавства / А. О. Ткаченко. – К., 2003. – 448 с.
20. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика / Б. В. Томашевский. – М., 1996. – 334 с.
21. Тынянов Ю. Н. Литературная эволюция. Избранные труды / Ю. Н. Тынянов – М., 2002. – 496 с.
22. Хализев В. Б. Теория литературы: Учебник / В. Б. Хализев. – 3-е изд., испр. и доп. – М., 2002. – 203 с.
23. Эпштейн М. Н. «Природа, мир, тайник вселенной...» Система пейзажных образов в русской поэзии / М. Н. Эпштейн. – М., 1990. – 304 с.

Стаття надійшла до редакції 8.04.2014

Т. А. Vynnyk

DIFFERENCES IN TRANSFORMATION OF LYRICAL PLOT IN POEM- LANDSCAPE AND POEM-DIALOGUE

This article investigates the patterns of transformation of lyrical plot in poem-landscape and poem-dialogue on the materials of poetry by M. Rylsky, L. Talalay and V. Herasymyuk. Besides, the nature, patterns and main features of the transformation processes in the genres of poem-landscape and poem-dialogue are analyzed. Particular attention is paid to the type of recipient and sender, the main motives, the structure of lyrical plot, author's individual style and author's intention in the poetry of the twentieth century. Thus, the transformation processes in the lyrical plot of poem-landscape and poem-dialogue have complicated nature. The poets have actively used the traditional genres of poem-landscape and poem-dialogue in their poetry, have rethought and integrated them in their own author's individual style. The image of the landscape has multifunctional character, poets actively use the principle of psychological parallelism and psychologization of landscape, they endow the nature with human qualities and reflect the nature as a perfect category of the universe. The type of the lyrical recipient and sender in poem-landscape and poem-dialogue is ambivalent: on the one hand, they are optimistic subjects of the lyrics (M. Rylsky), and on the other hand they are strong personalities who have lost their hope for a better life, but never renounce their principles and beliefs (L. Talalay, V. Herasymyuk). The traditional Ukrainian folk archetypal images and symbols are widely used and reinterpreted according to the author's individual style in the structure of the lyrical plot of these genres. The author's intention in poem-landscape and poem-dialogue has multifaceted aim: to reflect the beauty of the natural

environment or the use of aesthetic function; to show the invincible power of the human spirit or the realization of educational function; to understand the foundations of the universe and to understand the meaning of life or the use of ontological function.

Keywords: *poem-landscape, poem-dialogue, transformation of lyric subject.*

УДК 821.161.2 Зер (045)

Т. М. Грачова

ШЛЯХИ РОЗВИТКУ НОВІТНЬОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ (на матеріалі критичних статей М. Зерова)

М. Зеров – знакова постать вітчизняного літературного дискурсу початку ХХ століття, активний учасник літературної дискусії 1925-28 рр., що наочно декларує свої естетичні переконання та громадянську позицію у концептуальній полемічній статті «Євразійський ренесанс і пошехонські сосни». Серед програмових концептів М. Зерова – декларація векторів розвитку новітнього вітчизняного письменства, пошук ефективних шляхів підвищення рівня професійної майстерності письменників-початківців.

Ключові слова: *полеміка, памфлет, літературні угруповання, естетичні категорії, неокласицизм.*

Активна «літературна боротьба», розпочата М. Хвильовим на сторінках періодики 20-х рр. ХХ ст., захопила у полемічний полон значну кількість митців, серед яких М. Зеров, чий внесок у літературний дискурс доби важко переоцінити. З цього приводу В. Івашко слушно зауважив: «М. Зеров – одна з центральних постатей дискусії, як і великою мірою тогочасного літературного процесу. Досліджувати численні його праці цього періоду – означає проникати в саме осердя складних та заплутаних колізій тогочасного літературного життя. Маймо до того ж на увазі, що Зеров сам був схильний не роз'єднувати свої, сказати б, академічні студії і праці критичні, бо все написане в ці роки скорялося єдиній меті – сприяти розвою української літератури, майбутнє якої вирішувалось у дискусії» [1, с. 70]. Отже, активізація питання впливу видатного поета і літературознавця М. Зерова на поточний літературний процес та подальший розвиток вітчизняної культури загалом і літератури зокрема є **актуальною**.

Починаючи з 90-х років ХХ ст., інтерес до постаті М. Зерова з боку літературознавців суттєво підвищився, що обумовлено рядом об'єктивних причин. Зеров «почувається органічним членом нової хвилі, покоління, яке прийшло у 20-х роках...» [5, с. 198].

Сучасна наука має у своєму арсеналі поважну кількість наукових розвідок авторитетних вчених, що безпосередньо цікавилися постаттю М. Зерова у контексті доби, його літературознавчою діяльністю та творчістю (В. Агєєва, Б. Башманівський, О. Баган, С. Білокінь, Л. Бойко, В. Брюховецький, О. Гальчук, В. Дончик, М. Зубрицька, Ю. Ковалів, А. Кравченко, В. Мельник, Л. Темченко тощо).

Метою даної наукової розвідки є критичне опанування літературознавчої спадщини М. Зерова, зокрема його статті «Євразійський ренесанс і пошехонські сосни», з метою виявлення впливу митця на тогочасний літературний процес та подальший розвиток новітньої вітчизняної літератури.

Завдання роботи – виявити концептуальні позиції М. Зерова з питань перспектив

розвитку української літератури початку XX століття, шляхів підвищення професійного рівня молодих українських письменників.

Стаття «Європа – Просвіта – Освіта – Лікнеп» є декларацією громадянської та естетичної позиції М. Зерова під час літературної полеміки 1925–28 рр. XX ст. у підтримку концепції М. Хвильового з ряду актуальних питань тодішнього українського письменства, продемонстрованих у статтях «Про «сатану в бочці», або про графоманів, спекулянтів та інших «просвітян» і «Про Коперника з Фрауенбурга». «Пролеткульту та його естетичних критеріїв, приписів, вимог Зеров ніби не помічає. Час від часу в його статтях відчувається нота роздратування сучасними вимогами «машинізації», «енергезації» та ін. Тільки у виступах у літдискусії на підтримку Хвильового він віддає обережну данину панівному дискурсові часу, згадуючи й Леніна, й Маркса, й III Інтернаціонал, і навіть партійні резолюції...» [5, с. 198].

У роботі М. Зеров акцентує увагу на великому пожвавленні у літературному середовищі з приводу «дороговказів» «мистецьких прямувань» – концептів М. Хвильового, що стали предметом активного обговорення і зазнали різного роду тлумачень – про «Європу» і «Просвіту». З іронією М. Зеров «винуватить» Хвильового у тому, що задекларовані програмові тези він не зміг достатньо повно розтлумачити, і це викликало хвилю непорозумінь серед опонентів. Позиція М. Зерова у цьому питанні відзначається прозорістю та аргументованістю – своєю творчістю полеміст Хвильовий красномовно довів, що він є репрезентантом пролетарського мистецтва, який принципово виступав проти халтури у літературі, отже звинувачувати його у «попутництві», «ненависті» до літературної молоді – просто некоректно. Щодо «безоглядної» любові Хвильового до «Європи», яка за глибоким переконанням С. Пилипенка та деяких «плужан» знаходиться у стані глибокого «загнивання», стосовно «олімпійства» та «азіатсько-пролетарського», «африкансько-пролетарського» ренесансів М. Зеров висловлюється досить емоційно: йому не вистачає свіжого «вітру» та «сонця», що могли б розвіяти «поржавілі упередження» та «дикі забобони», що панують у письменницькому середовищі. Зокрема, М. Зеров піддає сумніву саму ідею остаточного занепаду Європи, яка, на думку автора, не втратила свого потенціалу, джерел оновлення. «Ніхто з неокласиків, звичайно, ніколи не підтримував офіційну ідею про те, що сучасна, тобто буржуазна, Європа гниє. Сперечатися з цією ідеєю було небезпечно, підтримати – недопустимо вульгарно» [5, с. 199].

«Культурні набутки» Європи повинні стати об'єктом ретельного вивчення, зауважує теоретик «неокласиків», декларуючи – «До джерел». «Упередження та забобони», вважає М. Зеров, стоять на перешкоді конструктивної полеміки. Автор статті справедливо обурюється з приводу заяв С. Пилипенка, який безвідповідально чіпляє на нього ідеологічні ярлики («непман», «кадет»), однак більше важить для авторитетного фахівця той факт, що «етикетки» заважають його «спілкуванню» з початкуючими пролетарськими письменниками. Головну проблему М. Зеров бачить у відсутності «справжньої культури», відповідних теоретичних знань, професійної компетентності, наслідком чого є «фантастичні», «потворні» уявлення про аксіоматичні речі. Беззаперечним для досвідченого фахівця є факт того, що «молодим паросткам літературним» не можна претендувати на широку читачку аудиторію до того часу, доки вони не стануть висококваліфікованими спеціалістами у своїй галузі. М. Зеров демонструє у статті переконання стосовно того, як слід «перебороти» Європу (якщо у цьому є необхідність) з розумних прогресивних культурних позицій. З цією метою він пропонує згадати імена корифеїв вітчизняного письменства, що вдало опанувавши здобутки європейської культурної традиції, можуть служити взірцем для покоління початківців. Підтримуючи М. Хвильового, М. Зеров підсумовує – позбутися комплексів

меншовартості і позадництва можливо єдиним шляхом – пізнати «культурне єство» європейської цивілізації, направити свою творчу енергію «до джерел».

У полемічній статті «Євразійський ренесанс і пошехонські сосни» М. Зеров наголошує на безумовній актуальності вирішення проблем, що виникли у літературному середовищі 20-х років ХХ ст., і акцентує увагу на тому, що у цьому питанні письменники радянської України виявили одностайність, не зважаючи на ідеологічні орієнтири, естетичну платформу та міжгрупові непорозуміння. З цього приводу М. Зеров натхненно занотував: «Не можна не назвати цього явища знаменним» [2, с. 70].

Подаючи цитатний дискурс «дружніх» оцінок позицій Хвильового, що мали місце у тогочасних періодичних виданнях з приводу оцінки новітньої української літератури і шляхів її розвитку, видатний неокласик стверджує, що в основі громадянської й естетичної позиції М. Хвильового «турбота і тривога» за перспективи тодішнього письменства. І важко не помітити, зауважує автор статті, щирої схвильованості полеміста в особі Хвильового, що в бурхливу історичну добу, епоху соціальних потрясінь пропагує ідею культурного ренесансу. Симпатії Зерова, поза сумнівом, на боці Хвильового, у якого «вічна тривога думки плодить інколи сумніви» [2, с. 70] на відміну від тих безапеляційно налаштованих діячів, що орієнтуються на вічні догми («катехізу») та позбавлені «сумнівів» і «шукань».

Безпідставними вважає напади на свого однодумця Хвильового М. Зеров, бо переконаний, що «всі його сумніви анітрохи не захитують ґрунтовної підвалини наших революційних угруповань літературних – їх віри в культурно-творчу потенцію нових суспільних груп, що вже прийшли і мають ще розгорнутись» [2, с. 70].

На сторінках статті Зеров продемонстрував розумінням з приводу втраченого Хвильовим оптимізму, бо також скептично оцінив потенції літературних угруповань з тодішніми методами роботи на фоні тих складних завдань, що стояли перед тодішнім письменством.

М. Зеров, як завжди тактовно і помірковано, щиро дивується з того, що позиція М. Хвильового підлягає агресивній критиці з боку опонентів, пояснюючи цей факт лише «засліпленням» і «непорозумінням» з їх боку [2, с. 71]. Сам автор лаконічно, однак достатньо точно сформулював позицію «європеїзації» Хвильового, акцентуючи увагу на «імпресіоністичному» способі викладу полемістом своїх програмових констант, в основі яких – непереможне бажання підвищити якість новітнього українського письменства за рахунок позитивного впливу найвагоміших здобутків літератур інших країн світу та вивчення і критичного опанування власного національного класичного досвіду, щоб не залишитися «вічними учнями» з комплексом меншовартості.

М. Зеров був одним з перших, хто адекватно, без ідеологічних чи політичних нашарувань, розтлумачив концептуальні засади Хвильового, викладених у його перших памфлетах та проакцентованих у наступних, і підтримав їх. С. Павличко слушно зауважує: «Зеров просто не говорить речей, які б примусили його кривити душею. Тому з того, що він не говорить, можна малювати цілу картину його поглядів на суспільство, життя й літературу» [5, с. 175]. Це не могло не викликати відповідної оцінки деяких реакційно налаштованих діячів мистецтва, що іронізували (як т. Кияниця) з приводу ідейно-естетичного дуета Зеров-Хвильовий, або відверто позиціонували своє неприйняття орієнтації Хвильового на Європу (Дорошкевич). Зокрема, позицію О. Дорошкевича, яку автор задекларував у статті «Ще про Європу», М. Зеров піддав об'єктивній критиці. Неокласик аргументовано дорікає О. Дорошенку, який ігнорує «греко-римські спадки», «відмовляється від Європи буржуазної задля

пролетарської і застерігає проти психологічного прийняття першої» [2, с. 71], брати до уваги об'єктивний факт існування певної «людської созвучності», «чисто психологічного споріднення, що переступає соціальні перегородки і впливає незалежно від класової фізіономії творця» [2, с. 72]. Отже, уникати старої психологічної Європи чи навіть феодальної абсолютно не варто, бо відмовляючись від «джерел», «кореня», вважає М. Зеров, є небезпека залишитися вічним «провінціалом» [2, с. 72]. У зв'язку з цим автор статті накреслює проблему шляхів опанування літературного досвіду, письменницької майстерності. Зеров не пропонує митцям нової генерації легких шляхів «копіювання» чи «передражнювання» визнаних майстрів вітчизняної та зарубіжної літератури. Навпаки, він заохочував молодих українських письменників до вивчення методики роботи видатних митців у плані «спостереження», узагальнення художнього матеріалу, щоб досвід авторитетних попередників, що прагнули постійного вдосконалення власних художніх творів (як Флобер), надихнув молодь на адекватне поцінування власних мистецьких потенцій («Студіювання великих майстрів завжди переймає свідомістю власної своєї малості» [2, с. 72]).

М. Зеров, полемізуючи з Щупаком, зауважує, що рятуватися від «самозакоханості» молодим митцям допоможе відмова від «літературного протекціонізму», в якому автор бачить реальну небезпеку для «культури майбутнього» [2, с. 73]. С.Павличко стверджує, що «в критиці Зеров чіткий, жорстокий, безжально-іронічний. Він скептично ставиться до всіх догм, канонів, ритуалів, міфів національної літератури. Першою основою його критичного методу були тверезість і скепсис. Другою основою став формальний аналіз» [5, с. 197]. Отже, Зеров чітко накреслює основні вимоги до «справжнього і щирого учення» [2, с. 73], що матиме позитивні наслідки для долі пролетарського мистецтва загалом за умови «вибагливості критиків» до письменників-початківців незалежно від їх групової приналежності, «підвищення технічних вимог», «уважного пересіювання поданого до друку матеріалу» [2, с. 73]. Автор статті, підсумовуючи, стверджує, що лише таким шляхом можна «зміцнити» українську літературу нової доби.

Говорячи про літературну конкуренцію, Зеров коректно зауважує, що у цьому питанні не повинно бути недомовленості, однак т. Кияниця у своїй статті зміг «без найменших доказів» з «порушеннями елементарної етики» «кривотлумачити кожне слово» теоретика неокласицизму [2, с. 73]. У цьому М. Зеров побачив ігнорування нормальних норм співробітництва між репрезентантами різних літературних сил.

Щодо підвищення вимог до літераторів, що представляють нову українську літературу, то Зеров вважає це обов'язковою умовою «в інтересах пролетарської літератури» [2, с. 73]. Автор статті, опонуючи Кияниці, не дарує «неохайності» у питаннях мистецтва нікому з молодих письменників (у тому числі й репрезентантам «Плугу» чи «Гарту», які мають письменницький хист). Зеров спростовує закиди Кияниці з приводу начебто «нечулого» ставлення неокласика до «масового письменника» і його переакцентацію на письменника «геніального» (у Зерова і Хвильового йшлося про елементарну письменницьку «грамотність») [2, с. 74].

Кияниця, з обуренням, не спираючись на будь-яку аргументацію, констатує, що М. Зеров, «закидає нам упереджену злобу й ворожість до пролетарського мистецтва» [2, с. 74]. Неокласик іронічно ставиться до «манери читати в серцях» [2, с. 74], якою керується т. Кияниця у полеміці, що логічно призводить до «курйозів» і «казусів» [2, с. 74], що у процесі конструктивної дискусії є неприпустимим фактом. Зокрема, автор статті вказує на певний парадокс, коли неокласикам (Зерову, Могилянському, Филиповичу), незалежно від сутності їх критичних зауважень з приводу творчості «пролетарських письменників» все одно слід виправдовуватися, доводячи свою

об'єктивність.

Підводячи підсумки, М. Зеров чітко формулює основні завдання, що слід виконати національному письменству нової доби найближчим часом з метою подальшого продуктивного розвитку. Зокрема, відомий теоретик «неокласиків» переконаний у необхідності вивчення молодими вітчизняними письменниками надбань якісної літературної продукції світового масштабу та цілеспрямовану «вперту» і «систематичну» [2, с. 74] перекладацьку роботу, що призведе, на думку М. Зерова, нарешті, до підвищення якості художніх текстів українських письменників-початківців. На позитивний варіант працюватиме й підвищення технічної культури письменницької молоді. Щодо національної традиції полеміст висловлюється чітко і лаконічно: їй слід дати виважену та об'єктивну оцінку.

Отже, важко не помітити виваженість та поміркованість М. Зерова у вирішенні одного з принципових питань доби – перспектив реформування української літератури у новому історико-культурному контексті. «Ідейна основа, на якій твердо стоїть Зеров під час дискусії, – виплеканий у колиці європейського Відродження гуманізм. Він (можливо, як ніхто в українській культурі 20-30-х років) гостро відчував тонку нитку традиції, що ув'язувала сучасне з минулим, попри всю його істотну якісну неоднорідність...» [1, с. 82]. Саме глибока обізнаність визнаного теоретика неокласиків з питань історії, світової культури, філософії дозволила йому коректно та аргументовано довести до відома опонентів домінантні концепти з вагомих загальнокультурних питань часу. Агресивна вульгарна критика була не в змозі авторитетно протистояти залізній логіці М. Зерова хоча активно і систематична вступала з ним у полеміку. В. Коряк відзначав, що М. Зеров-поет розраховує на елітного «специфічного» читача, не пише для маси. З цим можна погодитися, адже інтелект автора важко «замаскувати» (і чи варто це робити?) у межах художнього тексту. Критична спадщина М. Зерова також розрахована на вдумливого, небайдужого реципієнта хоча стиль викладу матеріалу, логіка, авторські приклади, мовно-стильове обрамлення статей дозволяють вповні досягнути внутрішню сутність, зміст повідомлення навіть тим потенційним читачам, що не мають високого рівня філологічної підготовки. На жаль, напівінтелігентні та часто просто невиховані опоненти М. Зерова не змогли раціонально освоїти літературознавчу концепцію автора, а отже виступили у відверту опозицію до неї. Я. Савченко, наприклад, 1923 року, оцінюючи неокласиків різко негативно, помітив «елементи загнивання», «безсилового скигління», «дух смороду і смерті» у їх діяльності, однак не зауважив змістової глибини, високої інтелектуальної культури неокласиків загалом і суспільно активного літератора в особі М. Зерова зокрема. Показовим було те, що свої переконання відважний полеміст не приховував. Його погляд на всі актуальні (часом болючі) питання сучасного йому культурного життя був завжди прозорим і докладно аргументованим. Слід зауважити, що іноді блискучий оратор М. Зеров дозволяв собі темпераментні коментарі щодо найбільш вражаючих фактів професійної некомпетентності письменників та літературних критиків. Наприклад, на диспуті 24 травня 1925 року полеміст викликав оплески серед присутніх, коли зазначив, випадки «вопіюючого нецтва» у середовищі літераторів, які перебуваючи на «аванпостах культурної творчості», не володіють елементарними знаннями щодо предмету своєї безпосередньої діяльності, виходять на велику читацьку аудиторію і відверто демонструють це. Однак М. Зеров при цьому ніколи не дозволяв собі (на відміну від його опонентів) некоректних за змістом чи формою випадів на адресу будь-кого з учасників дискусії.

Отже, участь М. Зерова у літературній полеміці 1925-28 рр. XX ст., безперечно,

була помітною і вагомою. Можна стверджувати, що національна загальнокультурна ситуація 30-х років ХХ ст. формувалася під впливом неокласиків загалом та М.Зерова зокрема. Донині більшість концептів статей «Європа – Просвіта – Освіта – Лікнеп» та «Євразійський ренесанс і пошехонські сосни» не втратили своєї актуальності.

Список використаної літератури

1. Двадцять років: літературні дискусії, полеміки. Літературно-критичні статті. Упоряд. В. Г. Дончик. – К.: Дніпро, 1991. – 366 с.
2. Зеров М. До джерел. Літературно-критичні статті / М. Зеров // Твори у 2 т. Т. 2. Історико-літературні та літературознавчі праці. – К.: Дніпро, 1990. – 588 с.
3. Коряк В. Літературна дискусія / В. Коряк // Шляхи розвитку української пролетарської культури. Літературна дискусія (1925–1928). – Харків : Укр. робітник, 1928.
4. Меженко Ю. Європа чи Просвіта? / Ю. Меженко // Шляхи розвитку української пролетарської культури. Літературна дискусія (1925–1928). – Харків : Укр. робітник, 1928. – С. 130–132.
5. Павличко Соломія. Дискурс модернізму в українській літературі: Монографія. – 2-ге вид., перероб. і доп. / С. Павличко. – К.: Либідь, 1999. – 447 с.
6. Шерех Ю. Хвильовий без політики / Ю. Шерех // Пороги і Запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології. В 3 т. / Харків: Фоліо, 1998. Т.І. – С. 57–68.
7. Юринець В. З нагоди нашої літературної дискусії / В. Юринець // Шляхи розвитку української пролетарської культури. Літературна дискусія (1925–1928). – Харків: Укр. робітник, 1928. – С. 185–193.

Стаття надійшла до редакції 28.03.2014

T. M. Grachova

WAYS OF DEVELOPING MODERN UKRAINIAN LITERATURE (based on M. Zerov's critical essays)

M. Zerov is a landmark figure in the national literary discourse of the early twentieth century, an active participant of the literary discussions in the 1920s–1928s, who clearly declares his aesthetic beliefs and civil viewpoint in the conceptual polemical article «Eurasian renaissance and the pines of Poshekhonye». Among the programmatic concepts of M. Zerov there are: declaration of the vectors of the modern national literature development, and the search of effective ways to improve the professional skills of the beginners at literature.

M. Zerov was one of the first to interpret adequately without any ideological or political layers the conceptual principles of Khvylovy. In particular, the famous artist is convinced of the necessity of the young native writers to examine the achievements of the world literary high-quality production and to do the purposeful systematic translation work, which will finally improve the quality of the texts of Ukrainian beginners in literature, according to M. Zerov's viewpoint. The polemicist supposes that the rise of technical culture of young writers will also work on the positive. As to the national tradition M. Zerov speaks clearly and solidly: it should be balancedly and objectively evaluated.

The critical heritage of M. Zerov is designed for thoughtful, not indifferent recipient, although the style of presentation, logic, original examples, linguistic and stylistic framing of the articles allow to understand completely the inner essence, the content of the message, even for those potential readers who do not have a high level of philological training.

Keywords: polemics, pamphlet, literary groups, aesthetic categories, neoclassicism.

УДК 82-312.4

Н. П. Гура, О. К. Бойко

ЖАНРОВА СВОЄРІДНІСТЬ ЦИКЛУ РОМАНІВ ПРО ПРОФЕСОРА ЛЕНГІДОНА ДЕНА БРАУНА

Стаття присвячена дослідженню жанрових особливостей циклу романів Д. Брауна в літературному контексті доби постмодернізму та виділенню їх характерних рис. Значну увагу приділено ідейному змісту та проблематиці романів американського письменника.

Ключові слова: роман, постмодернізм, масова література, детектив, конспірологічний детектив, гра, інтертекстуальність.

Роман як жанр постійно еволюціонує і трансформується. Протягом кількох століть цей жанр залишається провідним у літературі, викликає значний інтерес літературознавців і критиків, але до сьогодні не існує єдиного визначення роману. Очевидно, це пов'язано з його незавершеністю, на що звернув увагу ще М. Бахтін [4]. Так, у своїй роботі «Епос і роман» він писав: «Роман – ще неготовий жанр. Народження і становлення романного жанру відбувається при повному світлі історичного дня. Жанровий кістяк роману ще далеко не затвердів, і ми ще не можемо передбачити всіх його пластичних можливостей» [4, с. 67]. Ось тому сучасні пошуки обумовлені, насамперед, прагненням подолати кризу романного жанру і зберегти його ядро, його незмінні константні структури, створити оновлений жанр, який найбільш адекватно відображає складну, багатогранну, мозаїчну картину сучасної дійсності – перехідної епохи на межі століть.

Трансформації, які зазнав роман на зламі XX – XXI століть являють надзвичайно складне і водночас цікаве явище, оскільки чітко окреслюється домінуюча тенденція: сміливе експериментування з усіма елементами форми і змістом художнього твору. Цей факт можна пояснити не тільки переломною соціокультурною ситуацією кінця XX – початку XXI століть, а й постмодерністськими настроями, які були нею зумовлені.

Розпад цілісної картини світу спричинив, передусім, трансформацію романного жанру. Цілісне епічне полотно змінилося мозаїчним, великі жанрові форми на кілька десятиліть поступилися місцем малим, що сприяло еволюції жанрової форми роману.

Розвиток романного жанру в кінці XX ст. тісно пов'язаний з масовою літературою, на яку, у свою чергу, впливають сучасні соціокультурні процеси, за яких суспільство, внаслідок різних причин, не задовольняється тільки зразками високої культури, а нерідко і принципово дистанціюється від елітарної літератури.

Масова література виконує функцію своєрідного транслятора культурних символів, основна її функція – спрощення та стандартизація переданої інформації. У масовій літературі існують суворі жанрово-тематичні канони, формально-змістовні моделі прозових творів, побудованих за певними сюжетними схемами, які мають спільну тематику, усталений набір дійових осіб і типів героїв. Змістовно-композиційні стереотипи та естетичні шаблони лежать в основі всіх жанрово-тематичних різновидів масової літератури (детектив, трилер, бойовик, мелодрама, фантастика, фентезі та ін); вони будуються відповідно до «жанрових очікувань» читача і визначають «серійність» видавничих проєктів. Клішованість, повторюваність елементів і структур, з одного боку, свідчить про спрощеність естетичних моделей, а з іншого, про орієнтацію на транснаціональний код «масово культурних» знаків, тому новою рисою сучасної

масової культури є її прогресуючий космополітичний характер, пов'язаний з процесами глобалізації, стиранням національних відмінностей і, як наслідок, однаковістю мотивів, сюжетів, прийомів.

Вітчизняні та зарубіжні критики (Н. Купина [15], Т. Гундорова [12], Дж. Кавелті [19]) відзначають появу значної кількості якісних творів, розрахованих на масового читача. Саме такими є романи відомого письменника Дена Брауна. Вони користуються величезною популярністю в усьому світі, випускаються великими тиражами і, без сумніву, можуть бути віднесені до подібних творів.

Незважаючи на широку популярність та значний інтерес дослідників до тематики, символіки та мови творів Дена Брауна, вони так і не стали об'єктом генології. Так, роботи Бернштейна [18] та Г. Тейлора [20] присвячені проблематиці романів американського письменника та аналізу їх символічного наповнення.

У вітчизняному літературознавстві увага дослідників сфокусована на релігійній складовій роману «Код да Вінчі» – О. Бесараб [5], стратегіях відтворення авторського стилю Д. Брауна в англо-українському перекладі твору «Втрачений символ» [11] та формах дискурсу, прикладом якого слугував роман «Ангели та демони» [16]. У дисертаційному дослідженні А. Горбунової [10], хоча й врахована жанрова своєрідність творів американського письменника, акцент зроблений на особливостях мови та стилю Д. Брауна. Особливої уваги заслуговують роботи російського дослідника Т. Аміряна [1; 2], в яких автор розглядає романи американського письменника в межах конспірологічного детективу як одного з популярних розповідних жанрів постмодерної літератури. Солідаризуючись з Т. Аміряном щодо дефініції жанру циклу творів Д. Брауна, в нашому дослідженні ми ставили за **мету** проаналізувати жанрову своєрідність вищезазначених творів у контексті трансформаційних процесів романної форми на початку ХХІ століття.

Творчі доробки американського письменника й журналіста Дена Брауна є яскравим прикладом новаторської й комерційно успішної літератури нової доби. Його щира зацікавленість філософією, історією, релігією, криптографією та таємними товариствами втілювалася в таких широковідомих романах, як «Янголи та демони» (2000) [9], «Код да Вінчі» (2003) [8], «Втрачений символ» (2009) [6] та «Інферно» (2013) [7].

Твори Брауна створювалися на «межі жанрів» інтелектуального детективу та роману-пошуку. Тому довгий час критики та літературознавці визначали жанрову форму циклу як: «thrillers, spy stories, crypto stories, mystery-detective fiction stories, conspiracy fiction crypto stories і навіть thrillers for intellectual readers» [10, с. 7]. Подібний плюралізм можна пояснити не тільки тим, що Ден Браун об'єднує одразу кілька жанрових форм, а й інтерлітературними та екстралітературними чинниками, які тісно взаємопов'язані.

У сучасному літературознавстві існує ще одна думка з приводу того, чому твори Дена Брауна – «не просто комерційна література на потребу читаючої публіки, а новий жанр» [1, с. 3]. Апелюючи до багатофункціональності циклу романів про професора Ленгдона, О. Балода умовно називає їх «роман-андрогін» [3, с. 4]. На думку автора, роман-андрогін це «роман-трансформер, універсальний роман, роман багаторазового використання, роман-протей, роман-перевертень, який концентрує в собі ознаки кількох близьких форм і видів сучасної культури. Такий роман одночасно є літературною основою для кіно- або телесценаріїв, сюжетом комп'ютерної гри й готовим екскурсійним маршрутом» [3, с. 4].

Появу таких романів О. Балода вбачає у формуванні єдиного культурного простору в межах сучасного постіндустріального суспільства, де один продукт

культури може легко трансформуватися в іншу форму. Досить звичним явищем стала екранізація книг або комп'ютерних ігор, але твори Д. Брауна можна віднести до наступного щаблю розвитку інтеграційних процесів, оскільки його романи не тільки використовуються в сучасній кіно- та розважальній індустрії, а й в туристичному бізнесі. У США та в країнах Європи вже давно проводять екскурсії шляхами творів Дена Брауна. Більш того, успіх роману «Код да Вінчі» викликав хвилю вторинної літератури – довідників, тлумачників, путівників та коментарів, не кажучи вже про безліч низькопробних наслідувань.

Розгляд творів Д. Брауна неможливий без урахування надбань постмодерної доби, оскільки еклектика, інтертекстуальність, гібридизація жанрів, звернення до архетипів та міфів, іронія та гра стали не тільки характерними ознаками цієї течії, а й справили значний вплив на всі рівні культури.

Постмодерністи першими поставили питання про існування межі між високим та масовим мистецтвом, а пізніше використання техніки пастишу та гри сприяло її розмиванню. Як влучно відзначила О. В. Стукалова, «масова література тиражує відкриття класики, а творці «нової прози» використовують прийоми таких жанрів масової белетристики, як фентезі, детектив, мелодрама й трилер» [17, с. 5].

«Пластичність» (за М. Бахтіним) роману надає сучасній прозі імпульс пошуку та переосмислення багатьох давно сформованих жанрів. Так, детектив з його ігровою стихією та тяжінням до розгадування загадок і таємниць стає надзвичайно близьким за духом нашому часу й трансформується. Він «втрачає одномірність масової літератури й стає багаторівневим» [17, с. 5], що провокує нові модифікації: конспірологічний, іронічний, фантастичний детектив тощо.

Створений на перетині політичного та шпигунського дискурсів в епоху тотального глобалізму, конспірологічний детектив якнайкраще відповідає запитам сучасної епохи з її прагненням до екстравагантних і диспропорційних конструктів, з накладенням один на одного різних контекстів, з раціональним ставленням до історії, політики, культури та мистецтва. Він виходить за межі проблеми пошуку вбивці та розкриття злочинної таємниці, оскільки «підпорядкований ідеї глобальної, всесвітньої змови» [1, с. 9], яка, на думку Т. Аміряна, є надзвичайно актуальною в культурі постмодерну.

Російський літературознавець пояснює це тим, що «конспірологічний детектив складається зі сплетіння детективного нарративу й конспірологічної (параноїчної) розповіді, кінцева мета якої переворот, революційна відмова від старого прочитання відомих історичних міфів» [1, с. 9]. У свою чергу, О. Дугін [13] йде ще далі й наголошує, що в конспірологічному тексті розмита сама картина світу, яка була сформована в епоху модерну, а отже, «нісенітниця може бути поряд з безумовною істиною, а випадковий уривок переважає цілісну систему» [13, с. 7].

В основі «конспірологічного» сюжету лежить світова змова таємних сил проти реальних, таких як уряд, церква, яка може призвести до кінця світу. Апокаліптичні ідеї є головною рушійною силою нарративу, оскільки конспірологічна розповідь намагається зруйнувати сталі уявлення про відомі події (часто історичні) й подати нове бачення їх розвитку. Завдяки масштабності мислення, актуальності проблем та задіяних у протистоянні сторін, конспірологічний детектив розширює свій соціально-політичний та історичний контекст і переходить на якісно новий рівень сприйняття читачем.

Сучасні автори намагаються не тільки захопити увагу читача, а й залучити його до пошуку «істини» (розгадки таємниці) у штучно сконструйованому світі, який виглядає цілком реально, й головне повірити в події, що описуються. Це твердження

повною мірою може бути віднесене до Дена Брауна, який протягом останніх років створив цикл романів про гарвардського професора з символіки Роберта Ленгдона.

В основі сюжету творів американського письменника – таємниця світового масштабу, високий статус якої підтримують таємні товариства та серйозні наукові установи. Навколо головного конфлікту групуються решта другорядних подій, які сприяють посиленню напруження та драматизму твору. Пошуки розгадки відбуваються у формі пригод (квест) з великою кількістю додаткових завдань на широкому історико-культурному, релігійно-політичному та науково-дослідницькому тлі. Місцем розвитку подій стають знакові міста світу.

Незважаючи на певну усталеність та формульність, які характерні для детективного жанру, головні дійові особи теж зазнали значних змін. Це працівники розумової праці, з високим рівнем IQ, але в гарній фізичній формі. Роберт Ленгдон та його прекрасні помічники вирішують проблеми не силою, а шляхом розв'язання складних головоломок та загадок.

У центрі роману «Янголи та демони» [9] – розкриття змови проти Римської католицької церкви, якій загрожує таємне товариство ілюмінатів. На думку Р. Ленгдона, саме вони викрали контейнер з антиматерією з ЦЕРНу й він був вимушений відправитися до Риму на пошуки зниклих кардиналів та контейнера. Супутницею професора стала прийомна дочка фізика – Вікторія Ветра, яка має замінити акумулятор в контейнері, щоб уникнути вибуху неймовірної потужності.

У романі «Код да Вінчі» [8] Д. Браун знову звертається до релігійної тематики. Його герой разом з Софі Неве, криптографом, вирушає на пошуки Святого Граалю. Таємницю нащадків Ісуса Христа та важливі документи віками охороняли члени таємного братства «Пріорат Сіону», якому протистоїть католицька організація «Опус Дей». Дія роману має більш широку географію від Франції (Лувр, Булонський Ліс, церква Сен-Сюльпіс) до Англії (Темпл, Вестмінстерське абатство, Лондонська національна галерея, Рослінська капела).

Сюжет роману «Втрачений символ» [6] тісно пов'язаний з історією США, а дія відбувається в Вашингтоні, де Р. Ленгдону доведеться мати справу із загадками закритої організації масонів, система моралі яких викладена в алегоріях та проілюстрована символами. Масонські артефакти стали предметами інтересу зловмисника, оскільки їхня інформація може вплинути на подальшу долю всієї планети. Допомогатиме професору Катрін Соломон, яка займається дослідженням ноетики – дисципліни, заснованої на інтегральному підході до еволюції людської свідомості.

Роман «Інферно» [7] дещо відрізняється від попередніх, перш за все відсутністю історичних таємних товариств. Сюжет рухає таємничий вірус, запущений божевільним ученим у спробі врятувати людство від перенаселення. Щоб надати розповіді переконливості Д. Браун залучає до дії реально існуючу Всесвітню організацію охорони здоров'я (ВООЗ) та врівноважує її таємничим Консорціумом. Лікар Сієна Брукс стала вимушеною супутницею Р. Ленгдона в розгадуванні таємниці, яка може запобігти глобальній катастрофі. Головна загадка твору тісно пов'язана з першою частиною «Божественної комедії» Данте, а географія подій роману охоплює Флоренцію, Венецію та Стамбул.

Проблеми циклу романів про професора Р. Ленгдона надзвичайно актуальні й живо цікавлять суспільство: в основі «Ангелів та Демонів» – питання технологій і Великого вибуху, у «Коді да Вінчі» – походження Ісуса Христа та продовження його роду, у «Втраченому символі» – основи християнської релігії та ноетика, а в «Інферно» – мальтузіанська проблема та трансгуманізм. Вони ґрунтуються на тріаді: релігія –

наука – мистецтво. Письменник, як правило, розводить релігію та науку по різні сторони, а мистецтво виступає своєрідним посередником. Але, як вже було зазначено, релігія поступилася місцем науці в останньому романі і можна спостерігати посилення науково-популярної складової твору.

У своїх романах Ден Браун використовує цікавість читача до минулого в пошуках відповіді на актуальні питання сьогодення, адже, за твердженням К. Кокшенової, у творах американського письменника «минуле активно працює на сучасність. Минула історія – культура, влада, і навіть жахи історії – проступають крізь час, живуть у дні сьогоднішнього, і він (Д. Браун) актуалізує цей дух інших часів через інтригу й зчитування символів» [14, с. 2].

Д. Браун пропонує читачеві інше бачення історії, яке маскує під реальність – своєрідна постмодерністська гра. У передмові, окрім звичного присвячення, він звертається з подякою до фахівців різноманітних галузей, відомих наукових організацій, створює видимість достовірності своєї розповіді, а в кінці підкреслює, що «у книзі подані точні описи творів мистецтв, архітектури, документів та таємних ритуалів» [8, с. 147]. Самі твори насичені додатковою інформацією та термінологією різних галузей знань, що надає романам наукового характеру та посилює атмосферу таємничості. Але за цим всім приховане бажання автора переконати читача в правдивості історії, а весь фактографічний матеріал підпорядкований головній ідеї сюжету й не завжди відповідає дійсності.

Цим прийомом письменник переслідує декілька цілей: перехід з фікційного світу в реальний [1, с. 14] та активне залучення читача до дії твору. І в цьому випадку йдеться про таку характерну рису браунівських романів, як інтерактивність. Читач стає «гравцем» [14, с. 2] і разом з головними героями мандрує містами, країнами, музеями, церквами, шукає та розгадує знаки й символи. Описуючи місця дії, Д. Браун звертається до туристичного досвіду читачів, ведучи професора Ленгдона екскурсійними маршрутами, де були його читачі, або навпаки, де їм варто ще побувати.

Твори американського письменника завжди провокація, яка носить всеосяжний характер, оскільки автор зводить різні світогляди й теорії, полемізує з традицією, створює нові комбінації вже відомих в історії культури складових та залучає інші жанри. Міжтекстова природа цих прийомів та цитатність творів Дена Брауна вказує на інтертекстуальність як визначну рису його творів та невід'ємну складову поетики постмодернізму.

Таким чином, можна зробити висновок, що звернувшись до романного жанру, який зазнав суттєвих змін в епоху постмодернізму, Дену Брауну вдалося створити зразок нового типу роману, який характеризується ігровою модальністю, інтертекстуальністю, інтерактивністю та сумісністю з іншими жанрами й формами культури. Спектр ідей та глобальність порушених у романах проблем також сприяли трансформації традиційного детективного наративу в конспірологічний. Це пояснюється тим, що конспірологічний детектив має на меті не тільки пошук «злочинця» та розкриття таємниці, але й пізнання основ світобудови, культури та історії.

Експеримент з формою втілюється не тільки у великій кількості різновидів роману, які важко піддаються класифікації, а й впевнено вийшов за межі літератури. Герої американського письменника отримали нове життя в кінематографі та тісно ввійшли в наше повсякдення: подорожі за романами Д. Брауна та комп'ютерні ігри.

Автор наочно демонструє розвиток сучасної літератури в напрямку розширення меж жанру й стилю, що відкриває широкі обрії для подальшого дослідження, адже без урахування тенденцій масової літератури неможливо отримати адекватне уявлення про

сучасний стан літератури.

Список використаної літератури

1. Амирян Т. Н. Конспирологический детектив как жанр постмодернистской литературы: Д. Браун, А. Ревазов, Ю. Кристева [Текст] : автореф. канд... филол. наук : 10.01.03 / Т. Н. Амирян; НАН России. – М., 2012. – 25 с.
2. Амирян Т. Н. Роман Д. Брауна «Код да Винчи» как опыт популярного конспирологического детектива [Текст] / Т. Н. Амирян // Литература XX века: итоги и перспективы изучения. – М., 2009. – С. 314–325.
3. Балод А. Роман – андрогін [Електронний ресурс] / А. Балод // Журнал «Самиздат». – Режим доступу: <http://www.netslova.ru/balod/ra.html>. – Назва з екрана.
4. Бахтин М.М. Эпос и роман (О методологии исследования романа) / М. Бахтин // Вопросы исследования литературы и эстетики. – М.: Художественная литература, 1975. – С. 447–483.
5. Бессараб О.В. Роль і значення релігійної тематики в романах Дена Брауна «Янгели та демони» й «Код да Вінчі» / О. В. Бессараб // Вестник СевГТУ. – Серія: Філологія, 2008. – Вип. 54. – С. 3–5.
6. Браун Д. Втрачений символ / Д. Брауну [пер. з англ. В.Горбатька]. – Харків: Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2011. – 608 с.
7. Браун Д. Інферно / Д. Браун; [пер. з англ. В. Горбатька]. – Харків: Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2013. – 512 с.
8. Браун Д. Код да Вінчі / Д. Браун; [пер. з англ. А. Кам'янець]. – Харків: Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2010. – 478 с.
9. Браун Д. Янголи та демони / Д. Браун; [пер. з англ. А. Кам'янець]. – Харків: Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2011. – 541 с.
10. Горбунова А. М. Особенности языка и стиля Дэна Брауна в аспекте перевода [Текст] : автореф. канд... филол. наук : 10.02.20 / А. М. Горбунова; НАН России. – М., 2010. – 18 с.
11. Гринда Ю. І. Особливості організації тексту та дискурсу Дена Брауна у романі «Ангели та демони» [Текст] / Ю. І. Гринда, Т. М. Галай // Гуманітарний вісник. – Вип. 13. Серія: Іноземна філологія. – Черкаси: Видавництво ЧДТУ, 2009. – С. 23–26.
12. Гундорова Т. Український літературний постмодерн [Текст] / Т. Гундорова. – К.: Критика, 2005. – 258 с.
13. Дугин А. Конспирология. Наука о заговорах, секретных обществах и тайной войне [Текст] / А. Дугин. – М.: РОФ «Евразия», 2005. – 624 с.
14. Кокшенева К. Постчеловеческая эра Дэна Брауна [Електронний ресурс] / К. Кокшенева. – Режим доступу до ресурсу: http://ruskline.ru/monitoring_smi/2013/10/17/postchelovecheskaya_era_dena_brauna/. – Назва з екрана.
15. Купина Н. А. Массовая литература сегодня [Текст] / Н. А. Купина. – М.: Наука, 2008. – 160 с.
16. Мусієнко О. Відтворення авторського стилю Дена Брауна в англо-українському перекладі (на матеріалі твору «Втрачений символ») / О. Мусієнко // Мовні і концептуальні картини світу наукове видання: [збірники] Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка, 2012. – Вип. 42. Ч. 1 – С. 73–180.
17. Стукалова О.В. Литературный процесс на рубеже XX–XXI вв.: между «волей к смыслу» и диктатом рынка [Електронний ресурс] / О. В. Стукалова // Педагогика искусства: электронный научный журнал, 2007. – № 4. – Режим доступу: http://www.art-education.ru/AE-magazine/archive/nomer-4-2007/stukalova_30-12-2007. – Назва з екрана.
18. Burstein D. Secrets of the Code: The Unauthorized Guide to the Mysteries Behind The Da Vinci Code / D. Burstein. – London: Orion Books Ltd., 2005. – 150 p.

19. Cawelti J. G. *Suspense: Conceptualizations, Theoretical Analyses and Empirical Explorations* / J. G. Cawelti. – Lawrence Erlbaum Associates, NY: Prestel, 1996. – 361p.
20. Taylor G. *The Guide to Dan Brown's The Solomon Key* / G. Taylor. – DeVorss & Company, 2006. – 213 p.

Стаття надійшла до редакції 27.03.14

N. P. Gura, O. K. Boiko

GENRE PECULIARITY OF D. BROWN'S NOVEL CYCLE ABOUT PROFESSOR LANGDON

At the turn of the 21st century such a dominant trait of modern novel as bold experiment with all forms and content elements of artwork is clearly revealed. This phenomenon can be explained by powerful influence of postmodernism and close cooperation with mass literature. A vivid example of innovative and commercially successful fiction was D. Brown's novel cycle about Harvard symbolologist Robert Langdon, that was made within the framework of conspiracy detective genre. Created on the crossing of political and spy discourses in the age of total globalism, conspiracy detective genre meets the demands of modern epoch best of all.

Novels of American writer are always provocative, so long as the author brings different world-views and theories together, polemicalizes with traditions, makes new combinations of well-known in culture history components and draws other genres.

The conclusions of the article noted that Dan Brown's works are characterized by playfulness, intertextuality, interactivity and compatibility with various genres and culture forms. The spectrum of ideas and globality of the problems touched upon in the novels also promote the transformation of traditional detective narrative into conspiracy, which aims at the search of criminal and disclosure of the secret as well as the knowledge of foundations of the universe, culture and history.

The experiment with novel form prove to be beyond the literature limits, thus giving a possibility to D. Brown's characters to gain a new life in the cinema and everyday life: journeys on the writer's novels and computer games.

Keywords: *novel, postmodernism, mass literature, detective, conspiracy detective genre, playfulness, intertextuality.*

УДК 821.161.2.09 "XIX"

В. В. Дуркалевич

ОБРАЗ БАТЬКА У ПОЕМІ ІВАНА ФРАНКА «СВЯТИЙ ВАЛЕНТІЙ»

У статті проаналізовано специфіку функціонування дискурсу пам'яті та дискурсу ідентифікації у поемі І. Франка «Святий Валентій». Розглянуто основні аспекти реалізації цих дискурсів у ширшому контексті творчості письменника.

Ключові слова: *поема, наратив, спогад, ідентифікація, батько, система цінностей, пам'ять, наративний імпульс.*

Розуміння літературного тексту як однієї із форм культурної пам'яті передбачає можливість розширення його інтерпретаційних вимірів у нових рецептивних контекстах. Надзвичайно важливу роль процеси інтерпретації й реінтерпретації з цієї перспективи відіграють під час опрацювання текстів, котрі репрезентують відповідний літературний канон. Взірцевою у цьому плані можна вважати творчість І. Франка, а конкретніше – його поеми.

У сучасному франкознавчому дискурсі існує чимало цікавих інтерпретаційних пропозицій, пов'язаних із різними рівнями функціонування поеми «Святий Валентій». Йдеться, зокрема, про дослідження поеми в аспекті символосфери й міфопоетики. Репрезентативними у цьому плані можна вважати праці Б. Тихолоза [1; 2]. Проблематика номеносфери, своєю чергою, дозволяє М. Челецькій вписати поему у корпус інших Франкових творів, дозволяючи у такий спосіб простежити ступінь проявлення «духовного простору спілкування» у присвятах [3]. У категоріях феноменології («гностичної драми») розглядає поему «Святий Валентій» Т. Гундорова. Дослідниця підкреслює, що «Всю Франкову творчість можна розглядати як драму «цілого чоловіка» та «людськості». Із погляду «людськості» «цілий чоловік» – це антропософський вимір індивідуальності, яка спочатку є недиференційованою, ідеальною часткою людськості й збігається з її ідеальною сутністю. Із часом «цілий чоловік» проходить етапи романтичного індивідуалізму, потім – роздвоєння і, зрештою, досягає стан «вселюдськості», себто досягає універсального гуманітарного етосу» [4, с. 254]. Згідно із цією концепцією, поема «Святий Валентій» реалізує один із ключових етапів на шляху становлення «цілого чоловіка» – стадію аскетизму. Дослідниця зауважує також, що «Франко показує антигуманну природу аскетизму не лише тематично – через послідовне простеження процесу саморуйнування людини, але й автобіографічно. Написана на основі легенди, яку розповів батько, й тому присвячена батькові поема «Святий Валентій» стала виразом глибокої синівської любові самого поета» [4, с. 255]. Докладнішого прочитання, на нашу думку, вимагає засигналізований Т. Гундоровою автобіографічний аспект та специфіка його репрезентації у поемі.

Мета запропонованої статті полягає у спробі прочитання поеми як тексту, котрий пам'ятає, а також тексту, у якому реалізується акт персональної ідентифікації. Сформульований у такий спосіб меті відповідає низка завдань, а саме: а) виявити й проаналізувати автобіографічний імпульс, котрий спричинився до написання поеми; б) проаналізувати типологічну реалізацію актантних схем, розширюючи корпус текстів; в) виявити й проаналізувати текст як знак пам'яті. **Актуальність** дослідження впливає із потреби реактуалізації Франкової спадщини у нових інтерпретаційних контекстах, особливо з перспективи категорії автобіографічного дискурсу й типології моделювання художнього світу.

У листі від 14 лютого 1886 року І. Франко інформує М. Драгоманова про намір реалізації певного конфронтаційного проекту: «Не знаю, що Ви скажете на таку думку – розпочати теологічну війну белетристичною ракетою. Є у мене готовий перший Entwurf поеми на релігійну тему» [5, с. 163]. Намагаючись зацікавити цим проектом свого адресата, І. Франко впроваджує останнього у ширший контекст, пов'язаний передусім із витлумаченням генези проекту й специфіки його реалізації. Йдеться передусім про актуалізацію певної історії, почутої ще у дитинстві, історії, отже, котра асоціюється із «часами батька», з постаттю батька, зі словом батька: «Основою взята легенда, котру я колись чув від мого пок[ійного] батька: про лікаря Валентія, котрого всі люди дуже любили і котрий, ставши християнином, почав просити бога, щоб той спас його від людської любові і дав би йому таку слабкість, котрої б усі люди перелякалися і відступились би від нього. От бог і дав йому епілепсію, в котрій він і помер, і по ній та слабкість і названа «слабкість святого Валентія» [5, с. 163]. Цитований фрагмент вказує не тільки на факт пригадування якоїсь історії, але й на факт її пов'язаності із батьковою фігурою. Більш того, в основі розуміння легенди про святого Валентія лежить батькова версія її інтерпретації. Саме батько є тією авторитетною інстанцією, котра актові розповіді надає також статусу акту осенсовлення. Пам'ятати цю легенду означає, отже, зберігати вписаний у спогад семантичний скрипт,

сформульований у «там» і «тоді» ключовою батьківською фігурою. Цей аспект функціонування батькової фігури імпліцитно присутній у способі потрактування гуманістичного потенціалу легенди про святого Валентія: «Я поклав час діяння тої легенди в третій вік по Христі, в часи після Марка Аврелія, і хотів показати тодішній стан християнства, а головне – ярко освітити антигуманні і антикультурні погляди християнської аскези. Матеріал беру з Lecky, «Sittengeschichte» і Hausrat, «Kleine Schriften» і надто хочу з Нового завіту вибрати якнайбільше цитат, котрі могли бути на руку всяким поборникам темноти» [5, с. 163]. Проте Франкова ідея розпочати «теологічну війну белетристичною ракетою» розглядається М. Драгомановим як маловартісний («Я персонально не великий почитатель історично-тенденційних поем і романів, і думаю, що вони завше виходять мертві, та цей мій суб'єктивний погляд – набік» [6, с. 164]) і неефективний («Вашу ж ідею боротись з клерикалізмом поемою знаходжу непрактичною» [6, с. 163]) проект. Адресат вказує також на можливі комплікації у зв'язку із браком часу й непередбачуваністю читацької реакції («Коли то ще буде та поема? Та й як хто ще її зрозуміє?» [6, с. 163]), акцентуючи одночасно на власній візії моделювання антиклерикального дискурсу. У цьому контексті М. Драгоманов підкреслюватиме: «Треба наскоро декларації хоч об тім, що ідентифікація якої б то ні було національності з релігією – абсурд принципіальний і практичний, що почасти в нашій нації єсть православні, уніати, католики, протестанти (штундисти), жиди, вільнорозумівці, і що всі такі думки однаково законні навіть перед австр. кодексом» [6, с. 163]. Позиція М. Драгоманова ставить, отже, під запитання можливість реалізації Франкового проекту, однак останній намагається обґрунтувати доцільність обраної стратегії: «Ви справедливо кажете, що вести боротьбу проти теперішньої реакції поемами – дарма робота. Та тільки ж я вважаю поему немовби прологом властивої борби, ballon d'essai, річчю, котру прочитає багато й такого народу, котрі з принципу не похочуть читати «Оповідань з письма св.». Впрочім, бог її знає, ту поему, чи й зможу я зробити її такою, щоб годилась для печаті» [7, с. 166]. На момент спілкування із М. Драгомановим твір був уже завершений (рукописний автограф датується груднем 1885 року) і потребував, на думку його автора, лишень певних коректив реінтерпретаційного («[...] а головне – ярко освітити антигуманні і антикультурні погляди християнської аскези» [5, с. 163]) та конфронтаційного («[...] і надто хочу з Нового Завіту вибрати якнайбільше цитат, котрі могли б бути на руку всяким поборникам темноти» [5, с. 163]) характеру. Експліцитно виражені у листі до М. Драгоманова твердження щодо основних принципів моделювання конфронтаційно-інтерпретаційного дискурсу поеми «Святий Валентій» виразно суперечать твердженням П. Ляшкевича про те, що поема планувалась І. Франком як «антирелігійний», «ударний ідейно-ужитковий твір для атеїстичної роботи» [8]. Недостатньо переконливими виглядають також спроби П. Ляшкевича ототожнити образ старця-аскета із особою М. Драгоманова. На думку дослідника: «Сублімація вразливою свідомістю Франка його перипетійних взаємин з женецьким наставником матеріалізувалася у створення образу ченця – ідейного агента ортодоксального християнства, та в наповненні цього образу виразними рисами характеру Драгоманова. Нейтралізовані або затаєні на свідомому рівні сприймання образи, психологічні больові прийоми Драгоманова в поемі переломилися у своєрідні авторові комплекси, які й стали несвідомими джерелами образотворення ченця, виявили несвідомі бажання Франка» [8, с. 173]. Рукопис поеми «Святий Валентій» датований груднем 1885 року. Натомість концепцію цього «белетристичного» проекту Іван Франко представляє своєму адресатові у 1886 році. Логіка моделювання образу старця-аскета є цілком свідомою і впливає радше з інтерпретації тієї картини світу, котру представляє

легенда, почута від батька, є своєрідним авторським експериментом над вихідним матеріалом. Про виразний моделюючий / свідомий характер Франкового підходу до потрактування легенди сигналізував свого часу В. Крекотень [9]. Твір нав'язує до батькового слова, до батькового світу («Основою взята легенда, котру я колись чув від мого покійного батька»), конституюється, отже, як структура, що заздалегідь наділена статусом абсолютної легітимності. У цьому контексті листовне звернення до женецького колеги є актом радше консультативним та інформаційним.

Поема «Святий Валентій» викристалізовується як структурний елемент символічної автобіографії, функціонуючи як знак пам'яті про батька. З цієї перспективи твір продовжує реалізувати історію символічної ідентифікації, започаткованої написанням вірша «Великдень» і поемою «Історія товпки солі», а також вписується у перспективу подальших ідентифікаційних схем. Композиційним маркером тяглості процесу ідентифікації зі значущою фігурою батька та світом його цінностей в усіх чотирьох текстах виступає присвята:

Великдень
 «Пам'яті мого батька Якова Франка»
Історія товпки солі
 «Посвячена пам'яті батька мого Яця-коваля»
Святий Валентій
 «Посвячую пам'яті мого незабутого батька Якова Франка»
Панські жарти
 «Присвячую пам'яті мого батька Якова Франка»

Порівняльний аналіз поем «Святий Валентій» й «Історія товпки солі» дозволяє стверджувати, що в обох поемах, з одного боку, відбувається реалізація ідентифікаційного дискурсу – експліцитно (семіосфера присвят) й імпліцитно (гуманістичне потрактування проблематики аскетизму, запроектоване у батьковій розповіді легенди), з іншого – проявляється тенденція до типології моделювання актантних схем та їхніх функціональних полів. Йдеться передусім про конституювання вихідної ситуації (та її подальшу трансформацію), репрезентованої дихотомією «батько – син»:

<i>Твір</i>	Поема «Історія товпки солі»	Поема «Святий Валентій»
<i>Присвята</i>	«Посвячена пам'яті батька мого Яця-коваля»	«Посвячую пам'яті мого незабутого батька Якова Франка»
<i>Актантна схема</i>	<div style="text-align: center;"> батько – син ↑ ↓ заможний господар – лікар </div>	<div style="text-align: center;"> батько – син ↑ ↓ заможний патрицій – лікар </div>

У поемі «Святий Валентій» ідентифікація, з одного боку, має характер мнемонічний і захисний (нарація як простір, котрий пам'ятає-підтримує-зберігає-оберігає авторитетну розповідь авторитетної батьківської інстанції), з іншого, – характер перестороги: кожен, хто забуває-зрікається-ухиляється батькового заповіту, заповіту любові, приречений на неминуче самознищення. Початкова (вихідна) ситуація моделюється у поемі як ситуація ідеальної цілісності. Ідею такої цілісності віддзеркалює кожна із комунікативних дихотомій, котрі репрезентують інтраперсональні («Валентій – Валентій») та інтерперсональні реляції («Валентій – батько», «Валентій – Сільвія», «Валентій – спільнота»). Ситуація починає однак

радикально змінюватися із моментом появи у цьому («воєму») світі постаті чужинця, постаті старця-аскета. Руйнуючи основні засади морально-етичної і духовної постави Валентія, старцеві вдається зруйнувати увесь *imago mundi* колишнього доброчинця. Втрату рівноваги у світі Валентія, а також руйнування самого світу, віддзеркалює наступна схема:

початкова ситуація		фінальна ситуація
«Валентій – Валентій»		«Валентій ↔ Валентій»
«Валентій – батько»	→ старець-аскет →	«Валентій ↔ батько»
«Валентій – Сільвія»		«Валентій ↔ Сільвія»
«Валентій – спільнота»		«Валентій ↔ спільнота»

Якщо фігура старця-аскета є фігурою, котра спричиняється до невідворотних деструктивних змін, яким Валентій не може протистояти, то постать батька-патриція актуалізується як постать, котра намагається відновити рівновагу синового світу, рівновагу мікрокосму синівського «я». Саме батько є тією фігурою, яка невідступно супроводжує сина у його особистісній катастрофі: «Лишень отець старий // З розбитим серцем, у страшенні горі, // Котрого сам не розумів, не збаг // Остався з сином [...]» [10, с. 48]. Саме батько зберігає непохитну віру у порятунок сина: «Лиш батько ще надії не теряв [...]» [10, с. 52]. Батько виявляється єдиною особою, яка не втрачає віри у власну дитину, незважаючи на те, що їхні взаємини ніколи вже не будуть такими як у ситуації ідеального *illud tempus*, у світі до катастрофи: «Отець сидів і не зводив очей // З його лица, і холодом у нього // Стиналось серце, і не шевелились // Уста сказати хоч словечко до сина. // Неначе чув, що бездна утворилась // Між ним і сином і що вже ні сльози. // Ні молитви, ні жертви бездни тої // Не замостять» [10, с. 49]. Роль батька, його значення у житті дитини репрезентується у поемі шляхом актуалізації *християнської* («Бог, як батько добрий, // Всі наші слабості найліпше знає, // Бо нас слабими сотворив; не так // Болить його наш гріх, як веселить // Наш жаль, покута й щира хіть поправи» [10, с. 39]) та *античної* алегорези. Ця друга набуває вигляду універсальної космологічної моделі, центром якої виступає батьківське серце. Згідно із цією моделлю циклічність Всесвіту підкоряється законові жертвної батьківської любові. Усе, що народжується, й усе, що помирає, народжується і помирає *ab origine* у серці батька: «О серце батька! Ти, як звід небесний, // Такий всеобнімаючий, просторий! // Такий чудово чистий, лазуровий, // Коли всміхається до нас весною! // Такий могутньо-потрясаючий, А враз і благодатний, оживлюючий, // Коли в літню спеку громи шле, // І бурю, й дощ і дрожжю наповняє // Слабії твори, але чистить воздух // І освіжає землю, кормить ріки. // Такий в важкій задумі сумовитий, // Коли вмира дитя його любима, // Чудове літо, і такий старанний, // Коли вкрива дрімаючу дочку, // Царицю землю, в чисті, білі ризи, // Щоб свіжа, ясна, пробудилась знов! // О серце батька! Як же велична, // Здорова, сильна, покріплююча, // До жертви скоро, фальші несвідома, // Глибока й тиха враз твоя любов!» [10, с. 49]. Якщо у поемі «Історія товпки солі» постава сина є поставою свідка – свідка величної епохи батька, то у поемі «Святий Валентій» у ролі свідка виступає саме батько: на його очах згасає світло синівського світу. Іншим у цій поемі є також механізм моделювання нараційної репрезентації батька. У першому зі згаданих творів образ батька реконструюється двоголосим «я». «Я» рідного сина – пізнього омріяного нащадка роду, а також «я» народженого вдруге, «я» сина названого, котрому Яць-коваль дозволяє побачити світ іншими, «духовними» очима. Натомість у поемі «Святий Валентій» образ батька конститується інстанцією наратора. Саме наратор наділяє постать батька статусом

абсолютної фігури, ставить його у центр антично-християнського *imago mundi*, розглядає батька як джерело незаперечної системи цінностей і непохитної віри у сина. Знаменно також, що в обох поемах образ батька розглядається крізь призму категорії фінітності. В обох поемах відбувається нараційна фіксація батькової смерті:

Поема «Історія товпки солі»

«Я здалека. В Самбірщині, в Підгір'ю // є Слобода, присілок. Довгий час // там жив отець мій, там і вмер» [11, с. 401].

Поема «Святий Валентій»

«Батько, і Памфілій // І Сільвія, і все потомство їх // Погибли тою ж смертю, що й Валентій» [10, с. 55].

В обох поемах світ, що розгортався у «там» і «тоді», асоціюється передусім із ключовою фігурою батька. В обидвох поемах йдеться також про припинення існування цього світу. Єдиним шляхом, котрий веде до реактуалізації цього світу та його системи цінностей, є шлях спогаду. У поемі «Історія товпки солі» ця умова реалізується у формі подвійного акту реконструкції – з наративної перспективи сина й перспективи «духового» сина, наверненого грішника. Натомість у поемі «Святий Валентій» єдиним простором пам'яті про світ і батька, а отже, єдиним простором моделювання значень, виявляється пам'ять наратора.

Отже, у результаті проведеного аналізу вдалося виявити й проаналізувати специфіку реалізації ідентифікаційного й мнемонічного дискурсів, реалізованих у поемі «Святий Валентій». Доведено, що у Франкових поемах пам'ять персонажа («Історія товпки солі», пам'ять наратора («Святий Валентій»)) і пам'ять метатексту (присвяти) стають спільним простором, у якому реалізується акт ідентифікації й збереження того, що найважливіше. Подальші наукові пошуки з обраної проблематики варто, на нашу думку, пов'язати із дослідженням образу батька в інших текстах письменника.

Список використаної літератури

1. Тихолоз Б. Психодрама Івана Франка в дзеркалі рефлексійної поезії: Студії / Б. Тихолоз; Художник В. Мельник. – Львів: ЛНУ ім. Івана Франка, 2005. – 180 с.
2. 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. – 336 с.
3. Челецька М. Номеносфера поезії Івана Франка (поетика заголовків, присвят, епіграфів) / М. Челецька; НАН України. Львівське відділення Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка; Відп. ред. М. З. Легкий. – Львів: Простір М, 2007. – 304 с.
4. Гундорова Т. Франко не Каменярь. Франко і Каменярь / Т. Гундорова. – К.: Критика, 2006. – 352 с.
5. Франко І. Лист до М. Драгоманова, 14 лютого 1886 р. / І. Франко // Матеріали для культурної й громадської історії Західної України. Видає Комісія Західної України Всеукраїнської Академії Наук. Листування І. Франка і М. Драгоманова. – К.: Всеукраїнська Академія Наук, 1928. – С. 161–163.
6. Драгоманов М. Лист до І. Франка, без дати / М. Драгоманов // Матеріали для культурної й громадської історії Західної України. Видає Комісія Західної України Всеукраїнської Академії Наук. Листування І. Франка і М. Драгоманова. – К.: Всеукраїнська Академія Наук, 1928. – С. 163–164.
7. Франко І. Лист до М. Драгоманова, 22 лютого 1886 р. / І. Франко // Матеріали для культурної й громадської історії Західної України. Видає Комісія Західної України

Всеукраїнської Академії Наук. Листування І. Франка і М. Драгоманова. – К.: Всеукраїнська Академія Наук, 1928. – С. 164–167.

8. Ляшкевич П. Дві хвороби святого Валентія / П. Ляшкевич // Вісник Львівського університету. Серія «Філологія». – Вип. 35. – С. 170–178.

9. Крекотень В. Поема Івана Франка «Святий Валентій» / В. Крекотень // Радянське літературознавство. – 1957. – № 3. – С. 62 – 78.

10. Франко І. Святий Валентій // І. Франко. Зібрання творів: у 50-ти томах. – К: Наукова думка, 1976. – Т. 4. – С. 15–56.

11. Франко І. Історія товпки солі // І. Франко. Зібрання творів: у 50-ти томах. – К: Наукова думка, 1976. – Т. 4. – С. 396–428.

Стаття надійшла до редакції 21.04.2014

V. V. Durkalevych

A FATHER'S IMAGE IN IVAN FRANKO'S POEM «SAINT VALENTY»

The article reveals specific features of memory and identification discourses in Ivan Franko's poem «Saint Valenty». The author makes an attempt to highlight key narrative impulse as a structural part of narrative situation connected with modeling process in the poem as well as analyses the private correspondence as pivotal context of narrative impulse. In his correspondence with Mykhaylo Dragomanov Ivan Franko tries to elucidate the importance of literary struggle with clerical ideology, especially with the concept of ascetic state of mind. The author analyses specific features of different levels of memory discourse. This aspect is represented as an immanent feature of creative thinking and part of broader textual space. The latter is represented by some poems including dedication such as «History of lump of salt» by Ivan Franko. The narrative situation and the level of dedication demonstrate certain connectedness with the key figure of the father and his ideal world. The system of values represented by father and his world is identified as spiritual inheritance for those who remember. Both texts – «Saint Valenty» and «History of lump of salt» – are functioning as symbolic acts of memory and spiritual identification.

Keywords: poem, narrative, recollection, identification, father, system of values, memory, narrative impulse.

УДК 821.161.2-22.09"1890/1930"

Г. К. Костенко

МОДАЛЬНІСТЬ САТИРИЧНОЇ ТА ПОБУТОВОЇ КОМЕДІЇ В УКРАЇНСЬКИХ ДРАМАТИЧНИХ ЖАРТАХ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ

На початку ХХ ст. в українському культурному просторі відбуваються зміни естетичних засад комізму: в українських драматичних жартах все помітніше виявляється сатирично-іронічна, пародійна модальність, спостерігаються елементи метадрами, жанрової авторефлексійності, театральної самопародії. В нашій статті ми розглянемо українські драматичні жарти, що мають спільні комунікативні тенденції з сатирично-побутовою комедією.

Ключові слова: драматичний жарт, комізм, авторефлексійність, сатирична типізація, метадрама.

В українському літературознавстві ще недостатньо праць, присвячених жанровій

своєрідності української одноактної драматургії, хоча ця проблема у різний час привернула увагу таких науковців, як Г. Доридор, А. Захарченко, Н. Малютіна, Р. Тхорук, В. Сахновський-Панкєєв та інші. Дослідники відмічають, що кінець XIX – початку XX століття є перехідним і принципово важливим для історії української літератури. Це пов'язано, по-перше, з тим, що у зазначений період в українському літературному просторі увиразнюється відмінність двох концепцій літератури: народницької й модерної, які передавали абсолютно різні погляди на розвиток літератури. По-друге, на початку XX ст. в українській драматургії спостерігається оновлення тематично-змістового наповнення сюжету п'єси, переорієнтація з зовнішньої події на внутрішню. Поетика художніх текстів свідчить про переосмислення самого поняття комічного. Так, за спостереженнями Н. Малютіної, «процеси дифузії комедіоцентричних жанрів, як то: водевіль, фарс, трагікомедія, інтермедія, жарт; своєрідного “вживлення” у комедійну структуру елементів ліричної драми, трагедії, феєрії та інших несподіваних жанрів, форм, виявляли авторську стратегію й впливали на глядацьке сприйняття, підживлене парадоксами самого тексту» [6, с. 237]. На думку дослідниці, за часів І. Котляревського відбулося розширення меж комедійних жанрів: водевілю, мелодрами, комічної опери, оперети, драматичного жарту, між якими «посилюються інтерактивні взаємини наближення, взаємопроникнення, поглинання різних жанрових начал одного в іншому» [6, с. 10]. Не випадково драматичний жарт стає вкрай популярною драматичною формою на українській сцені саме в цей експериментальний період, адже у ньому часто схрещувалися ознаки одночасно двох чи навіть більше жанрових форм. Власне, за спостереженнями дослідників, драматичний жарт як жанровий різновид (або метажанр) веде свою генезу від інтермедії, водевілю, і побудований, як правило, на анекдотичній ситуації. Завдяки живому гумору, побутовим темам наприкінці XIX століття одноактівка з водевільними сюжетами (а саме: отримання батьківського благословення завдяки розіграшу, приборкання норовливої/норовливого тощо) трансформується у комедію-жарт, драматичний жарт «взаємодіє» з іншими жанровими формами, вбирає в себе елементи й жанрові особливості водевілю, мелодрами, оперети, соціально-побутової комедії тощо.

До сьогодні немає жодного спеціального історико-літературного дослідження українського драматичного жарту кінця XIX – початку XX ст., що зумовлює **актуальність** нашого дослідження. Отже, **мета** нашої статті полягає у дослідженні процесів жанрового оприявлення українського драматичного жарту, усвідомлення його специфіки жанрово-стильового характеру в контексті розвитку інших комедійних жанрів.

У зв'язку з цим перед нами стоять такі **завдання**: показати здатність українського драматичного жарту до увиразнення оцінювально-понятійних механізмів комізму, а у зв'язку з тим – проявлення іронічно-пародійної, сатирично-викривальної модальності, що дозволяє розглядати його в руслі тих процесів, які будувалися на зламі століть з комедією.

Дослідники драматургії давно помітили, що наприкінці XIX століття не лише руйнуються структурні відмінності між типами творів, причому зникає можливість диференціювати окремі жанри, види у змінюваних родо-жанрових формах (наприклад, у поетичній драмі-сатирі чи у драматичній новелі), але й змінюється розуміння природи комізму [10, с. 189]. Посилюється оцінювально-понятійне спрямування комізму, він стає формою виявлення складної, часто протирічної позиції автора.

Не випадково український драматичний жарт набуває в цей період популярності не лише як масово-розважальний театральний жанр, але й як жанрова форма,

що поєднувала в собі різні авторські стратегії та характер модальності, сюжетного розвитку, форми і прийоми комізму тощо. Безумовно, функціонування драматичного жарту слід розглядати в системі комедійних жанрів, виявляючи спільні й відмінні з комедійними стратегії висловлювання, природи комізму тощо. Т. Коєн зауважує: для драматичного жарту характерним є раптовий фінал (пуант), неочікуване закінчення вистави, яке має виправдовувати горизонт очікування глядачів [18, с. 484]. Ключовим моментом Т. Коєн називає процес збігу авторських очікувань (закладених в драматично-сценічний текст авторських установок) та реалізація цих очікувань глядачами (тобто здатність до «прочитування» авторських гумористичних сентенцій). Так, на думку дослідника, сутність жарту полягає у фальші, у неможливості здійснення тої чи іншої сценічної ситуації у реальному житті, тобто жарт, певною мірою, є театралізацією (чи то ілюзією) самого життя, пародіюючи та іронізуючи сталі погляди суспільства [18, с. 502]. Власне, мистецтво початку XX століття, яке «маніфестує правду життя (реалізм та натуралізм), створює лише ілюзію й правди, і самого життя» [1, с. 23]. Саме тому на початку XX ст. відбувається певна переорієнтація самого поняття комічного, змінюються комунікативні стратегії драматургів, а в основу жарту закладається дидактично-тенденційний компонент [18, с. 498].

За спостереженням англійського дослідника Н. Кароля, жарт, як правило, мусить складатися із загадки-замороки та раптового вирішення цієї загадки. Ця схема наближує драматичний жарт до поетики анекдоту [17, с. 23]. Цю думку підтримує Є. Курганов, який доводить, що сам по собі анекдот балансує між монологом і діалогом, він не здатен існувати самостійно, тому неодмінно пронизує усні й письмові жанри. Однак, на зламі століть анекдот, як тип сюжету, виходить за рамки розважальних жанрів і функціонує подібно до метажанрів. Не випадково схожі тенденції до драматизації анекдоту спостерігаємо в літературах інших слов'янських країн: ми спробуємо довести, що російські «гуморески», «шутки», польські фразки мають деякі спільні та відмінні жанрово-комунікативні та рецептивні стратегії із українськими драматичними жартами.

Як спостерігає Т. Шахматова, в п'єсах, подібних до драматичного жарту в російській літературі, виразно простежується не лише фольклорна, але й тривка комедійна літературна традиція. Це пояснюється передусім тим, що російські комедія або водевіль (який виявляв ознаки, подібні до комедійних і міг виступати замість комедії) характеризувалися не тільки (і не стільки) фольклорною основою, але, передусім, орієнтацією на літературні форми (часто як їх стилізація); відзначалися відкритим характером для діалогу з європейськими зразками драматургії. Вже у перших водевілях А. Шаховського спостерігаються пародійно-іронічні віднесення до текстів давньогрецького комедіографа Аристофана. Український водевіль також продовжував європейську комедійну традицію, але, поряд із тим, плідно черпав образи, сюжети з джерел народного театру (про що писали І. Франко та М. Возняк). Драматичні жарти в російській та українській літературах, з одного боку, виявляють спільні розважальні тенденції, а з іншого, – віддзеркалюють форми та способи віднесення до національної та європейської комедійної традиції. Йдеться про те, що хоч А. Чехов вважав свої «маленькі комедії» (гуморески або жарти) водевілями, проте його п'єси 1880-х – 1890-х років не були ними «в певному значенні цього терміна, хоча і, безсумнівно, тяжіли до водевільного жанру» [11, с. 81]. На думку С. Васильєвої, зацікавлення А. Чехова жартами пов'язане з бажанням драматурга поекспериментувати з водевільним жанром і було, швидше, підготовкою до написання «великих» комедій, опрацюванням анекдотичних ситуацій, типів-героїв, сюжетів і т.д. А. Чехова приваблював один з основних аспектів водевільної поетики – анекдот (або комічна

сценка з життя), який надалі знайде своє місце в усіх комедійних п'єсах автора. Так, в поезії чеховських жартів дослідники виділяють веселі, іронічно-пародійні («Ведмідь», «Пропозиція», «Трагік мимоволі») і викривальні («Ювілей») жарти [см: 2].

Чеховські жарти «Ведмідь» та «Пропозиція», що за своїм характером є видовишно-розважальними п'єсами, мали неабиякий успіх на сцені. В цих жартах спостерігаємо трансформацію водевільного мотиву сватання у мотив поєдинку (в першому жарті відбувається дуель між чоловіком і жінкою; а в другому – словесна суперечка-двобій). Однак, вже у другому жарті мотив «шлюбних випробувань «обростає» в п'єсі новими смислами: персонажі... ледве можуть витримувати ці випробування, демонструють слабкість, безсилля, але, все ж, жанрова ознака – отримувати бажане – «happy-end» зберігається [см: 2]. Однією з особливостей драматизації анекдоту в жартах А. Чехова вважаємо переорієнтацію комічного акценту із зовнішнього на внутрішній світ героя. Так, комізм ситуації відходить на другий план, поступаючись місцем комізму характерів героїв. Відчувається тенденція драматичного жарту до посилення епічного начала в структурі самої дії, модальності іронії, гротеску («Трагік мимоволі»).

У жарті А. Чехова «Ювілей» розважальні тенденції значно слабшають, переосмислюється саме поняття комізму. Анекдотичний конфлікт не вирішується традиційним пуантом. Завдяки «діалогу глухих», драматург підкреслює абсолютну неможливість упорядкувати хід подій, розібратися в них, і це децентралізує дію п'єси. Таке вирішення конфлікту підкреслює не тільки авторську іронію, а й творчі шукання російського драматурга, його бажання оновити усталені погляди на жанрові та сценічні моделі водевілю. Власне, зштовхування трагічного і комічного надає жарту «Ювілей» іронічно-сатиричного звучання.

Фрашка (або «двожанка» чи «фіглик») у польській поезії XVII ст., за літературознавчим словником, – «коротенький жартівливий чи сатиричний твір як актуальної проблематики, так і етичних мотивів, подекуди з ознаками філософствування» [7, с. 716]. Деякі дослідники зазначають, що термін «фрашка» італійського походження («frasche» з італійської – дрібничка, витребенька). Зокрема, В. Чадович у своїй статті «Стилізація сюжету п'єс І. П. Котляревського «Москаль-чарівник» у драматургії Ю. Федьковича та С. Воробкевича» зауважує, що тематична специфіка фрашки полягає у тому, що «об'єктом зображення фрашки має бути правдива життєва сценка або правдоподібно вигадана, яка передається крізь призму сміху. Сміх може бути двоякий: як джерело розваги, безтурботний, веселий, викликаний комізмом зображеної ситуації чи особи, і сміх як засіб сатиричного викриття негативних рис характеру людей, певних громадських вад та нездорових суспільних явищ» [см: 15]. Та основна вимога фрашки як драматичного жанру, на думку дослідниці, – це наявність анекдотичної ситуації, комічного випадку. Саме тому деякі українські драматурги, надаючи своїм п'єсам авторського жанрового визначення «фрашка» (йдеться про драматургів Західної України або діаспорних письменників), мали на меті підкреслити її жартівливий анекдотичний характер (п'єси С. Воробкевича, Ю. Федьковича). Спробуємо виявити деякі спільні риси у фрашках польських та українських драматургів (А. Фредри «Два шрами», Ю. Федьковича «Як козам роги виправляють», «Запечатаний двірник»).

Так, у фрашці на одну дію «Два шрами» (1857) А. Фредри, життя і творчість якого тісно пов'язані зі Львовом, відтворюється, на перший погляд, типова для водевілю ситуація «qui pro qui»: обидва претенденти на руку молодій вдови Мальської видають себе за одну й ту ж особу, оскільки мають подібні шрами на обличчі. Утім вже з першої яви відчувається авторська гра з комедійними прийомами, фабульними схемами

і жанровими канонами: риси комедії ситуації, комедії характерів тісно переплітаються з елементами ярмаркового театру. У фразці А. Фредри також помічається характерний для метадрами прийом «п'єси у п'єсі», «гра у грі», що допомагає драматургові створити певні моделі ігрової поведінки своїх персонажів. Так, аби заплутати Завейську, Альфред та Барський розігрують виставу «з двома Тульськими». В цій поставленій самими ж персонажами «п'єсі» Альфред займає позицію режисера й виконавця п'єси, він не лише моделює розіграш, але й чітко розуміє його мету:

А л ь ф р е д. ...Я просто хочу немного позабавиться и, кстати, заранее оградить себя от железной власти уважаемой пани Завейской [14, с. 45].

Образ Барського, якому «дістається роль Тульського», за своїм характером та метою введення у дію п'єси нагадує нам ярмаркового актора імпровізатора, оскільки й сам Барський діє доволі стихійно, спонтанно, покладаючись на долю випадку. Пані Завейська «потрібна» драматургові, аби поіронізувати над типом водевільних персонажів, що прагнуть поєднати у шлюбі закохані серця. Молода вдова Мальська, в свою чергу, «займає позицію» глядача, який зі сторони із зацікавленням спостерігає за дійством. Таким чином, використовуючи прийоми жарту-фразки, А. Фредро у своїй п'єсі «Два шрами» вказує на іронічно-пародійне сприйняття цих сталих прийомів, що дозволяє вказати на рису жанрової авторефлексійності в п'єсі.

У фразках українського драматурга Ю. Федьковича «Запечатаний двірник» і «Як козам роги виправляють» так само, як і в п'єсі А. Фредри, дія підпорядковується прийомам театралізації дійсності. У фразці «Запечатаний двірник», яка побудована за принципом «сцени у сцені», відчувається авторська іронія над сталими водевільно-мелодраматичними ситуаціями, водевільними амплуа тощо.

У фразці Ю. Федьковича «Як козам роги виправляють» зберігається театральна умовність, майже відсутній внутрішній конфлікт, натомість акцентується увага на зовнішньому драматизмі дії. Принципово важливо для цієї п'єси те, що, жартуючи, драматург показує можливі маніпуляції класичного сюжету, а звідси – жарт як стратегія або прийом набуває жанрових ознак, закріплюючись як спосіб бачення світу. Отже, в основі сюжету фразки Ю. Федьковича лежить суперечка: Катря є козир-дівчина із знаком «мінус», Василь навпаки – козир-хлопець із знаком «плюс», що й являє собою основу комедійної ситуації. Саме тому Катря й Василь постають одне для одного антагоністами, а їхня сутичка набуває рис любовного поєдинку. У цьому ми вбачаємо спробу українського драматурга іронічного осторонення відомого театального сюжету приборкання норовливої дівчини, що являє собою пародійну інтерпретацію відомого шекспірівського сюжету в стилі українського фольклорного дійства.

У 80-х – 90-х роках XIX ст. в Україні відбувається справжня мистецька революція, адже «саме в цей період відбулося остаточне оформлення національної української драми як явища театру, не тільки національного, але й європейського» [9, с. 8]. За спостереженнями Т. Свербілової, Н. Малютіної, Л. Скорини, процес становлення нової європейської модерної драми збігається з процесом українського театроутворення, адже наприкінці XIX століття вже існував театр корифеїв, «який протягом наступного століття викликав в чужих країнах захоплення національними особливостями пасіонарної акторської гри, а вдома – невдоволення етнографічно-побутовим напрямком драматургії, яка була сільською за тематикою, народницько-просвітницькою за духом» [9, с. 8]. Варто зазначити, що для комедій того періоду стає характерним гостре висміювання соціально-політичних проблем суспільства, деформація й перебільшення тої чи іншої ситуації, зведення її до абсурду й гротеску, що відповідає, по суті, поетиці сатиричної комедії. Таку тенденцію спостерігаємо у

жартах А. Володського «На бідного Макара...» (1910) і М. Франчіча «Депутат» (1911), в яких почасти зникає добродушний водевільний гумор, натомість з'являється «інший» сатиричний сміх, мета якого, передусім, – викликати у глядачів/читачів зневагу до міщанського способу життя й типу мислення зокрема, змусити замислитися глядача й засудити певні суспільні явища. Звідси, уточнює М. Федь, «витікає й той головний засіб сатиричної типізації, який прийнято визначати терміном “перебільшення”» [12, с. 175].

Як і сатирична комедія, жарт А. Володського «На бідного Макара...» має «дворівневий» конфлікт. Перший рівень – сюжетний (зовнішній), другий – позасюжетний (внутрішній). Об'єктом суперечки головних персонажів (зовнішньої та внутрішньої) виступає земля, «родовий маєток» Бублика, яку кожний герой сприймає крізь призму власного інтересу: Бубликові земля «потрібна», аби постійно відчувати себе паном, приналежність до «вищого світу», а, отже, для приховування свого комплексу меншовартості, у чому розпізнається іронія над романтичними стереотипами минулого. Для дітей і дружини земля є нічим іншим, як можливістю отримати задарма гроші, наречений доньки Бублика Павло Павлович оцінює її як духовні скарби нації тощо. Та «пан» Бублик, який пишається своїм начебто шляхетним походженням, постійно згадуючи свого великого пращура гетьмана Тетерю, по суті, не є аристократом. Осторонені уві сні героя стереотипи гетьманського минулого виразно зводяться до кітчу:

Б у б л и к. Що? ... Я, Бублик, – без землі?! ...Збутись прапрадідівського ґрунту, продати казна-кому прапрадідівські могили? Ви, мабуть, забули, який мій рід, забули мою родословну?... що Бублики ведуть свій рід від гетьмана Тетері... що сестра гетьмана Тетері вийшла заміж за Галушку... Галушчина сестра одружилася з Юшкою... дочка писаря Юшки одружилася з <...> Яковом Бубликом... ти забула, що я гетьманського роду, що в жилах моїх тече – гетьманська кров!

В а с и л и с а. Хоч королівська... «Мене» скажіть, «виперли з четвертого класу реального, бо байдики бив... б'єте й тепер. І щастя велике, що носитеся з якоюсь-то Тетерею!.. [3, с. 11–12].

Структурною домінантою художнього простору в драматичному жарті А. Володського є образ маєтку, «родового» будинку Бублика. На думку С. Гончарової-Грабовської, образ будинку (землі, хати, маєтку, квартири тощо) є одним з провідних в російській та й в європейській драматургії початку ХХ століття [4, с. 34]. Він може символізувати як добробут, сімейне щастя, захищеність від соціально-політичних негараздів, так і навпаки – безлад, хаос, занепад, розруху в матеріальному й духовному сенсі.

Український драматург закладає код сприйняття хати Бублика на початку другої дії. Так, перед глядачами з'являється занедбана кімнатка з прогнилими віконцями. Сцена деякий час залишається пустою, хоча глядачі чують розмову Ганнульки і Хведота за кулісами. В образі «занехаяного, але поетичного» [3, с. 29] будинку спостерігаються риси пародіювання чеховських мотивів, зокрема мотиву руйнування «дворянських гнізд» (як, наприклад, у п'єсі А. Чехова «Вишневий сад»). Тяжіння до обмеженого сценічного простору, в який потрапляють герої жарту, нагадує магічне коло, властиве поезії чеховських комедій, і вказує на певну традицію розгортання комедійного конфлікту. Поліфонізм недочутих реплік у замкненому «магічному колі» помічається передусім у спілкуванні самих героїв жарту, адже кожен живе у своєму маленькому мікросвіті: Бублик сконцентрований на своєму походженні, його дружина – на продажі землі, Олена – на музичній школі, Анатоль – на картах й алкоголі, Лашно – на позичанні грошей, Павло Павлович – на віднайденні історичних пам'яток у курганах

тощо. З кожними новими діалогами персонажів все помітніше виявляється комедійна «недіалогічність», яка закладена в основі комічного, потрібна задля того, щоб розбіжні емоційно-психологічні параметри обов'язково зіштовхнулися між собою. Герої, які ведуть «діалог глухих», відмовляються від спроби розібратися в ситуації, поступитися власними переконаннями.

З першого погляду здається, що сценічну дію «контролює» колишній пан, власник маєтку Бублик. Так, його постійні конфлікти і суперечки з близькими, безумовно, надають п'єсі певної динаміки. Все ж на рівні розгортання інтриги (переїзд із міста до села) від Бублика мало що залежить. Поведінка Бублика на початку і наприкінці п'єси залишається незмінною, як це і характерно для комедійного героя, оскільки паном рухають лише емоції, зумовлюючи його поведінку.

Зав'язка сценічної дії відбувається з появою найактивнішого героя п'єси – канцеляриста Павла Павловича, який «розважається археологією». Саме Павло Павлович пропонує Бублику їхати до села, через що виникають скандали «нащадка» із ріднею; він позичає Бубликові гроші, тим самим примушує його погодитися на подорож, врешті, знову порушує плани панича й повідомляє про сватання до Олени. В образі Павла Павловича помічаються риси П'єро – однієї з найпопулярніших масок за часів французького народного ярмаркового театру. Канцелярист, як і Pierrot, прикриваючись добродушністю, врешті досягає своєї мети: за ним залишаються кургани, незалежно від розпродажу землі. Однак, наприкінці п'єси, завдяки дельартівському прийому знімання маски, Павло Павлович перетворюється на очаклювачів на жалібного коханця-невдаху, якого покинула дружина через його безпомічність й пристрасну любов до старовини. Захоплення Павла Павловича археологією, точніше, старими курганами («я не претендую ні на що... Мені аби могили»), його романтичні ідеали доводяться до кінця: Павло Павлович майже влаштовує істеричну, побачивши похоронну процесію. Власне, у фанатичному бажанні канцеляриста «розривати» кургани Бубликових предків помічаємо у підтексті іронічну алюзію на відомий вірш Т. Шевченка «Розрита могила» (1843 р.), за часів козацької слави ставлення до ідеалів значно змінюється, не випадково спроба повернення до них доводиться до кінцевого огрублення. Власне, паралелізм між честю і безчестям, славетною історією й самозванством, дистанція між ілюзіями та реальністю гротескно передається у нічному видінні Бублика. Сон Бублика надає трагікомедійний, фарсовий ефект дійству. Сцена-феєрія зустрічі козаків зі своїм «нащадком» побудована за принципом ігрового театру «сцена у сцені». Вона, по суті, не випадає з сюжетно-подієвого ряду, але відіграє важливу роль для вияву авторської іронії над стереотипами свідомості української «еліти». У вставній сцені сну принципово змінюється тональність самого сміху: він втрачає легку глузливість, притаманну жарту на початку дійства, натомість погляди сучасних Бубликів набувають гострого, сатиричного, викривального засудження, наближуючись до вироку: «Який же ти мизерний! Нещасний виродок! Одне моє слово – й будеш на палі, на шибениці!» [3, с. 42].

Авторська оцінка дійсності й персонажів особливо відчувається у великій ремарці, яка характеризує не стільки просторово-часові координати дії, скільки внутрішній (підсвідомий) світ персонажа, створюючи особливе емоційне поле вистави.

Іронічну авторську позицію спостерігаємо також у зображенні образів дітей Бублика, поведінка яких є пародією на стереотипні заняття еліти. Так, Олена (як зазвичай було прийнято у «високих» колах) займається музикою, не маючи до того аж ніякого хисту, Анатоль – постійно програє в карти великі суми грошей.

Фінал у жарті залишається відкритим, що характерно для сатиричної комедії: адже розпродаж «гетьманської» землі не вирішує головного конфлікту, у п'єсі не

відбувається розв'язки як такої, навпаки, втрата землі загострює внутрішній конфлікт Бублика зі світом. Його страждання зводяться до гротескно-окарикатуреного зображення любові до своєї землі: Бублик цілує діжку з фікусом. Так, романтичний образ рідної землі змінює модальність, набуваючи елементи трагіфарсу:

Б у б л и к. Ця діжечка [вазон із фікусом – К. Г.] мій талісман. Тут, в цій діжечці моя, моя не заставлена земелька! Гетьманська, родова! Я гляну на свою земельку – і згадуватиму, що рід Бубликів ведеться від гетьмана Тетері!.. [3, с. 64].

Незначна репліка Ганнульки, сільської дівчини, яка так і не отримала відповідь на своє питання про електрику, набуває іронічного забарвлення: ніхто і ніщо не змінюється, герої як були, так і залишаються «глухими» одне до одного.

У драматичному жарті на 3 дії М. Франчича «Депутат» (1911) віддзеркалюється типова сатирична ситуація, коли виникає протиріччя між ілюзією та реальною дійсністю, бажанням героя бути тим, ким не є насправді. Так, Пилип Глек стає жертвою розіграшу невідомих, котрі відправили торговцеві листа із запрошенням до Полтави стати депутатом. Ця новина перевертає все життя Пилипа, відкриває його справжнє обличчя, жагу до влади тощо. Пилип Глек одержимий ідеєю стати депутатом так само, як і Бублик – своєю землею. Він втрачає здатність до критичного мислення, поринаючи у світ власних ілюзій, які будуть знищені у розв'язці п'єси. Та, на відміну від жарту А. Володського, у «Депутаті» помічаємо наявність одного позитивного персонажа: різника Цапка, який єдиний з усіх дійових осіб об'єктивно оцінює ситуацію, висловлює сумніви щодо вручення депутатського мандату торговцеві, більш того, намагається застерегти Глека від ганьби. Як зазначає В. Сахновський-Панкєєв, позитивний герой в сатиричній комедії вводиться автором не задля композиційного чи то внутрішнього порядку дії, він не є моралізатором, не виконує роль «рятівника» пропащої душі, навпаки, його присутність у канві драматичного тексту необхідна драматургові, коли конфлікт передбачає неминуче зіштовхування позитивних і негативних явищ суспільства [8, с. 38]. М. Франчіч так само, як і А. Володський, аби окарикатурено зобразити внутрішній світ Пилипа Глека, також вдається до зображення сфери підсвідомого героя. Та в жарті «Депутат» сон не є вставною сценою, Пилип сам розповідає про свої видіння, причому засоби пародійної стилізації нагадують поему «Сон» Т. Шевченка, що додає п'єсі гротескного зображення дійсності:

П и л и п. ...Мені навіть сон у руку приснився: буцім я вже в преславній Полтаві і раптом подають мені червоного коня і я сам у червоному мундирі; і поїхали ми з усіма гонорами на святу Шевченкову могилу, аж ось – летить кур'єр і прямісінько до мене. Дає мені орден у бралянтах – самоцвітах... Боже мій, думаю собі уві сні, за що мені сіє? Яке багатство, яка краса! Та від радощів і прокинувся мокрий – упрів! [13, с. 28].

Фінал цього драматичного жарту набуває трагіфарсових відтінків, наближуючи п'єсу М. Франчича до комедії характерів: розчарований і пригноблений Пилип вертається додому, усвідомлюючи усю абсурдність свого стану й, водночас, жаліючи, що не вдалося стати депутатом.

У ряді жартів того часу спостерігається зміна об'єкта комічного: замість побутової ситуації, навіть звичаїв, моралі середовища таким об'єктом викриття стають суспільні, культурні тенденції, які в такий спосіб усвідомлюються. Так, у жартах І. Ревкуна «Два глухих» (1910) та Т. С. Сулими-Бачихиної «Хавромантій» (1913) відчувається відхід від традиційного водевілю, який полягає у авторській орієнтації на реалістичне відтворення соціально-побутових мотивів та вчинків персонажів, зацікавлення національними характерами, що наближає ці драматичні жарти до жанру побутово-сатиричної комедії.

Жарт на одну дію І. Ревкуна «Два глухих» (1910) продовжує тему духовної деградації українського міщанства. Розважальні тенденції жарту І. Ревкуна помітно слабшають. Анекдотичний конфлікт не вирішується традиційним пуантом, створюється ілюзія незавершеності дії. Так, «діалог глухих» полягає в тому, що кожен персонаж перебуває у світі власних ілюзій. Ці різні контексти, які, за логікою анекдоту, повинні перетнутися, вибухнути, надати розв'язці емоційно-психологічної завершеності, рухаються по спіралі, нагнітаючи ситуацію, але її не вирішують.

Синтез комічних і трагіфарсових елементів простежуємо у побутовому жарті на дві дії Т. Сулими-Бачихиної «Хавромантій» (1913), комізм дії якого полягає в нашаруванні різних контекстів мислення героїв. Сюжет жарту нагадує комедію Квітки-Основ'яненка «Ясновидящая» (1820): так само, як і в п'єсі Квітки, глядач дізнається про містичні здатності «хавромантія» Лейби з розмов інших персонажів між собою. Ця позасценічність додає драматичному жарту епічних елементів оповіді, адже через діалогічне мовлення персонажів в уяві глядача проектується образ Лейби-шарлатана. Завдяки прийому контрасту чи то співставлення двох реальностей – сценічної та позасценічної, вдається розпізнати авторську установку на іронічне сприйняття п'єси.

Таким чином, драматичні жарти наприкінці XIX – у першій третині XX ст. демонструють свою жанрову гнучкість, можливість поєднувати у собі не лише розважальні водевільно-мелодраматичні тенденції, але й елементи сатирично-побутової комедії. Це помічається, передусім, у зміні естетичних засад комізму, в якому посилюється оцінювально-аналітичне спрямування, тональності самого сміху, який передає авторське іронічно-пародійне ставлення до сталих водевільно-мелодраматичних схем, у сюжетній будові самих жартів, у наявності дворівневого конфлікту, зовнішнього та внутрішнього, у зміні засобів сатиричної типізації, а саме: у використанні гіперболи, гротеску, в авторському зображенні дійсності, відсутності однозначно позитивного героя тощо.

Список використаної літератури

1. Барановская О. Смех сквозь грезы / Ольга Барановская // Докса: [збірн. науч. пр. з філософії та філології]. – Одеса: ОНУ ім. І. І. Мечникова, 2008. – Вип. 13. – С. 21–26.
2. Васильева С. С. Чеховская традиция в русской одноактной драматургии XX века: Поэтика сюжета: дис. канд. филол. наук: 10.01.01 «Русская литература» [Електронний ресурс] / Светлана Сергеевна Васильева. – Волгоград, 2002 – 208 лист. – Режим доступу: <http://www.dissercat.com/content/chekhovskaya-traditsiya-v-russkoi-odnoaktnoi-dramaturgii-xx-veka-poetika-syuzheta>.
3. Володський А. «На бідного Макара...». Жарт на 3 дії / А. Володський. – К.: Друкарня 1-ої Київської Друкарської Спілки, 1910. – 64 с.
4. Гончарова-Грабовская С. Я. Комедия в русской драматургии конца XX – начала XXI века: учеб. Пособие / С. Я. Гончарова-Грабовская. – М.: Флинта: Наука, 2006. – 280 с.
5. Курганов Е. Анекдот как жанр / Е. Курганов. – СПб.: Акад. проект, 1997. – 123 с.
6. Малютіна Н. П. Українська драматургія кінця XIX – початку XX ст.: аспекти родо-жанрової динаміки: [монографія] / Наталія Павлівна Малютіна. – Одеса: Астропринт, 2006. – 352 с.
7. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. – К.: ВЦ «Академія», 1997. – 752 с.
8. Сахновський-Панкєєв В. О. Мистецтво комедії / Володимир Олександрович Сахновський-Панкєєв. – К.: Мистецтво, 1966. – 68 с.

9. Свербілова Т. Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини XX ст. / Т. Свербілова, Н. Малютіна, Л. Скорина. – Черкаси, 2009. – 598 с.

10. Теория литературных жанров : учеб. пособие для студ. учреждений высш. проф. образования / [М. Н. Дарвин, Д. М. Магомедова, Н. Д. Тamarченко, В. И. Тюпа]; под. ред. Н. Д. Тamarченко. – 2-е изд., стер. – М.: Академия, 2012. – 256 с.

11. Тиме Г. А. У истоков новой драматургии в России (1880 – 1890-е годы) / Г. А. Тиме. – Л.: Наука, 1991. – 150 с.

12. Федь Н. Жанры в меняющемся мире / Н. Федь. – М.: Сов. Россия, 1989. – 544 с.

13. Франчіч М. Депутат. Жарт на три дії з міщанського побуту / М. Франчіч. – Полтава: Електрична друкарня Г. І. Маркевича, 1911. – 35 с.

14. Фредро А. Свечка погасла. Два шрама / Александр Фредро. – М.: Гос. изд-во «Искусство», 1957. – 95 с.

15. Чадович В. А. Стилізація сюжету п'єси І.П. Котляревського «Москаль – чарівник» у драматургії Ю. Федьковича та С. Воробкевича. [Електронний ресурс] / В. А. Чадович. – Режим доступу: <http://govuadocs.com.ua/docs/2945/index-539900-1.html>.

16. Шахматова Т. С. Традиции водевиля и мелодрамы в русской драматургии XX – начала XXI веков: дис. канд. филол. наук: 10.01.01 / Татьяна Сергеевна Шахматова. – Казань, 2009. – 210 арк.

17. Carrol N. O dowcipach / N. Carrol // O komizmie: od Arystotelesa do dzisiaj. – Gdańsk, 2011. – S. 501–505.

18. Cohen T. Dowcipy. Filozoficzne rozważanie o dowcipach / T. Cohen // O komizmie: od Arystotelesa do dzisiaj. – Gdańsk, 2011. – S. 481 – 500.

Стаття надійшла до редакції 11.03.2014

G. K. Kostenko

MODALITY OF SATIRICAL AND DOMESTIC COMEDY IN UKRAINIAN DRAMA JOKES LATE XIX - EARLY XX CENTURY

In the early XXth century the esthetic bases of comism changed in the Ukrainian cultural space. The satirical, ironical, parody modality became more and more obvious in the Ukrainian dramatic jokes. The elements of metadrama, genre autoreflexion, theatric selfparody are seen. We'll take a look at the Ukrainian dramatic jokes having common communicative tendencies with satirical and family life comedy in our article.

At the end of XIXth and in the first third of XXth centuries the dramatic jokes showed their genre flexibility and the opportunity to match not only the entertainment of vaudeville-dramatic tendencies, but also the elements of satirical-domestic comedy. First of all it's noticed in the change of comism esthetic base, in which estimating-analitical direction is strengthened, in laugh tonality, which transfers author's ironical-parodical attitude to the settled vaudeville-metodramatic schemes, in the joke plot structure, in the existence of double level conflict, both external and internal, in the satirical type method change: hyperbola use, grotesque, original reality presentation, the absence of a certain positive character etc.

Keywords: *dramatic joke, autoreflexion, comism, autoreflexion, satirical types, metadrama.*

УДК 821.111(73)

А. С. Кравченко

ІНТРАІСТОРІЯ В РОМАНІ Е. Л. ДОКТОРОУ «МАРШ»

В статті аналізуються відображення ідеї інтраісторії у творах одного із представників жанру американської історіографічної метапрози Е. Л. Доктороу. Розглядаються паралелі між змістовим наповненням роману «Марш» письменника та принципами концепції інтраісторії.

Ключові слова: постмодернізм, інтраісторія, історіографічний роман, американська література.

Іспанський письменник і культуролог Мігель де Унамуно поділяє історичний процес на зовнішню історію – хронологічний потік фактів, які можуть бути класифіковані за формальними ознаками (політичними, національними) і відображені в документах, та інтраісторію – непізнана основа, ірраціональна суть історичних явищ і подій. Інтраісторія є «осадою історії», екзистенціальним, «глибинним і мовчазним» фактором, що об'єднує людей на іманентних підставах: народ, його культура, жива мова.

М. де Унамуно викладає концепцію інтраісторії в «Довкола кастовості» (1895), в «Житті Дона Кіхота» (1905) пропонує інтерпретацію роману Сервантеса як вираження іспанської душі. Звертаючись до читача, автор вигукує: «Якщо ти твердо намірився впасти і зануритися в розколину, яка таїть духовні традиції твого народу, щоб досліджувати її та впровадитися в її надра, і заради цієї мети ти готовий вести глибинні розкопки» [3, с. 235]. Він стверджував, що окрім офіційної історії, яка заповнена війнами, політичними конфліктами та революціями, є ще життя мас, яке повністю ігнорують в таких документах. Його уникають, тому що там немає колізій з певним історичним значенням. Але, насправді, важлива сама інтраісторія, бо вона надає істинне знання епохи. Згідно М. Унамуно, народ лише «мовчить, молиться і платить», а все ж таки в історії, яка відбувається незалежно від його волі, він залишається головним героєм. Людство найбільш сильно відчуває на собі гніт великих соціальних колізій і всі існуючі конфлікти торкаються його [2, с. 330]. Тобто, провідна роль в пізнанні історії належить внутрішнім цінностям народу, це істинний його дух.

Вчення М. Унамуно сконцентровано навколо проблем життя конкретного індивіда, але цей індивід живе в «народі». Історія є скороминущими та зникаючими подіями, всім тим, що, як хвилі, прокочується по поверхні людського моря, часто роз'єднуючи людей або поєднуючи їх формально; інтраісторія – це глибини моря, непомітне, щоденне, справжнє життя народу, події, що зберігаються в глибинних прошарках народного життя, що об'єднують людей по суті.

З творчості сучасного американського письменника Едгара Лоуренса Доктороу (нар. 1931) зрозуміло, що він поділяє думку М. Унамуно щодо сутності історії. Він вважає літературу перш за все неоціненною можливістю створення неформальної історії сучасності, інтраісторії, яка прослідковується по слідам, що важко відновити. Ці спогади вона залишає в самосприйнятті людей, їхніх віруваннях, звичках, уявленнях, вподобаннях. Письменник намагається передати минуле, яким воно реально було для більшості нічим не примітних людей. Тільки так, на думку Е. Л. Доктороу, можна проникнути в істинний смисл великих потрясінь ХХ століття.

Серед праць, присвячених різноплановому літературознавчому та мовознавчому аналізу творів Е. Л. Доктороу виокремимо роботи вітчизняних літературознавців

Т. Денисової, О. Зверєва та зарубіжних дослідників Л. Гроссмана та М. Фельмана як такі, що вирізняються своєю фундаментальністю [1; 2; 5; 6]. Однак, незважаючи на значну кількість наукових розвідок цих та низки інших дослідників, спрямованих на розгляд письменницького спадку Е. Л. Доктороу, деякі аспекти творчості письменника все ще потребують деталізованого аналізу, серед них і риси інтроісторії в його романі «Марш». Таким чином, **завданням** статті є розгляд інтроісторичного фону творів Е. Л. Доктороу.

В романі-епопеї «Марш» війна – громадянська в США, 1861–1865 рр. – показує справжню сутність людини, чітко можна розрізнити підлість і благородство, а хтось лише на війні отримує можливість по-справжньому дізнатися себе. Окрім вигаданих персонажів роман населяють також історичні герої: Авраам Лінкольн, генерали Грант і Шерман, які представлені автором цілісно, не уникаючи негативних рис. Поряд з стратегічним генієм Шермана проявляються і його людські слабкості – самозакоханість і кокетство. На думку Шермана, марш «перетворив кожне поле, болото, річку і дорогу в щось моральне», що надавало йому та його армії ентузіазму в досягненні мети. Коли ж марш закінчився і війну виграли, Шерман відчув втрату мети. Він зрозумів, що колись «моральна» країна стала «blank and also diffuse, and inefable, a thing once again, and victoriously, without reason, <...> completely insensible and without any purpose of its own» [4, с. 358] («пустою і розпорошеною, невимовною, ще раз переможною без причини, <...> повністю нечутливою, без власної мети») (*пер. тут і далі наші А. К.*). Шерман дивився на об'єднання нації з сумом, так як прийшов кінець впорядкованому мотивованому способу життя. Його ностальгія за маршем спотворює реальні події. Прагнучи відновити моральну мету, генерал забув про безпорядок, безправ'я та жорстокість маршу. Але узагальнюючи військовий досвід нації, генерал Шерман поділяє історію тогочасної Америки на два періоди: «війна після війни» та «війна перед війною».

Як і Шерман, сам автор роману називає громадянську війну визначальним моментом в історії Америки. В інтерв'ю газеті «Таймс» Е. Л. Доктороу зауважує, що війна мала «епічну якість» і спонукала читача ніколи не думати серйозно про Америку без обмірковування [5, с. 6].

Та найголовніша роль в романі надається історіям звичайних людей – військових і цивільних, які мимоволі стали кочівниками на марші. Їх спільною метою став пошук нової Америки, вільної від рабства і забобонів. Втративши все майно з приходом армії Півночі, старий плантатор порівнює себе з фараоном. Він розуміє, що його співвітчизники, які володіли рабами, справедливо покарані за жорстокість і лицемірство. Вчорашні раби духовно порівнюють себе з євреями, що бігли з Єгипту. Єгипет для них є Америкою, місцем неволі. Але водночас вона є землею сподівань і мрій, якої можна досягти, знайшовши справжню, внутрішню свободу.

В структурі роману концепція інтраісторії проявляється за рахунок художніх засобів постмодернізму. В творі переплітаються багато окремих наративних ліній, які мають своїх героїв та накладаються одна на одну. Саме багатоголосся наративних ліній передає «атмосферу епохи, як її відчували та сприймали мільйони середньостатистичних обивателів» [2, с. 331]. Серед рухомого світу роману можна побачити молодих і старих, жінок та чоловіків, чорних та білих, мешканців Півночі та жителів Півдня, рядових та генералів, історичних особистостей та вигаданих героїв. Не зважаючи на те, що деякі герої «Маршу» проходять крізь весь роман, а інші з'являються тільки одноразово, кожен персонаж передає читачу своє бачення війни. Таким чином, не лише головні герої розказують свою історію, але й другорядні. В результаті прослідковується постмодерністична множинність наративів та широке

різнобарв'я персонажів. Здебільшого розповідь у романі ведеться від третьої особи, однак присутні і моменти наративу від першої особи. Основу структури тексту формує полілог. Пряма мова багатьох свідків та учасників подій не позначається лапками, потік думок утворює широке різностороннє відображення військових днів.

Для опису періоду громадянської війни XIX століття використовується метод документальної реконструкції, як один із прийомів передачі інтроісторичного фону роману. Історичні документи в «Марші» — погляд на війну з точки зору людських цінностей. Перероблена історія та думки історичних персонажів, участь вигаданих героїв у реальних подіях формують новий художній світ, так званий «фальшивий документ». Вкладаючи художню правду в рамку фактів, письменник представляє різні погляди на сучасну Америку.

В сюжеті «Маршу» значна роль надається людським втратам на війні, роздумам над масштабністю наслідків цих втрат. Кожен персонаж роману переживає особисту втрату найдорожчих людей в своєму житті. Перл Джеймісон, колишня рабіня-мулатка, втратила свого батька, білошкірого хазяїна плантації, під час падіння Атланти. Пізніше, в битві з конфедератами, загинув офіцер армії Союзу, який дбав про неї після того, як вона залишила плантацію. Емілі Томпсон, заможна жителька Півдня, втратила на війні батька і брата: одного від хвороби, іншого в битві. Метті Джеймісон, мачуха Перл, втратила не тільки чоловіка, але й свого старшого сина, якого знайшла мертвим серед конфедератів. Солдат Арлі став свідком смерті свого напарника Віла, якого застрелили в сутичці на конях. Кальвін Харпер, помічник фотографа, втратив свого наставника Джошуа Калпа, якого вбили, коли той копав могилу Вілу. Навіть Стівен Волш, вже на початку роману зображений як майже абсолютно ізольований від сім'ї та суспільства, потім відчуває себе «lost on earth <...> as on an island of godless predation» [4, с. 152] («втраченим на землі <...> наче на острові безбожних хижаків»). Ці приклади нагадують, що насилля руйнує найдорожчі людські взаємини, залишаючи лише почуття відчуженості та болі, з якими людям не просто змиритися.

Герої роману знаходяться в хаотичному та фрагментарному світі, дезорієнтуються в безпорядку соціального та політичного життя. Якнайяскравіше це показано на початку роману: «At five in the morning someone banging on the door and shouting, her husband, John, leaping out of bed, grabbing his rifle, and Roscoe at the same time roused from the backhouse, his bare feet pounding: Mattie hurriedly pulled on her robe, her mind prepared for the alarm of war, but the heart stricken that it would finally have come, and down the stairs she flew to see through the open door in the lamplight, at the steps of the portico, the two horses, steam rising from their flanks, their heads lifting, their eyes wild, the driver a young darkie with rounded shoulders, showing stolid patience even in this» [4, с. 3] («О п'ятій ранку чийсь стук в двері, крик, її чоловік, Джон, встає з ліжка, вже й гвинтівка в руках, тут і Роско, хибарка якого поряд з панським домом, встав в той же час і вибіг босоніж на двір: Метті, розумом готова до бід війни (хоча із завмираючим серцем – невже вже настала), квапливо накинула халат і поквапилась по сходах вниз подивитись при світлі ліхтаря у відкриті двері, чиї там кроки на порозі, два коні, пускаючи пар з ніздрів, з дикими очима, підіймають голови, візник у них був молодий негр з вислими плечима, який показував безпристрасне терпіння навіть в цьому»).

Роман наповнений безладним рухом наче непов'язаних між собою розповідей та роздумів над смыслом існування. Твір здається неузгодженим та роз'єднаним, символізуючи собою світ періоду громадянської війни. В той час втраченим цінним відносинам приходять на заміну взаємини, засновані на самовигоді та необхідності. Наприклад, Арлі та Кальвін, втративши близьких друзів, починають подорожувати разом. Кальвін недолюблює Арлі та вважає його божевільним, та все ж терпить його

присутність, так як відчуває свою хитку позицію чорношкірого чоловіка на Півдні: «There were no horses left in Columbia, no mules, the army had taken everything these people owned, and Calvin was aware from the way folks looked up as he passed that it was the fact of a white man sitting beside him that kept them from appropriating Bert. Without Bert to pull the wagon, there would be no picture-taking. But a black man taking pictures would not have been tolerated in the first place» [4, с. 204] («В Колумбії не залишилось ні коней, ні мулів, армія забрала в місцевих жителів все, і Кальвін знав по погляду людей, що тільки білошкірий чоловік поряд з ним перешкоджав їм забрати в нього Берта. Без Берта, який віз фургон, не буде і фотографування. Але чорношкірому б не дозволили перш за все»).

Для Арлі також триматися разом з Кальвіном зручно: на його думку, той дуже допоможе в його плані вбити Шермана. Подорожуючи на фургончику фотографа, одягнений в його форму та вміло граючи його роль, Арлі міг підійти близько до генерала. Звичайно, Кальвін не знав про план дезертира. Незважаючи на те, що їх відносини побудовані на недовірі та користі для себе, вони розуміли необхідність цього зв'язку під час війни.

Дуже невпевнена в своїх почуттях до Стівена Волша і Перл. З одного боку, вона відчуває себе краще в його присутності, але часом їх стосунки нагадують їй відносини її батька та матері. Вона дуже роздратована, коли Волш обіймає її «важкою рукою рабства», коли вона спала. Їй здається, що такою важкою була рука її батька, коли він обіймав матір [4, с. 255]. Перл не може визначитися між почуттями довіри до Волша і відчуттям того, що їх відносини є лише тактикою виживання на війні, так само як зв'язок-необхідність Кальвіна та Арлі.

В інтерв'ю «Таймс» Е. Л. Доктороу називає марш Шермана «руйнуючою військовою кампанією», яка викорінила культуру та створила: «іншу реальність, інший стан. Мінливий світ. Все перевернуте. Ці люди відчувають стабільність та безпеку лише в русі, а не в звичному житті на одній території. Особистості трансформувалися. Все змінилося на цьому континенті» [5, с. 6].

Багато уваги приділяється роздумам Шермана щодо сутності війни. Так, генерал називає її з широкомасштабною різаниною. Солдати та офіцери, на його думку, не «цінують» смерть на полі битви: «As a general officer I consider the death of one of my soldiers, first and foremost, a numerical disadvantage, an entry in the liability column. That is my description of it. It is a utilitarian idea of death—that I am reduced by one in my ability to fight a war» [4, с. 89] («Як генерал, я вважаю смерть одного з моїх солдатів наголовнішим збитком, входом в колонну перешкод. Це моє розуміння смерті. Це утилітарна ідея смерті – позбавлення мене сили воювати далі»).

Своїм ставленням до війни романний генерал Шерман ілюструє одну з головних проблем історіографії громадянської війни. Покоління війни залишилось без багатьох джерел інформації – листів, журналів, мемуарів, усних розповідей – інтерпретацій індивідуального та колективного історичного досвіду. «Мемуари» реального Шермана, які він опублікував в 1875 році, виявилися «такими самовпевненими», на думку історика Майкла Фельмана, що «викликали бурю критики від ображених ветеранів», які категорично не погодилися з генеральською версією прочитання подій [6, с. 8].

Така полеміка з приводу війни та її спадщини була, можливо, неминучою. Шерман так описував своє ставлення до війни: «У цій вільній країні кожна людина має абсолютну свободу висловлювати свої думки і враження, і будь-який свідок, який може відрізнитися від мене може публікувати свою версію фактів, у правдивій розповіді якої він зацікавлений. Я видаю свої мемуари, а не їхні, і всі ми знаємо, що ніякі три свідки простої бійки не можуть домовитися про всі деталі. Тим паче, будуть відмінності у

прочитанні подій великої битви, що охоплює велику територію, коли кожний підрозділ, бригада, полк, і навіть кампанія, природно і чесно вважає, що вона була в центрі уваги всієї цієї історії!» [7, с. 5].

Хоча «Марш» є поліфонічним романом, насиченим багатоголоссям наративних ліній, упродовж всього твору прослідковується тема однієї героїні, яку можна назвати головною. Доля Перл Уілкінс Джеймсон простежується від появи військ Шермана в тилу жителів Півдня і до кінця війни. Спочатку Перл служить полковим барабанщиком, потім допомагає в госпіталі, де зустрічає солдата з Півночі, в якого закохується. Війна вчить Перл почуттю власної гідності та розуміння зв'язку зі своїм корінням.

Проаналізувавши роман, можна дійти висновку, що однією з головних його ідей є підкорення долі людини на війні не тільки полководцям, але і сліпому випадку або невиразному душевному пориву. Емілі Томпсон, дочка судді-рабовласника, не може пояснити собі, як вона опинилася доглядальницею в госпіталі армії Півночі, а потім вихователькою в притулку для чорношкірих дітлахів. Арлі та Вілл постійно змінюють сині та сірі мундири, засуджені до розстрілу обома сторонами лише за бажання вижити, вже не пам'ятають, кому давали присягу спочатку. Перл не знає, що змушує опікуватись нею колишню господиню, що раніше навіть не хотіла її помічати.

Роман ніби зшитий з клаптиків непомічених та недостатньо висвітлених пам'яток давнини, які залишили люди, а саме: забуті газетні хроніки, усні та письмові оповіді людей, а також фотографії минулих часів. Мотив фотографії у творі виступає як засіб фіксації історії, тим паче, що війна між Півднем і Північчю була першою, яку збиралися увіковічити для нащадків. Своє призначення як хронікера військових подій глибоко усвідомлює чорношкірий помічник урядового фотографа Кальвін Гарпер: «Once he moved on, history would know of the city's disaster only what he had photographed. Time goes on, Mr. Culp often reminded him. Time goes on, things change from moment to moment, and a photo is all that remains of the moment past» [4, с. 203] («Коли він вирушить далі, в історії знатимуть про розгром міста лише з того, що він сфотографує. Час іде вперед, часто нагадував йому містер Калп. Час іде вперед, кожному мить все змінюється, і фотографія – єдине, що залишається від моменту, який минув»). Зупиняючи миттєвості, фотограф створював пам'ять для майбутнього, оскільки, на його думку, тільки він може показати людям «справжній світ». З допомогою прийому постмодерністської іронії розвінчується позитивістська віра в наявність об'єктивної, чи так званої «дійсної історії», тому що, обираючи ракурс і об'єкт для зйомки, фотограф неодмінно виступає і як інтерпретатор подій. Так наприклад, Кальвін вирішує сфотографувати розбитий дзвін у охопленій полум'ям Колумбії: «Whether it pleases me or not, it is part of the historic record, Calvin said. This bell now fallen here in the dirt is like what has happened to the Confederacy. It is like the ruin of the old slaveholding South is laying there, so I got to photograph it, just like Mr. Culp would» [4, 198] («Не зважаючи на те, приємно мені це чи ні, це одна з пам'яток історії, сказав Кальвін. Цей дзвін зараз розбитий та брудний є символом того, що сталося з конфедерацією. Ніби там лежать уламки всього рабовласницького Півдня, тому я повинен це сфотографувати, як зробив би містер Калп»). Також саме крізь об'єктив фотоапарата Арлі здійснює замах на генерала Шермана. Цей випадок доводить, що фотографія може не тільки зберегти свій предмет для історії, а і знищити його.

Отож, як підсумок, зазначимо, що Е. Л. Доктороу, творець суб'єктивного світу історії, представник постмодернізму в літературі, значною мірою представляє в романі «Марш» концепцію інтраісторії. Ідея інтраісторії в основному представлена за допомогою різноманітності наративних голосів в романі: кожен персонаж твору демонструє своє бачення подій громадянської війни і ставлення до них. Окрім цього,

інтраісторичність в романі відображена за допомогою методу документальної реконструкції. Історія закарбовується на світлинах фотографа Іосії Калпа та його чорношкірого учня Кальвіна, які йдуть за армією жителів Півночі, фіксуючи, як руйнується стара Америка. Руїни та згарища вселяють не тільки скорботу, але й надію побачити оновлену мирну і вільну американську націю. А смерть і руйнування на шляху потрібно запам'ятати, щоб вони ніколи більше не повторилися.

Постмодерністські основи творів Е. Л. Доктороу, змістовна глибина творів, різнобарвність та багатоплановість персонажів можуть слугувати предметом для подальших досліджень творчості письменника.

Список використаної літератури

1. Денисова Т. Історія американської літератури ХХ ст. / Т. Денисова. – К. : Довіра, 2002. – 318 с.
2. Зверев А. Постигая интраисторию / А. Зверев // Доктороу Е. Л. Всемирная выставка; [пер. В. Бошняка]. – М. : Радуга, 1990. – С. 330–331.
3. Унамуно М. де. Житие Дон Кихота и Санчо / М. де Унамуно; [пер. А. Косс, П. Глазовой, С. Николаевой]. – СПб. : Азбука, 2011. – 415 с.
4. Doctorow E. L. The March / E. L. Doctorow. – N. Y.: Random House, 2005. – 363 p.
5. Grossman L. 10 Questions for E. L. Doctorow / Lev Grossman // Time. – 2005. – Vol. 167. – P. 6.
6. Fellman M. Memoirs by William Tecumseh Sherman / Michael Fellman // Sherman W. T. Memoirs. – N. Y.: Penguin Books, 2000. – P. 7–8.
7. Sherman W. T. Memoirs / William Tecumseh Sherman / ed. Michael Fellman. – N. Y.: Penguin Books, 2000. – 880 p.

Стаття надійшла до редакції 30.03.2014

A. S. Kravchenko

INTRAHISTORY IN THE NOVEL «MARCH» BY E. L. DOCTOROW

Intrahistorical ideas have been analyzed in literary works by Edgar Lawrence Doctorow, a representative of American historiographic metafiction. Spanish essayist, novelist and culture expert Miguel de Unamuno introduced the term «intrahistory» in his work «Our Lord Don Quixote», focusing on the distinction between external and internal history. Official history is the chronological flow of facts written in documents. According to M. Unamuno internal history or «intrahistory», is inner fact which connects people by immanent basis: folk, their culture, language, etc. The analogies between the content of the writer's novel «March» as well as principles of the concept of intrahistory have been considered. One of the main ideas of the novel is the fact that the person's fate is controlled not only by the commanders but also by blind chance or emotional impulse. The «March» seems to be built of different parts of unnoticed monument to the past left by people. They are represented by forgotten news items, oral or written folk stories and photographs of the past. The motive of the photographs in the novel serves as means of history fixation, especially because the war between the South and the North was the first to be perpetuated for posterity. By making the moments stop, the photographer tries to create the memory for the future, because, according to him, only he is able to reveal the «real world». By means of postmodern irony, positivists' belief in the existence of objective, or the so-called «real history» is debunked, as choosing the angle and object for shooting, the photographer acts as an interpreter of events. The author is the creator of «new» historical past. The conception of intrahistory is demonstrated by the use of such postmodern techniques as variety of narrative voices, interaction of fiction and historical characters, method of documentary reconstruction.

Keywords: postmodernism, intrahistory, historiographic novel, American literature.

УДК: 821.161.2-32-09

С. В. Ленська

ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНИЙ ПРОСТІР НОВЕЛІСТИКИ Ф. ДУДКА (на прикладі збірки «Заметіль»)

У статті розглянуто проблему інтертекстуальних зв'язків малої прози Ф. Дудка з міфологічною та літературною традиціями. Інтертекстуальне поле письменника вибудовується на алюзійних зіставленнях героїв його оповідань з образами нижчої народної демонології («Біла королева», «Дід Яків»). Доведено, що міфологічні елементи спрямовані на творення неоромантичної стильової парадигми («Сестра Людмила», «Заметіль»). На прикладі новелістики збірки Ф. Дудка «Заметіль» простежена динаміка жанрово-стильових модифікацій української прози, що найповніше реалізувалася у неоромантичній стильовій стратегії. Визначено формально-змістові аспекти зазначених творів. Зроблено висновок про естетичну вартість оповідань Ф. Дудка – одного з яскравих і талановитих, але незаслужено забутих українських письменників в еміграції.

Ключові слова: інтертекстуальність, стильовий синтез, жанр, жанрова модифікація, неоромантизм, стильова стратегія, модернізм, українська еміграційна література.

Творчість Федора Дудка (1885–1962), одного з репрезентантів української літератури ХХ століття в екзилі, довгий час залишалася у тіні більш відомих митців еміграційної літератури. Причини цього коренилися насамперед у недоступності його текстів як для фахівців, так і для пересічних читачів. Крига навколо імені і художньої спадщини митця скресла наприкінці ХХ – на початку ХХІ століть, коли окремі твори були розміщені в електронній бібліотеці «Діаспоріана», а також друковані варіанти окремих текстів через гуманітарні зв'язки з діаспорою США, Канади, Австралії отримали бібліотеки Києва, Харкова, Полтави та інших міст України.

У роки національно-визвольних змагань Ф. Дудко працював у міністерстві земельних справ УНР, що зумовило його відхід за Збруч у листопаді 1921 року. Еміграційні шляхи митця привели його спочатку в Польщу, де він працював у редакціях газет «Наше слово», «Пінська правда», а з 1944 р. в Німеччину, де він також працював як журналіст. Брав участь в антигітлерівській боротьбі, за що був ув'язнений гестапівцями. Дивом уникнувши загибелі, митець виїхав за океан: з 1949 року жив у США, редагував часопис «Самопоміч».

Свої твори автор підписував псевдонімами Одуд, Карпенко, Ф. Дудко-Карпенко, Трифон, Чугайстер. Творчий доробок письменника складають романи «Прірва» (1928-1931), «Великий гетьман» (1936), повісті «В заглаві» (1946), «Чортотрий» (1928, 1946), «Квіти і кров» (1928), «На згарищах» (1930), збірки оповідань «Краса життя» (1922), «Глум» (1925, 1937), «Дівчата одчайдушних днів» (1937), «Війна» (1947), «Заметіль» (1948), історичні оповідання «Отаман Крук» (1941, 1946), «Стрибожа внука» (1948), п'єса «Гріх», спогади «Моя молодість» (1965) [5].

Наукове осмислення творчого доробку Ф. Дудка розпочинається з окремих заміток і рецензій критики в діаспорі – Ю. Шевельова (Шереха), який зараховує митця разом із В. Чапленком, П. Феденком і Ф. Мелешком до числа «умовних реалістів» [11, с. 604], В. Дорошенка [3] та ін. Повернення письменника із забуття здійснилося

зусиллями Р. Федоріва [9]. У поле зору сучасного літературознавства потрапили окремі твори митця: Н. Мафтин осмислила національно-історичну проблематику, репрезентовану у творі «Отаман Крук» [7, с. 81-83], І. Бурлакова приділила значну увагу змістоформі малої прози митця [1]. Дискусійними досі залишаються питання генологічної природи окремих текстів («Отаман Крук», «Стрибожа внука» – оповідання / повість), стильової специфіки творчості Ф. Дудка («умовний реалізм» (Ю. Шерех) / неоромантизм), неприступними і поки що недослідженими є ранні збірки «Глум», «Краса життя», потребує подальшого вивчення романістика письменника. У статті О. Хомишин здійснюється спроба з'ясувати ідейно-художні особливості творів збірки Ф. Дудка «Заметіль» [10], проте деякі висновки пропонованого дослідження не видаються незаперечними і спонукають до дискусії.

Проблема інтертекстуальності творчості Ф. Дудка досі не ставала предметом спеціального дослідження. Тож метою нашої роботи є виявлення інтертекстуальних зв'язків образної системи оповідань, що увійшли в збірку, з міфологічною українською традицією, а також встановлення функціональної специфіки міфічного і літературного контекстів у моделюванні неоромантичного часопростору оповідань Ф. Дудка.

Збірка Ф. Дудка «Заметіль» вийшла в Авгсбурзі 1948 року і включала чотири твори: «Біла королівна», «Дід Яків», «Сестра Людмила», завершувало ж збірку оповідання, винесене в заголовок. Якщо збірка «Дівчата одчайдушних днів» (1948), присвячена суспільній боротьбі, «чину», репрезентує жіночі типи в період національно-визвольних змагань, позначена пафосно піднесеним настроєм, то «Заметіль» має більш камерний характер, вона торкається приватного життя героїв, за винятком останнього твору.

Встановлення інтертекстуальних зв'язків спрямоване на виявлення характеру взаємодії одного тексту з іншим. У такому контексті художній твір набуває значення «конденсатора культурної пам'яті» (Ю. Лотман) і спонукає «до нового стрибка можливих інтерпретацій та нового прирощування смислів» [6, с. 210]. Інтертекстуальне поле міфу дозволяє включити літературний твір у розлогу і древню традицію, сприяє пізнанню етноментальних рис, архетипних структур колективної свідомості і народної пам'яті, що було особливо актуальним для літератури української еміграції ХХ століття.

Одним із найкращих художніх досягнень української літератури в екзилі є оповідання Ф. Дудка «Дід Яків» зі збірки «Заметіль» (1948) [4]. Наративна структура твору моделює жанровий тип оповідання-спогаду. Подібно до «Зачарованої Десни» О. Довженка, у творі контамінуються «голоси» дитини і дорослої людини. Велика кількість ліричних відступів, пейзажних замальовок формують потужний ліричний струмінь оповідання.

Розлогий портрет діда Якова створений у кращих традиціях класичної романтичної літератури. Ця характеристика увиразнюється міфологічним підтекстом, що алюзійно нагадує образ давньогрецького бога Пана: «Але хіба це все, що приніс із лісу дід Яків. У нього й губ різних ціла козубенька, і зелене зілля від болю голови, і кусень сучковатої старої груші на палицю дідуневі, і лісові ягоди в кошелі, і торба чорних в'юнів, що шамотять, мов гади» [4, с. 40]. Справжній лісовик, старий Яків не терпить мисливців, приносить малому Грицеві і живого вужа, і «коли захочеш, якого завгодно птаха принесу тобі...» [4, с. 39], «Дід Яків взагалі людина необмеженого знання і досвіду» [4, с. 41]. Навіть така деталь, як майстрування сопілки підтверджує алюзію з Паном: за грецьким міфом, закоханий Пан переслідував німфу Сірінгу, котра перетворилася на очерет. Тоді козлоногий бог вирізав із нього першу сопілку [8, с. 424].

Невизначений вік діда (років «може, дев'ятдесят, а може й сто» [4, с. 43]) зіставляється з віком старого чорного крука, що набуває символічного значення долі людини і виконує функцію «двійника» діда Якова. Вони навіть гинуть водночас, знищені людською нерозважливістю і жорстокістю: дід помирає у тюрмі, куди потрапив, знищивши інженерське приладдя для складання проекту будівництва залізниці, а крука вбив Василь, дядько наратора. Останнім притулком старих стала одинока могила діда Якова край болота, а крука оповідач поховав у городі. Будучи частиною природи, вони прожили вік у суголоссі з нею, а коли прийшов смертний час, знов злилися з нею. І грецький бог Пан, що жив у лісах, і ворон (крук) у міфології мали хтонічну амбівалентну природу.

Образ ворона існував практично у всіх міфологіях: у корейців він ототожнювався з сонцем, у північноамериканських індіанців виконував функцію деміурга; в давньоскандинавському фольклорі пара віщих воронів, Хугин і Мунін, супроводжують верховного бога Одіна. В європейській традиції легендарний король Артур перетворився на безсмертного ворона. Серед жерців Тибету ворон вважається посередником між світом богів і світом людей [12, с. 101–102]. Міфологічна свідомість предків наділила образ ворона містичною силою, а його амбівалентна символіка живила творчу уяву письменників Нової і Новітньої літератури. Світова романтична традиція (Т. Шевченко, Е. По, А. Міцкевич, Дж.-Г. Байрон, брати Грімми, Г. Гейне та ін.) зверталася до цього образу, прирощуючи семантичні шари і поглиблюючи його символіку.

Живучи за природою (відчувається вплив філософії Г. Сковороди на письменника), дід Яків водночас виконує функцію міфічного «культурного героя»: «І тесля був, і столяр, і швець, і римар – чого-чого тільки не вмів робити старий дід Яків. Вітряка мені поставив, возів понаробляв стільки, що на десять літ стане їздити, колеса гнув, робив голоблі, шлеї, хомути, столи, шафи... Всі меблі в хаті, всі вулики на пасіці – все його робота. А ложки, відра, ковганки, корці, миски, ночви, діжі, лопати!.. О, золоті в нього руки були!»; «А за кілька днів приніс новий годинник, увесь із дерева зробив. <...> Довго висів він у нас, поки не зламалися якісь зубці в колесах, а тоді віддав його татко до музею разом із двома корцями, різьбленими тонким орнаментом. Перед тими корцями під час оглядин музею довго простоюють тепер артисти-малюки й перемальовують із них орнаменти в свої альбоми...» [4, с. 42].

Любов до всього живого (одного разу дід голіруч упіймав горностая) переплітається із чутливою до краси душею. Образ сопілки, яку вирізує дід для малого Гриця, інтертекстуально співвідносить його з образом Лукаша з «Лісової пісні» Лесі Українки. Дід також любив музику: «Боже, як грав дід Яків! В пам'яті моїй не затрималося ні одної з тих мелодій, які колись я чув від діда Якова, але коли б це можливо було, дав би не знати що, щоб іще хоч раз послухати тих тихих, як дитячий сон, чарівних, як казка, чистих, як голубинь неба, простих, як душа природи, журних дідових пісень...» [4, с. 47]. Чутливість до краси у романтичній традиції ототожнюється із високою моральністю і духовним багатством персонажа.

Інтер'єр дідової хати, збудованої у садку власноруч, також асоціюється зі сферою міфу, з минулим, з казковими хатками на курячих ніжках, з житлом чарівників і віщунів (дід безпомилково передбачав природні явища, врожай тощо, умів лікувати травами). Як переконливо довів В. Пропп, подібні казкові житла є не чим іншим як трансформацією ритуального місця для проведення ініціації. Власне, настирливе дідове запрошення малого Гриця у хащі первісного лісу, у таємниці боліт, знання способу життя будь-якої звірини чи пташини асоціативно проектується на процес ініціації, в якій дід Яків відіграв роль жерця. Як додаткову характеристику ритуальної хатинки

діда можемо зарахувати відсутність жінок у ній – навіть їжу дідові дівчата з кухні залишали за порогом, ніколи не переступаючи його. Образи лісовиків, водяників, русалок є невід’ємною частиною того органічного світу, в якому існує старий.

Художньо довершеною є мовленнєва організація тексту – на чуттєво-рецептивному рівні дід Яків репрезентує живу природу: «водяний бугай *гуде*», «деркач *дере*, *кричать* перепелиці», «зозуля *кує*», «жаби *кумкають*», «в’юни *шамотять*», «трава *пахне*», «*гудуть* бджоли», «*каламають* клокички на коровах», «*тужно гуде* пастухів ріжок», «*десь далеко воркує* горлиця» (виділення моє. – С. Л.) [4, с. 33–34]. Ці та інші рухові, ольфакторні, аудіальні деталі дозволяють авторові повнокровно зобразити світ природи як живий, текучий, постійно змінний.

Основним конфліктом в оповіданні є протиставлення природи і культури. Грубе порушення прадавнього порядку співжиття людини з природою, невмолимий наступ цивілізації зводять діда за вічну межу. Коли він сам усвідомив наївність опору (порубав сокирою інженерне приладдя), серце старого зупинилося. Фінальний розлогий опис зміненого краєвиду колишнього хутірця демонструє поразку міфічно-романтичного способу життя перед цивілізаційним наступом: «І вже ніщо, куди не кинеш оком, не нагадає тепер тиші чудової казки, що недавно ще там жила й раптом без сліду навіки зникла...

Свист паротяга та гуркіт коліс. Гуркіт коліс і свист паротяга. І голий степ навколо» [4, с. 54].

Буттєво-реальний і духовно-сакральний смислові шари перетинаються у есхатологічній точці смерті діда і крука. Оскільки атрибутивними функціями міфу є космогонія і теогонія, можна розглядати технічний прогрес як фактор руйнування первісної гармонії людини з природою.

Ностальгійно-лірична тональність, ідеалізація образу діда Якова, розкішні пейзажні фрагменти, інтертекстуальні алюзії з «Лісовою піснею» Лесі Українки моделюють неоромантичну парадигму твору, а міф як структуротвірна основа дозволяє віднести цей високоестетичний твір до міфологічно-ліричного оповідання.

Інші твори за художньо-естетичним рівнем поступаються «Діду Якову». Тропіка і сюжетобудування оповідання «Біла королівна» цілком витримані у романтичному каноні: тут наявний мотив станової нерівності юних закоханих – золотокусої генералової доньки і конюха, мотив трагічного кохання (після вбивства старим генералом Андрія Люда втопилася, а сам генерал збожеволів), розкішно зображена українська природа, міфологічний образ русалки переплітається з дитячими фантазіями оповідача й образом Люди. В українській народній демонології русалки вважалися небезпечними для людей [2, с. 449–450]. З міфологічної атрибутики Ф. Дудко використовує лише зовнішність русалок – надзвичайна врода проектується на красу нещасної генералової доньки. Мотиви кохання і трансформації нещасної дівчини в русалку вписують Ф. Дудка в інтертекстуальну парадигму європейської романтичної літератури від «Лорелай» Г. Гейне до «Майської ночі, або Утопленої» М. Гоголя. У соціальному сенсі панночка протиставлена конюхові, що співвідноситься з бінарною опозицією «багатий / бідний», характерною для народного епосу (казок, дум, легенд). А загибель закоханих вписує героїв Ф. Дудка у парадигму «Ромео і Джульєтти» В. Шекспіра, «Тіней забутих предків» М. Коцюбинського.

Романтичне оповідання «Сестра Людмила» можна віднести до оповідань-містифікацій, оскільки вся оповіdana гомодієгетичним наратором історія виявляється у фіналі лише його сновидінням. Серед стильових ознак даного твору слід відмітити синтез сентименталізму, що полягає у гіперболізованому зовнішньому вираженні почуттів кохання наратора до красуні-черниці, з рисами романтичної парадигми

(взаємне кохання наражається на неподоланну перепону, оскільки головна героїня – Божа наречена; її передісторія так і залишається таємницею для наратора і для читачів, романтичний пейзаж створює особливу атмосферу оповіді). Прикметною деталлю є також перша зустріч оповідача з сестрою Людмилою у момент її купання: мотив омовіння як другого народження активно функціонував як у язичницькій, так і у християнській традиціях. Нагота досконало прекрасного жіночого тіла, схованого під одягом черниці, трансплюється на традиційну дуалістичність світу і на контрверсійність душі і тіла, що є однією з атрибутивних ознак барокової традиції. Ф. Дудко, розвиваючи неоромантичну традицію, віддає перевагу духовному – як не молив оповідач Людмилу відповісти на його кохання, дівчина не піддалася пристрасті. Структуротвірною у даному оповіданні є опозиція тілесного / духовного, що проектується також на опозицію природи / культури.

Оповідання «Заметіль», винесене в заголовок збірки, тематично відмінне від решти творів, присвячене темі героїки національно-визвольних змагань. У центрі оповіді – зображення мужності козака Палієнка, який гордо витримав тортури денікінців, але не виказав військової таємниці. Подальше розгортання подій цілком відповідає романтично-пригодницькій традиції: щасливе звільнення з допомогою дитини, втеча з полону, несподівана атака козаків, помста Палієнка своєму катові Самоварову, поранення, кохання до красуні Дарки. Період одужання головного героя після поранення під дбайливим доглядом юної дівчини типологічно збігається з подібним сюжетним фрагментом у романі І. Багряного «Тигролови» (сюжетна лінія Дем'яна Многогрішного і Наталки Сірківни). Мотив героїки національно-визвольних змагань доповнюється мотивом самопожертви молодих героїв (занурення у вир небезпечної боротьби, розлуки з коханими, а подеколи і готовність віддати життя в ім'я незалежності Батьківщини).

Розглянуті нами оповідання Ф. Дудка становлять безсумнівний інтерес для дослідника: перспективним є лінгвістичний аналіз художніх текстів, останнє ж оповідання збірки «Заметіль» має бути вписаним у контекст іншої прози письменника, присвяченої темі національно-визвольних змагань. Загалом можемо зробити висновок, що ритуально-міфічна язичницька образність у малій прозі Ф. Дудка виконує роль романтичної символіки, що увиразнює формування неоромантичної стратегії в українській модерній парадигмі ХХ століття, а інтертекстуальні зв'язки з фольклорною та літературною (Леся Українка, О. Довженко та ін.) парадигмами подвоюють семантичну образність творів Ф. Дудка, встановлюючи точки дотику / відштовхування від літературної традиції, поглиблюють читацьку рецепцію збірки «Заметіль».

Список використаної літератури

1. Бурлакова І. В. «Ми у руці тримаєм тільки зерна...»: новелістика на тлі маніфестацій МУРу : [монографія] / Ірина Бурлакова. – К. : Якубець А. В. [приват. вид.], 2010. – 359 с. – Бібліогр.: С. 324–359.
2. Войтович В. М. Українська міфологія / Валерій Войтович. – Вид. 2-ге, стереотип. – К.: Либідь, 2005. – 664 с.
3. Дорошенко В. Про письменника, громадянина, друга / В. Дорошенко // Слово. Збірник 1. – Нью-Йорк, 1962. – С. 315–317.
4. Дудко Ф. Заметіль [Текст] : [оповідання] / Ф. Дудко. – Авгсбург: [б. в.], 1948. – 122 с.
5. Дудко Федір // Енциклопедія Українознавства: Словникова частина / [Голов. ред. В. Кубійович] / Репринт. відтворення. – Львів, 1993. – Т. 2. – С. 603.
6. Лотман Ю. Семиосфера / Юрій Лотман. – С.-Пб: Искусство – СПб, 2000. – 704 с.

7. Мафтин Н. В. Західноукраїнська та еміграційна проза 20-30-х років ХХ століття: парадигма реконквісти : [монографія] / Н. В. Мафтин. – Прикарпатський національний ун-т ім. Василя Стефаника. – Івано-Франківськ: ВДВ ЦІТ Прикарпатського національного ун-ту ім. В. Стефаника, 2008. – 356 с.

8. Мифология. Большой энциклопедический словарь / [Гл. ред. Е. М. Мелетинский]. – 4-е изд. – М.: Большая Российская энциклопедия, 1998. – 736 с.

9. Федорів Р. Портрети в різьблених рамах / Р. Федорів // Дзвін. – 1991. – № 1. – С. 54.

10. Хомишин О. В. Збірка оповідань Федора Дудка «Заметіль»: ідейно-тематичний та жанрово-стильовий аспекти / О. Хомишин // Прикарпатський вісник НТШ. Слово. – 2010. – № 2 (10). – С. 312–318.

11. Шевельов Ю. Стилі сучасної української літератури на еміграції / Ю. Шевельов // Шевельов Ю. Вибрані праці: У 2 кн. – Кн. II. Літературознавство / [упоряд. І. Дзюба] – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – С. 593–632.

12. Энциклопедия символов, знаков, эмблем / [авт.-сост. В. Андреева и др.]. – М.: ООО «Изд-во Астрель», 2002. – 556 с.

Стаття надійшла до редакції 10.02.2014

S. V. Lenska

INTERTEXTUAL RELATIONS OF THE SHORT STORIES BY F. DUDKO

(based on the book «The Snowstorm»)

Fedir Dudko belongs to little-known writers in exile. The article is devoted to revealing intertextual connections of short stories by F. Dudko with the mythological and literary traditions, and identifying their functions in the storybook. The mythical and literary contexts are modeling the neoromantic timespace of the storybook.

The book consists of four stories: «The White Princess», «Old Jakiv», «Sister Lyudmila» and «The Snowstorm». Three of them are full of images of Ukrainian folk mythology.

«Old Jakiv» is the best story in the storybook. The image of an old man resonates with the image of ancient Pan – the patron of forests. The image of a crow functions as a dual of a man. Old Jakiv is compared with the image of Lukash from «The Forest Song» by Lesya Ukrainka. The narrative recalls the one of «The Enchanted Desna» by O. Dovzhenko. The main conflict in the story is the opposition between the nature and civilization.

In «The White Princess» a romantic love story between young lady Lyda and a groom Andrew takes place, ending with the death of the both. The context of «The Romeo and Juliet» by W. Shakespeare is included in the story. «Sister Lyudmila» unfolds the romantic story of «forbidden love» of a narrator and a nun.

The author concludes that the ritual and mythical pagan imagery in short stories of F. Dudko represents romantic symbols that caused the formation of neo-romantic strategy of Ukrainian modernist paradigm of the twentieth century and intertextual connections with folklore and literary (Lesya Ukrainka, O. Dovzhenko, etc.).

Intertextual field of myth enables to include a piece of literature into the ancient tradition, contributes to cognition of ethno-mental features, archetype structures of collective consciousness and national memory, which was especially important for the Ukrainian emigration literature of the twentieth century.

Keywords: *intertextuality, stylistic fusion, genre, genre modification, neoromanticism, style strategy, modernism, Ukrainian emigration literature.*

УДК 821.161.2-1(043)

Л. І. Магас

ІСТОРИЧНІ ПОЕМИ ІВАНА ФРАНКА РАННЬОГО ПЕРІОДУ ТВОРЧОСТІ

Стаття присвячена дослідженню історичних поем І. Франка раннього періоду творчості поета, розгляду його ставлення до історичного минулого українського народу, до відображення дійсності минулих часів у всій її складності, у всій типовості та різнобічності.

Ключові слова: історична поема, колізія, художнє відображення, національна свідомість, художня майстерність.

Своєрідним жанровим відгалуженням ліро-епічної поеми кінця XIX – початку XX століття була історична поема. Вона мала завданням розроблення сюжетів з історичної тематики. Це надавало специфічного забарвлення подіям, характерам героїв, відтворенню побуту, звичаїв тощо.

В історичній поемі, як і в будь-якому творі на історичну тематику, мала бути відображена дійсність минулих часів у всій її складності, різноманітності, у всій типовості та різнобічності.

Зрозуміло, що не всі історичні поеми зазначеного періоду відповідали цим вимогам, але більшість з них справді передає дух епохи, змальовує характери в типових історичних обставинах, відтворює правдиві картини соціального й національного життя народу.

Метою статті є дослідження проблеми художнього відображення історичного минулого, яка була для українських письменників кінця XIX – початку XX століття однією з найактуальніших.

До теми історії України зверталися мало не всі прозаїки, поети, драматурги останньої чверті XIX – початку XX століття. Та це цілком зрозуміло. Важкий соціальний і національний гніт, який терпів український народ в умовах царської Росії та Австро-Угорської імперії, не знімав з порядку денного визвольної боротьби, що розгоралася з кожним десятиліттям з більшою силою. Маси пригнобленого трудящого люду прагнули волі, соціальних і національних прав.

Звертання до героїчного минулого українського народу, особливо до зображення картин з життя Запорозької Січі, боротьби й звитяг запорозьких козаків було не лише піднесенням патріотичної гордості українського народу, але й протиставленням героїчного минулого важкій соціальній дійсності. Твори українських письменників на історичну тематику активізували соціальні прагнення українського народу, будили його національну свідомість, що і визначає **актуальність** дослідження.

Проте, якщо з одного боку, в творах на історичну тематику письменники, змальовуючи минуле українського народу, намагались осмислити історичну дійсність з соціального погляду, на перший план висували питання визвольної боротьби народу, описували героїчні події й постаті минулого, то з іншого – непомірно ідеалізували старовину, старосвітські звичаї, життя і побут козаків, зображували картини гармонії та єдності між різними в соціальному плані прошарками козацтва.

Гостро виступав проти ідеалізації історичних фактів, зокрема князівсько-дружинного побуту, переобтяження творів міфологією, казками та повір'ями І. Франко в одній з перших своїх критичних праць «Слівце критики» (1876).

Дещо пізніше, в передмові до повісті «Захар Беркут», поет чітко визначив суспільне й художнє завдання автора історичного твору. На думку поета, історичний твір має вартість лише тоді, коли його основна ідея може захопити сучасних живих людей, тобто коли сама вона жива і сучасна. Саме тоді написане буде справжнім реалістичним твором мистецтва.

Слід відзначити, що вже в статті «Слівце критики» І. Франко ставить високі вимоги до художньої майстерності в творах на історичну тематику – послідовності й природності розвитку характерів, психологічної вмотивованості вчинків і поведінки персонажів, сюжетної довершеності твору тощо. Всіх цих ідейно-художніх передумов створення реалістичного твору на історичну тему поет послідовно дотримувався в своїй власній творчій практиці.

Як відомо, поеми І. Франко почав писати дуже рано. Перші спроби в цьому жанрі були саме творами на історичну тематику. Молодий письменник розпочав їх у кінці 1875 – навесні 1876 р. Мова йде про незакінчену поему «Ольга» та початок поеми «Самійло Кішка». Дослідник ранньої творчості І. Франка С. Щурат слушно підкреслив, що в цей час молодий поет ще перебував у полоні пануючих в тогочасній Галичині літературних традицій «москвофілів» і народовців, які пропагували псевдоромантичне оспівування минулого Київської Русі та козаччини. Уже в середині 1876 р. І. Франко ближче стає до потреб народу, до його корінних інтересів. Його більше починає цікавити сучасність, і поет відходить на якийсь час від історичної тематики. Згадані поеми залишаються незакінченими.

Проте вже в ранній незакінченій poemі «Ольга» та в poemі «Бунт Митуси» проступають ті риси поетичної майстерності, які пізніше у більш розвиненому вигляді стануть домінуючими для багатьох епічних поезій І. Франка.

У poemі «Ольга» автор спробував змалювати характери древлянського князя Мала, його дружинника Ратислава, київської княгині Ольги. Це живі люди з плоті і крові. Вони державні мужі, яким вручена доля народів, вони вирішують державні справи. І водночас їм притаманні чисто людські пристрасті, в поведінці виявляються лише їм властиві індивідуальні нахили і звички. Їхня мова, жести розкривають особливості їхніх натур.

Поет вводить у тканину твору історичний колорит, що дає уявлення про побут, звичаї, вірування, забобони давніх слов'ян. У творі виступає віщун Ямедик, який пророкує майбутню долю древлянам. Згадуються поганські божества Дажбог, Світовид, Вальгалі та ін. Проте І. Франко не переобтяжує твір міфологічним матеріалом, витримує ту художню міру, яка робить фольклор необхідним творчим компонентом, котрий допомагає розкрити задум твору.

Варто відзначити також, що І. Франко дуже тонко, ненав'язливо, зумів провести в творі глибоку патріотичну ідею про необхідність загального об'єднання народу перед лицем небезпеки іноземного вторгнення й закабалення чужинцями, потребу стояти на смерті за волю і незалежність Батьківщини.

Звичайно, в творі наявна романтизація героїв, гіперболізація їхніх позитивних якостей, дійсні історичні особи ідеалізуються автором.

Якщо в poemі «Ольга» історичний матеріал та історичні особи цікавили І. Франка ще в основному як тло, на якому він будував свої романтичні образи, якщо в сюжеті згаданої поеми любовна колізія відіграє чи не найістотнішу роль, то в двох поемах 1876 р. – «Бунт Митуси» та «Хрест чигиринський» – бачимо значний поступ в художньому осмисленні історичних подій, в реалістичному висвітленні фактів вітчизняної історії.

Використавши історичне свідчення Галицько-Волинського літопису про

непідкорення Митуси князю Данилові, який наказав зв'язати співця і привести його на розправу (а точніше, інтерпретацію цієї теми у вірші М. Костомарова «Співець Митуса»), І. Франко будує цілком оригінальну композиційно поему «Бунт Митуси», де основну увагу приділяє соціальному змістові діяльності славетного співця. Митуса постає у поемі не як гордий бунтар-одинак, незадоволений приниженням власної гідності вільного співця, придавлений владою і силою князя, а як представник гнобленого народу, виразник його протесту проти сваволі й гніту князівської верхівки. Суть конфлікту між співаком Митусою та князем Данилом передає діалог четвертого розділу поеми:

«Загорільче ти безумний! – рік
Князь Данило співаку –
Ти ще грозиш? Ти ще почуєш міць
Справедливості тяжку.

Чим твою ненависть ми
Заслужили, що гонив ти нас,
Наче лютих духів тьми?»

«Княже, не мене питай про се,
А волів би допросить
Міліони костей, крові й сліз.
Ще вам того не досить?

Запитай неволю, у яку
Через вас народ попав!
Селам і містам зруйнованим
Те питання ти постав!»

«Ти сліпий? Чи ж я зробив те зло? –
Знов спитав Данило-світ, –
Чи ж не знаєш, як старався я
О добро всіх з юних літ?»

На життя славетне йшло;
А як людові живеться з тим,
Не в догад тобі було». [1, с. 452]

Цей конфлікт не міг мати мирного вирішення – зіткнулись два різних погляди, два різні світогляди – народу і його визискувачів. Співець Митуса гине від катівського меча, але пісня його, палка дума про волю живе серед народу.

Уже в цій ранній поемі І. Франко прагне повно змалювати характери, психологічно вмотивувати вчинки персонажів.

Так, Лан Данилович, підручний боярин Данила, змальований у поемі не лише як довершений психологічно образ підступного зрадника, який ставить пастку Митусі, допомагає розправитись над співцем, хоч той колись врятував йому життя, а й як певний соціальний тип, якому власні інтереси, інтереси феодалів, дорожчі ніж моральні обов'язки щодо рятівника.

Цільним і незламним у своїх переконаннях змальований у поемі Митуса. Він знає, що його чекає смерть, але сміливо й твердо кидає у вічі тиранові-князеві важкі слова народного обвинувачення. «Можеш ти мою пролити кров, але не зігнеш мій ум!» –

заявляє співець Данилові.

У соціальному висвітленні подає І. Франко історичний переказ про битву між Наливайком і поляками під Чигирином у 1596 р. в поемі «Хрест чигиринський».

Керівник польського шляхетського війська, коронний гетьман Жолкевський, виступає в поемі як зарозумілий, пихатий, жорстокий ворог. Він наказує на пострах козакам виставити три шибеніці з написом: «Се жде бунтівників». Наливайко ж радить своїм воїнам поставити хрест з написом: «Мир мирним! На враждующих сам Бог і хрест його».

Поет підкреслює, що саме впевненість у справедливості боротьби проти поневолювачів і визискувачів, нестримна жага волі допомагають козакам перемогти грізне пансько-польське військо.

Інтерес до вітчизняної історії не згасав у письменника впродовж усього життя. Тому образи, характери, створені ним у повістях, драмах, поемах на історичну тематику, не лише відображали певне історичне і соціальне середовище, а й відбивали розуміння письменником процесу історії, його оцінки. Історичні факти, події, діяльність історичних осіб поет бачив завжди і як художник, і як історик-дослідник.

В історичному минулому І. Франка цікавили насамперед найяскравіші сторінки, періоди зламів в історії народів, найвідповідальніші моменти, коли нестримно вирують людські пристрасті, стикаються найрізноманітніші психологічні та соціальні типи і суспільні прошарки, найглибше розкриваються людські характери. Боротьба з половцями, протистояння давніх русичів татаро-монгольській навалі, визвольна війна українського народу під проводом Богдана Хмельницького та інші важливі моменти історії стали матеріалом для сюжетів повістей і поем І. Франка. Художньо опрацьовуючи саме такий матеріал, вважав поет, можна «блиснути яскравим реалізмом».

Після написання повісті «Захар Беркут» (1892) І. Франко, як свідчить листування і архівні матеріали, особливо зацікавився історією визвольної війни 1648–1654 рр. Письменник планував створення драматичної трилогії про Богдана Хмельницького, про що він писав у листі до М. Драгоманова від 14 січня 1893 року. Це був великий задум і щодо кількості охоплюваного матеріалу, і щодо його художнього осмислення.

Письменник хотів створити, як частини трилогії, драми «Жовті води», «Берестечко», «Смерть Богдана» і до трилогії долучити з часом драму «Іван Богун». У цих творах він мав за мету показати різні соціальні групи тогочасного українського суспільства – шляхту, селян, міщан, козацтво, торгівців тощо, їхні відносини між собою. Поет хотів дати художній аналіз обставин політичних і психологічних, створити справжню «драму, т. є. одно ціле, органічне дійство, а не ряд сцен, заповнених політичними тирадами» (2, стор. 472). Він підкреслював, що ця драма мала б сучасний інтерес. На жаль, в силу різних обставин І. Франкові не пощастило здійснити свій творчий задум. Зберігся лише уривок трилогії «Пролог», з якого можна скласти уявлення, як будувався б твір в цілому.

Проте праця І. Франка з вивчення і творчого освоєння матеріалів про добу визвольної війни українського народу під проводом Богдана Хмельницького не була даремною. Письменник створив на цьому матеріалі цікаву і оригінальну поему «На Святоюрській горі» (вперше надрукована у збірці «Із днів журби», 1900).

В поемі зображені події одного дня – 30 жовтня 1655 р. На цей час козацькі загони Богдана Хмельницького разом з російськими військами під командуванням Бутурліна розбили польсько-шляхетську армію біля Городка і вступили в околиці Львова. Польський король, що втік у Сілезію, прислав Хмельницькому дарунки та облесливі листи, закликаючи до злагоди й миру. Промова Богдана Хмельницького,

звернена до послів польського короля Яна Казимира, становить зміст твору.

Композиційно поема «На Святоюрській горі» є фактично монологом. Лише перший розділ, що вводить читача в дію поеми, є, так би мовити, пейзажно-психологічним інтер'єром.

Слід звернути увагу, що цей монолог має свої особливості. На відміну від монологів в поемах І. Франка «Страшний суд», «Смерть Каїна», де переважно дається самохарактеристика. Саморозкриття героя твору, монолог у поемі «На Святоюрській горі» побудований дещо інакше. Він, сказати б, внутрішньо драматизований. То він звучить як діалог (герой говорить і за іншого), то як авторська ремарка-характеристика подій збоку, то як спокійна епічна оповідь.

Ось Богдан Хмельницький у монолозі нібито заступає свого співбесідника посла Любовицького, переповідає зміст його висловлювання. В устах гетьмана промова польського посла набирає іншого інтонаційного і смислового забарвлення, бо Хмельницький, знаючи справжню ціну облесливих слів ворога, кепкує з нього, висловлює свій гнів і обурення.

А в іншій частині монологу Богдана Хмельницького показано стан посла, коли викрито його підступність, коли гетьман відверто сказав йому, що поряд з листом від короля до нього, посол Любовицький везе королівське послання до татарського хана із закликом напасти на козаків. Тут І. Франко устами героя дає наочний психологічний малюнок:

Ти поблід? Тремтиш? Не бійся!
Знаю, добре знаю вас!
Се є школа єзуїтська! [1, с. 229]

Або ще:

Морщиш брови? Зціпив зуби? [1, с. 228]

Розглядаючи історичні поеми кінця XIX – початку XX століття, та історичні поеми І. Франка зокрема, слід зазначити, що вони за своєю поетикою і художньо-стилістичними особливостями близькі до епічних фольклорних творів – дум, історичних пісень тощо. Історико-героїчний матеріал, теми героїчного минулого України, традиції історичного фольклору, що відбилися певним чином у поемах цього жанрового різновиду, спричинили тяжіння цих творів до зразків героїчного епосу. Епічне начало відчувається тут і в сюжетних побудовах, і в змалюванні образів та характерів, і в поезиці взагалі.

Епічний розмах поем виявляється передусім у гіперболізації героїв, їхніх вчинків, подібно до того як це робиться в народних думах чи історичних піснях.

Так, в епічному ореолі подано, наприклад, Богдана Хмельницького в розглянутій вище поемі І. Франка «На Святоюрській горі». Від проймаючого погляду гетьмана не сховається жодна потаємна думка послів польського короля; сміливо викриваючи їхні чорні помисли, Богдан Хмельницький примушує їх бліднути й тремтіти.

Проте тенденції до епічності не витісняють і ліричного начала в історичних поемах, що йде також від народних зразків. М. Рильський вказував свого часу, що ліричні елементи, які старовинні кобзарі називали «жалощами», дуже сильно виявлені в українських думах. Саме ці традиційні ліричні елементи перейняли історичні поеми (в своєрідній, звичайно, інтерпретації).

Не позбавлені історичні поеми і драматичних елементів, що йдуть від драматизму самих творів, від драматичних колізій, що відображали реальну дійсність.

Варто зазначити, що обсягу запропонованої роботи недостатньо для детального розгляду поем І. Франка на історичну тематику у всі періоди творчості поета, це вимагає подальшого дослідження.

Список використаної літератури

1. Іван Франко. Твори: у 20 т. Т.11 / Іван Франко. – К. : Держлітвидав України, 1955.

2. Каспарук А. А. Українська поема кінця XIX – початку XX століття / А. А. Каспарук. – К.: Наукова думка, 1973. – 248 с.

Стаття надійшла до редакції 08.04.2014

L. I. Magas

IVAN FRANKO'S HISTORICAL POEMS OF EARLY PERIOD OF CREATIVITY

Article is devoted to the Franko's historical poems of the poet's early period of creativity, analyzing his attitude to the historical past of the Ukrainian people, a reflection of reality of times past in all its complexity, in all typicality and versatility.

Franko has made the most significant contribution to the development of art historical themes concerning the ideological wealth, maturity and perfection of realistic images of skill in the construction of plots. This applies to his prose, drama, poetry, and particularly poems. Therefore, considering the Ukrainian historical poems of the late XIX – early XX century, it is primarily to be stated in Franko's poems.

The epic sweep of poems hyperbole turns primarily on the characters and their actions, just as it's done in ballads and folk songs.

The author trends not to displace epic and lyric poems in early history, which is also on people's designs. M. Rytsky once pointed out that the lyrical elements that ancient minstrels called «compassion» are strongly detected in Ukrainian thoughts. These traditional lyrical elements are borrowed from the historical poem (in the original interpretation).

Historical poems contain dramatic elements that come from dramatizm of his works, of dramatic conflicts that reflect reality.

It should be noted that the scope of the proposed work is not enough for a detailed consideration of Franko's poems on historical themes in all periods of his poetry and it requires further study.

Keywords: historical poem, collision, artistic expression, national consciousness, artistic skill.

УДК 821.161.2–92»18'19»(045)

І. В. Мельничук, М. М. Хорошков

ЕВОЛЮЦІЯ ДИСКУРСУ УКРАЇНСЬКОГО ДЕРЖАВОТВОРЕННЯ У ПУБЛІЦИСТИЦІ КІНЦЯ XIX – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ

Стаття присвячена осмисленню історіософських та культурологічних поглядів Івана Нечуя-Левицького та Юрія Липи, оприлюднених у публіцистиці відповідно кінця XIX – першої половини XX ст. Основна увага зосереджена на еволюції уявлень про народ, народність, націю, процес націєтворення та історії державності, особливості української культури, задекларованих обома письменниками у своїх працях. Попри приналежність митців до, сказати б, різних культурно-історичних епох автори статті намагаються реконструювати тяглість українського національного самоусвідомлення, яке пройшло історичний шлях від формулювання тези про культурну окремішність народу до декларації політичної та державної незалежності. Публіцистичні виступи І. Нечуя-Левицького та Юрія Липи – яскраві репрезентанти

такої еволюції.

Ключові слова: література, культура, нація, націєтворення, національна та культурна ідентичність, антиколоніальний дискурс.

Іван Нечуй-Левицький і Юрій Липа увійшли в історію української культури не лише як письменники, але й публіцисти – автори літературно-критичних та історіософсько-культурологічних статей. Предметом інтелектуальних рефлексій обох авторів виступали проблеми формування й функціонування національного письменства, його естетичні та етичні ідеали («Сьогочасне літературне прямування» І. Нечуя-Левицького), взаємозв'язок культури і суспільства, формування національної і культурної ідентичності українців («Українство на літературних позовах з Московщиною» І. Нечуя-Левицького, «Призначення України» Ю. Липи), функціонування культури в умовах бездержавності («Розподіл Росії» Ю. Липи), колоніальні умови постання культури, місце української культури з-поміж інших слов'янських («Українство на літературних позовах з Московщиною» І. Нечуя-Левицького, «Бій за українську літературу» Ю. Липи), означення нагальних питань розбудови держави тощо. Попри значні розбіжності в світогляді й приналежність до різних культурно-історичних епох, обидва письменники ілюструють ідею світоглядної еволюції поглядів українських інтелектуалів на проблему становлення культурного й політичного українства, мовної і літературної політики, функціонування вітчизняної культури (мови, літератури) в системі координат «метрополія – колонія». Осмислення світоглядної парадигми І. Нечуя-Левицького та Юрія Липи, отже, суттєво доповнює уявлення про проблемно-тематичні та ідеологічні виміри української публіцистики, дозволяє чітко ідентифікувати місце і роль публіцистів в історії української культури.

Порушена авторами проблема вимагає осмислення в межах антиколоніального дискурсу сучасної літературної критики. Відтак, теоретико-методологічною базою дослідження стали відповідні студії Оксани Забужко («Психологічна Америка» і азійський ренесанс, або знову про Карфаген», «Мова і влада», «Філософія і культурна притомність нації», «Прощання з імперією: кілька штрихів до одного портрета»), М. Рябчука «Від Малоросії до України: парадокси запізненого націєтворення», Ев Томпсон («Трубадури імперії: російська література і колоніалізм»), М. Шкандрія («В обіймах імперії. Російська й українська літератури новітньої доби») та ін.

Якщо користуватися популярною в наш час теорією еволюції уявлень про національну і культурну ідентичності народу від зацікавлення власною історією, збирання й систематизації фольклору (в історії української культури, як і інших слов'янських, цей етап припадає на добу романтизму) через активну культурно-просвітницьку практику (етап народництва) до остаточного оформлення політичних вимог (Д. Донцов, В. Липинський, діячі міжвоєнної і повоєнної еміграції), то світоглядна публіцистика І. Нечуя-Левицького презентує другий етап, тоді-як історіософські праці Юрія Липи – третій.

Написана частково як полеміка з О. Пипінім (зокрема, як відповідь на його статтю «Особая русская литература»), та як рецензія на «Історію руської (малоруської, української) літератури» О. Огоновського стаття І. Нечуя-Левицького «Українство на літературних позовах з Московщиною» являє собою, по суті, комплексну студію з питань українсько-російських культурних взаємин, розвитку літератури в умовах колоніалізму, і навіть становлення національної ідентичності в умовах бездержавного існування суспільства. Окрім того, Українське національно-культурне відродження письменник порівнює з аналогічними процесами в інших слов'янських (і не лише слов'янських) народів Європи, шукаючи тим самим точки дотику до

загальноісторичних тенденцій формування націй (ясна річ, у сучасному розумінні цього поняття; між тим сам автор послуговується поняттями «народ», «народність», «раса»). Мимоволі порівнюючи «культурницькі рухи» в Іспанії (Каталонія), Франції (Прованс, Бретань), Німеччині й Австрії (етнічні чехи і поляки в цих державах) та реакцію на них із боку панівної (державоутворюючої) нації письменник доходить невтішного висновку: в «Росії така сама система приневільного винародовління крутиться мов навіжена». Йдеться в даному випадку про політику примусової русифікації народів, що входили до складу Російської імперії: «В Росії «обрусіння» йде не днями, а немов годинами, неначе в ньому спасіння не тільки Росії, але усього світу від якоїсь напасти, – неначе люди вхопились обіруч і з усією силою енергії, щоб чинити якесь дуже добре та спасенне діло. Автономії провінцій і народів ламають, національності гнуть і скручують в обід. Скрізь нищать народні мови, національні літератури, скрізь бачимо національний великоруський натиск, котрий постановив собі, неначе яке велике культурне завдання, знищити до останку усі національності в Росії і повеликорусити їх. Найважчий притиск від цієї системи випав на долю України, Польщі та молдавської Басарабії» [4, с. 131]. Цитоване доволі промовисте спостереження Нечуя-Левицького, по суті, розкриває сутність колоніальної політики імперії з її особливим типом націоналізму.

Характеризуючи російський імперський націоналізм, І. Нечуй-Левицький пробує означити його зовнішні прояви як «ворожість», «неповага», «нехтування» культурою інших народів. Фактично письменник діагностував те, що сучасною мовою в добу постколоніалізму називають «неприйняттям іншого», яке породжує відповідну реакцію. Звідси – дискримінація метрополією «тубільської» мови і культури, а згодом – невизнання національних прав на саме існування, що оформлюється вже в правовому полі (сумнозвісні Емський указ, Валуєвський циркуляр), адміністративно-управлінському (керівні посади посідають винятково росіяни) та навіть на рівні зникнення з ужитку етноніма, назви підкореної країни (як приклад, автор наводить заміну назв «Україна», «Малоросія» на «Юго-Западный край», «Южная Россия», «Новороссия»).

Крім того, І. Нечуй-Левицький зачіпає (нехай і побіжно) такий феномен, як проекція, уявлення сформоване літературою про державу. Так «літературна» Росія (мається на увазі образ країни, представлений у літературі), на думку автора, і на позір немає нічого спільного з реальністю. Письменник констатує, що художні твори кращих представників російського письменства – М. Лермонтова, О. Пушкіна, Л. Толстого, І. Тургенєва та ін. – репрезентують лише «міф», уявлення про країну (передовсім в культурному аспекті), якою вона має бути, а не яка є насправді. Звідси і неадекватне сприйняття політики імперії з-поміж європейських і слов'янських народів.

За відсутності умов політичного самовираження, невиробленість і, щонайголовніше, цілковита заборона на практики суспільного обговорення важливих проблем українські інтелектуали в Російській імперії змушені були обмежуватися сферою культури і, в основному, літератури. І. Нечуй-Левицький тут не був винятком, зосереджуючись на проблемах самотності і самотійності вітчизняного письменства. Так, обстоюючи ідею самотійного розвитку української літератури, він вказує на передумови цього: наявність розвинутого комплексу фольклору, що ставав невичерпним джерелом мотивів і образів, а також виступав своєрідним взірцем мови (тут письменник повторює думку О. Огоновського). Автор акцентує на органічних взаємозв'язках літератури та народної творчості: «Літературні таланти творить сама натура, себто, можна сказати, народ та національний геній, себто національно-психічна сила, що криється в масах звісного плем'я. На ґрунті народу і народної поезії сама

натура часом породить велетня-генія, як часом, буває між верболозом та лозами в лузі над рікою натура вижене такого високого явора, листом широкого, гіллям високого, що він стає красою лугу й гордо й високо підносить свій верх. Великі твори, як «Іліяда», «Одіссея», «Едда», великі генії, як Шекспір, Міцкевич, Шиллер, Гете, Шевченко, Пушкін зросли й викохались на ґрунті народної поезії. Україна не має своєї держави, але зате має народ, національність, дуже багату національну поезію, а се й є ґрунт поезії та книжної літератури дужчий й багатіший для поетичної літератури. Маємо сей ґрунт, – маємо й будемо мати свою літературу і без своєї державности» [4, с. 139]. Останнє твердження тут доволі показове: за відсутності реального державобудування, варто сконцентруватися на розбудові цієї держави хоча б в літературі. Власне, народницька ідеологічна концепція.

Натомість Юрій Липа питання українського державотворення розглядає крізь призму проблем, зацентрованих у працях історіософського змісту. Чільне місце у його творчому доробку посідає державотворча ідея, а в основі світобачення лежить аспект українотворення, тобто формування українського «Я». У центрі авторської концепції стоїть поняття «раса» (нація). Окреслюючи її суть, письменник наголошує, що це є «власний терен, власна місія і почування нехиті до чужих» [3, с. 19]. Вислів «власний терен» тут на диво подібний до вживаного Нечуєм-Левицьким поняття «національний ґрунт»; йдеться, по суті, про спробу проартикулювати явище національної ідентичності, закорінене у ментальність, історію, фольклор. Тому, не випадково, що аналогічні міркування знаходимо в статті «Українство на літературних позовах з Московщиною», в якій автор попри заакцентованість на літературних і культурних аспектах, зрештою доходить висновку про історичну («расову») особність українців від решти народів імперії.

Автоінтертекстуальний «інформаційний простір» художньої творчості Юрія Липи вибудовує історіософський дискурс трактату «Призначення України» та інших філософських праць митця. Звертаючись на їхніх сторінках до праць К. Юнга, Р. Кіплінга, Р. Смаль-Стоцького та ін., автор намагався охарактеризувати геополітичні проблеми України, пов'язати долю українського народу з долею всього людства (як і Нечуй-Левицький з історією слов'янства). Головним завданням програми Юрія Липи є виведення української раси на європейський рівень. Розглядаючи українське минуле у зв'язках із всесвітньою історією, митець намагався поєднати західноєвропейські культурні традиції із старокиївськими. Авторська світоглядна концепція вибудовується навколо державницько-культурних традицій доби Княжого Києва та епохи Середньовіччя. Письменник розуміє, що сила українців – у збереженні культурних звичаїв і в дотриманні «вічних» законів, що виростили з «великокиївської «Руської Правди» [2, с. 180] і з козацьких часів.

Усвідомлюючи епохальне значення української козаччини, Юрій Липа неодноразово звертається до тематики Запорозької Січі. Саме з ім'ям Богдана Хмельницького історіософ пов'язує виникнення українського націоналізму. На сторінках його творів постають образи славних героїв, лицарство і відвага яких мають служити прикладом звитяжної боротьби проти ворожих для України ідей та ідеологій. Так, характеризуючи у філософському трактаті «Призначення України» сутність українського та московського етносів, Юрій Липа стверджує, що між ними лежить «щільковита прірва» [2, с. 39]. Дане твердження стає основою автоінтертекстуальної взаємодії внутрішньотекстового художнього дискурсу роману «Козаки в Московії». У романі письменник чітко окреслив різку відмінність між ментальністю українського та московського народів, доводячи вищий культурний та ідейний рівень українців порівняно з північними сусідами. Створюючи нову парадигму духовності, автор

ставить українську расу в один ряд з європейськими, а геополітичну доктрину Б. Хмельницького осмислює в контексті західного розвитку. Показовим у зв'язку з цим є і спроба Нечуя-Левицького простежити історію української державності від часів Київської Русі і до Гетьманщини, виявляючи її характерні ознаки: виборність посад, «народоправство», самобутність історичного культурного типу і под.

Досліджуючи розвиток двох культур у трактаті «Призначення України», Юрій Липа іде набагато далі за Нечуя-Левицького і наголошує на тому, що між праісторією України і Московії лежить цілковита прірва (Нечуй-Левицький обмежується лише натяком на різний етногенез українців і росіян), що і є психологічною підставою для неприйняття українцями ворожого їм світогляду. Обговорюючи комплекс проблем України за часів перебування у складі Російської імперії, Ю. Липа схиляється до висновку, що «єсть закономірність потужна і велична, що змушує Північ і Південь піти власними дорогами...» [4, с. 9]. Автор наголошує, що «Московія це Північ, України – це Південь» [4, с. 70] і розмежування цих країн просто необхідне для подальшого успішного їх розвитку, адже «найприроднішою віссю експансії України є південь, а Росії – північ». Російська імперія завжди охочіше просувалася на Північ і тому отримала азійське культурне наповнення, «просування ж на Південь прийшло пізніше. Коли в половині XVII століття гетьман України запропонував унійну сполуку...» [3, с. 84]. Україна і Росія «ворожі собі духовно і економічно» і тому «взаємовідштовхуються». Україна має піти «своїм шляхом, який провадить її над береги Чорного моря» [3, с. 82].

У книгах «Розподіл Росії» та «Призначення України» Ю. Липа доводить тезу про те, що «найважливішою» справою Російської імперії є територіальне поширення, оскільки московська «карма ... воліла тільки воювати і невілювати» [3, с. 29]. Усі російські царі висловлювали «одну ідею підбиття», тому уже від «початку історії Москви величезні міста, столиці розквітлих держав, як Новгород Великий, В'ятка, були стерті ордами москвичів, а їхнє населення вимордоване» [2, с. 41]. Прагнучи постійного розширення меж імперії, Московія колонізувала все нові й нові землі. Дані тези про загарбницьку політику реалізовані і в метатекстуальному просторі «Козаків у Московії». Герої роману, потрапивши з України до Московії, нараз споглядали спустошені землі підкорених племен, чорні спалені чи виголоднілі села та часті шибениці. «Од великої держави Комів, – зауважує автор, – не зосталося й сліду. Витяті в пень миролюбиві племена ці не висилали більше багатих караванів» [1, с. 59]. Зв'язуючи між собою якнайбільше «супротивностей», Московія несла на завойовані землі лише ту «...величезну пустку, яка була в ній самій» [3, с. 26].

Традиційними методами, які використовувала московська «карма» (Ю. Липа) для закріплення й утримування «колоніальних володінь» було переселювання й винищування підкорених. Політика імперії спрямовувалася на постійну боротьбу з «природними прикметами народів і їх країв» [3, с. 31]. Як зауважує Ю. Липа, для цього депортувалися цілі села у «цілком несподіваних напрямках» [3, с. 40]. Висновки Юрія Липи тут ідентичні уже цитованим тезам І. Нечуя-Левицького про нищення національних мов і літератур, автономій як цілеспрямовану політику царської Росії.

Юрія Липу (як і Нечуя-Левицького) Московія цікавить не виключно сама по собі, а у взаєминах з Україною. Адже метою усіх московських загарбань було нищення неприйнятної для москвинів способу життя українців, чужої ментальності (і, продовжимо, літератури: «російська державність пригнобляє українську літературу», – зауважує з цього приводу Нечуй-Левицький). У трактаті «Призначення України» Юрій Липа наголошує: «Найважливіша боротьба заламати. Спочатку заламати активні сили, а пізніш викорчувати й саму підсвідому традицію життя (побуту, родини, права)» [1,

с. 20]. Багато століть поспіль Московія впроваджувала у життя свою колоніальну стратегію, завданням якої було суцільне помосковщення і нищення України.

Зовсім по-іншому бачаться Юрію Липі основні риси українського народу, його ментальності, в центрі якої перебувають висока духовність і працелюбність. Любов до рідної землі заклала в основу характеру українця почуття національної свідомості, патріотизму, риси волелюбності, поваги до свободи особистості, до приватної власності. Український хліборобський народ глибоко побожний. Церква в Україні постійно була пов'язана з життям віруючих і прищеплювала українцям риси побожності та високої моральності.

Головну хибу українського державницького руху Юрій Липа вбачав у неспроможності окремих рушійних сил об'єднатись у єдиний фронт, спрямувати боротьбу в єдине русло. За Юрієм Липою, основною рушійною силою українського державотворення є селянство, оскільки це не тільки фізична, а й духовна основа української раси. Вустами Рубана, головного героя однойменної повісті, Юрій Липа проголошує: «Тепер...ми (селяни. – *І. М., М. Х.*) – влада справжня, ми – земля!» [1, с. 212]. Але попереду українське селянство чекала важка боротьба із страшним підступним ворогом – більшовиками, яких, за влучним висловом одного з чекістів («Рубан»), «і так цілий світ за людодів вважає» [1, с. 187].

Напротивагу цій страшній силі виступають справжні українські вояки. Самі більшовики говорять про них: «То, бра', страшний народ. Його розворуши – так не остановиш. Не слухаються – пружина така в нім якась, не наша» [1, с. 186]. Метою визвольної боротьби письменник вважав об'єднання селянських багатств для селян, але сили, які спрямовувались на її досягнення, залишались розпорошеними.

Доля українського селянина-бунтаря у часи української революції талановито зображена в оповіданні «Коваль Супрун». Головний герой твору – уродженець Херсонщини, древнього степового краю. Саме сини цієї землі становили расу «добру, надморську, найпоставнішу з цілої України» [1, с. 273]. Автор ніби милується людиною праці, сільським трудівником. Коваль – «чоловік спосібний,...бравий, сам машину спорудив» [1, с. 272]. У пошуках правди він звертається до «Кобзаря», що його написав наш «великий селянин» – Тарас Шевченко. Перед Супруном постало питання, який же шлях боротьби обрати: «лушню» чи «науку»? Його бунтарська душа прихилилась до «лушні», але й прислухалась до думок студента-агітатора, котрий вважав, що сила лише в науці, і стверджував, що «треба багато вчитись» [1, с. 274].

Із приходом 1917 року розпочалося нове життя. «Наказували, але не ті, що досі говорили. Заговорили, але не ті, що досі говорили» [1, с. 283]. У листопаді того ж року замайоріли жовто-блакитні прапори Української Народної Республіки. «Прийшов час села», яке досі «тільки палило копи та де-не-де чинило витопти хліба». Коваль Супрун зробив свій вибір – «забув і про свою кузню і про направу сіялок» [1, с. 286]. Зібравши навколо себе однодумців, Супрун грабував і нищив панські маєтки й економії. Душа його знаходила спокій лише тоді, коли «байдужі вози селян переїздили через двори з поваленою огорожею» [1, с. 286]. До такої боротьби схилився його розум, таким він вбачав шлях до побудови нового «блаженного світу» [1, с. 293].

Юрій Липа розумів, що Україна в боротьбі з жорстокими експериментами більшовизму може розраховувати лише на власні сили. Тому на сторінках «Нотатників» постають такі образи мужніх борців, як отаман Рубан («Рубан»), бунчужний Безкровний («Закон»), відчайдушний гайдамака Валентин Недайхата («Кіннотник») та багато інших. У протистоянні зовнішньому ворогові, переконаний письменник, найбільшу силу має почуття «рідності», «традиції», оскільки це тепер – «протимосковський рушійний важіль» [1, с. 21]. За Юрієм Липою, боротьба

української раси у часи визвольних змагань ХХ століття носить родинний характер, навіть термінологія цих відносин – «батько, хлопці, брате» [1, с. 160], – це термінологія родини.

Селянин Рубан – не просто образ козацького отамана. У «Призначенні України» читаємо: «Найвищий вислів влади – це отаман, коли ж він є й господарем душ, – це батько» [1, с. 150]. Підлеглі для Рубана були «як діти» [1, с. 194], котрі звертались до нього як до батька, а селяни твердо знали, що він – «їхня кров» [1, с. 202].

Справжнього українця з його найкращими рисами характеру оспівує в своїх творах Юрій Липа. Шевченківське «сім'я вечере коло хати» письменник вважав основою не тільки народного побуту, а й споконвічної української моралі, яка завжди була основою «суспільної збірності» [1, с. 191]. Дотримання цих норм – умова збереження українців як нації. Невипадковою у зв'язку з цим є і увага І. Нечуя-Левицького до проблеми розпаду/збереження сім'ї як основи національного суспільства (повісті «Кайдашева сім'я», «Хмари», «Над Чорним морем», «Старосвітські батюшки та матушки»).

Крім українських селян письменник колоритно зобразив у «Нотатниках» і українську інтелігенцію. Він образно назвав її «дріжджами» [1, с. 449] нації. Представники української інтелігенції гостро розуміли, що «животіння під гнітом Мертвої Доктрини», «перебування серед мертвотухоподібних людей-убивць» [1, с. 28] знищить всю велич народу, і тому теж чинили опір більшовицькій навалі. Зображення цієї боротьби й стало темою новели «Зустріч літераторів» та оповідання «Кам'янець Столичний».

У своїй публіцистиці І. Нечуй-Левицький і Ю. Липа окреслюють провідні ідеї формування української державницької ідеології та зміст історичного призначення України, обґрунтовують її право на будівництво незалежної держави (принаймні в формі літературної і культурної автономії, як у Нечуя-Левицького), вимальовують власне бачення країни у загальносвітовому (загальнослов'янському) контексті, наголошують на необхідності поглиблення культурних зв'язків із Заходом, обговорюють напрямки розвитку державницької політики, відповідно до цього визначають суспільні завдання української літератури, культури, нації, характеризують основні аспекти формування її психологічного типу. Акцентуючи увагу на даних проблемах, автори утверджують ідею визволення України з-під російського імперського режиму, який не одне століття гальмував процеси державотворення на завойованих територіях. Протистояти поневолювачам можна лише визначивши їх вади і віднайшовши протидію. Україні за будь-яку ціну потрібно звільнитися від впливів Московщини.

Список використаної літератури

1. Липа Ю. Козаки в Московії: Історичний роман. Новели / Ю. Липа. – Львів, 1995. – 455 с.
2. Липа Ю. Призначення України / Ю. Липа. – Львів, 1992. – 270 с.
3. Липа Ю. Розподіл Росії / Ю. Липа; упоряд. О. Гринів. – Львів: Ін-т народознавства НАН України, 1995. – 148 с.
4. Нечуй-Левицький І. Українство на літературних позовах з Московщиною. Культурологічні трактати. / Упорядкування М. Чернописьского / І. Нечуй-Левицький. – Львів: Каменярь, 1998. – С. 127–241.

Стаття надійшла до редакції 30.03. 2014

I. V. Melnychuk, M. M. Khoroshkov

THE EVOLUTION OF UKRAINIAN STATE-FORMATION DISCOURSE IN THE PUBLICISTIC WORKS OF XIX-th – EARLY XX-th CENTURY

The main subject of the article is historiosophical and culturological conceptions of well-known Ukrainian writers Ivan Nechuy-Levytsky and Yuriy Lypa. Their publicistic works, as well as prose ones (novels, stories and short stories) represent the evolution of different historical, cultural and philosophical conceptions («people», «folk», «nation», «nation building», «state history»), Ukrainian culture and literature specific features in colonial conditions. The authors pay attention to «Ukrainians in literature controversy with Muscovy» by I. Nechuy-Levytsky and «The Mission of Ukraine», «The Partition of Russia» and «Fight for Literature» by Y. Lypa as important works for understanding the Ukrainian national self-consciousness and the process of its formation from cultural (and literary) separatism to Ukrainian political and state independence. I. Nechuy-Levytsky («Ukrainians in literature controversy with Muscovy» and «Contemporary literary movement») represents the idea of Ukrainian cultural and literary separatism from Russia (Russian Empire). The writer underlines the main problems of Ukrainian language and literature – their development in colonial dependence, prohibition and repression, the linguistic discrimination etc. Y. Lypa goes further: Ukrainian cultural (and language) independence for him expresses national identity of Ukrainians and their political and state ambitions. So, in his articles «The Mission of Ukraine», «The Partition of Russia» and «Fight for Literature» Y. Lypa promotes the idea of Ukrainian sovereign state, based on national identity, history, language and literature and Ukrainian-Russia mental incompatibility. Thereby, I. Nechuy-Levytsky and Y. Lypa's conceptions must be understood as a part of Ukrainian anti-colonial discourse.

Keywords: literature, culture, nation, nation formation, national and cultural identity, anti-colonial discourse.

УДК 821.10211-31(043)

Назаренко Н. И., Рыба И. И.

КОНЦЕПТ «СЕМЬЯ» В ТВОРЧЕСТВЕ ДЖЕЙН ОСТЕН (на примере романа «Мэнсфилд-парк»)

Данная статья представляет интерпретацию авторского видения концепта «Семья» на примере романа «Мэнсфилд-парк» Джейн Остен. На основе выявления системы ценностей, отраженной в творчестве Д. Остен, в статье анализируется одно из ключевых в художественной картине мира писательницы понятие «семья» в плане его художественной реализации и творческой эволюции. В структуре данного концепта рассматриваются три микроконцепта – «Дети», «Родители» и «Отношения между поколениями».

Ключевые слова: концепт, микроконцепт, стереотип, образ семьи, художественная картина мира, культурный код, национальная ментальность.

Романы Джейн Остен (Jane Austen, 1775 – 1817) и в наше время востребованы читателем, так как посвящены не теряющим актуальности общечеловеческим ценностям, выявляют эволюцию концепции личности женщины в историко-литературном развитии. Интерес профессиональных исследователей основан на мнении, что Джейн Остен успешно разработала новые темы, мотивы и приемы, которые обогатили английскую реалистическую прозу XIX – XX вв. При этом интерпретация художественного наследия этого автора на протяжении почти двух веков закономерно меняется в сторону выявления нравственно-философского

содержания.

Актуальность данного исследования связана с важной для современного гуманитарного знания антропоцентрической направленностью, что, прежде всего, касается использования понятия «концепт», обобщающего особенности восприятия мира как целостным этносом, так и отдельными его представителями. Кроме этого, в последнее время изучение концепта как ментальной категории культуры стало одним из приоритетных направлений литературоведения и лингвокультурологии. Новизна исследования заключается в том, что в украинской и российской науке творчество Джейн Остен в целом и концептосфера ее романов, в частности, исследованы недостаточно. Выбор концепта «семья» обусловлен тем, что именно с его художественным воплощением связано основное идейно-художественное содержание романов Д. Остен, а также ее этическая и социальная позиция.

Объект исследования – художественная картина мира Д. Остен, представленная в ее поздних романах («Мэнсфилд-парк», «Эмма», «Гордость и предубеждение», «Доводы рассудка»), которые рассматриваются нами как единый «макротекст».

Предметом исследования выступает художественная реализация и эволюция концепта «семья» в художественном мире романа «Мэнсфилд-парк».

Цель исследования – на основе анализа концепта «семья» в оригинальном тексте указанного романа определить роль и место данного концепта в художественной картине мира писательницы. Данная цель предполагает решение следующих **задач**:

1. Определить понятийно-терминологический аппарат исследования, связанный с понятиями «картина мира» и «концепт»;
2. На основе анализа историко-культурного контекста эпохи Д. Остен раскрыть основные эстетические и этические принципы писательницы;
3. Обосновать мнение, что авторское воплощение концепта «семья» базируется на национальном и общечеловеческом восприятии этого концепта английской ментальностью.

Методологической основой данной статьи послужили работы Д. С. Лихачева [9, 10], Ю. М. Лотмана [11], посвященные обоснованию понятия «художественный мир писателя», а также исследования в области теории концепта таких ученых, как Ю. Д. Апресян [2], С. А. Аскольдов [3], В. Г. Зусман [5], В. И. Карасик [7], В. А. Кухаренко [8], Ю. С. Степанов [14]. Творчество Джейн Остен освещали в своих работах такие исследователи, как Г. В. Аникин [1], Е. Ю. Гениева [4], В. В. Ивашева [6], Л. В. Сидорченко [13], О. Н. Щепина [15] и др.

Основные методы исследования: методы филологического и концептуального анализа текста, а также элементы описательного и историко-культурного методов.

В качестве базовой дефиниции концепта как литературоведческой категории в данном исследовании было взято определение, предложенное Л. А. Петровой: «Художественный концепт понимается как вербализированная в художественном произведении ценностно значимая ментальная единица индивидуально-авторской картины мира, представляющая, с одной стороны, общепринятые значения, а с другой – отражающая субъективный авторский опыт переживания действительности» [12, с. 72].

Ю. Степанов отмечает, что концепт представляет собой своеобразный «сгусток культуры (культурной среды) в сознании человека» и становится тем способом построения мысли, благодаря которому культура является составной частью «ментального мира человека» [14, с. 29]. По мнению ученого. «концепты являются фактами культуры» и делает их таковыми целый спектр понятий, смыслов, взглядов, которые охватывают содержание концептов – от древнейших до современных; концепт «переживается» как «предмет эмоций, симпатий и антипатий, а иногда и конфликтов»

[14, с. 29].

По мнению Д. Лихачева, концепт является заместителем значения, который обеспечивает общение и к тому же тесно связан с национальным, культурным, профессиональным, возрастным опытом человека [10, с. 6]. В культурных концептах выделяются *образ, понятие, оценка* [7, с. 109]. Суть культурной семантики концептуального анализа заключается в исторической характеристике исследуемого явления, определения роли и места концепта в пословицах, поговорках, фразеологизмах, художественной литературе. Как утверждает исследователь, ценности, которые лежат в основе оценки, объединяются в ценностную (концептуальную) картину мира [7, с. 115].

Сам термин «концепт» универсален и имеет сложную и противоречивую природу в когнитивном понимании: он оперативен и в то же время отображает результаты человеческого опыта, имеет инвариантный стержень и вместе с тем постоянно изменяется. Вышесказанное в полной мере относится и к концепту «семья». В отношении романа Д. Остен «Мэнсфилд-парк» данный концепт понимается нами как один из базисных архетипов как британской, так и отечественной культуры, который (в нашем представлении) включает в себя три микроконцепта:

1. Микроконцепт «ДЕТИ».
2. Микроконцепт «РОДИТЕЛИ».
3. Микроконцепт «ОТНОШЕНИЯ МЕЖДУ ПОКОЛЕНИЯМИ».

Культурный код текста романа отражает авторские представления о различных аспектах семейной жизни: характер отношений между мужем и женой, предназначение женщины и ее положение в семье, воспитание детей, сложности внутреннего мира персонажей, нюансы переживаний героев, их поведение в обычных и экстраординарных ситуациях.

Под первым микроконцептом понимаются особенности построения образов представителей младшего поколения и их отношения между собой. Он представлен образами Фанни Прайс, Эдмунда, Тома, Джулии и Марии Бертрамов, Мэри и Генри Крофорд, мистера Рашуота.

В романах Джейн Остен представлена мысль, характерная для менталитета молодых людей XIX века – удачный брак для них является главной жизненной целью.

Автор не отрицает то, что брак необходим в жизни человека, однако указывает также на то, что эта цель не должна быть единственной, важно также стремление к самореализации, необходимо заниматься самообразованием, повышать свой культурный уровень и улучшать моральные качества. Эта идея находит воплощение в образе главной героини, которая, как и протагонисты других романов Остен, наделена способностью к познанию, рассуждениям и самоанализу. Фанни обладает богатым внутренним миром и других людей она склонна оценивать, в первую очередь, по их душевным качествам. В романе спокойной, рассудительной Фанни противопоставлены ее легкомысленные кузины – Мария и Джулия Бертрам, причем, хотя автор и избегает открытых высказываний в пользу какого-либо героя, видно, что линию поведения главной героини она считает более правильной.

Таким образом, систему персонажей младшего поколения мы можем рассматривать в виде некоторого рода оппозиции, по одну сторону которой оказываются герои, наделенные такими качествами, как рассудительность, скромность, альтруизм (Фанни Прайс, Эдмунд Бертрам), а с другой стороны – склонные к легкомыслию и эгоистичности (Мария, Джулия и Том Бертрамы).

Говоря об отношениях молодых людей между собой, нужно отметить, что в романе присутствует характерная для всего творчества Джейн Остен идея о том, что

братские и сестринские узы являются самыми прочными и искренними: «Children of the same family, the same blood, with the same first associations and habits, have some means of enjoyment in their power, which no subsequent connections can supply; and it must be by a long and unnatural estrangement, by a divorce which no subsequent connection can justify, if such precious remains of the earliest attachments are ever entirely outlived» [16, с. 221]. Данный тезис находит реализацию в сюжетных линиях Фанни – Эдмунд и Фанни – Уильям Прайс. В романе встречается множество эпизодов, где Фанни с любовью говорит о своем брате Уильяме, с нетерпением ждет его письма, либо приезда и т.п. К Эдмунду Фанни привязывается практически сразу после приезда, в дальнейшем же дружба их становится только крепче: «Edmund's friendship never failed her [...] Without any display of doing more than the rest, or any fear of doing too much, he was always true to her interests, and considerate of her feelings, trying to make her good qualities understood, and to conquer the diffidence which prevented their being more apparent; giving her advice, consolation, and encouragement» [16, с. 25].

С тезисом об искренности отношений между братом и сестрой связан также один из аспектов проблемы брака – автор положительно относится к внутрисемейным бракам (т.е. бракам между кузинами и кузенами), более того, считает, что в большинстве случаев они оказываются более счастливыми, чем обычные браки. Если романтические признания в любви у Остен обычно краткие, немногословные, то признания в сестринской или братской любви появляются в романах гораздо чаще и отличаются большим количеством деталей и стилистических приемов. Такие браки положительно действуют на жизнь семьи в целом, укрепляют отношения внутри нее. Подтверждается эта идея и финальной свадьбой Фанни и Эдмунда, о которой Остен пишет: «With so much true merit and true love, and no want of fortune and friends, the happiness of the married cousins must appear as secure as earthly happiness can be» [16, с. 434].

Проблеме брака в романе необходимо уделить особое внимание. Достаточно категорично Остен относится к общепринятому в ее время тезису, который в исследуемом романе высказывает Мэри Крофорд: «A large income is the best recipe for happiness» [16, с. 198]. Автор опровергает эту мысль. Как, впрочем, и характерную для популярных сентиментальных романов мысль о том, что основой брака должна служить лишь любовь. Во всех своих романах Джейн Остин говорит о том, что брак, построенный на одной лишь страсти, чаще всего оказывается недолговечным и несчастливым. Основой же для прочных супружеских уз, по ее мнению, должны служить взаимоуважение и взаимопонимание будущих супругов. Именно поэтому Фанни отвергает пылкие ухаживания Генри Крофорда и отдает предпочтение схожему с ней по духу Эдмунду.

Также писательница высказывается в пользу долгих помолвок, считая, что к выбору супруга необходимо подходить со всей серьезностью и ответственностью, постараться узнать о душевных качествах и склонностях своей половины до вступления в брак, иначе супружество может грозить множеством нежелательных «ловушек»: «Everybody is taken in at some period or another. [...] In marriage especially. [...] There is not one in a hundred of either sex, who is not taken in when they marry. Look where I will, I see that it is so; and I feel that it must be so, when I consider that it is, of all transactions, the one in which people expect most from others, and are least honest with themselves» [16, с. 47].

Что же касается брака по расчету, то, как указывает в своем исследовании Е. Ю. Гениева, Джейн Остен впервые выступила в своих романах против такого рода семейных отношений, считая их попросту безнравственными и полагая, что даже

одинокство лучше такого супружества [4, с. 16]. О нем уже в первых строках романа находим ироничное замечание: «There certainly are not so many men of large fortune in the world as there are pretty women to deserve them» [16, с. 6]. Брак по расчету является главной причиной равнодушия супругов друг к другу (мы можем наблюдать это на примере сэра и леди Бертрам), или даже негативного отношения супругов друг к другу (мистер и миссис Рашуот), которые отрицательно сказываются не только на жизни самих супругов, но и на воспитании их детей, а также подрывают семейные устои в целом и вполне очевидно, что ни о какой полноценной семье в таком случае не может быть и речи. Как видим, браки по расчету показаны как на примере младшего, так и на примере старшего поколения, однако сюжетной линией Эдмунда и Фанни Джейн Остен намекает на то, что не все молодые люди преследуют столь меркантильные цели, вступая в брак, а в финале звучит надежда на то, что их брак будет удачнее, чем браки старшего поколения.

Микроконцепт «РОДИТЕЛИ» отражен в образах сэра и леди Бертрам, мистера и миссис Грант, миссис Норрис, мистера и миссис Прайс. В романе «Мэнсфилд-парк» указанным образам уделяется гораздо меньше внимания, чем образам, входящим в первый микроконцепт, однако и здесь следует выделить несколько особенностей их построения.

В творчестве Джейн Остен наблюдается тенденция преобладания негативных характеристик образов старшего поколения, что нашло отражение также и в исследуемом романе. Так, присущая, пожалуй, всем родственникам старшего возраста склонность поучать младших членов семьи и давать им советы в образе тетушки Норрис оказывается крайне гиперболизирована, и становится объектом сатиры автора: «As far as walking, talking, and contriving reached, she was thoroughly benevolent, and nobody knew better how to dictate liberality to others» [16, с. 10]. Однако, при всей своей склонности к различного рода «замыслам» и горячем желании постоянно предпринимать что-либо, миссис Норрис неизменно остается далека от непосредственного воплощения своих замыслов, предпочитая использовать для этого силы своих родственников, самой занимаясь при этом лишь организацией процесса. Так, именно она предлагает взять на воспитание Фанни, чтобы помочь семье «бедной миссис Прайс», но, когда сэр Бертрам предлагает тетушке Норрис взять девочку к себе в дом, перед ней немедленно появляются непреодолимые препятствия в виде ограниченного бюджета и слабого здоровья мистера Норриса. Нужно заметить, что образ тетушки Норрис является самым комичным не только в данном романе, но и во всем творчестве Джейн Остен. Кроме вышеуказанных качеств автор наделяет этого персонажа страстью к обогащению («her love of money was equal to her love of directing, and she knew quite as well how to save her own as to spend that of her friends» [16, с. 10]) и снобизмом (достаточно вспомнить эпизод, в котором миссис Норрис объясняет сестрам Бертрам, что Фанни им неровня и относиться к ней следует соответствующим образом).

Еще одной отличительной чертой образной системы романов Джейн Остен является отсутствие образов родителей, которые могли бы служить положительным примером для младшего поколения. Так, миссис Бертрам, которой следовало бы заменить Фанни мать, на самом деле не способна проявлять материнские чувства даже по отношению к своим дочерям. В традиционной английской семье роль воспитателя всегда принадлежала матери семейства, именно хозяйка дома должна была заниматься моральным, культурным и религиозным образованием детей, развивать в них положительные качества и подбоающие социальному статусу склонности. Однако в романе читаем: «To the education of her daughters Lady Bertram paid not the smallest

attention. She had not time for such cares. She was a woman who spent her days in sitting, nicely dressed, on a sofa, doing some long piece of needlework, of little use and no beauty, thinking more of her pug than her children, but very indulgent to the latter when it did not put herself to inconvenience...» [16, с. 17]. Не играет роли матери и тетушка Норрис, многочисленные советы которой в лучшем случае оказываются попросту бесполезны, а главной целью воспитания сестер Бертрам становится удачное замужество последних.

Что же касается сэра Томаса, то нужно признать, что среди всех образов отцов, созданных Джейн Остен, он является едва ли не самым положительным, ведь именно он старается дать детям должное образование, хотя все же чаще всего проявляет себя неспособным к воспитанию в полном смысле этого слова. Описывая же чету Прайс, автор отмечает, что мистер Прайс считает воспитание детей женским делом, что до миссис Прайс, то она чаще всего не успевает уделить должное внимание всем своим многочисленным детям и все ее воспитание сводится к гневным окрикам и выговорам за совершенные детьми проступки. Здесь следует заметить, что для Фанни воспитателем в свое время становится Эдмунд, что еще раз подчеркивает более сознательное отношение к семье со стороны младшего поколения.

Говоря о микроконцепте «ОТНОШЕНИЯ МЕЖДУ ПОКОЛЕНИЯМИ», необходимо отметить, что тема «отцов и детей» является одним из лейтмотивов творчества Джейн Остен и в отношении именно этого аспекта семейной жизни критика писательницы становится наиболее острой.

Так, уже поминавшееся нами преобладание негативных характеристик родителей обуславливает повышенный интерес автора к проблемам воспитания. Результаты, к которым может привести неправильное воспитание, показаны автором на примере семей Крофордов и Бертрамов.

Описывая Мэри и Генри Крофорда, Джейн Остен подчеркивает, что большинство негативных черт их характеров являются следствием именно особенностей полученного ими воспитания (брат и сестра рано потеряли родителей и были взяты на воспитание своим дядей адмиралом Крофордом, который, однако, больше времени уделял своей карьере и устройству личной жизни). Здесь также автор указывает на то, что родители должны оказывать влияние на своих детей прежде всего своим примером и придерживаться тех моральных устоев, которые намереваются привить младшему поколению.

Что же касается детей Бертрамов (в первую очередь Джулии и Марии), то здесь автор прямо указывает на допущенные родителями ошибки – пагубное влияние тетушки Норрис, чрезмерно баловавшей племянниц и потворствовавшей их слабостям, равнодушие к своим детям леди Бертрам. Особое внимание автор уделяет тому, как различалось отношение к детям тетушки Норрис и сэра Томаса: «Too late he became aware how unfavourable to the character of any young people must be the totally opposite treatment which Maria and Julia had been always experiencing at home, where the excessive indulgence and flattery of their aunt had been continually contrasted with his own severity. He saw how ill he had judged, in expecting to counteract what was wrong in Mrs. Norris by its reverse in himself; clearly saw that he had but increased the evil by teaching them to repress their spirits in his presence so as to make their real disposition unknown to him, and sending them for all their indulgences to a person who had been able to attach them only by the blindness of her affection, and the excess of her praise» [16, с. 435]. Как видим, автор негативно относится к обеим крайностям в воспитании – чрезмерной снисходительности и излишней суровости, полагая, что оба эти качества должны проявлять в меру, также показано, что в воспитании родители должны действовать сообща, иными словами, избрать единую «стратегию».

Не обходит вниманием автор также и обратную сторону отношений «отцов и детей», высказывая свое мнение по поводу того, как младшие члены семьи должны относиться к старшим. Отдавая должное почтенному возрасту и жизненному опыту и указывая на необходимость подчиняться воле родителей, автор, тем не менее, не считает, что младшее поколение должно быть вовсе лишено своего мнения. Однако, возможно, повинаясь моральным нормам времени, а возможно личному опыту, Джейн Остен все же признает, что молодые люди должны учитывать мнение родителей, о чем можно заключить из ее замечаний об «излишней свободе», погубившей репутацию Марии Бертрам и Генри Крофорда. Образцовым персонажем в этом смысле, опять таки, оказывается Фанни, о примерном послушании которой неоднократно упоминается в романе.

Особенно ценным мнение родителей представляется писательницей при выборе спутника жизни, ведь именно в этом вопросе молодым людям в силу неопытности присуще ошибаться. Однако и родителям следует прислушиваться в этом вопросе к желаниям своих детей (здесь нужно обратить внимание на эпизод в последней главе романа, где сэр Томас сокрушается о том, что дал согласие на замужество старшей дочери, не будучи уверен в истинном отношении будущих супругов друг к другу).

Исследуемый концепт «Семья» представляет собой организованную, содержательно неоднородную, многоаспектную структуру. С одной стороны, структура концепта «Семья» определяется как триединство общечеловеческого, культурного и субкультурного слоев. С другой стороны, взаимоотношения микроконцептов (родители-дети, братья-сестры, жена-муж) интерпретируют универсальные знания о семье в соответствии с авторским замыслом и сформировавшимися представлениями писательницы. Во многих аспектах видение автора не совпадает с общепринятыми в ее время мнениями, однако, оно отличается рассудительностью и логичностью, а указанное несовпадение в некотором смысле приближает такое видение к менталитету современного человека, что и позволяет произведениям писательницы спустя столетия все еще оставаться актуальными.

Кроме того, в результате проведенного исследования мы пришли к выводу, что значимыми смысловыми компонентами концепта «Семья», репрезентированного в романе Джейн Остен «Мэнсфилд-Парк», являются рассудочность, рационалистичность, тактичность и сдержанность. Рассудочность и рациональность как отношение к жизни в творчестве Остен, с одной стороны, отражает влияние просветительской эстетики, а с другой – свидетельствует о прагматичности, присущей английской ментальности.

Список использованной литературы

1. Аникин Г. В. История английской литературы [Текст] / Г. В. Аникин, Н. П. Михальская. – М. : Высшая школа, 1985. – 528 с.
2. Апресян Ю. Д. Образ человека по данным языка: попытка системного описания [Текст] / Ю. Д. Апресян // Вопросы языкознания. – 1995. – № 1. – С. 32–35.
3. Аскольдов С. А. Русская словесность. Антология. От теории словесности к структуре текста [Текст] / С. А. Аскольдов. – М.: Академия, 1997. – 306 с.
4. Гениева Е. Ю. Чудо Джейн Остен [Текст] / Е. Ю. Гениева // Остен Дж. Леди Сьюзен. Уотсоны. Сэндитон : романы. – М.: 2002. – С. 7–18.
5. Зусман В. Концепт в системе гуманитарного знания [Электронный ресурс] / В. Зусман // Вопросы литературы. – 2003. – №2. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/voplit/2003/2/zys.html>.
6. Ивашева В. В. Век нынешний и век минувший. Английский реалистический роман XIX века в его современном звучании [Текст] / В. В. Ивашева. – М.: Художественная литература, 1990. – 479 с.

7. Карасик В. И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс [Текст] / В. И. Карасик. – Волгоград: Перемена, 2002. – 476 с.
 8. Кухаренко В. А. Интерпретация текста [Текст] / В. А. Кухаренко. – М.: Просвещение, 1988. – 188 с.
 9. Лихачев Д. С. Внутренний мир художественного произведения [Текст] / Д. С. Лихачев // Вопросы литературы. – 1968. – № 8. – С. 74–87.
 10. Лихачев Д. С. Концептосфера русского языка [Текст] / Д. С. Лихачев // Известия РАН. Серия литературы и языка. – 1993. – Т. 52. – № 1. – С. 3–9.
 11. Лотман Ю. М. Семиотика культуры и понятие текста [Текст] / Ю. М. Лотман. – СПб.: Академия, 2004. – 663 с.
 12. Петрова Л. А. Художественный концепт в современной лингвокогнитологии [Текст] / Л. А. Петрова // Вісник Дніпропетровського університету. Серія «Мовознавство». – 2011. – Вып. 17. – С. 71–79.
 13. Сидорченко Л. В. История западноевропейской литературы. XIX век. Англия : учебник для вузов / Л. В. Сидорченко, И. И. Бурова, А. А. Аствацатуров и др. – М.: Академия, 2004. – 441 с.
 14. Степанов Ю. С. Семиотика [Текст] / Ю. С. Степанов. – М.: Наука, 1971. – 167 с.
 15. Щепина О. Н. Семантика художественного пространства в романе Джейн Остен «Мэнсфилд-Парк» [Текст] / О. Н. Щепина. – Нижний Новгород: Вагриус, 2001. – 198 с.
 16. Austen J. Mansfield Park / J. Austen. – СПб.: КАРО, 2011. – 448 с.
- Стаття надійшла до редакції 03. 04. 2014

N. I. Nazarenko, I. I. Ryba

THE CONCEPT «FAMILY» IN JANE AUSTEN'S WORKS (on the example of the novel «Mansfield park»)

This article represents the interpretation of the author's vision of the concept «family» in the case of the novel «Mansfield Park» by Jane Austen . Based on the detection on system of values , reflected in the works of J. Austen , the article analyzes one of the key notions in the writer' artistic picture of the world in terms of its artistic implementation and creative evolution. Picture of life of the inhabitants of the English manor, established in the novel, summarizes the morals and manners of the provincial nobility and clergy. The term «concept», borrowed from cognitive psychology, has firmly entrenched in the conceptual framework of the cognitive linguistics, cultural studies and many interdisciplinary areas. This article examines the concept as one of the basic units of culture. The concept of «family», presented in the analyzed novel, is a reflection of national, cultural, age experience of the author. Also, this concept proves to be the unity of human, cultural and subcultural levels and becomes the leading artistic image in the author's worldview. Three microconcepts – «children», «parents» and «relations between the generations» – are investigated as the components of the main concept. Analysis of coexistence of these three microconcepts within the framework of single conceptual notion helps to reveal its basic semantic components which appear to be restraint and pragmatism of English national mentality.

Keywords : *concept, microconcept, the stereotype, image of the family , artistic picture of the world, cultural code, national mentality.*

Надія Іванівна Назаренко, Ілона Ігорівна Ріба

КОНЦЕПТ «РОДИНА» У ТВОРЧОСТІ ДЖЕЙН ОСТЕН (на прикладі роману «Менсфілд-парк»)

Дана стаття розкриває індивідуально-авторське бачення англійської письменниці Джейн Остен концепту «Родина» у тексті роману «Менсфілд-парк»,

його спільні та відмінні риси у порівнянні з традиційним для Англії XVIII століття соціальним сприйняттям. Створена в романі картина життя мешканців англійського маєтку узагальнює мораль та звичаї провінційного дворянства й духовенства. Термін «концепт», запозичений з когнітивної психології, в недавній час міцно увійшов у понятійний апарат когнітивної лінгвістики, лінгвокультурології та багатьох міждисциплінарних напрямів. У даній статті концепт вивчається як одна з базових одиниць культури. Концепт «Родина», презентований в аналізованому романі, є відбитком національного, культурного та вікового досвіду авторки. Також цей концепт являє собою єдність загальнолюдського, культурного та субкультурного рівнів і стає провідним художнім образом в авторській картині світу. В структурі даного концепту виділено три мікроконцепти – «Діти», «Батьки» та «Відносини між поколіннями». Аналіз співіснування вказаних мікроконцептів у форматі єдиного концептуального поняття дає змогу виявити його знакові смислові компоненти, якими виступають стриманість та прагматизм англійської національної ментальності.

Ключові слова: концепт, мікроконцепт, стереотип, образ родини, художня картина світу, культурний код, національна ментальність.

УДК 81.25 (075.8)

Т. М. Нікольченко, М. В. Нікольченко

ДЕЯКІ АСПЕКТИ ПЕРЕКЛАДАЦЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ УКРАЇНСЬКИХ ПИСЬМЕННИКІВ XIX СТ.

Переклад виник у зв'язку з суспільною потребою в ньому з часу формування людських спільнот. Серед найважливіших проблем свого часу постала проблема як перекладу Біблії українською мовою, так і кращих творів світової літератури, щоб донести до українського читача набуток світової культури. До цього активно долучилися українські письменники XIX сторіччя.

Ключові слова: Біблія, національна ідея, національний чинник, письменники-перекладачі, українські переклади Біблії, світова літературна класика в українських перекладах.

Актуальність питання про переклади Біблії та кращих взірців світової літератури українською мовою було і є важливим фактором культурницького процесу, особливо з часу формування української мови. Українські письменники XIX сторіччя перекладами іншомовних творів на рідну мову намагалися зберегти неоціненний скарб народу – його мову. Великого значення у цій діяльності надавалося перекладам Біблії українською мовою.

Метою статті є спроба узагальнити звертання українських письменників як до біблійних перекладів, так і до класики світової літератури у XIX сторіччі.

Завдання статті – викласти, за можливістю, історію перекладу Біблії українською мовою українськими письменниками і культурними діячами XIX-XX сторіч та виокремити їхній внесок у перекладацьку діяльність загалом.

Про місце перекладу в давньоукраїнській літературі вже йшлося у попередній публікації авторів [6]. У цій статті продовжено розвідки про переклади українською мовою в літературі XIX сторіччя.

Перекладацька діяльність письменників XIX століття пов'язана, перш за все, з

бажанням зберегти українську мову, яку всіляко забороняла самодержавна влада. Показовою є боротьба за українську мову на початку XIX століття. Вже заявили про себе на повну силу І. Котляревський, Г. Квітка-Основ'яненко, П. Гулак-Артемівський. Національне розбудження українців кінця 40-х рр. вилилося у створення Кирило-Мефодіївського братства, яке спонукало українську інтелігенцію до обговорення питань про організацію недільних шкіл із викладанням в них предметів українською мовою, зокрема Святого Письма. Для цього потрібні були підручники, особливо з вивчення Книги Книг.

Розповсюдження Біблії між народами стало можливим завдяки титанічним зусиллям величезної когорти перекладачів безвісних, як у давні часи, так і добре знаних за останні сторіччя. Історію перекладів Біблії різними мовами світу досить детально висвітлено у навчальному посібнику С. Головаценка «Біблієзнавство» [1]. Поетичні переспіви 10-ти Псалмів Давидових мовою українською уже були здійснені Т. Шевченком у 1845 році, деякі псалми переклав П. Гулак-Артемівський. Ці переклади пізніше високо поцінував М. Зеров. У 1861-1862 рр. у Петербурзі за ред. В. Білозерського, активною участю М. Костомарова та П. Куліша виходив журнал «Основа», у якому обґрунтовувалися національні права українців та піднімалося питання про створення підручника з вивчення Біблії українською мовою.

На надзвичайно складну працю – переклад Біблії українською літературною мовою – зважився П. Морачевський. «На цій ниві поет був одним з перших, якщо взагалі не найпершим у донесенні Божого слова до українців, предтечею аналогічної діяльності П. Куліша та І. Нечуя-Левицького» [4, с. 15]. Сучасники П. Морачевського згадували, що для перекладу Біблії поет поглиблював знання мов, співставляючи старослов'янський і латинський тексти книги. Спочатку були перекладені Євангелія. У листі до митрополита Санкт-Петербурзького і Новгородського Ісидора 28 вересня 1860 року П. Морачевський писав, що божественні істини «з усією простотою, ясністю Євангельського вчення виражені природною, цілком зрозумілою кожному мовою, з якою зливаються всі ідеї і поняття народу, осяяли б темний розум найяснішим і душеспасительним світлом Віри й очистили б хитку моральність народну далеко швидше і глибше, ніж всі вчені тлумачення» [4, с. 15]. Але Синод православної церкви, куди П. Морачевський звернувся за дозволом на видання свого перекладу Євангелій, категорично заборонив таке видання. Під впливом Валуського (1863) та Емського (1876) указів навіть Боже слово для українців їхньою рідною мовою вважалося виявом сепаратизму, підривом великодержавних устоїв. Але просвітник народу на цьому не зупинився. Він продовжував працювати над перекладами різних частин Біблії. Дослідники П. Хропко і Ф. Кейда [4, с. 18] наводять дані, що до праці П. Морачевського дуже прихильно поставився славетний філолог – академік І. Срезневський. Відділення російської мови і словесності Імператорської Академії наук доручило І. Срезневському, та іншим знавцям української мови О. Микитенку і О. Востокову скласти обґрунтовану записку про якість перекладених П. Морачевським Євангелій. Така записка була укладена. В ній вчені констатували бездоганність перекладу. Було зазначено, що цим перекладом розпочато нову епоху в літературній освіті українців. Академічне відділення погодилося з думками вчених і ухвалило просити дозволу Синоду на друкування перекладів Євангелій. Та церковники відмовили навіть ученим. Але П. Морачевський не полишав своєї праці. Наприкінці 1864 року він передав на зберігання до бібліотеки Академії наук свій повний рукописний переклад Нового Заповіту. Окрім того, у 60-х роках він здійснив інтерпретацію українського Апокаліпсису та Псалтиря, що свідчить про те, що він ніколи не забував про свою просвітницьку місію українського народу шляхом

перекладу на українську мову видатної пам'ятки світової культури, працював над створенням підручника з вивчення Святого Письма українською мовою. Більш-менш розлого про внесок П. Морачевського у перекладацьку діяльність ми розповіли тому, що до виходу книги про нього [4] навіть філологічній громадськості був майже невідомим його внесок в українську літературу та в перекладацьку діяльність зокрема. Співавтором цього видання був світлої пам'яті доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української філології Маріупольського державного університету Кейда Ф.Ф.

Дещо пізніше за переклад Біблії українською мовою взявся П. Куліш. Він систематично працював у царині перекладу, твердо переконаний, що найвидатніші світочі європейського письменства мають стати здобутком письменства українського. Не знижуватись до популярного переказу для простолюду, а навпаки, дорівнятись вершин творчої думки – такою уявлялися перспектива і завдання українського перекладу романтикові Кулішеві. Він переклав Біблію, але за свого життя йому вдалося видати лише Новий Заповіт, та й то за межами Російської імперії. Повна україномовна Біблія побачила світ вже після смерті П. Куліша, у 1903 році. Цю працю довершували І. Нечуй-Левицький та І. Пулюй. П. Куліш інколи допускався вільного перекладу біблійних текстів, а І. Пулюй, добре знаючи грецьку мову, редагуючи цей переклад, додав до нього більше галицизмів, ніж П. Куліш. Ця обставина не сприяла тому, щоб кулішівський переклад став взірцем літературної української мови.

На початку XX століття постала необхідність здійснити новий переклад Біблії, який би відповідав вимогам сучасної літературної мови. За цю нелегку справу взявся видатний діяч українського Відродження XX століття І. Огієнко – митрополит Іларіон. П. Куліш працював над своїм перекладом майже 30 років, а І. Огієнко побачив результат своєї праці лише через 42 роки – у 1962 році. «Багатовіковий процес» перекладу Біблії триває і далі [5]. У XX столітті побачили світ три повні переклади Біблії на українську мову. Крім перекладів П. Куліша, І. Нечуя-Левицького, І. Пулюя (Відень, 1903), І. Огієнка (Лондон, 1962), здійснив переклад Книги Книг І. Хоменко (Рим, 1963). Окрім повних текстів Священної Книги, над окремими перекладами працювали М. Шашкевич, О. Бачинський, М. Кравчук, Т. Галушинський, В. Дзьоба. Як зазначив М. Москаленко, переклади і переспіви окремих тем і сюжетів Священної історії «неминуче опинялися в серцевині найбільш стрижневих творів української літератури Нового часу» [5]. Як зазначає дослідник, переклад не став для України фактором суто літературним, він стоїть у самому осередді національної культури. До перекладів Біблії звертаються і діячі культури сьогодення. Забігаючи дещо наперед, звертаємося до наступної інформації. 13 вересня 2009 року у приміщенні Західного регіонального відділення Українського біблійного товариства у Львові відбулася презентація наступного повного українського перекладу Святого писма – Острозької Біблії. Здійснив цей переклад Рафаїл Турконяк – доктор богослов'я, професор Острозької академії [7]. Над цим перекладом Р. Турконяк розпочав роботу у 1973 році в Римі і закінчив майже через 30 років. У березні 2007 року Рафаїлу Турконяку Указом Президента України була вручена Шевченківська премія за переклад Острозької Біблії. Вперше така титанічна робота була поцінована належним чином.

У XIX сторіччі для українських письменників-перекладачів після Біблії стояло питання актуалізації кращих взірців світової літератури – від античності до сучасності. Підкреслюємо, що кожен перекладений твір, до якого долучалися українські майстри слова, ставав явищем української культури. «Золотим фондом» української літератури назвав М. Москаленко переклади з Гомера О. Навроцького (досі не надрукована «Іліада» і більша частина «Одіссеї»), С. Руданського («Ільйонянка»), П. Ніщинського

(«Одіссея», уривки з «Іліади»), О. Потебні (уривки з «Одіссеї»), Пантелеймона Куліша (уривки з «Одіссеї» та «Іліади»), Лесі Українки (уривки з «Одіссеї»), а також переклади з античної літератури І. Франка. Творчість І. Франка загалом – непересічне явище в українській літературі, а його діяльність в галузі наукового і художнього перекладу посідає особливе місце. Почавши займатись перекладами зі старших класів гімназії, письменник не полишав цієї роботи все своє життя. «І. Франко як перекладач не має в нашому письменстві рівних ані за потужністю й широтою охоплення явищ світової літератури, ані за глибиною мистецької ерудиції, ані за напругою творчої волі, спрямованої на граничне розширення духовних обріїв світової культури», – справедливо завважував М. Москаленко. [5, с.180]. Але розмова про внесок у перекладацьку справу українських письменників потребує значного місця, ми продовжимо дослідження теми «П. Куліш – перекладач» більш детально, оскільки ми почали розмову про його переклади Біблії.

У становленні вітчизняного перекладацтва П. Куліш відіграв значну роль. Він, як більшість українських письменників ХІХ ст., володів низкою європейських мов. Постать П. Куліша-поліглота нерозривно пов'язана з постаттю П. Куліша-перекладача. По-перше, знання мов відкривало йому доступ до оригіналів. У перекладацькому активі П. Куліша – два десятки невеликих поезій Байрона, частина «Дон Жуана» і «Чайльд Гарольд», більше як півсотні творів Гейне, Гете та Шиллера, в т.ч. «Вільгельм Телль» (переклад не опублікований), 13 драм Шекспіра, лірика Міцкевича і низки російських поетів, сучасних Кулішеві, уривки з «Іліади» й «Одіссеї» і, звичайно, Святе Письмо, про що вже було сказано вище. П. Куліш – перший український перекладач такого масштабу, який більшість своїх перекладів здійснив безпосередньо з мов оригіналів. Характерним є його ставлення до проблеми підрядника. 1849 р. в листі до О. Бодяньського він гостро розкритикував «Одіссею» в перекладі В. Жуковського, зазначивши при цьому, що він мовою оригіналу не володіє. Але з кількістю мов, які пізнавав Куліш, змінювалася і його позиція, наприкінці життя висловлена ним у такій тезі: «Что касается меня, то, зная, как мудро было, например, даже Пушкину переводить Мицкевича и наоборот (их языки известны мне оба, как мой родной), я вижу в переводах наилучшую пробу языка относительно его ковкости, живописности, гармонии» [8]. Тут вимога аналітизму, втілена в ідею про знання іноземної мови як вищого гаранта справедливої оцінки перекладу, поєднується з думкою про синтетизм мови перекладного твору, його включеність у культурний контекст нації перекладача. По-друге, Куліш багато читав допоміжної літератури про перекладуваних ним письменників, теоретичних літературознавчих, філософських, історичних праць іноземними мовами. Німецькі та французькі біблієсти (Рейсе, Кауч, Ренан, Верне), а також Мішле, Іпполит Тен, низка праць з орієнталістики, «Мінін і Пожарський...» Забеліна, «Розпад Нідерландів...» Мотлі, «Система логіки» Мілля, Бокль, Маколей, Куно Фішер, Гервінус – ось далеко не повний перелік того, що Куліш уважно читав в оригіналі (зрідка – в іншомовних перекладах). По-третє, Куліш завжди з увагою ставився до праці своїх попередників на перекладацькій ниві. Шекспіра він читає німецькою (Шлегель), польською (Ключицький), російською (Кетче). «Пісню про дзвона» Шиллера – французькою (Марм'є) і знову російською (Мін, Шевир'єв). Все це дає підстави вбачати в Кулішеві сформований тип перекладача-професіонала, характерний для пізнішого українського перекладацтва від Франка та Миколи Зерова до Кочура і Лукаша [8].

Аналізуючи подальшу історію перекладацької діяльності в Україні, автори цієї статті звертаються до антології, укладеної М. Москаленком [5]. У передмові до видання М. Москаленко зазначає: «Трагічна доля бездержавного, століттями розколотого на

частини українського простору, роздertoго і конфесійно, і політично, і лінгвістично, – і разом з тим невпинне прагнення нашої літератури, зокрема й перекладної, втрачену єдність відновити зумовили найзагальніші закономірності перекладу та унікальність його призначення» [5, с. 36]. Отже, подальший аналіз перекладацької діяльності українських письменників ХІХ сторіччя попереду.

Важливим є й питання становлення перекладознавчої критики.

Слушним є зауваження І. Корунця: «Навіть такі фахові перекладачі другої половини ХІХ ст., як П. Куліш, І. Франко й Леся Українка не узагальнили свій теоретичний велетенський перекладацький досвід відтворення поетичних і прозових творів. Навіть І. Франко, зробивши сотні й сотні різноманітних правок у Кулішевих перекладах Шекспірових шедеврів українською мовою, давши аналіз на рівні вимог ХХІ ст. польського перекладу своїх «Каменярів» С. Твердохлібом [9, с. 7–12], усе ж не створив окремої перекладацької праці [3].

Список використаної літератури

1. Головащенко С. І. Біблієзнавство. Вступний курс: Навч. посібник / С. І. Головащенко. – К.: Либідь, 2001. – 496 с.
2. Жаркова Є. М. та ін. Теорія і практика перекладу: підручник / Є. М. Жаркова, М. В. Нікольченко, Т. М. Нікольченко; за ред. Т. М. Нікольченко. – Донецьк: Вид. «Ноулідж» (донецьке відділення), 2013. – 439 с.
3. Корунець І. В. Біля витоків українського перекладознавства / І. В. Корунець. // Всесвіт. – 2008. – № 1/2. – С. 188–194.
4. Морачевський П. С. Твори / П. С. Морачевський; упоряд. текстів, авт. передм. та прим.: П. П. Хропко, Ф. Ф. Кейда. – К.: Логос, 2001. – 339 с.
5. Москаленко М. Н. Нариси з історії українського перекладу / М. Н. Москаленко // Всесвіт. – 2006. – № 3. – С. 174–194.
6. Нікольченко Т. М. Місце перекладу в давньоукраїнській літературі Х – ХVІІІ сторіч / Т. М. Нікольченко, М. В. Нікольченко // Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філологія / гол. ред. К. В. Балабанов; відп. ред. серії С. В. Безчотнікова. – Маріуполь: МДУ, 2013. – Вип. 9. – С. 45–50.
7. Новий переклад Біблії – українською друкується вперше [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://risu.org.ua/ua/index/blog/43260>.
8. Пантелеймон Куліш як перекладач. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://litmisto.org.ua?p=3292/> – Літературне місто : Освітній онлайн-ресурс.
9. Франко І. Я. Зібрання творів: у 50 т. / І. Я. Франко. – К.: Наук. думка, 1976–1986. – Т. 39. – С. 7–12.

Сатаття надійшла до редакції 31.03.2014

Т. М. Nikolchenko, M. V. Nikolchenko

SOME ASPECTS OF UKRAINIAN TRANSLATION WRITERS OF THE 19TH CENTURY

Translation has arisen in connection with the public need for it since the formation of human communities. Among the most important issues of due time faced the problem of translating into Ukrainian language the Bible and best works of world literature to convey to the Ukrainian reader achievements of world culture. Ukrainian writers of the 19th century took active part in this process.

Translation activity of the 19th century writers associated with the desire to preserve the Ukrainian language, which was strongly prohibited by autocratic power. The struggle for the Ukrainian language in the early 19th century is extremely significant. I. Kotlyarevsky, G. Kvitka-Osnovyanenko, P Gulak-Artemovskij have already declared themselves. Ukrainian national awakening of the late 40's led to the creation of the Cyril and Methodius

Brotherhood, which prompted the Ukrainian intellectuals to discuss the organization of Sunday schools with teaching there Ukrainian language, including Scripture. Textbooks were needed for this, especially for the study of the Book of Books.

Poetry rehash of the 10 Psalms of David into Ukrainian language has been implemented by Taras Shevchenko in 1845, some psalms were translated by P. Gulak-Artemovskij. P. Moraczewskij dared to effect extremely difficult work such as Bibletranslation into Ukrainian literary language. Later P. Kulish made Bible translation into Ukrainian language. He systematically worked on the translation and was convinced that the greatest luminaries of European literature should be the achievement of Ukrainian literature.

Keywords: Bible, national idea, national factor, writers, translators, Ukrainian translations of the Bible, the world literary classics in Ukrainian translation.

УДК 821.512.161-3

І. В. Прушковська

ІБН СІНА Й МІМАР СІНАН – ПРОТОТИПИ МОДЕРНОЇ ТУРЕЦЬКОЇ ДРАМИ

У статті проаналізовано п'єси сучасних турецьких драматургів, прототипами головних героїв яких є відомі представники ісламського світу епохи середньовіччя Ібн Сіна й Мімар Сінан. Опрацьовано біографічний модус драм «Ібн Сіна», «Величний Сінан», «Сінан» та «Я – Мімар Сінан». Розглянуто питання пошуків драматургами нових естетичних ресурсів усередині традиційної біографічної драми.

Ключові слова: біографія, прототип, протагоніст, турецька драма.

У 80-ті, 90-ті рр. ХХ ст. драматургія Туреччини переживала тематичну кризу жанру на тлі політичних та економічних проблем, що спричинило викоренення драматургічних творів, які торкалися важливих соціальних питань. Зі сцен театрів почали зникати трагедії, натомість основний репертуар складався з водевілів та бульварних гуморесок. Ставилися також історичні драми Орхана Асени «Гюррем Султан», Турана Офлазоглу «Божевільний Ібрагім», «Селім III», п'єси на неполітичну тематику Октая Араїджи, Октая Ріфата, Реджепа Більгінера. Також з'являлися й нові, молоді драматурги, такі як Адем Атар, Ерхан Гьокгюджу, Ерман Джанатан, Мемет Байдур, Муратхан Мунган, Тургай Нар, мистецькі пошуки яких схилялися до біографічної тематики.

Опрацювання біографічного модусу модерної доби у турецькій драматургії є порівняно **новим** для українського сходознавства, спеціальних наукових розвідок з цього питання наразі не існує, і цим зумовлюється **актуальність** обраної теми. **Об'єктом** дослідження є художньо-біографічні п'єси, в яких прототипами протагоністів є відомі представники ісламського світу епохи середньовіччя Ібн Сіна й Мімар Сінан.

Літературна рецепція турецької модерної драматургії у площині біографічних образів є досить фрагментарною, про що свідчить обмежений список імен турецьких науковців, які торкалися проблем розвитку турецької біографічної літератури, а саме Джеват Чапан, Севгі Граф, Севда Шенер.

П'єси Хакана Алтинера, Турана Офлазоглу, Тургута Озакмана, Ремзі Озчеліка репрезентують індивідуальні авторські новації в біографічному модусі турецької

драматургії модерної і постмодерної доби.

В основі сюжетної лінії «Ібн Сіни» Ремзі Озчеліка – міфологізована біографія, що спирається на рецепцію життєвого і творчого шляху відомого у всьому світі лікаря, філософа Ібн Сіни, завдяки якій драматург зміг зобразити особистість прототипу досить переконливо, але у той же час полемічно. Перед нами постає Ібн Сіна як лікар, винахідник, вчений, гуманіст і як сімейна людина, батько. Вже з перших рядків п'єси ми бачимо доброзичливого, м'якого характером Сіну, який піклується про свого німого пацієнта Дехдука:

Дехдук: Ги, гу...

Сіна: Ти знову зголоднів?... Зараз прийде моя дружина, принесе їсти, я тобі все віддам [7, с. 3].

(Заходить дружина. Дехдук накидається на їжу)

Аяна: Ти ж теж поїж, а то дивись, не лишилась.

Сіна: Хай він спочатку поїсть.

Аяна: Як ти це терпиш?

Сіна: Не будь такою, прошу. Ти ж знаєш, він мій перший пацієнт. У нього тоді була гарячка. Але ж він одужав, дякувати Аллаху [7, с. 4].

У розмові з дружиною вимальовується образ Сіни-вченого, який захоплено розповідає про багатющу бібліотеку еміра Бухари, у якій йому пощастило працювати за дозволом самого еміра Мансура:

Сіна: Я не розумів Арістотеля... але тут я знайшов праці Фарабі. Коли я прочитав їх, я став краще розуміти праці Арістотеля. Аяно, це таке місце! Тут можна побачити й почути, як сперечаються самі Фарабі й Арістотель. Їхні думки все живуть, хоч самих вже нема... Найбільшим моїм бажанням було потрапити до цієї бібліотеки. І нарешті це сталося [7, с. 8–9].

Біографічний культ, побудований на науковому шляху Ібн Сіни, проявляється у розмові протагоніста з учнем і товаришем Джюзіджані, з правителями Кабусом і Шемсуддевле:

Сіна: Дай-но мені цей прилад (підзорну трубу).

Джюзіджані: Вчителю, але ж це просто труба.

Сіна: А ти візьми і подивися в неї.

Джюзіджані: Вчителю, я бачу, як здалека хтось скаче на коні. А це не марево? Я маю показати ваш винахід друзям [7, с. 12].

...

Кабус: Великий лікарю й філософе! Це велике щастя – бути знайомим з тобою!

Сіна: Справжнє щастя – знати вас, мій султане [7, с. 21].

...

Шемсуддевле: Ти подарував мені здоров'я. Нарешті я знову не відчуваю болю, я знову сильний, могутній завдяки тобі. Тепер ти завжди будеш зі мною. Я дарую тобі коня, він такий же спритний, як і мій.

Сіна: Але ж, султане, ви мене балуєте. Невже я заслужив на все це [7, с. 50]?

Фактуальним є ставлення протагоніста Сіни-лікаря до нетрадиційної медицини:

Сіна: Це наш хворий?

Гьонюль: Мій синок дуже хворий.

Сіна: На що скаржиться?

Чаклун: Та він вже прогнав із себе злих духів.

Сіна: Яких духів?

Чаклун: Ви ж самі казали, що у воді є злі духи. Про це всі знають.

Сіна: Так ти його димом обкурив? Не так лікуються хвороби, не так.

Сіна: *Я про мікробів казав, а не про те, що ви подумали. (Сіна просить усіх вийти з кімнати хворого).*

Чаклун: *І мені теж іти?*

Сіна: *А от вам давно вже час піти, ще раніше за інших [7, с. 21].*

...

Тугрул: *Небіж султана дуже занедужав, вони з матір'ю вже всіх лікарів, усіх чаклунів обійшли.*

Сіна: *Чаклунів? Лікування хвороб – не чаклунська справа. Тут наука потрібна [7, с. 14].*

Ремзі Озчелік досить вдало поєднує конкретно-історичні факти з художнім вимислом, уміло доповнює документальні факти з життя персонажа своїми припущеннями і міркуваннями. Як відомо, Ібн Сіні довелося перебувати при дворах кількох султанів та емірів того часу, він був придворним лікарем саманідських і даїлемітських султанів, деякий час був візирем у Хамадані, поселився в Ісфахані, але ніде не знав повного спокою, безпеки [9]. Герой п'єси Ремзі Озчеліка також був лікарем двох султанів: Кабуса і Шемсуддевле. Першому він допоміг, вилікувавши племінника на ім'я Абдуллах. Другого ж врятував від запалення м'язів у досить своєрідний спосіб:

Шемсуддевле: *Сіна, у мене все болить, поворушитися не можу.*

Сіна: *Накажіть принести величезний кошик. Ми його перевернемо і на вас зверху надягнемо.*

Шемсуддевле: *А що потім?*

Сіна: *Ви так будете сидіти, а я кошик обтягну килимами, зануреними у гарячу воду. Ви пропітнієте, ваші м'язи розслабляться, і вам полегшає. Будете як заново народжений.*

Шемсуддевле: *А ти мене не спечеш?*

Сіна: *Боже борони.*

Шемсуддевле: *Можє, мені просто у баньці попаритися?*

Сіна: *Можна було б, але тут вже трохи запущений стан у вас. Вам треба як слід пропотіти [7, с. 42].*

Шемсуддевле: *Дивись-но, якщо зі мною щось станеться...*

Сіна: *Знаю, султано, голова з плечей [7, с. 44].*

За історичними джерелами після завоювання Саманідської держави Караханідами Ібн Сіна був змушений виїхати з Бухари до Ургенча, а далі – в Іран. Майже усе подальше життя Ібн Сіни минуло в поневіряннях по різних містах прикаспійського регіону й Ірану. Умови, в яких він перебував, нерідко були тяжкими; досить часто він підпадав під переслідування, був вкинтий до в'язниці. І лише завдяки великій силі волі й дивовижній пам'яті, навіть не маючи можливості користуватися необхідною літературою, Ібн Сіна не припиняв наукової, літературної і лікарської роботи [1, с. 97]. Ібн Сіна Ремзі Озчеліка також потрапив до в'язниці, куди його вкинув Шемсуддевле через підозру у намаганні отруїти, де не гаяв часу і продовжував займатися наукою:

Аяна: *Сіна!*

Сіна: *Це ти?*

Аяна: *І знов усе спочатку.*

Сіна: *Ти про що?*

Аяна: *Ця в'язниця так схожа на бібліотеку, у яких ти працював. Але тоді ти був чорноволосий з темною бородою, а тепер – зовсім сивий... Тоді ти сам прирік себе на ув'язнення, а тепер – султан Шемсуддевле.*

Сіна: *От ти завжди так, а мене все влаштовує [7, с. 63].*

У п'єсі реалізовано авторське розкриття життєвого шляху видатної людини. Ремзі

Озчелік формує новий міф про Ібн Сіну як про чоловіка й батька (хоча, як стверджують першоджерела, він не мав сім'ї), застосовуючи суб'єктивізацію в змалюванні конкретних фактів, розкриває психологію героя, його поведінку й характер. Наприклад, у діалозі з дружиною Сіна чітко окреслює своє ставлення до життя подружнього і свого особистого життя як науковця:

Аяна: Я втратила тебе з того часу, як ти оселився у цій бібліотеці.

Сіна: Не кажи так, бо ображусь. Це ж такий шанс! Де б я ще знайшов таку бібліотеку.

Аяна: Ти тут просиджуєш і світла не бачиш.

Сіна: Та крізь стелю пробиваються промені сонця. От дивись: червоний – він нагадує мені твої губи, помаранчевий – то твої щоки, а цей блакитний – то ж наче твої очі! У світлі сонця я бачу тебе, Аяно!

Аяна: Ось завжди ти так, вмієш замулити очі. Але ти зовсім нічого не їси. Може, тобі не подобається, як я готую?

Сіна: Я дуже, дуже люблю твої страви. Як же я можу не любити? Ти ж мати моїх синів, вони вирости на твоєму молоці (Сідає біля дружини, пестить волосся) [7, с. 5–6].

Аяна: Краще б я за якогось пастуха заміж вийшла. У нас би город був, я б поралася у ньому, корів доїла, а він би поряд був. Колихав би, присипляв дітей, а я б йому молоко гаряче подавала [7, с. 52]. ...Діти так за тобою скучили. Приходиш поночі, ще затемна ідеши знову.

Сіна: Але ж такої бібліотеки ніде нема...

Аяна: Якби ти трохи й дітьми зайнявся.

Сіна: А що, вони беешкетують чи не слухаються?

Аяна: Просто ти весь у книгах, а я постійно з ними.

Сіна: Добре, прийду ввечері, обов'язково спитаю, як їхні уроки. Люба, мені так хочеться перечитати всі ці книжки... Якщо завтра раптом пожежа станеться, так я зможу кожному з них напам'ять записати [7, с. 7]... Щоб ти не казала, все правда... Я зовсім не пікуюся про вас. Але ж і не кожній доводиться бути дружиною Сіни [7, с. 66].

Як бачимо, сімейні відносини для протагоніста Ремзі Озчеліка є не менш важливими і доленосними, аніж наукова і просвітницька діяльність. Автор орієнтує на цілісне сприйняття особистості вченого і людини. У новій рецепції біографічного міфу Сіни розставлені нові акценти: з одного боку – любов до дружини, дітей, з іншого – надання переваги справі всього свого життя.

Ремзі Озчелік пропонує нові естетичні ресурси у модусі традиційного біографічного жанру, оновлюючи і змінюючи його структуру. Автор визнає, що і в його власному сприйнятті феномен Ібн Сіни бачився під різними кутами зору: «У своїй п'єсі я прагнув виділити Ібн Сіні не лише нішу науки, але й нішу мистецтва. Адже передати людям думки й ідеї крізь призму мистецтва видається мені найкращим способом. Саме представлення Сіни як головного героя драматичного твору посилює захоплення ним молоді. Його світло сотні років освітлює весь світ. Я свято вірю, що молодь ще більше полюбить Сіну, коли познайомиться з моєю п'єсою. Я встановив дзеркала, які відображають деякі промені його світла. Сподіваюсь, і читачі, і глядачі матимуть змогу по-своєму оцінити це відображення» [7, с. 1].

Прототип відомого на весь світ турецького архітектора Мімара Сінана є також джерелом натхнення турецьких драматургів модерної доби. На сьогодні відомі чотири п'єси, у яких образ головного героя є прототипом Мімара Сінана. Це п'єси Фазила Хаяті Чорбаджиоглу «Величний Сінан» (1971), Тургутта Озакмана «Я – Мімар Сінан»

(1987), Турана Офлазоглу «Сінан» (1997) і Хакана Алтінера «Величний Сінан» (2011).

Згадані п'єси несуть у собі цінну достовірну біографічну і просопографічну інформацію, хоча у переважній більшості й обмежену обраним авторами періодом з життя Мімара Сінана. Х. Алтінер, Т. Офлазоглу і Ф. Чорбаджиоглу у своїх творах осягають сім років з життя відомого архітектора, у які він створив одну з найвеличніших споруд Османської імперії – мечеть Сулейманіє. У п'єсі ж Т. Озакмана розкрита вся біографічна складова життя архітектора від народження й до смерті, особливістю п'єси «Я – Мімар Сінан» є й те, що вона представлена у формі монологу-звернення головного героя до молоді сучасної Туреччини:

Мімар Сінан: Люба молодь! Я прожив 98 років. Сімдесят із них я служив на благо країни. Хочу розповісти вам про своє життя і добу, в якій я жив. Певен, що вам буде цікаво [6, с. 67].

На прикладі цієї п'єси простежуються зміни у традиційній структурі драми, що полягають у відмові від необхідності розбивати п'єсу на дії. В основу сюжету покладені моменти реального життя талановитого архітектора, які відображають усі періоди його життя. Автор п'єси імпліцитно орієнтується на історико-біографічні факти, подекуди суб'єктивізує опис конкретних епізодів з життя прототипу п'єси, розкриваючи їх через психологію героя:

Мімар Сінан: То був час правління Явуза Султана Селіма. Мене взяли на навчання до Аджемі Оджаи – професійного навчального закладу в Стамбулі, де готували техніків для османської армії. Нас там вчили переважно теслярства. Я прагнув навчитися цього ремесла, добре навчався, мав також можливість познайомитись із Стамбулом.

(На фоні одна за одною змінюються світлини старого Стамбула.)

Після мого маленького селища мені все здавалося таким цікавим і дивним у великому місті. Я перебував у самому центрі імперії. Але мою увагу найбільше привертала одна споруда – Аясофія [6, с. 68].

Мімар Сінан: Я і воював, і практикувався. Настав час, коли я відчув, що маю реалізувати свої знання. Мене переповнювало бажання перейти від теорії до практики. Уперше я отримав таку можливість 1534 року, коли мені було 44. Юні друзі, зверніть увагу, 44 роки для деяких – це вже старечий вік.

(Висвічуються малюнки цеглин. Чується військовий марш Мехтер.)

Османська армія дісталася західних берегів озера Ван 1534 року. Було літо. Візир Лютфу наказав мені зробити судно, на якому ми змогли б перепливати на той бік озера, дізнатися про ситуацію на східній території. Це було завдання не з легких. Я працював усупереч усім перешкодам. Невдовзі ми спустили на воду троє суден (радісні вигуки), перепливали на той бік, дослідили ситуацію й повернулися назад, щоб доповісти візиріві Лютфі. Згодом упала фортеця Ван. Я вірив, що мої зусилля й знання не пропадуть. Так і сталося. Через чотири роки, 1538-го, наша армія на чолі з самим Сулейманом Пишим рушила на захід [6, с. 69].

Мімар Сінан: Я у свої п'ятдесят став головним архітектором Османської імперії, яка на той час здійснювалась на вершину розквіту [6, с. 71].

Мімар Сінан: За 48 років на цій посаді я зробив чимало: 83 великі мечеті, 50 маленьких мечетей, 60 медресе, 31 будівлю, 19 усипальниць, 15 водоканалів, 7 шкіл, 3 лікарні, 52 хамами. Жодна споруда не схожа на іншу. Я не лише у Стамбулі будував. Мої творіння підносяться в Мецці, Галепі, Криму, Софії, Будапешті, Греції, Дамаску, Сараєві. Від Едірне до Ерзурума у багатьох анатолійських районах можна побачити плоди моєї праці. Але я ж і у військових походах брав участь, і учні в мене були. Мечеть Султан Агмет, що в Стамбулі – творіння мого учня [6, с. 73].

Мімар Сінан: Наприкінці свого життя я написав мемуари «Тезкіретюль Бюн'ян», останніми словами яких були: «Я сподіваюся, що до судного дня моїх намагань і праці не буде забуто, і навіть якщо мої споруди буде зруйновано, люди, які прочитають ці рядки, згадають мене у своїх молитвах». Шановна молодь! Я всім вам бажаю успіхів [6, с. 84]!

Тургут Озакман прагне виявити домінанту у самій природі креативної особистості Мімара Сінана: сходження на вершину майстерності, служіння чотирьом султанам, прижиттєве визнання. У п'єсі залучені великі обсяги біографічної інформації, збережено хронологію подій. На окрему увагу в п'єсі «Я – Мімар Сінан» заслуговує епізод з життя протагоніста, на якому побудовані сюжети згаданих вище драм, а саме – зведення мечеті Сулейманіє:

Мімар Сінан: Одного ранку я, як і завжди, працював за верстатом. Раптом вбігає слуга з палацу.

Сьомий голос: Сінане!

Мімар Сінан: Прошу?

Сьомий голос: Великий падишах чекають на тебе.

Мімар Сінан: Зараз же?

Сьомий голос: Так.

Мімар Сінан: Слухаюсь. І я побіг до палацу Топкапи. Мене одразу ж провели до падишаха.

(Він опустил голову і потирав руки.)

Ви хотіли мене бачити, мій падишаху!

Восьмий голос: Життя спливає, воно – наче сон... Я хочу, щоб ти і на мою честь побудував мечеть.

Мімар Сінан: Слухаюсь!

(Іде, стає за верстат.)

Мечеть на честь падишаха має перевірити Аясофію, але як? Я стільки ночей не спав, усе думав. Як? Доля влаштувала мені складний екзамен. Але нарешті я вирішив. Я вибрав місце для мечеті й намалював план.

У червні 1550 року ми з великими почесностями заклали фундамент мечеті. Перший камінь заклад Ебуссууд Ефенді. Необхідно було встановити чотири колони, на яких мав триматися купол. Дві колони були в Стамбулі, а дві інші довелося везти з інших місць морем та суходолом. Це забрало чимало часу. Нарешті ми виставили колони. Купол планувався 28 метрів у діаметрі. Але я вирішив не змагатися з розмірами Аясофії, а зробити щось красивіше і величніше за неї. Звичайно, процес ішов не так-то й швидко, адже споруда була не з малих, до того ж я надавав значення всім деталям і дрібницям. Дерев'яні двері різьбили кращі майстри імперії. Кольорові вікна були справжнім витвором мистецтва. Їх розфарбовував сам Наккаш Ібрагім. Освітлення всередині мечеті змінювалося залежно від того, наскільки грайливо падали сонячні промені на вітражі. Нарешті ми встановили баню.

Чотирнадцятий голос: Архітекторе, падишах питає, коли все-все вже буде завершено. Скажи ще раз.

Мімар Сінан: Рівно за два місяці, день у день.

Восьмий голос: Гляди-но, Сінане, якщо за два місяці не закінчиш, буде з тобою розмова.

(Тупіт копит віддалявся. Сінан усе дивився навздогін.)

Мімар Сінан: А потім я дізнався, що падишах по приїзду до палацу поговорив зі скарбничим:

Восьмий голос: Наш головний архітектор зовсім збожеволів. Це ж нереально –

закінчити в такі короткі строки. Він так боїться втратити голову, що втратив розум. Можже, ви його викличте і запитайте знову?

Мімар Сінан: Я і скарбничому відповів, що за два місяці все зроблю, і оцим чесне моє ім'я закарбувалося в історії. Ми працювали вдень і вночі. За тиждень падишах приїхав знову.

Восьмий голос: Архітекторе, ти ще стоїш на своєму?

Мімар Сінан: Так, мій Володарю. З Божою допомогою я у домовлений час цілком закінчу мечеть.

Восьмий голос: Я вірю тобі, великий Сінане.

Мімар Сінан: Рівно за два місяці ми закінчили мечеть... Не лишилося жодної недоробленої дрібниці. Загалом будівництво тривало сім років. У червні 1557-го я віддав падишахові золоті ключі від дверей Сулейманіє. Усі поважні гості зібралися в саду. Людина має обіцяти те, що вона в змозі виконати, і виконувати те, що пообіцяла. Падишах спитав:

Восьмий голос: Хто найдостойніший відчинити ці двері?

Мімар Сінан: Я був такий схвилюваний. Тоді мені було вже 67. Але я почервонів, наче парубок. Руки тремтіли. Падишах повернувся до мене.

Восьмий голос: Так, найсправедливіше буде саме тобі відкрити цей будинок Господній [6, с. 78].

У п'єсі відчувається схильність автора до використання інтертекстуальних прийомів, а саме – свідомого відсилання до іншого тексту, через який варто прочитувати п'єсу:

Восьмий голос: Чудова споруда, головний архітекторе!

Мімар Сінан: Ви маєте рацію, краса важливіша за розміри. До того ж, свого часу, 1718-го року, справжня християнка Леді Монтегю (прим. англійська письменниця, відома своїми «Турецькими листами») напише у своїх спогадах:

(Бере книжку і зачитує)

Дев'ятий голос (жіночий): Набагато більше від Аясофії мені сподобалися інші мечеті Стамбула. Наприклад, мечеть Сулейманіє. Чудовий чотирикутник. На кожному куті – прекрасні бані. Посередині на мармурових колонах – пречудова, ніжна баня.

Мімар Сінан: Отак, я досяг своєї мети. (Відкладає книжку) [6, с. 76].

...

Мімар Сінан: Багато років потому великий турецький поет Ях'я Кемаль Беятли оспівуватиме ранок у Сулейманіє чарівними поетичними рядками:

*...Розхвилюване серце з грудей виривалось моє,
Коли ранок святковий наставав у Сулейманіє.
В цю святкову годину під нашим небесним шатром
За всі дев'ять століть і народ, і вітчизна разом;
І цей натовп пливе, віддзеркалюючись у небесах,
І завіса часу піднімається на очах.
А коли ніч під ранок стає уже схожа на пил,
Із землі чутно тупіт, із неба – помаху крил.
І злітаються, ген!.. І повітря тремтить, наче в жар,
Чудернацька картина із тисяч і тисяч примар.
З переможних походів, незвіданих, дальніх країв
Тут громадаються воїни, тіні прославлених днів.
І в цій тиші величній змішалися світло і тінь,
Не стиняючись, лине ріка із людей і видінь,
Із небес, із землі всі стягаються до дверей,*

Щоб побачити диво, божественне диво, егей!

Божий храм наповняється людом, шумить і живе...

Історичною стала в цю мить Сулейманіє [6, с. 79] (Переклад укр. Д. Пасічник).

П'єсу «Я – Мімар Сінан» було приурочено до визначеного ЮНЕСКО року Мімара Сінана (1988) і представлено на сцені Державного театру Туреччини.

Віршована драма на дві дії Турана Офлазоглу «Сінан» є черговою спробою проаналізувати життєві колізії відомого архітектора, не намагаючись точно відтворити джерела біографічної інформації: «Цю п'єсу створено на основі протиріч між бажанням діяти й бажанням творити, які є основою людської культури. Султан, який зник, що всі його примхи одразу ж виконуються, не може втерпіти через повільність Сінана у будові мечеті, бо йому вже кортить там здійснити поклоніння. А прагненням Сінана є створити споруду, яка стоятиме вічність» [5, с. 6]. Зусилля автора скеровувало прагнення показати життя протагоніста з суб'єктивної точки зору, використовуючи різноманітні ракурси бачення свого героя: Сінана як архітектора, люблячого чоловіка, щирої й доброзичливої людини. В історичних джерелах збереглася інформація про Сінана як майстра своєї справи, але немає жодних записів стосовно того, чи був він одружений, чи були в нього діти, який в нього був характер тощо [2].

Туран Офлазоглу, продовжуючи дискусію про особистість Сінана, пропонує свою версію того, якою людиною був прославлений архітектор:

Сінан: *Учора, майстре Давуте, коли я йшов додому, натрапив на стару жінку. Вона взяла мене під руку і повела до непримітного будинку на глухій вулиці. «Ось це – мій будинок, головний архітекторе, вірніше був моїм, адже зараз я вже не можу у ньому жити, він ось-ось завалиться», – сказала вона мені.*

Давут: *Що накажете робити, майстре?*

Сінан: *Вночі я ніяк не міг заснути, близько сходу сонця змерз, весь затремтів. На місці цієї жінки могла б бути моя чи твоя мати. Поговори з будівельниками. Візьми декілька помічників, усі необхідні матеріали і зроби дім цій бідній жінці. Так дивно, я ж часто ходжу вулицями Стамбула, придивляюся, але її будинку не помітив [2, с. 47].*

...

Народ: *Води! Води!*

Сулейман (роздивляючись макет Сулейманіє): *Архітекторе, а дай-но мені відповідь, але без викрутасів: чи не забере багато часу провести воду для народу? Чи не призупиниться від цього побудова мечеті?*

Сінан: *Мій володарю! Час то час, але ж сама думка про те, що люди потребують води, мені не дає жити. Якщо народ, що ходитиме до нашої мечеті, не задоволений чимось, то чи будуть вони молитися за нас? Чи буде з того користь [2, с.49]?*

Туран Офлазоглу зображає свого героя цілісно, без алюзій, формуючи ідеал чоловіка і батька:

Міхрімах (дочка Сулеймана Пишого до дружини Сінана Гюльрух): *Не кожній випадає на долю бути дружиною Сінана. Цінуй це.*

Гюльрух: *Він віддає мені все.*

Я жодного разу не позаздрила іншій жінці.

Хай Бог його береже [2, с. 22].

Міхрімах: *Ви вже десять років одружені.*

Гюльрух (радіючи): *Одинадцять.*

Міхрімах: *Так, точно. А який він удома?*

Чи бува, що він кричить чи ображає?

Гюльрух (замислившись): *Може колись і було, та я не пам'ятаю.*

Міхрімах: А як він тебе називає?

Гюльрух: Каже Гюльру, чи моя Гюльрух [2, с. 24].

...

(Сінан працює над проектом мечеті. Входить Гюльрух)

Гюльрух: Скажіть, що кохаєте мене.

Сінан: Що я що?

Гюльрух: Скажіть мені: «Я тебе кохаю», якщо, звичайно, це йде від серця.

Сінан: Не час зараз.

Гюльрух: Як це не час?

Сінан: Не можна ось так використовувати слово «кохаю», коли заманеться.

Гюльрух: Але ж не коли заманеться, зараз дуже, дуже треба. Благаю.

Сінан: Ну добре, кохаю.

Гюльрух: Як сильно?

Сінан: Настільки, наскільки ти хочеш.

Гюльрух: А ще більше?

Сінан: Добре, ще більше. Так сильно, що ти навіть не уявляєш.

(Гюльрух обіймає Сінана. Він пестить її обличчя, промовляючи: «Моя Гюльрух, моя душа, моє серце») [2, с. 43].

...

Гюльрух: Мегмет наш весь горить.

Сінан: Мегмет?

Гюльрух: Так, твій син!

Сінан: Що ти кажеш? Світ навкруги чорніє, коли діти мої хворіють, душа не знаходить місця.

Гюльрух: Може, з головним лікарем поговориш, може він щось порадить?

Сінан: То від холоду, певно. Зараз усі хворіють. Зима така сувора, аж ось-ось море замерзне [2, с. 88].

Час розквіту таланту Мімара Сінана припадає на часи правління Сулеймана Пишного (1520-1566). Султан створював усі необхідні умови для повноцінної праці Сінана, робив усе можливе для перетворення найвизначніших міст Османської держави в осередки витонченої культури й архітектури. Одним з останніх прижиттєвих бажань султана було створення мечеті Сулейманіє у Стамбулі, велич якої закарбувала би його ім'я в історії:

Сулейман: Сулейман, раб Божий, смертний.

Просить Сінана побудувати Сулейманіє [2, с. 15].

Сулейману було вже шістдесят, коли Мімар Сінан взявся до будівництва мечеті його мрії. Він усвідомлював, що за станом здоров'я може не дочекатися її відкриття, тому постійно квапив Сінана [8, с. 18]:

Сулейман: Лікар каже, що ті трави, що він приніс, трохи покращать мій стан, Але справжні ліки відомі і мені, і тобі, Сінане!

Мені вже майже шістдесят,

якби ж Сінан встиг закінчити Сулейманіє,

я б ще стільки прожив [5, с. 40].

Коли я вперше робитиму намаз у Сулейманіє, смерть не наслідиться підійти [5, с. 41].

Туран Офлазоглу занепокоєний станом сучасної драматургії і театрального мистецтва, на його думку, театр потроху вмирає, адже йому перешкоджають дешеві телевізійні серіали [4]. Тому написання п'єси «Сінан» є закликом автора до сучасного покоління звернутися до багатющої історії Туреччини й Османської держави і по-

новому подивитися на модерний світ, культура якого потребує звернення до глибокого національного коріння.

Драма Хакана Алтинера «Величний Сінан» багато в чому наслідуює драми, про які згадувалося вище: «Ми розповідаємо про сім років з життя Мімара Сінана. Насичені подіями сім років. Про складні відносини між мистецтвом і владою... За основу я взяв п'єсу Фазила Хаяті Чорбаджиоглу «Величний Сінан», а також скористався сюжетами драм Турана Офлазоглу і Тургута Озакмана. Я прагну розповісти про історію створення Сулейманіє і про те, що відбувалося у владі на той час» [3]. Головними героями п'єси є Мімар Сінан, Сулейман Пишний і Роксолана. Сулейман просить Сінана створити на його честь мечеть, Сінан же вбачає у цій споруді здійснення своїх мрій. П'єса Хакана Алтинера має великий успіх на сцені його ж театру «Тіятрокеді» у Стамбулі.

Отже, діалогічні відносини між ісламською культурою та сьогоденням досить широко представлені у авторській рецепції Хакана Алтинера, Ремзі Озчеліка, Турана Офлазоглу, Тургута Озакмана, які реалізували у своїх драматичних творах історичні наративи. Важливою рисою п'єс, прототипами головних героїв яких є Ібн Сіна й Мімар Сінан, є розкриття рівня розвитку суспільства в певну епоху і прагнення спроектувати діалоги протагоністів з сучасністю у національному контексті. Особливістю згаданих п'єс є неприхованість уславлення імен великих людей ісламського світу, орієнтованість на біографічні ресурси, літературне новаторство, що відповідає нормам модерної драматургії.

Список використаної літератури

1. Абузьяров Р. А. Истоки. Ислам: вероучение, мораль, культура / Р. А. Абузьяров, З. И. Туаева. – Уфа: Уфимский полиграфкомбинат, 1996. – 134с.
2. Baytar L. Mimar Sinan'ın sırlarla ve sorularla dolu yaşamı [Електронний ресурс] / Lora Baytar. – Режим доступу: <http://www.agos.com.tr/haber.php>.
3. Koca Sinan İstanbul ve Ankara'da seyirci için gün sayıyor [Електронний ресурс] / Koca Sinan – Режим доступу: <http://www.haberler.com/koca-sinan-istanbul-ve-ankara-da-seyirci-ile>.
4. Oflazoğlu'na Oyun Yazmayı Tanpınar Teşvik Etmiş [Електронний ресурс] // Mimesis dergi. – Режим доступу: <http://mimesis-dergi.org/2011/03>.
5. Oflazoğlu T. Sinan / Turan Oflazoğlu. – İstanbul: İz yayıncılık, 2009. – 144 s.
6. Özakman T. Toplu oyunları 3 / Turgut Özakman. – İstanbul: Mitos Boyut yayınları, 1999. – 120 s.
7. Özçelik R. İbn Sina / Remzi Özçelik. – Ankara: Kültür Bakanlığı, 1990. – 72 s.
8. Sözen M. Sinan. Architect og ages/ Metin Sözen. – İstanbul: Cem Ofset, 1988. – 408 s.
9. Ибн-Сина. Сказки [Електронний ресурс] / Ибн-Сина. – Режим доступу: <http://www.pharmacognosy.com.ua/index.php/istoriya-farmakognozii-v-litsakh/ibn-sina>.
Стаття надійшла до редакції 18.02.2014

I. V. Prushkovska

IBN SINA AND MIMAR SINAN – PROTOTYPES OF MODERN TURKISH DRAMA

The article deals with the modern Turkish plays, in which prototypes of protagonists are well-known representatives of the Islamic world of the Middle Ages, such as Ibn Sina and Mimar Sinan. Biographical mode of such dramas as «Ibn Sina», «Grand Sinan», «Sinan» and «I am Mimar Sinan» has been analyzed. In the 80's, 90's of the twentieth century Turkey experienced a thematic crisis due to political and economic problems that led to eradication of dramatic works that dealt with important social issues. Literary reception of modern Turkish drama in the background images are fragmented, as evidenced by the limited list of

names of Turkish scholars (Cevat Chapan, Sevhi Graf, Sevda Shener) who dealt with the problems of the Turkish biographical literature.

Plays of Hakan Altıner, Turan Oflazohlu, Turgut Ozakman, Remzi Ozchelık represent individual innovations in the mode of the Turkish biographical drama of modern and postmodern period. Remzi Ozchelık offers new esthetic resources in the mode of traditional biographical genre, updating and changing its structure. The author admits that his own perception of the phenomenon of Ibn Sina has been viewed from different angles.

A prototype of the world-famous Turkish architect Mimar Sinan is also a source of inspiration of Turkish playwrights of modern times. The most well known are plays, in which the image of the main character is a prototype of Mimar Sinan: «Grand Sinan» (1971), «I am Mimar Sinan» (1987), «Sinan» (1997) and «Grand Sinan» (2011).

These pieces constitute a valuable and reliable biographical information, H. Altıner, T. Ozakman and T. Oflazohlu grasp seven years from the life of a famous architect, in which he created one of the greatest buildings of the Ottoman Empire – Suleymaniye Mosque. The play of T. Ozakman covers all biographical components from the architect's life. «I am Mimar Sinan» is presented in the form of a monologue appeal to the young generation of modern Turkey. The peculiarity of all these plays are glorified names of the great persons of the Islamic world, focus on biographical resources, literary innovation, that corresponds to norms of modern drama.

Keywords: *biography, prototype, protagonist, Turkish drama.*

УДК 821.161.2:929 (О43.3)

Л. В. Романенко, О. В. Євмененко

СУЧАСНІ РЕЦЕПЦІЇ ПОСТАТІ УСТИМА КАРМАЛЮКА В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Пропонована стаття досліджує особливості відтворення постаті Устима Кармалюка у творах сучасних українських авторів (Олександра Гижі «Облога Кармалюка», Ігоря Лагунова «Серце Кармалюка», Гліба Сітька «Український супергерой славетний лицар Устим Кармелюк»). Метою роботи є розкриття особливостей художнього бачення подій першої половини XIX століття та ролі Устима Кармалюка в утвердженні української державності, визначенні прагнень і уявлень про майбутнє нації, а також аналіз і співставлення особливостей відтворення цього персонажа в художньому тексті й історичних джерелах.

Ключові слова: *кармалюкіана, роман, поема, поетика, художній текст, образ, традиція, сучасна література, фольклор, історіографія, самоідентичність.*

Українська література завжди активно відгукувалася на соціальні і політичні перетворення, прагнучи відтворити правдиві сторінки історії, трактуючи їх саме з позиції народу. Сучасна наука про літературу дедалі активніше долає кон'юнктурні підходи до фахового осмислення широко представленої у письменстві історичної тематики. Із огляду на це сьогочасним убачається дослідження творів словесності про національного героя України, ватажка месницьких загонів першої третини XIX століття – Устима Кармалюка.

Метою цієї розробки є визначення художніх особливостей у змалювання постаті славетного героя на сучасному етапі формування української літератури на матеріалі

творів Олександра Гижі, Ігоря Лагунова та Гліба Сітька. Найважливішими **завданнями**, які ставляться перед нами, є простеження особливостей відтворення образу У. Кармалюка в літературних текстах та аналіз історіографічного матеріалу про цю людину.

Актуальність. З'ясування специфічних ознак художнього моделювання цієї постаті – саме на часі. Адже в умовах становлення молодого українського держави вчені здобувають можливість пізнати художню історію, звільнену від заангажованого тлумачення справді лицарських сторінок минулого. Багатий фольклорний матеріал про отамана «дивних розбійників», як і твори письменників XIX – XX століття (Марка Вовчка, М. Старицького, Л. Старицької-Черняхівської, В. Гжицького, М. Зарудного, А. Малишка), так і сучасних авторів (О. Гижі, А. Гудими та інших) потребують сучасного наукового прочитання, а то й першоатестації, що зумовлюється необхідністю цілісного, системного аналізу художньої історії України. Окрім того, літературні твори про Кармалюка ще не розглядалися під кутом зору втілення концепцій героїчних і трагічних відтінків нашої історії, визначення співмірності історичних і художніх конфліктів, з'ясування поетикальної специфіки творення характеру видатної історичної особи. Актуальність обраної теми зумовлюється й тим, що літературна кармалюкіана має своє специфічне завдання – виформовувати національну свідомість, примножувати й розвивати історичний духовний досвід етносу, передавати моральні уроки прийдешнім поколінням.

Слід зауважити, що в розвідках Л. Барабан, Л. Мельник, М. Сиротюка, В. Сокола, В. Тищенко, І. Цуркана, І. Чернової, інших дослідників розглянуто окремі аспекти порушеної проблеми. Однак донині відчуваємо брак її концептуального інтегративного осмислення. Відтак сьогочасним вважаємо аналіз художнього матеріалу про Кармалюка і крізь виміри ідеї націєтворення як домінантної, залучення його до ширшого ідейного простору задля декодування історичної та художньої правди про українську націю.

Українська література – національна модель загальноєвропейського літературного процесу – має у своєму арсеналі поважну кількість високохудожніх творів історичної тематики. Чільне місце з-поміж них належить творам про національно-визвольну боротьбу нашого народу. Одне з чільних місць кармалюкіана посідає і в новітній українській літературі. Найбільш значними, на нашу думку, творами є романи Василя Кучера «Устим Кармалюк» (1954), Володимира Гжицького «Кармалюк» (1971), Андрія Гудими «Устим Кармалюк» (1992). Характерною їх ознакою є зображення історичної величі народного героя, відтворення боротьби народних мас за соціальне і національне визволення. У творах новітнього письменства схрещуються найбільш суспільно вартісні національні, соціальні й моральні координати історії України. Вдумливий читач проймається гордістю за свій народ, його героїв, що є носіями високих моральних цінностей, мужності та відваги. Та неабиякий інтерес викликають твори вже нових авторів (І. Лагунова, Г. Сітька), які засвідчують актуальність порушеної теми і сьогодні.

Аналіз літературної кармалюкіани у статті спирається на положення, найбільш поширене серед дослідників. Його центром є теза про співвідношення історичного факту з художнім вимислом і художнім домислом. Відповідно до цього твори поділяються на художньо-історичні, художньо-документальні та історико-художні. Твори про Кармалюка органічно поєднують у собі ознаки всіх трьох груп.

Загалом, висвітлення повстансько-визвольної діяльності Кармалюка в польській, російській і частково українській історіографіях, із зрозумілих причин, мало тенденційний характер – «вибілювалася» політика загарбників України. Спроби

вітчизняних істориків об'єктивно простежити найпосутніші детермінанти руху часто зустрічали відчутний опір шовіністичних ідеологій.

Усі тенденційні тлумачення пережила історія Кармалюка, створена в українському фольклорі. Вона відбиває погляди тих, хто підтримував народного оборонця, повсякчас звертався до нього, шукаючи захисту від гноблення. Українська ж літературна кармалюкіана сприймається нині як вираження національної самосвідомості народу. Її ідеї, образний лад акумулюють суспільні настрої доби, передають величне за сенсом почуття, що нині кваліфікуємо як національну гордість українця.

У період становлення незалежної держави художні твори національно-визвольної проблематики стають особливо актуальними. Вони відіграють велику виховну роль, сприяють популяризації героїчної української історії з-поміж широкого загалу. Роман Олександра Гижі про Кармалюка зазнав дещо прозаїчної долі. Коли критика й помітила твір, то безвідносно до його ролі в літературному процесі останнього десятиліття минулого століття.

За твердженням В. Дончика, героями для О. Гижі були й залишаються лише вроджено добрі люди, яких, крім батька з матір'ю, виховувало ще й владне стремління єства, котре формувалося не століття чи два і не в лічені роки може бути перелицьованим. Скоріше навпаки: воно (а радше – незліченні його носії, набагато упертіше, ніж власники пропагандистських штучних цнот) противиться всякому над собою насильству і цим чи не найдошкульніше судить сучасність [2, с. 247].

Роман О. Гижі прикметний наявністю ознак неоромантизму. Історичні факти, офіційні свідчення тісно переплітаються тут із рисами пригодницькими (порятунку графині Марисі Амчеславської від кайнітів, її подорож до Петербурга, втеча Кармалюка з в'язниці тощо).

Домінантним засобом зображення головного героя стає ретроспекція – розлогі спогади, хворобливі марення тощо. Роман побудований у такий спосіб, що сьогочасні події постійно переплітаються з давноминулими (спогади Кармалюка про молодість, втечу з Боровлянської гуральні, спілкування з родиною тощо). Паралельно з описом перебування ватажка у в'язниці літератор розповідає про пригоди графині Амчеславської, Андрія, розваги в царському палаці та ін. Ці історії мають певний зв'язок із його долею. Так, саме графині в творі надається право виконання місії рятівниці. Автор детально описує її напружені спроби дістатися до царя, вплинути на рішення щодо скасування смертної кари меснику. Це зумовлене і симпатією до народного героя, і вдячністю за порятунок від злодіїв, за повернення їй документів на право наслідування всіх маєтків покійного чоловіка Вацлава Амчеславського, прах якого Кармалюк знайшов в уральських горах, коли черговий раз повертався в Україну. Спілкуючись із Кармалюком, графиня намагається виправдати дії польських магнатів їх моральною недосконалістю: «...Поляки ніколи не здобудуть волі, доки ваші магнати прагнуть її лишень для себе, а народ буде їм коней гнuzдати для походу.

– Гонор польської шляхти... відомий на цілий світ. То не вина її, а біда» [1, с. 77].

Маючи допитливий розум, спостережливість, Устим Кармалюк замислюється над проблемами беззахисного народу: «В Україні рабство хтіла посіяти польська шляхта й пожниувала бурю. Опісля Хмельниччини прийшли брати по вірі і в своєму обозі привезли своє голодне рабство. Воно й погвалтувало волю українців, повикручувало їй суглоби честі. Треба їх виправляти. Треба розтрощити панські скарбниці. Там наша воля, сріблом кута в тих золотих безоднях!...» [1, с. 10].

Превалювання психологічного начала в зображенні Кармалюка особливо помітне в епізодах допитів ватажка. Устим у душі сміється над своїми суддями і зовні

тримається справді гідно. Пан Радзиловський весь час відчував, що потерпає фіаско в словесному двобої з отаманом. Важливим засобом психологічного зображення виступає тут портретна характеристика персонажів і опис умов перебування Кармалюка у в'язниці. Уже вісімнадцять місяців він витримує там, де буквально кілька днів можуть звести людину з розуму: «Сивина геть-чисто запорошила скроні... То таке, посивіти можна від жаб'ячого кваку... Але вже прогучав понад світом дужий передрім кованих копит за мурами каземату... Вже білий світ озвучений в сім казематі, де людина за три дні сконала б, аби лишилася безрухом, пов'язана страхом як ланцюгами» [1, с. 322]. Із метою протиставлення автор залучає описи суддів, тюремників і спостерігачів на допиті Кармалюка. Ватажок розпочинає дискусію із суддями про слідування Божим заповідям, за якими вони звинувачують ватажка у всіх гріхах: «Ви сповідуєте устами Христа заповіді, а в серці вашому диявол кублиться. Ви засипали собі пам'ять попелом з людських добродійностей, а сподівається, що спалили нашу волю... Що ж до моєї долі, то моє життя – мій хрест. Нести буду, аж доки не впаду з мертвим серцем. Утішений тим, що спрага до волі у людини від Бога» [1, с. 328]. Кармалюк розмірковує й стосовно зради, що стала згодом причиною його загибелі. Звертаючись до суддів, він кидає звинувачення в тому, що через таких як вони серед народу плодяться зрадники: «Зрадництво – се мерзенне ремесло виродків з-поміж людності – ви взяли за спосіб приборкання правдолюбців, а зрадництво, врешті-решт і погубить, бо не можна поратися з лайном й водночас лишитися чистим. Розбещені владою над уярмленим народом, ви уже не зможете зупинитися в своєму падінні, й агонія ваша буде страшенна» [1, с. 331]. Тому Устим Кармалюк не звинувачує родину Блажкунів у зраді, а знаходить виправдання: «Страх зрадив... Той осоружний пострах, який опісля Коліївщини люто гнобить кожну українську душу. Він іще завдасть нашому народові горя стократ і висотає з нашого серця ріки чистої крові. Але найглибша від нього ураза... то знищилий, стриножений дух наш, що зрікся власної честі. Натомість якийсь юда посіяв нам в душу цикуту про хату, що скраю... І наші пращури іще раз поконали у високих могилах. Горить сусідова хата, а Грицько свої околоті водою кропить... коли це ми стали такими?!» [1, с. 264]. О.Гижі наділяє свого героя здатністю по-філософськи осмислювати життя, робити зі спостереженого справді глибокі висновки.

У романі О. Гижі «Облога Кармалюка» отаман виступає уособленням незламної життєвитривалості, незалежності, духовної сили – рис, характерних для людей, котрі з ранніх літ були близькими до праці й героїчних традицій предків. Звертає на себе увагу й такий висновок автора: «...не може так бути, щоби нарід, який виборонив себе від смерті ще за Хмельниччини, відтак замурував у своїй душі одвічне жадання волі. Треба будити... козака в кріпакові... Бо тільки-но засне оте жадання, нарід пропаде, як головешка в огні. Не згорить у полум'ї, то в жарові дотліє» [1, с. 41]. У Гижі, до того ж, Кармалюк – набожна людина, яка боїться скоїти гріх, що потім доведеться спокутувати перед Богом. Тому вбивство для нього – неприпустиме стосовно навіть найлютіших ворогів. Саме в цьому вбачаємо художнє відкриття автора, новизну його художньої інтерпретації. Заторкуючи релігійне питання, прозаїк порушує проблему, актуальність якої не піддається сумнівам і нині. Адже віра – один із чинників національного менталітету, показник совісті народу, його духовної свободи, національного розкріпачення: «...Душа моя належить Богові, а серце людям. Не для себе жию» [1, с. 21].

Кармалюк Олександра Гижі – не розбійник із великої дороги чи кровожерний зарізьяка. Він – людина, що глибоко усвідомлює свої дії, керується високими моральними імперативами: «...народ сей ніколи не займав чужого, не пхався попід

чужу стріху, не палив сусідові хату, а був добрим од сотворення, бо доброю була земля, де пустив своє коріння од вселенського потопу... Усе в тебе є, мій добрий народ. І землі, і води, і місяць, і зорі, а долю твою розіпнули на Божих заповідях, зневаживши і їх, і самого Бога» [1, с. 68].

Романіст прагне органічно пов'язати історично-конкретне, національне із загальнолюдським, показати не лише видатну історичну особу, а й звичайну людину. Таке поєднання особистісного й загальнолюдського було типовим явищем для української історичної прози, що спиралася на досвід мистецького освоєння історичних подій через долі конкретних людей.

Спираючись на традиції своїх попередників, а часто й сперечаючись із ними, на ґрунті історичних та психологічних гіпотез, О. Гижа здійснив справжнє художнє відкриття кармалюкіани з її наслідками, уроками.

У романі досліджується й політика Польщі та Росії стосовно Кармалюка й українського народу. Це було ставлення завойовників, володарів, що з двох боків прагнули «проковтнути» Україну, придушити її споконвічне прагнення до волі. Автор детально вивчив тих, хто прагнув знищити під корінь цілий народ. Із цією метою в романі детально виписано образ російського царя Миколи I, якого романіст зневажливо називає «наш благуватий Миколай» [1, с. 138], «самодержавець великої, малої, білої і рябої, бо загарбали вітці чималенько» [1, с. 187]. Паталогічний егоцентризм, загребушість, хитрість і цинізм – визначальні риси характеру графа Яреми Амчеславського, показаного у зв'язку з образом графині. Це – типовий представник польського панства, який мріє про накопичення, володарювання, навіть ціною смерті своїх родичів: «Ярема, граф Амчеславський, був хитрий, мов ляканий лис, а мудрий, як стара кобра» [1, с. 58]. У плані протиставлення зображена графиня – один із головних персонажів. Її образ виведений радше для того, щоб показати, що не всі поляки однакові. О. Гижа намагається виправдати весь польський народ. Саме її устами автор виправдовує і дії ватажка-українця: «Кармалюк відбирає у нас те, що ми силою забрали в його народу» [1, с. 133]. Позицію героїні в ставленні до Устима Кармалюка автор пояснює її зв'язками з польськими революціонерами, які відстоювали національну незалежність співвітчизників.

Олександр Гижа чи не єдиний із письменників зобразив спільність мети визвольних змагань українського та польського народів у відстоюванні національної та соціальної незалежності. Російський же цар постає тут як загарбник, один із винуватців вбивства Кармалюка. Уже в назві твору «відлунує» наказ Миколи I «полювати» за Кармалюком, а його мета – не ув'язнити героя, а знищити фізично. Із цією метою в Україну відправляють молодого шляхтича Рутковського, який вистежує подільських месників, вважаючи це справою честі. Цар робить правильний вибір. Адже заради слави Франц Рутковський здатний на все: «Сей полячок землю під собою буде гребти, щоби заслужити монаршу милість...» [1, с. 19].

У тексті роману чітко простежується тяжіння автора до гостроти сюжетного розвитку. Звертають на себе увагу при цьому моменти, коли серйозні історичні конфлікти заступаються надуманими інтригами, мета яких – «зацікавлення» читача. Разом із тим, завважимо, що в зображенні постаті головного героя роману письменник пішов не набагато далі своїх попередників. Він тут, сказати б, традиційний, узвичаєний. Його ненавидять пани, поважають і шанують знедолені українці. Однак, на противагу письменникам, що творили в умовах засилля комуністичної ідеології, О. Гижа мав змогу вголос сказати правду. Тому помічаємо в романі відверте утвердження думки про наступність і навіть безперервність національно-визвольних змагань українського народу (наявність «двійників» Кармалюка в багатьох повітах, офіційне призначення

своїм наступником сина загиблого товариша Івана Криничного), про невмирущість самого волелюбного духу української нації: «Я сіяв надію, а виросте воля...» [1, с. 446].

Новаторською ознакою твору О. Гижі вважаємо також показ діяльності (паралельно з ватагою Кармалюка) розбишацьких кублиць, що дискредитували героя в очах людей. Такими є загони під проводом Мошка Цибульського (наприкінці твору його вже звуть Ільком, що, напевно, пояснюється тим, що постать є вигаданою), Єжи Принцевича, який, щоб «очорнити» ім'я героя серед звичайних селян, грабував і збиткувався на шляхах зі звичайних українців. У зв'язку з цим варто згадати перекази про те, як Кармалюк «підковував» молодиць на шляху. Очевидно, автор був знайомий з народними творами, вміщеними в журналі «Киевская старина», тому спробував виправдати отамана, доводячи, що аналогічні перекази виникли у ворожому середовищі. Жанр, обраний літератором для зображення ватажка – роман – дає можливість охопити досить значний проміжок часу. Між тим, письменник розповідає про життя та діяльність Устима Кармалюка після останньої втечі його з Сибіру (орієнтовно за чотири роки до смерті). Автор не подає точних дат. Про це здогадуємося з побіжних згадок подій, що відбувалися (зокрема, Польське повстання), та записів у щоденнику графа Амчеславського. Слід думати, що автора цікавив саме цей період життя як переломний для Устима Кармалюка в усвідомленні героєм наслідків своєї боротьби.

Новаторство О. Гижі – в акцентації людинознавчих, психологічних первнів у засобах конструювання образу видатної історичної особистості, в наданні йому політично загостреного звучання, нового ідейного забарвлення, в поєднанні історичного із загальнолюдським.

Одним із останніх творів про діяльність Устима Кармалюка є твір Ігоря Лагунова «Серце Кармалюка» (драматична поема у 30 сценах), що побачив світ 2003 року. Твір можна охарактеризувати як розважальний, спрямований на те, щоб зацікавити читачів тими перипетіями, які висвітлюються у поемі.

Оригінальною є інтерпретація подій, що пов'язані з ім'ям головного героя. Оповідь починається із нагородження російським царем Миколою І шляхтича Рудковського за вбивство Устима Кармалюка. У цій сцені автор відтворив образ уже померлого на той час подільського месника, в якому було втілено головну думку усього твору: «Я в народі, а народ бессмертен. Он дает мне силы, и в этом счастье, иного не желаю» [3, с. 7]. Далі події описуються із того моменту, коли парубок активно почав проявляти спротив пану. І. Лагунов фрагментарно подає шлях боротьби У. Кармалюка, звертаючи увагу на маловідомі факти з життя героя, а то й вдаючись до художнього вимислу. Знахідкою автора є згадка про зв'язки Кармалюка із циганами, які показані не такими, якими звикли їх бачити читачі. Цигани тут показані як благородні, добрі та гостинні люди. Не менш важливим є віщування циганки про долю, яка чекає Кармалюка. Утікши від рекрутчини, Кармалюк не мав наміру розгортати масштабне повстання, та циганське пророкування здивувало його, але не злякало, підштовхнувши до активних дій: «Широкий шлях стелиться, маєш робити три великих переходи, багато буде тобі перешкод, але вогонь вийде переможцем! Стережись підступності жіночої, будеш мати від них лихі вісті!... Ти ще не був в жіночих лабетах, вогонь вогонь гасить. Знай, що твій останній день прийде від жінки, але твоя душа може бути спокійною, ти не вчиниш зла дарма, твої вороги будуть тебе ненавидіти, але до того часу, поки не зроблять з святого хреста кулю і не освятять її, тобі все байдуже!» [3, с. 35]. Вказівка на зброю, якою можна вбити месника є суто фольклорною.

Загалом весь твір не відповідає історичній достовірності. Автор вдається до фольклорної інтерпретації діяльності Устима Кармалюка, не замислюючись над

історичною достовірністю подій. Основним завданням автора є показ національної та соціальної несправедливості того часу, що підсилюється залученням образів польських і російських панів, котрі відзначилися своєю надзвичайною жорстокістю і винахідливістю у вигадування тортур, які застосовувалися для знущань із кріпаків. Ставлення до українського народу, зокрема, яскраво показане у діалозі поміщиків про українських дівчат:

«Балакін. ...Досконале, хлопское сословие должно знать место. Однако, господа, хлопки довольно смазливые бестии, доложу?..

Янчевський: Це вже доведено не одним. Байстрят доволі!..» [3, с. 12].

Твір І. Лагунова можна розглядати як данину традиції, оскільки відсутність історичного підґрунтя свідчить лише про те, що цікавою для сучасного читача може бути лише вигадка, яка черговий раз підтверджує легендарність героя.

Поема Гліба Сітька «Український супергерой славний лицар Устим Кармелюк», що побачила світ у Луцьку 2012 року, стала своєрідним логічним висновком до діяльності Кармалюка. Окресливши весь його життєвий шлях і подавши деякі факти історичного характеру, автор заспівав гімн народному борцеві, утверджуючи справедливість народних поривань і підняття морального духу українців і в XXI столітті:

Зараз знову дехто лає героїв Вкраїни,
Та Січ їде, як собаки не брешуть за тином
Пригадає Україна Мазепу й Бандеру,
Й всіх, хто встав за її правду супроти імперій
На Майдан, під Берестечко, Батурин та Крути...
Пам'ятають українці. Не зможуть забути. [4, с. 43]

Погоджуючись із твердженням Олександра Гижі, Г. Сітько звертає увагу на той факт, що український і польський народ не повинні ворогувати, їхня спільність думок і прагнень пояснюється подібністю культур, історичним прагненням незалежності, а представники панівної верхівки не мають нічого спільного із народом:

Вмів Устим в оману вводить ворожі заgonи:
На бабусю обернеться купцем-пилипоном,
То гусарським офіцером, то чесним панотцем
І пошле собі облаву кудись у болотце.
Та не втримався б він довго, якби не селяни,
Що йому допомагали з любові й пошани,
Не євреї-ремісники та дрібні торгівці,
Не загонове шляхетство – на сажень землиці, –
Та великий польський гонор та шабля на стіну –
Кармелюк у них ховався не одну днину.

Серед них було чимало таких, що вважали
Що поляки й українці можуть бути братами.
Їх діди із козаками ходили до Криму,
Де доводилось стояти спиною до спини;
Поважали отамана, тримали за свого
Їм Устим й не заперечував, що йому із того?
Він давно тримав на думці: шляхетність – не в крові
А в порядності, відвазі й до ближніх любові. [4, с. 21].

Історична тематика – від козацьких літописів до сучасних історичних творів – посідає помітне місце в українському письменстві. Митці повсякчас прагнули

художньо осмислити найважливіші віхи історичного буття народу. Саме тому наша література має в своєму арсеналі справді поважну кількість високохудожніх творів на історичну тему (П. Куліш, М. Старицький, І. Нечуй-Левицький, Б. Лепкий, П. Загребельний, Р. Іваничук, Ю. Мушкетик та інші).

Чільне місце у вітчизняній історичній літературі належить творам про національно-визвольну боротьбу українського народу. Національне й економічне гноблення породжувало народний спротив, найпотужнішими виявами якого були козаччина, гайдамаччина, опришківство і, поза сумнівом, визвольницька діяльність Устима Кармалюка. Остання спрямовувалася проти польського панства, яке встановило свій лад в Україні. Та в діяльності легендарного отамана вбачаються не лише соціальні мотиви, а й прагнення звільнити народ від чужоземної влади, яка пригнічувала великий етнос.

Офіційна історіографія тривалий час замовчувала справжню історію народу, підганяючи її до потреб «загребущих сусідів», які здійснювали антидержавну політику щодо України. Огляд історіографічних джерел про національно-визвольну боротьбу під проводом Устима Кармалюка дозволяє виокремити три точки зору в її трактуванні: польську, російську й українську. Українські історики (М. Грушевський, Є. Черкаський, І. Єрофеїв, І. Гуржій та інші) відстоювали народний погляд на діяльність ватажка, тому їхні спостереження розходяться з трактуванням польської та російської історіографій, де висвітлення подій мало тенденційний характер, бо виправдовувало політику загарбників.

Представник польської історичної науки XIX століття Й. Ролле в своєму белетристичному нарисі описав Устима Кармалюка з погляду польської шляхти, показавши його кримінальним злочинцем, ватажком зграї грабіжників, цілком спотворивши діяльність народного героя. Проте у своїй тенденційній роботі автор мусив віддати належне й історичній правді. Тоді постать Кармалюка постає перед читачем у її справді героїчному вигляді. Саме від Ролле довідуємося про безкорисливість отамана, його надзвичайне завзяття в боротьбі з панами, любов до України тощо. У російській, а згодом і «совєтській» історіографії діяльність Кармалюка пов'язувалася з декабристським рухом. Із часта українського героя порівнювали з Омеляном Пугачовим, який вважався «власць імущими» розбійником і бунтівником (С. Соловйов, І. Померанц). Радянські історики (Ф. Ястребов, С. Якимович, І. Гуржій, В. Голобуцький) змушені були свідомо замовчувати істинні мотиви визвольної діяльності Кармалюка, надаючи їй передовсім антифеодального, соціального спрямування. Із відомих причин українські історики були обмежені в трактуванні перебігу минулих подій, повинні були оминати гострі кути в потлумаченні численних реалій (О. Бойко, О. Скиба та ін.).

Погоджуючись із твердженням, що літературний твір історичної тематики має в своїй основі художній вимисел, стверджуємо, що у вигадці, як кажуть, є частка правди. По відношенню до Устима Кармалюка маємо засвідчити, що всі твори українських авторів, написані протягом XIX – XXI століть, ґрунтуючись на народних джерелах, створили загалом правдивий образ народного ватажка. Адже фольклор зберіг найважливіші факти і оцінки дій героя, чого не можна сказати про історіографію, що протягом кількох віків в силу зміни політичних орієнтирів дещо міняла трактування діяльності поодиноких народних бунтарів XIX століття. Твори письменників порубіжжя (О. Гижі) і нового покоління митців (І. Лагунова, Г. Сітька) стали своєрідним фактом, який говорить про те, що образ Устима Кармалюка є важливим для формування національної свідомості підростаючих поколінь. Він – символ волі і приклад для українців, що борються за свою самоідентичність.

Список використаної літератури

1. Гижа О. Облога Кармалюка. Історичний роман / І. Гижа. – К.: Укр. письменник, 1993. – 446 с.
2. Історія української літератури ХХ століття. У 2 кн. Кн. 2.: 1960 – 1990-ті роки. Навч. Посібник / За ред. В. Г. Дончика. – К.: Либідь, 1995. – 512 с.
3. Лагунов І. Серце Кармалюка: Драматична поема у 30 сценах / І. Лагунов. – Жмеринка, 2003. – 127 с.
4. Сітько Гліб. Український супергерой славний лицар Устим Кармалюк: поема / Гліб Сітько. – Луцьк: Волинський нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2012. – 48 с.

Стаття надійшла до редакції 03.04.2014

L. V. Romanenko, O. V. Evmenenko

MODERN INTERPRETATION OF USTYM KARMALIUK'S FIGURE IN UKRAINIAN LITERATURE

The article explores the peculiarities of presentation of Ustym Karmaliuk's figure in the works of contemporary Ukrainian authors (Alexandr Giga «Siege of Karmaliuk», Igor Lagunov «Karmaliuk's Heart», Gleb Sitko «Ukrainian superhero glorious knight Ustym Karmaliuk»). The aim of this article is to disclose the peculiarities of the artistic vision of events in the first half of the 19th century and Ustym Karmaliuk's role in the statement of Ukrainian statehood, the determination of the aspirations and expectations on the future of the nation and also the analysis and comparison of portraying of this character in fiction and historical sources.

Clarification of the specific features of artistic modeling of this figure is just on time. Under the conditions of development of the young Ukrainian state, the scientists will be given the opportunity to learn the artistic history, free from neutral interpretation of the really knight pages of the past. In addition, literary works about Karmaliuk has not yet been considered from the perspective of the embodiment of the concepts of the heroic and tragic segments of our history, determining the proportionality of the historical and artistic conflicts, clarifying poetical specifics of creating a character of outstanding historical personality. The relevance of the chosen theme is due to the fact that literary karmalyukiana has its specific task to form national consciousness, to increase and develop the historical spiritual experience of ethnos, to convey moral lessons to future generations.

Analysis of the literary karmalyukiana in the article is based on the statement most popular among researchers nowadays. Its central thesis is about the proportion of historical fact to fiction and artistic assumption.

Keywords: *karmalyukiana, novel, poem, poetry, artistic text, image, tradition, modern literature, folklore, historiography and self-identity.*

УДК821.161.2 Жил(045)

К. Г. Сардарян

ЕСТЕТИКО-ФІЛОСОФСЬКІ КОНЦЕПТИ ТВОРЧОСТІ І. В. ЖИЛЕНКО (на матеріалі книги спогадів «Homo feriens»)

У статті з'ясовано формування естетико-філософських поглядів письменниці; визначено основні естетико-філософські концепти творчості І. Жиленко (на матеріалі книги спогадів «Homo feriens»); подано уявлення про рецепцію творчості мисткині; осмислено проблему внутрішнього світу авторки крізь призму її естетичних

та філософських шукань. Розглянуто екзистенційні питання, які порушує письменниця у книзі спогадів, проаналізовано роздуми мисткині, що відбивають швидкоплинність, миттєвість життя, питання буття та смерті; роздуми про сенс мистецтва, призначення митця, поцінування творчості, ролі митця у суспільстві; а також роль категорії краси та добра в житті суспільства.

Підкреслена надзвичайна значущість розуміння естетико-філософських домінант книги спогадів для усвідомлення творчості І. В. Жиленко загалом.

Ключові слова: естетико-філософські концепти, творчість, мистецтво, категорія краси, призначення митця.

Актуальність нашої розвідки полягає в тому, що творчість І. В. Жиленко в цілому на сучасному етапі розвитку літературознавства залишається поза увагою науковців. Тим часом пильне вивчення спадку письменниці виявляє немало додаткових рис творчої індивідуальності І. Жиленко.

Літературна творчість І. Жиленко є важливою складовою літературного процесу ХХ – ХХІ ст. і являє собою перспективний матеріал для літературознавчих студій, насамперед з огляду на її місце в системі явищ літератури ХХІ ст., тому **наукова новизна** нашої статті обумовлена необхідністю вивчення літературного спадку письменниці.

Мета дослідження: на основі дослідження твору мисткині «Номо feriens» визначити естетико-філософські концепти творчості І. В. Жиленко. Відповідно у статті вирішуються такі **завдання**: з'ясувати формування естетико-філософських поглядів письменниці; визначити основні естетико-філософські концепти творчості І. Жиленко; дати уявлення про рецепцію творчості мисткині; осмислити проблему внутрішнього світу авторки крізь призму її естетичних та філософських шукань.

Об'єктом нашої студії є твір І. Жиленко «Спогади: «Номо feriens»». **Предметом** дослідження є естетико-філософські концепти твору, що визначають художньо-філософську основу творчості мисткині.

Творчий спадок І. Жиленко ще не був предметом системних досліджень вітчизняного літературознавства, а серед невеликої кількості розвідок учених, які звертались до творчості письменниці, є наукові студії М. Жулинського [3], Д. Дроздовського [1], М. Коцюбинської [5], Д. Кишинівського [4], Г. Штона, М. Штолько [7].

У книзі спогадів «Номо feriens» Ірина Жиленко порушила загальнолюдські проблеми моральності та етики, зафіксувала соціальну та духовну атмосферу доби. Крім того, «Номо feriens» є безцінним твором, оскільки розширює уявлення про філософсько-естетичні уподобання письменниці, її творчість, ставлення до світу тощо.

Спогади Ірини Володимирівни Жиленко, що мають підґрунтям листи та щоденникові записи, виокремлюються філософською заглибленістю, великим емоційним навантаженням, тематичним багатством. Вони несуть в собі відбиток великого творчого потенціалу автора, є свідченням високих інтелектуальних здібностей молодой мисткині (І. Жиленко розпочинає листування та щоденникові нотатки у 1959 р.). Листування та щоденникові записи Ірини Жиленко є значущим матеріалом для розуміння її постаті, творчості, а також обставин, що сприяли формуванню життєвої позиції письменниці. Кореспондентами Ірини Жиленко переважно були чоловік, друзі, та рідні. Листів до чоловіка, який служив у армії, за період 1963 – 1966 рр. нараховують більше тисячі.

У книзі спогадів та в епістолярній спадщині письменниці виділяємо кілька тематичних груп: життя особисте, рідних та друзів; атмосфера часу та суспільно-

політичні настрої доби; характеристика творчості сучасників та самої поетеси (переважно листи від колег по перу, надіслані Ірині Володимирівні або її чоловікові); стан культури; літературно-критична діяльність; філософські погляди.

Епістолярії поетеси є цінним автентичним першоджерелом – це, перш за все, біографія її душі, що допомагає в осмисленні її творчої індивідуальності, водночас є значущим, дорогоцінним матеріалом для дослідження історії української літератури і культури ХХ – ХХІ ст. Крім того, маємо важливі автокоментарі, філософські роздуми авторки та зразки епістолярної полеміки – листи Ірини Жиленко та Володимира Дрозда з їхніми відгуками на певні події.

Чимало екзистенційних питань порушує письменниця у книзі спогадів. Як погляд у минуле постають роздуми, що відбивають швидкоплинність, миттєвість життя: «Молода людина дивиться у своє майбутнє, мов крізь бінокль, – таке воно їй велике, аж нескінченне. Я ж нині вдивляюсь у минуле, мов крізь зворотний бік бінокля, і жахаюся крихітністю, миттєвістю того прожитого життя. Вже й не розгледити ослабленими очима».

Авторці близькі екзистенційні роздуми І. Бредбері: «Життя – це самотність... Перед кожним стоїть своє завдання, і кожен мусить сам його вирішити. Ти тільки сам, збагни це раз і назавжди» [2, с. 443].

Мисткиня доходить висновку: «Минуле, як земля, забирає тебе потроху, всмоктує в себе. Стоїш у нім – по самісіньке горло, і розумієш, що майбутнього вже нема. І теперішнього теж. Є тільки минуле...»

Все золото усіх земних красоль
дощ у калюжах каламутних топить.
І та, що – пам'ятає? – Ассоль! –
бабуся у жилетці допотопній.
Гей-гей... Яке це ретро – Грін і Грей!
Як час відходить, холодно і строго,
в такі-от дні розчинених дверей...
А за дверима – дощ, імла, дорога...
І страх...
Сльотиться, туманіє, ллється...
І так живеться голо – до плачу –
старій Жиленці у старій жилетці,
Яка колись,
яка була...
Мовчу! [2, с. 132].

Не властивим для молоді є поцінування життя, здоров'я та інших нематеріальних загальнолюдських цінностей, оскільки молодь сприймає їх як належне. Але у юної І. Жиленко щоденники рясніють записами про захоплення світом Божим: «Кажуть, що люди цінують молоді роки, тільки проживши їх. Але в мене не так. Я насолоджуюся кожним прожитим днем, розуміючи, що другого такого ніколи не буде. Але й сподіваюсь завжди, що другий буде красивіший, і це дає мені радість і любов до життя» [2, с. 109].

Роздуми про миттєвість життя людини неодноразово лунають на сторінках «Номо feriens». Є погляд поетеси у минуле крізь зворотний бік бінокля, її вражає миттєвість прожитого життя: «О, той маленький театрик! О, ті смішні молодісінькі люди, які ще так мало прожили, так мало зробили і так мало страждали! Долі наші були зернятками. І що з них мало вирости – про те знав тільки Сіяч... Господи, скільки ж на ту однееньку, слабку людиноньку вготовано пасток, спокус і перешкод! Які гублять тіло

і вбивають душу» [2, с. 121].

У листі від 6.VII.64 р. до чоловіка молода поетеса зазначає, що відчуває минучість часу і неминучість смерті, для творчої особистості важливим є залишити по собі творчість, що є найкращим репрезентантом митця: «Протечуть години, дні, роки і якоїсь миті урветься життя. І вже остаточно мине. І замість мого самолюбного, гарно-претензійного життя, замість духовного світу – залишаться куценькі згадки друзів, мов скельця розбитого дзеркала. Зі скелець не складеш уявлення про дзеркало і про те, що воно містило у собі. Тільки вірші, хоч і не тривке, але істинне продовження мене. Якби не вони – як жити з оцим «все мине»? Пиши, Володьку, багато пиши, вписуй себе, зреалізуй – чи в шухляду, чи в торбу, чи в архів КДБ – куди завгодно, аби тільки залишитися в цьому житті самим собою, не перебреханим і не спотвореним «спогадами сучасників». Адже що ми знаємо про Василя Симоненка? Ні-чо-го! Вірші його, переважно, плід зусиль розумово-суспільних, гвалтованих часом і боротьбистським оточенням. Я відчуваю, що це була багата і таємнича душа, яка залишилася загадкою...» [2, с. 374]. З цього випливає, що найстрашніше за смерть для творчої особистості є приховування її творчості, спотворення та недорозуміння творів.

Особливо цінні міркування поетеси у питаннях віри в Бога, в яких вона зазначає, що віра не передбачає безумовне «колінкування» та «одописання», у Ірини Володимирівни є своє розуміння віри: «Для чого батькові бачити своє дитя на колінах перед собою? Треба любити Бога, довіряти йому (оптимізм!), втішатися його постійною присутністю (радість!), слухатися (етика, мораль) і дякувати (творчість, праця). Це так просто. Але і так складно. Складна простота життя» [2, с. 368].

Епістолярна дискусія розгортається у листі від 14 липня 1964 року, в якому Ірина Володимирівна розмірковує з приводу бажання чоловіка «виробити в собі погляд на світ – такий, який би охоплював і пояснював усі життєві явища...». Та її відповідь: «Що ж, бажання похвальне. Коли я вчора писала тобі про абсолютну несумісність поезії і науки, я забула, що є ще філософія, яка зв'язує і примирює обидві. Бо філософія – суб'єктивна й емоційна, як мистецтво, але й послуговується, як наука всілякими схемами, системами, вилученням коренів і т. д. Мабуть, людині легше жити, коли вона систематизує (намагається систематизувати) те, що в жодні системи не вкладається, і, увірувавши в істинність своєї «системи», відчуває себе трішки Богом, бо ніби і сама прикладає долоню до «Колеса Всесвіту». Відчути себе творцем – це справді «щось із чимось». Мені теж іноді хочеться покопирсатись у «душі», «всесвіті», «релігії» – тобто в усіх тих поняттях, які не сходять з язика завсідників інтелектуальних салонів і мешканців божевільні. Але я не здатна до самоодурювання, і також не забуваю, що все це – лише поезія і гімнастика мозку. Але ніяк не «осягнення істини». Ми – нікчемні істотки з великою душею і малим розумом, прагнемо збагнути світ саме оцим розумом, а не своєю великою (прадавньою, або й вічною) душею. Це не цинізм, бо цинізм все і вся заперечує, а я – стверджую. Філософствуймо на здоров'ячко, бо отакими філософами, сотворив нас для чогось Господь. Але треба мати сміливість (і радість!) жити серед цього прекрасного безсистемного і непередбачуваного хаосу (принаймні, він такий – для нас)» [2, с. 377].

Озираючись на історію, Ірина Володимирівна дійшла висновку, що всі ідеології та програми є зброєю у руках «нелюдських» людей, на її думку, не зло з добром бореться на землі, а зло – зі злом: «...добро в ці хвилини ховається, злякано припиняє, десь за дверима й віконницями та жде свого часу. Зло, як продзагонівці, вдирається в кожен дім з довгими залізними шпичками, проштрикує кожну подушку і вдяганку, шукаючи поживи... Од них не могла сховатися жодна зернина. А добро виживало... І ждало свого часу. Мирного. Так, зла на землі більше, ніж добра. Але в мирні часи зло, як то

кажуть, на нелегальному становищі. Воно ховається в темряві й робить своє діло крадькома. І люди можуть жити. Але варто визріти і вибухнути кривавим гноєм «революційної ситуації», як зло стає легальним. Воно виходить серед білого дня й отримує права» [2, с. 60]. Богохульними, нелюдяними словами мисткиня називає: «зло – в ім'я добра, в ім'я ідеї», «священна війна», «священний гнів». Для неї є лише одна «найсвятіша святиня» – людське життя, а того, хто грається з ним, І. Жиленко називає злочинцем. Поетеса розцінювала відібране дитинство як злочин перед людством, оскільки голодна дитина – це вже доросла людина, яка в подальшому проявить у чомусь важливому свою неповноцінність:

О діти голоду і страху!
О горопахи! Черепахи!
Вони страшні своїм горбом,
низьким склепінням,
всестерпінням,
своїм душевним острупінням,
отим чіпким – в собі – рабом,
що виживе і в катаклізмі,
все з'їсть, все в хліб переведе:
троянду, матір і Вітчизну,
і Бога, і майбутній день [2, с. 60].

Ірина Жиленко ставить питання:

О Боже! Чим ти ще жива,
Земля моя, мій хліб святий? [2, с. 60]

І на це питання мисткиня знаходить відповідь, вона впевнена, що доброта рятує світ, про що свідчить прислів'я: «Краще поганий мир, ніж добра війна». Поетеса доходить висновку, що життя можливе лише за умови наявності цих двох категорій: і добра, і зла, а завдання людства Ірина Жиленко визначає у захисті доброти від зла, в чому провідну роль мають відігравати гуманітарії.

Надзвичайно значущими для усвідомлення філософсько-естетичної основи творчості І. Жиленко є її роздуми про суть творчості, мистецтва, ролі митця у суспільстві:

Мисткиня визначає поезію як «відкрите небо і торжество людського духу» [2, с. 267]. Вона зазначає, що поетичне слово «дається людині не за так, а за велике страждання», наводячи приклад поетичного дару Віктора Кордуна, який на межі життя і смерті написав «Білі псалми». Для неї поезія – прекрасна «країна нереалія». На думку Ірини Жиленко, в цьому «чаклунському щасті» – сенс існування поетів – сумнувато-шалена закоханість у життя. «Але для мене зараз світ мовби вивернуто навиворіт, тобто реальне моє життя, і люди, і Київ – усе-все здається безнадійно нереальним. Реальність одна – поезія!» [2, с. 282]; «Поезія – це дихання Всесвіту. Як і музика...» [2, с. 714].

Іноді поетеса формулює поезію як «несміливі й маловдатні спроби перекласти мову краси мовою людською слова» [2, с. 123].

Митець для неї – «колесо, яке, обертаючись навколо своєї осі, все ж рухає вперед вселюдського воза» [2, с. 22]. «Молитва» Ріхарда Вагнера все життя була супутницею І. Жиленко: «Я вірю у святість духу та в істинність мистецтва, єдиного і неподільного. Вірю, що це мистецтво від Бога і присутнє в серцях усіх людей, осяяне світлом небесним. Вірю, що хто одного разу причастився небесних плодів цього великого мистецтва, той назавжди буде йому відданим і не зможе його заперечувати. Вірю, що з його допомогою ми всі можемо сягнути блаженства.

Вірю в день Страшного Суду, коли всіх, хто тут, на землі, гондлював цим чистим високим мистецтвом, хто поганив його і принижував заради вигоди, не омине страшна кара.

Вірю, що віддані слуги істинного мистецтва пожнуть хвалу і в ореолі небесного сяєва, пахощів і ніжної музики навіки перебуватимуть у Божественному джерелі всілякої гармонії» [2, с. 150].

Часом проблема поцінування творчості стає гострою, у поетеси трапляються періоди апатії, коли вона вимагає від себе відповіді на питання: для чого? чи потрібно? У листі до В. Дрозда (12. IV. 64 р.) Ірина Жиленко висловлює свої сумніви та вагання: «...моя поетична деревина зам'яка, з неї кепська зброя. Іноді стає страшно: кому потрібно все те, що я роблю? Для кого я це роблю? Тільки – для нас обох. Але я сумніваюсь навіть, чи потрібно це тобі? Ти так захоплено говориш про мої вірші. Але говориш швидше голосом домашнього критика, а не споживача поезії, що його мусить вона ошчасливити. Ти ніби перевіряєш на дотик і на смак, наскільки це здорово і як їх (вірші) може хтось сприйняти. Ти у мене своєрідне ВТК мого виробництва. Отже, для кого? Якщо тільки для себе... Ні, я занадто небагато важу сама для себе. Здається, що таке написати вірш? А я після того кілька годин ходжу якась зім'ята і спустошена, з синцями під очима. За якусь хвилину я віддаю стільки енергії, що мені би її вистачило на тиждень життя. Можливо, в прозі це не так. А мені треба сконцентрувати всі свої сили на один раптовий вибух в 5-7 строф. А тоді – апатія. І питання: заради чого все?» [2, с. 285].

Для поетеси поезія – «нешадний труд щоденний». Найбільше вона вболіває за тими митцями, кого замордувала держава, злі люди або нещаслива доля. Ірина Жиленко вважає, що митець, письменник, «як ніхто інший, позбавлений почуття самозбереження». Для авторки є близькими слова Розанова: «На превеликий жаль, письменник – сомнамбула. Лазить по дахах, наслухає шерхоти в домішках; а як не підтримає його хто-небудь за ноги, коли він прокинеться від крику до дійсності..., – він зірветься з даху і розіб'ється на смерть. Література – велике, самопозбутнє щастя, але й велике у реальному житті лихо» [2, с. 123].

Ірина Жиленко підтримує розанівську аналогію та впевнена, що тих, хто ладен «підтримати і підхопити» поета, – одиниці, а зіштовхнути, стягти з неба, знищити – предостатньо. Сіреньким, але владним людям нестерпна сама думка про існування отакого «самопозабутнього» щастя творчості, якого не можна ні купити, ні звоювати. Заздрість до творця – найпекучіша» [2, с. 123].

Досить цінними для усвідомлення філософсько-естетичної основи творчості І. Жиленко є її роздуми про сенс мистецтва, призначення митця, поцінування творчості: «Я відчуваю поезію як спосіб освідчуватись у любові всьому найдорожчому, а не спосіб обгавкувати все вороже. Для висловлення негативних емоцій є інші жанри» [2, с. 325].

На думку мисткині, поета потрібно шанувати і любити за те, що він дав. І. Жиленко доходить висновку, що всі митці шістдесятих розтрошені, роздвоєні добою. Питання роздвоєності між родиною і мистецтвом Ірина Володимирівна вирішила давно, з часом вони гармонійно злилися воедино: «Я теж роздвоїлась між поетом і матір'ю, і тяжко бігла обома коліями одночасно. Бо так Бог велів, і люди веліли, щоб жінка продовжувала життя людське на землі, і якби я цього не робила, – почувалась би винною і перед Богом, і перед людьми, і перед майбутнім. А з почуттям провини – яка вже там радість і яка поезія! Дві мої колії давно вже зійшлися в одну, як небо із землею, побачені віддалік. Давно вже не можу я розділити своє життя на творче і просто життя. Я не знаю, що таке просто життя і як ним жити. Це вже не роздвоєння, а здвоєння,

злиття, зване гармонією. Хоч і нелегка вона, ця гармонія. Та ще й, як то кажуть, неприбуткова. Втім, із бажанням благ земних і шани людської я давно вже порозумілась. Пощо бажати більшого, якщо це більше – мізерне порівняно із ще більшим? Можна бажати найбільшого, але такого нема. Отже, вдовольняймося тим, що маємо. Це – ще тоді, з юності, від Сковороди і Толстого. Дивно мені, що люди такі різні, хоч і читають одні книги» [2, с. 128].

Вище за творчість І. Жиленко цінувала материнство, у її розумінні ніщо в житті, порівняно з народженням дитини, не має сенсу, тому підтвердженням є лист юної поетеси до чоловіка (19. X. 65 р.): «...всі людські пристрасті, метушня, боротьба – ізми, принципи, догми поряд зі Справжньою Материнською творчістю (найвищою із форм творчості) – це просто сміховинна купа дріб'язку...» і далі: «Велику, неперевершену цінність людського життя (і його таїну) може збагнути лише та, що в муках його створює» [2, с. 575]. Відсутність у житті митця найдорожчої людини І. Жиленко розцінює як марність життя.

Ірина Жиленко впевнена, що примітивна людина не любить віддавати належне своїм великим сучасникам (особливо за життя), бо комплексує і, вочевидь, маліє од самого порівняння з ними. Вона не розуміє, що тільки збагнувши і високо поцінувавши високий дух (звівши очі д'горі!), низько вклонившись йому і його стражданню, – можна зрости над себе і стати врівень із тим високим духом. Мисткиня підсумовує: «Я горда, що знала (і знаю!) цих людей, а отже, маю в душі міцне підґрунтя для життєвого оптимізму. Бо якщо людина – отака, і якщо вона здатна на таке – то для людства ще не втрачено і можна з надією дивитися в майбутнє. Я горда з того, що належу до людського роду – хай йому не буде переводу! Є своєрідне відчуття легкості, коли дивишся на когось (на щось) знизу вгору – на людину, дерево, собор. Немов перекладаєш на того, хто вищий, вагу свого нелегкого земного неба. І як важко, мабуть, бути отим вищим, бути на горі... » [2, с. 155].

Поетеса замислюється над визначення категорії краси: «Краса – явище дуже непросте. Краса – це хвилі, символи, інформація (голос Бога?). Ми чуємо його, але не розуміємо. І тому душа – в тривозі, в зачаруванні, в нетерпінні... душа митця має найтонший слух. Він як камертон, приймач, що вловлює звучання краси і намагається витлумачити, і в цих несміливих, недолугих спробах – наближається до Бога» [2, с. 123]. Взагалі, відчуття краси для Ірини Жиленко має вирішальне значення: «Якщо воно є – є і життя, якщо немає – я не живу. Мабуть, відчуття краси – це те саме, що і життєва енергія, це оте таємниче в нас, яке творить нас і яким ми об'єднані в одне ціле, в те, що зветься – світ, в принципі, це і є душа. Духовні сили. Якщо вони є – то і фізичні є. Душа мовби каркас і опора тіла» [2, с. 697]. Ототожнення себе із світом: «я – всі, всі – я» наповнює поетесу радістю буття, вдячністю за нього, впевненістю у завтрашньому дні.

У Ірини Жиленко любов до людини поєднана з любов'ю до Батьківщини. Щоденникова нотатка 18.I.62 року розкриває почуття двадцятирічної поетеси: «Я люблю Україну! Боже, хай це звучить банально, але як я реву над її історією, як мені хочеться розповісти про мою Україну всьому світові! І заспівати: «За світ встали козаченьки...». Але є почуття ще вище за це – почуття плеча, довженківське почуття любові до людини, просто до людини (незалежно від нації і раси). Адже Бог любить всіх однаково. Чому ж ми не можемо? Я не уявляю собі якусь свою, окрему українську долю поза іншими народами. Мені тільки двадцять. Я буду належати всьому світові, але ж зубами, нігтями, всіма силами душі і слова буду видирати українську славу і мову із людожерських пащ обрусілих міщан і шовіністів. Хлопці сумно хилять голови і плачуть, що через півстоліття українська мова зникне. Я не вірю. «Не вмере, не

загіне...» [2, с. 107];

«Купила тритомник Довженка, про який давно мріяла. Читаю, чманію, переписую. Багато думаю про Україну. Просто – як пухлина в мозку. Навіть щоденнику боюсь довірити, що зараз клубочиться в моїй голові. Стільки гніву, гордості, гіркоти!» [2, с. 97].

На сторінках «Homo feriens» лунають слова захоплення світом Божим, поцінування життя (11. П. 62 р.): «Кажуть, що люди цінують молоді роки, тільки проживши їх. Але в мене не так. Я насолоджуюся кожним прожитим днем, розуміючи, що другого такого ніколи не буде. Але й сподіваюсь завжди, що другий буде ще красивіший, і це дає мені радість і любов до життя» [2, с. 109].

У ліричних відступах письменниці прочитується ностальгія за часом минулим, вона не хоче вірити, що духовний регрес сучасності – явище незворотне: «Людина опанувала безліч яскравих, переважно іноземних термінів, метафор, пікантних піронізмів і парадоксів. І все це – тільки для того, щоб виправдати (ми ж бо – сучасні, ділові люди) примітивність свого буття і цинічний прагматизм запитів. І духовні лінощі. Я не хочу твердити, що нині немає чесних, жертвних і страдницьки мислячих людей. Є, звісно. Але слабаки ми всі, якщо дозволяємо спливати на поверхню (до екранів, мікрофонів, преси, книг) агресивним амебам, які формують нині, не хочу сказати «релігію», але «моду» на людину-хижака, яка мислить лише черевом та статевими органами» [2, с. 141].

Цікавими є роздуми поетеси над питаннями буття та небуття, життя та смерті, віри в Бога: «Я не боюся смерті. Там, за тією гранню, – стільки нас... Обидва Василики (Симоненко і Стус), Льоня Кисельов, Аллочка Горська, Вітя Зарецький, Іван Світличний, Григій Тютюнник. Там – Євген Плужник і Константин Ідельфонс Галчинський – всі рідні за духом і поетичною кров'ю. Там і мама моя. А отже, смерть – не чужина. Та тему смерті облишу. Не люблю містики, вишуканого патякання про потойбічність. Господь не для того створив завісу тайни між буттям і небуттям, щоб ми зухвало смикали за неї. Поки живі – живімо і дякуймо Богові, а померло – будемо знати все.

Я вдячний поціновувач творчості Господа нашого. І думаю, що йому, як і кожному творцеві, любіші мої зачаровані красою світу і вдячні очі, ніж стерті в молитвах коліна нетерпимого церковного догматика. А втім, і про це більше – ні слова. Пояснювати Бога – гріх. І щоб більше не вертатися до цієї теми, скажу одне: я маю в душі своїй благоговійну віру в Бога, але не маю ні на гріш страху Божого. Якщо Бог благ, то і мені буде благо. Аби не творити злого і безчесного» [2, с. 24].

Поетеса впевнена, що долі людські записані на небесах. І Господь ретельно продумує кожен. На її думку, є люди, які не здатні бути старими і благополучними: «Є великі люди, яким вульгарність буття нестерпна, життя їм тісне, і вони рвуть його на собі, як гамівну сорочку, як пута, рвуть аж до смерті. ...Умови не міняють і не нищать особистості (як її задумав Бог), вони лише загострюють її на головному в собі, відкидаючи другорядне» [2, с. 131].

Міркування над власним призначенням також пов'язане із задумом Вишнього: «Я ж, задумана Богом як самотниця (завжди цвіла досередини, в закритому бутоні), в умовах державного тиску стала камерною не тільки генетично, а й принципово. Скойки замкнулись на довгі роки. І там, у тому замкнутому світі власного дому і власної душі, мені ніколи не було тісно. Світ був мені велетенським, загублена в його зелених хвилях, мов коник у траві, я сюрчала і сюрчала свою вдячність Господу, покірливо приймаючи життя з усім його добром і злом. Такі натури приємлють спокійно і старість, і навіть смерть. Не можу твердити, що я була обережною або боягузливою.

Куди там! Молодечий холодок безстрашного екстазу, бунтівничості, спротиву, гніву, коли кидаєшся в недозволенність, мов у крижану воду, і серце аж заходиться, тріумфуючи, – все це мені знайоме. Все це було» [2, с. 131].

У спогадах присутні роздуми поетеси над причиною страждань, та відповідь на це питання мисткиня подає у Вербну Неділю – свято, яке поетеса відчуває як найніжніше та найгірніше водночас: «Бо не було б пекла – не було б і раю. Високого, духовного раю, вознесіння над сплеченим клубком гадів земних. Тому – тривожна гіркота Вербної Неділі й урочисте торжество Великодня. В усьому символ, натяк (формула?) якоїсь незбагненної для наших смертних умів істини...» [2, с. 254].

Незважаючи на поважний вік (наприкінці 90-х рр.), мисткиню не торкнулось бажання притаманне багатьом жінкам, – бажання помолодшати, бо Ірина Жиленко «віддавала час не задарма. Це – чесна угода і чесна гра» [2, с. 133], а ще не виникало такого бажання, оскільки поетеса віртуозно могла відчувати себе на будь-якому етапі життя: «Я так гостро і яскраво пам'ятаю (відчуваю) себе дитиною, дівчачою, юною матір'ю і сивою матроною (ще й «матріархом поезії»), що ніяк не можу зосередитись на якомусь одному конкретному стані й увесь час переливаюсь, як перламутр...» [2, с. 405]. Старість не є вадюю або ганджем, тому мисткиня не вважає, що її необхідно замовчувати, навпаки, на думку поетеси, солідний вік людини є безцінним.

Ірина Жиленко з'ясовує питання ідеології, акцентує на тому, що в зрілому віці у людини вже немає соціальних ілюзій, на все є своя думка, яку можна сміливо оприлюднити: «Не боїшся сказати, що соціалізм, і капіталізм – однакові беки. І той, і другий – царство черева, де ідеал – задоволення плотських потреб, а Бог (трійця) – успіх, влада і заможність. І та, і інша формації тиснуть на душу митця. Соціалізм тисне згори, вагою ідеології, а капіталізм залишає їх здихати з голоду на волі. Останнє, звісно, краще. Тому, бадьоро крокуючи в капіталізм, – не журимось. Люди – недосконале творіння Боже. А які люди – таке і суспільство. І все ж люблю я цих недосконалих, цих різних, далеких і близьких, щасливих і нещасних люденят. На те й дає Господь окремим з нас талант і розум, аби ми любили і прощали темних, озлоблених, не відаючих, що творять; і спокійно стримано несли їм світло знань, людяності і прекрасних традицій» [2, с. 28].

Цікавою є асоціація себе з вікном: «Я не людина. Я – вікно у сад». Ірина Володимирівна пояснює, що для неї є вікно: «Вікно – дволикий Янус. Але обидва його лики – прекрасні. В часи моєї бездомності, коли я блукала Києвом – од вікна до вікна (од дива – до дива), тужно силкуючись розгледіти крізь тюль і рослини лик людського щастя, – я трималась за вікна, аби мене не змило дощем у чорну безодню відчаю. Я була «при вікні», як при багатті. Тому й не замерзла моя душа. В часи глухої буденної затурканості во чреві дому – один погляд у вікно був мені ковтком повітря, доторком прохолодної Божої долоні до чола. Виходом із безвиході. Я трималась вікна. Я була при вікні. Розчиненому. Тому і не приткнулась моя душа» [2, с. 85].

Дійсно, вікно виступає засобом зображення підсвідомих філософсько-психологічних прагнень мисткині. «Вікно, розчинене у сад» – таку назву мала збірка поезій та один із віршів Ірини Жиленко, інша поезія – «Венеціанське вікно» мають пояснення авторської концепції у книзі спогадів:

«Венеціанське вікно» – неусвідомлена, яскрава радість метелика, що вирвався вперше у голубе небо.

«Вікно у сад» – становлення людської душі, аж до усвідомлення себе (і в житті, і в поезії) розчиненим вікном.

Я не людина.

Я – вікно у сад [2, с. 319].

Автокоментар мисткині з'ясовує та розкриває читачам саме її вікно як художньо-психологічний концепт, що визначає творчу індивідуальність І. Жиленко.

У Ірини Жиленко є своє пояснення вікна, воно у неї дволике, оскільки мисткиня наділяє його і тілом, і душею. «Тіло його золоте зігріває і кличе натомлених свободою. Душа його блакитна світить в'язням і «камерним» поетам».

У листі до чоловіка від 01. І. 64 р. Ірина Володимирівна пояснює своє розуміння щастя, акцентує на своїй мрійливості, яка допомагає піти від жорсткої реальності, хоча б на деякий час жити ідеально-вигаданим життям: «Через саму себе відчиняю віконце у світ вигаданий, вимріяний, у вигадані ситуації, і вже не живу, як живе людина, котра все життя пролежала на тахті, читаючи якісь захопливі книги. Потім, коли виходиш із стану хворобливої мрійливості, ідеш п'яна, розбита, з головним болем. Ніби вибираєшся з глибокої і задушливої, але ж такої солодкої ями!» [2, с. 223].

На особливу увагу заслуговують «ліричні відступи» – роздуми, самоаналіз вчинків та творчості: «Сторінки моїх щоденників свідчать про суворі години самокартань, про виховання в собі самозречення, почуття обов'язку і працьовитості духу. Були ми самокритичними і в творах своїх. Польський письменник Лешек Енґелькінґ у листі до мене дивувався з «буквально злочинної відвертості» моїх віршів. А поема «Чайна церемонія» – це воістину самоосуд. Як і «Музей живого письменника» Володимира Дрозда, який я зараз перечитую. Перечитую тому, що пише він саме про те, про що я збираюсь повідати світові своїм, жіночим голосом. Володимир наводить багато цитат із мого щоденника 62-го року...» [2, с. 144].

І. Жиленко перебуває у «стані постійної незгоди зі світом», оскільки він не сумісний з романтичним ідеалом мисткині [2, с. 631], хоча вона розуміє, що він такий, іншим не буде. Їй болить національне питання, Ірина Жиленко визнає свою національну заангажованість, національність вона вважає обличчям народу. Для неї не припустима зденаціоналізація, розмиття національних відмінностей: «А все-таки людина мудра і добра, піклується і про шкаралупу, з якої вийшла. Коли немає болісного співчуття до своєї батьківщини і до її історичної долі, людина якоюсь мірою – духовна каліка. Здавалось би, немає природнішої речі, ніж національний патріотизм, але немає і складнішої проблеми, як на наші часи. Про це не можна писати просто, з легкістю, вмокнувши перо в іронію. І як не вславляли мене декаденткою, я завжди почувалась – дитям минулого і матір'ю майбутнього» [2, с. 346].

Ще з юного віку поетесу турбувала доля української мови, у 1962 році вона нотує: «Мені тільки двадцять. Я буду належати всьому світові, але ж зубами, нігтями, всіма силами душі і слова буду видирати українську славу і мову із люджерських пашч обрусілих міщан і шовіністів. Хлопці сумно хилять голови і плачуть, що через півстоліття українська мова зникне. Я не вірю. «Не вмере, не загине...» [2, с. 107]. Можна впевнено сказати, що завдяки таким митцям як Ірина Жиленко не вмере українська мова, оскільки письменниця своєю творчістю підносить рідну мову та культуру загалом, вводить її у світову. Для неї мова – це симфонія, ніби одухотворена істота, мисткиня винагороджує мову епітетами: «смачна», «пахуча», «жива», «тепла».

Ірина Жиленко, яку визнавали «аполітичною» письменницею, роз'яснює стосовно себе, що «аполітизм – це теж політика (протиставлення себе політиці), як атеїзм – теж богословство (зі знаком мінус). Я не протиставляю себе політиці і не заперечую політику. Я просто ліричний поет» [2, с. 156]. Звісно, було багато охочих «ополітизувати» та виховати у суспільному дусі мисткиню, серед бажаючих була і вона сама, оскільки у юнацькі роки поетеса гостро сприймала своє невміння писати актуальні вірші. Поетеса дослухалася до власного голосу, який не кликав її до «громадського подвигу», вона встояла перед тиском ідеології, не співала оди партії,

хоча багато колег по перу навіть не намагалися протистояти. Навіть пізніше, у другій половині 90-х рр., вона сторонилася суспільної діяльності, вважаючи жінку надто тонким організмом, що від політичної діяльності «або черствіє та омужичується, або сходить з катушок». Крім того, на думку мисткині, жінки-політики – це ті «нешасні, які шукали порятунку від самоти, незахищеності й незасіяності – у громадсько-політичній активності, але знайшли лише муку категоричної озлобленості проти всіх і вся» [2, с. 766].

Рядки Ірини Жиленко, що виражають силу вільної людини, яку не може зломити державний тиск, радянська ідеологія, виражають її моральні пріоритети:

Я знаю: немає на світі свобод.

І щастя немає – я знаю.

Свободу вкладає нам в душу Господь

І ти тоді – пан над панами... [2, с. 157].

Як ми вже зазначали, І. В. Жиленко за натурою була оптимістична, поетеса пояснює джерела свого оптимізму, висвітлює чому саме дивиться «гордо й весело на світ»:

Бо – знаю і завжди знала: люди не янголи, не можна від них вимагати більшого, ніж вони можуть і здатні дати.

Бо – зла на світі все-таки менше, ніж добра. Просто зло горлатіше і кола від нього розходяться далі. Але в кожному домі, за кожною стіною живуть люди, які нечутно і невидимо чинять подвиги самопожертви задля своїх близьких, які ревно трудяться і благородно мислять.

Бо – завжди комусь гірше, ніж нам. І примірятися плечем треба не до тих, кому краще, а до тих, кому гірше.

Бо – «Кожне наше слово – є слово закляття. Якого духа прикликаєш – такий і відгукнеться» (Новалис) [2, с. 255].

На основі епістоляріїв та фактів біографії мисткині розкриваються соціально-історичні та духовні реалії минулого та сучасного; звернення до цього цінного твору допомагає зрозуміти безпосередній та опосередкований вплив історичних подій на життя людини. Ключ до поетичного світу Ірини Володимирівни Жиленко слід шукати у книзі спогадів «Номо feriens», за словами поетеси злочинно забрати із собою все, що знав, бачив, любив, тому мемуаристика є найбільш вдалою формою реалізації творчого задуму та відтворення реалій.

Книга спогадів «Номо feriens» І. Жиленко є непересічним явищем української літератури, вагомим внеском в українську культуру. Дослідження українського літературного процесу неможливе без детального опрацювання багатой літературної спадщини такої знакової постаті, як письменниця, поетеса, літературний критик – Ірина Володимирівна Жиленко, тому вважаємо перспективним подальше дослідження творчого спадку І. В. Жиленко.

Список використаної літератури

1. Дроздовський Д. Поезія казкових сновидінь [Електронний ресурс] / Д. Дроздовський // ЛітАкцент. – 2001. – 11 трав. – Режим доступу: <http://litakcent.com/2011/05/11/poezija-kazkovyih-snovydin/>.
2. Жиленко І. Номо feriens: Спогади / Ірина Жиленко ; передм. М. Коцюбинської. – К. : Смолоскип, 2011. – 816 с.
3. Жулинський М. Та, що молиться Богові віршами / М. Жулинський // Жиленко І. Євангеліє від ластівки: вибр. твори. – 2-е вид. – К.: Пульсари, 2006. – С. 4–30.
4. Кишинівський Д. Миновали Святого Ілью...(Із Ірини Жиленко)

[Електронний ресурс] / Д. Кишинівський. – Режим доступу: <http://www.poetryclub.com.ua/getpоеm.php?id=1931>.

5. Коцюбинська М. Вікно у сад: «Вибране» Ірини Жиленко / М. Коцюбинська // Мої обрії: У 2 т. – Т. 1. – С. 106–122.

6. Сардарян К. Г. Епістолярії Ірини Жиленко в біографічному та історико-культурному контексті / К.Г. Сардарян. – Донецьк : Вид-во «Ноулідж», 2014. – 216 с.

7. Штолько М. А. Фемінність поезії Ірини Жиленко [Електронний ресурс] / М. А. Штолько // Поетичний клуб. – Режим доступу: <http://www.poetryclub.com.ua/mets.php?id=61&type=critiques>.

Стаття надійшла до редакції 04.04.2014

K. G. Sardaryan

AESTHETIC AND PHILOSOPHICAL CONCEPTS OF I. V. ZHYLENKO ARTWORK

(based on the «Homo feriens» book of memoirs)

The article under consideration describes the formation of aesthetic and philosophical views of the writer; identifies the key aesthetic and philosophical concepts of the works of I. Zhylenko (based on the book of memoirs «Homo Feriens»); forms the understanding of the reception of the works of the artist; points out the problem of the author's inner world through the prism of the author's aesthetic and philosophical quest. The article considers existential questions raised by the writer of memoirs, analyzes the reflections of the artist that underline the transience, instancy of life, questions of life and death; reflections on the meaning of art, the purpose of the artist's appreciation of art, the role of the artist in society; and the role of the category of beauty and good in society.

Article underlined the importance of understanding the extraordinary aesthetic and philosophical dominants of the book of memoirs in order to understand the work of I. V. Zhylenko in general. In book of memoirs «Homo feriens» Irina Zhylenko violated the human problems of morality and ethics, documented social and spiritual atmosphere of the day. Furthermore, «Homo feriens» is an invaluable work as expands the understanding of the philosophical and aesthetic preferences of the writer, her work, relationship to the world and others. Memories of Irina Zhylenko with foundation letters and diary entries, singles out philosophical depth, great emotional load thematic richness. They are a reflection of the great creative potential of the author, a testament to the high intellectual abilities artist.

Keywords: *aesthetic and philosophical concepts, creativity, art, beauty category, the purpose of the artist.*

УДК 821.161.1

Н. А. Скрынник

**ТРАГИЧЕСКОЕ ПРОТИВОРЕЧИЕ ЛИЧНОСТИ И
ГОСУДАРСТВЕННОСТИ В ТРАГЕДИИ А.Ф. ПИСЕМСКОГО
«МИЛОСЛАВСКИЕ НАРЫШКИНЫ»**

В статье рассматривается проблема взаимодействия человеческой индивидуальности и национальной истории при выявлении своеобразия тематики и проблематики трагедии А. Ф. Писемского «Милославские Нарышкины» в широком литературном контексте 60-х годов прошлого столетия, установившимися литературной и культурной традициями.

Ключевые слова: трагедия, личность, общество, театр, стрельцы, «хованицина».

Актуальность статьи. Исторические трагедии Писемского не получили должного освещения в науке и требуют глубокого и всестороннего исследования. Трагедия «Милославские Нарышкины» заслуживает более тщательного изучения в связи с утончением исследовательского «инструментария» в современной науке и усиливающимся интересом к писателям второго литературного ряда.

Целью данной статьи является выявление своеобразия тематики и проблематики трагедии А. Ф. Писемского в широком литературном контексте 60-х годов прошлого столетия, установившимися литературной и культурной традициями, анализ противоречия личности и государственности в трагедии А. Ф. Писемского «Милославские Нарышкины».

В шестидесятые годы, когда Писемский обратился к теме борьбы за трон Милославских и Нарышкиных, дворцовых переворотов и захвата власти, по словам Достоевского, искались связи с «русской почвой и русской правдой», даже соотнесенной с прошлым. «Почвенники» считали, что в переломные моменты развития государства необходимо следовать не заимствованным идеям, а познавать суть национального характера и собственный исторический опыт. Обращаясь к известному материалу, Писемский выбирает выигрышный ракурс – история и современность русского двора и русских обстоятельств была на слуху и на виду, а сплетение политических, религиозных интересов и любовных переживаний, судьбы царствующих особ становится благодатной почвой для создания трагедии. Писемский использовал сюжет борьбы за власть для акцентирования актуальных ему проблем и, исповедуя законы уже иного времени, смог в некоторых вопросах пойти дальше, оставаясь все же под сильным влиянием идеализированного образа Петра I.

Если бы театр 60-х годов мог осуществить достойную постановку созданных в эту эпоху пьес – Щедрина, Сухово-Кобылина, Островского, А. Толстого, Писемского, – каждый из таких спектаклей мог бы стать подлинным событием, актом самосознания общества. Вместе с тем подобные спектакли подняли бы русский театр на новую ступень развития, сделали бы его самым передовым в художественном отношении театром мира. Однако театр не был еще подготовлен к решению подобных задач. Исторические пьесы драматургов не могли получить художественно полноценное

сценическое воплощение в театре, в котором фактически отсутствовала режиссура. К тому же цензурные препятствия преследовали лучшие исторические пьесы. Путь их на сцену, как свидетельствовал опыт постановки всех исторических драм Писемского, был тернист, а театральная жизнь не соответствовала тем потенциальным возможностям, которые открывались перед нею драматургией 60-х годов.

Русская действительность вызывала острейшее недовольство и «русская правда» подчас оказывалась иллюзией, ложной идеей. Чуть ли не каждый крупный писатель переживал острую неудовлетворенность как общим состоянием литературы, так и собственным творчеством. Эти годы – период внутреннего кризиса, поиска «новой манеры» и даже нового мировоззрения. Ощущение единства, общего дела не было ни широким, ни прочным. Прежняя вера в народ, в «почву», в надежное основание для убеждений и творческой деятельности была подорвана в сознании значительной части интеллигенции и уступала место разочарованию, общественному равнодушию. В эти годы (1866-70 гг.) была опубликована историческая трилогия А. К. Толстого, в которую вошли трагедии «Смерть Иоанна Грозного», «Царь Федор Иоаннович», «Царь Борис». Если основная тема трилогии А. К. Толстого – борьба самодержца с боярством, то в трагедии Писемского основная тема – борьба за власть соперничающих родов. Стремление найти в ушедших эпохах характерную черту многих явлений, свойственных современной им действительности, сближают А. К. Толстого и Писемского в их поиске «русской правды». В их драматургии отчетливо отразились социальные симпатии и антипатии авторов, объединенных трагической идеей самодержавия, идеей борьбы за власть в государстве, идеей дворцовых переворотов, оправдывающихся историческими обстоятельствами в их понимании. Неверие Писемского-драматурга в прогрессивность исторического развития, на влияние мыслей и устремлений лучшей, активной части общества на судьбы страны, сказались на особенностях характеров трагедии и на самой ее композиции. Писемский с одной стороны следует традиции, заявленной в социально-исторической драме середины века, с другой – использует те новые формы театральной условности, которые получают свое развитие в драматургии Чехова.

В отличие от большинства современников, Писемский стремился в своей трагедии «Милославские и Нарышкины» (1867) предложить не тенденциозную трактовку исторических событий, а рассмотреть проблему взаимодействия человеческой индивидуальности и национальной истории. Напомним, что государственный и общественный деятель, «писатель и публицист Третий Иванович Филиппов еще в 50-х годах был одним из видных участников кружка молодого «Москвитянина». Он оказал довольно сильное влияние на Аполлона Григорьева, Островского, Писемского, Погодина своими славянофильскими идеями о необходимости возвращения России к допетровскому строю и быту ... с патриаршеством и соборами» [1, с. 442].

Обращаясь к исторической теме, драматург переносит все действия трагедии в Москву и в Троице-Сергиеву Лавру с 17 мая 1682 года (на третий день стрелецкого бунта) по 11 сентября 1689 года с заточением Софьи (годы ее правления 1682–1689) в Новодевичий монастырь. Напомним, что XVII век начался Смутой – первой в истории гражданской войной, окончился стрелецким восстанием: в июне 1698 года, когда Петр I был в заграничном путешествии, четыре стрелецких полка двинулись на Москву. Стрельцы хотели поднять московский посад, побить дворян, разорить Немецкую слободу и вручить власть царевне Софье Алексеевне или какому-нибудь другому «доброму» государю. Таковы подлинные исторические факты. Софья была удалена от власти.

История трагедии «Милославские и Нарышкины», как и других трагедий, неутешительна. 29 июня 1872 года автор обращается к М. Я. Киттары в Народный театр с прошением о постановке «Милославских и Нарышкиных». С. М. Соловьев и Н. Горлов направили председателю совета Народного театра свои рецензии. С. М. Соловьев не поддержал пьесу, отмечая в ней наличие латинских фраз, указывая на некоторые исторические неточности. Кстати заметим, что XVII век был последним столетием господства латыни как языка европейской культурной элиты – в XVIII веке латынь сменил французский, и Писемский намеренно вводит в текст латынь (несколько фраз о любовных чувствах), чтобы придать большую достоверность изображаемым событиям. Н. Горлов дал положительную оценку пьесе, но все же не рекомендовал ее к постановке. Рецензент отмечал мастерство драматурга, заключающееся в стройности сюжета пьесы, в особенностях языка, в создании образов. Главным препятствием, по мнению рецензента, являлись расходы на декорацию и костюмы (рассматривай как отговорку – примечание авт. Н. С.). Без учета этого замечания постановка, по мнению цензора, теряла смысл. Мы полагаем, что по-прежнему подлинной причиной запрета оставался вывод цензора П. И. Фридберга «едва ли прилично с театральных подмостков напоминать русской публике, с какою легкостью производились у нас государственные перевороты» [6, с. 442]. Трагедия при жизни автора не появилась на сцене, ее текст был опубликован в 1886 году в XX томе «Сочинений» А. Ф. Писемского. Трагическое противоречие личности и государственности, проблема вины и ответственности в историческом процессе и нравственного содержания политических интересов, которое Писемский, прежде всего, выделил у Пушкина, оказались ему близки. В творчестве драматурга продолжают пути поиска к осмыслению исторической темы, отмечается ее специфическая трактовка, исходящая из желания сопрягать чужой и собственный исторический материал, что отражается в выборе тем (старообрядчество и стрелецкие бунты, фаворитизм и др.), обращению к проблематике, характерной для эпохи, и одновременно вечной – народ и власть, личность и история.

Центром исторической трагедии у Писемского становится значимая личность в конфликте с законами (разного уровня), общественными и государственными установками, идеями, другими исторически важными личностями. Начало XVII века стало для России временем глубокого социального и государственного кризиса, а в кризисную эпоху не только верхи, но и низы надеялись захватить власть, посадить на трон «справедливого царя» из своего сословия (Лжедмитрий I – из дворянской служилой семьи, Лжедмитрий II – попович, то есть самозванцы из разных социальных слоев). За пятьдесят лет Россия пережила и возмущение Соловецкого монастыря, и знаменитую «Хованщину» 1682 года, когда восставшие стрельцы фактически целое лето владели Москвой. В историю XVII век вошел как «бунташный» век. Народные массы обнищали, власти буквально загоняли народ в кабаки, запретив крестьянам и посадским людям курить вино и варить пиво. Кабак для многих становился домом. Для характеристики стрельцов Писемский в трагедии использовал народные пословицы и поговорки, сравнения: «Как девки красные, злодеи устыдились», «стрельцы – трезвый зайцем смотрит, а пьяный черту не брат» [5]. Князь Иван Михайлович Милославский вспоминает, что он говорил еще царю Алексею Михайловичу: «наш стрелец на печке храбрит, а на войне дрожит!.. Либо перстеньками торгует, либо пьяный по улице с саблей ходит, – экой воин Христов, рать Божья!» [5, с. 70]. «По Московской Руси скитались толпы гулящих людей, у которых не было ни дома, ни имущества, отсюда возникало трезвое чувство безнадежности», – писал И. Прыжов о состоянии народных масс этого периода [8, с. 69–71]. Князь Иван Никитич Одоевский, бывший воевода

новгородский, категоричен в оценке народных масс, прежде всего видя в них: «чертей, дураков, козлов», которых по милости царевны Софьи «пустили в палаты царские».

Писемский, приступая к работе над исторической темой в драматургии, обращался к тем доступным ему историческим документам и фактам, которые были в наличии и которым он доверял, но не всегда глубоко переосмысливал их, не ссылаясь, как теперь бы сказали, на научные неопровержимые исторические факты и события. Драматург в трагедии «Милославские Нарышкины» на протяжении всего действия трагедии постоянно ссылается на «Историю царствования Петра Великого» Н. Г. Устрялова, которая была опубликована в 1859 году (СПб, 1859), на протяжении всей трагедии делая сноски и ссылки с указанием страниц на это произведение, размышляя о путях развития России, о роли народа, старообрядцев, о расколе и т.д. Труд последователя Н. М. Карамзина – Н. Г. Устрялова, из-за своей концептуальной направленности представляет значительный интерес для драматурга, так как его автор «исповедовал» взгляды своего учителя. Кроме того, Писемский использует материал реальной истории, уже изложенный в «чужих» источниках и, соответственно, «преломленный» через литературу. Он ссылается на дополнения и уточнения в «Истории России с древнейших времен» В. С. Соловьева (1820-1897), (тт.VIII, XIII-XIV), [10], которая начала выходить в 1851 году (к 1867 году было издано 17 томов); описания одежды черпает из книги И.Е.Забелина «Домашний быт русских царей и цариц (с указанием страниц) и другие источники [2, с.115–117; 2, с. 133].

Необходимо помнить, что Россия после революционных перемен Петра I перестраивалась по немецким образцам и немцы были непререкаемым авторитетом в науке. Быстрое развитие исторической науки в XIX веке, систематическое изучение первоисточников и иностранных архивов предоставляли возможность более правдивого исторического подхода к изображаемым событиям. Преемник Екатерины I (ум. 1727) – Петр II (внук Петра I) одно за другим начал отменять решения Петра I.

Таким образом, если сочинения иностранных исследователей и путешественников-иностранцев предоставляли ценные бытовые (описание боярских костюмов петровской эпохи) и исторические сведения, то особенности их изложения и аксиология имели субъективный характер, что побуждало драматурга к поиску дополнительной исторической литературы и искусства. Во втором действии, в описании Грановитой палаты, драматург замечает, что окна и двери украшены каменной резьбой, стены – живописью, изображающей Саваофа, портретами великих князей прошлого: Ярослава, Всеволода, Мономаха, Георгия Долгорукова, Александра Невского; настоящего – царей Федора Иоанновича, Алексея Михайловича. В четвертом действии представлены изображения царя Давида и Соломона, Константина и князя Владимира.

В трагедии Писемский не только создал образы деятелей, чья жизнь пришлась на переломную эпоху, но, полагая, запечатлел само Время в его движении. Герои трагедии оказываются жертвами не частных обстоятельств и собственного безволия, а глобальных законов истории. И все же сосредоточен драматург не на законах поступательного хода истории, а на «частных», «по-человечески трогательных» обстоятельствах, на отдельных личностях, окружающих царевну Софью на протяжении почти десятилетнего ее правления. В образе Софьи Писемский впервые запечатлел фатальное расхождение между личными качествами ее как человека, и результатами ее социально-политической деятельности. В официальной культуре 1689 год открыл период реакции, которая старалась если не прекратить вовсе, то свести к минимуму контакты с Европой, и этот год историография часто обозначает как крах старой Руси. У царевны Софьи было отнято государственное правление. Вместе с нею были удалены

от дел наиболее близкие ее сподвижники, в частности, Симеон Полоцкий и Сильвестр Медведев – блестящие ученые и литераторы, имена которых намеренно вводятся в текст, раскрывая тему раскола и старообрядчества, его значения не только в истории государства российского, но и современной Писемскому действительности. Уже в начале XVIII века церковь имела огромное влияние на всю культурную жизнь и в значительной степени культурное развитие направлялось и определялось церковно-культурными деятелями киевского образца.

Самуил Емельянович Ситнианович-Петровский – (1629-1680), принял монашество с именем Симеон Полоцкий – ученый монах-просветитель, поэт, родоначальник московского барокко и драматург, придворный поэт при Алексее Михайловиче, наставник царских детей. Как человек европейской ориентации, Симеон Полоцкий считал, что его задача – создание в России новой словесной культуры [9]. Сильвестр Медведев (1641-1691) – первый русский поэт, блестящий представитель московской интеллигенции конца XVII века, постригшийся в монахи. Иностранцы его называли не иначе, как «Solvester – солнце ваше». Именно в нем видела Софья в последние годы своего правления нового патриарха: Софья – Шакловитому: «Патриарх нам не угоден, на его место хотим поставить отца Сильвестра». Сильвестр был осужден как заговорщик и погиб от руки палача в 1691 году: был казнен на Красной площади отсечением головы, тело погребено со странными (с бродягами) «в яме» [3]. Высоко ценя заслуги Софьи как правительницы и просто личности, Сильвестр Медведев, обращаясь к ней, сравнивал ее и «ставил в один ряд с великими женщинами-властительницами – с Семираидой и византийской царевной Пульхерией, с русской княгиней Ольгой и британской королевой Елизаветой» [4, с. 405]. Но если Сильвестр видел в Софье образы женщин-преобразовательниц, то царица Нарышкина в Софье видит тигрицу.

Бытовая стихия трагедии отразилась в стиле пословиц и поговорок. Шакловитый напоминает о жестокости Натальи Нарышкиной: «Вы-то ее не знаете, а мы знаем, каков ее нрав, по пословице «из лаптей да из поневы, добра не бывает, а она прямо оттуда шла» (ссылка на Устрялова) [5, с. 42]. В свое оправдание Нарышкина говорит, что шла к царскому трону «не сама я сюда шла, а красота моя, что пленила царя, возвели меня в этот ад кромешный... сыну моему (Иоанну) в данной ему присяге отговор учинили и самого его под начал неродной и постылой сестры отдали!» Обращаясь с просьбой о помиловании брата, Нарышкина боится не народной жестокости, а новой власти, которая преследует своих личных врагов: «И ты, тигрица... Не в пасть к народу, а вот к ней (указывая на Софью) и к этим крамольникам кидаю я тебя». На многие века наперед обычным становился факт приспособленчества к власти, и зачастую политические симпатии зависели от того, кто брал верх в московских распрях. Так, например, Карион Истомин, близкий друг и поэт Сильвестра Медведева, пользовавшийся неизменной поддержкой царевны Софьи и ее фаворита Василия Голицына, сумел заблаговременно снискать и расположение Нарышкиных. Таким образом, Писемский подчеркивал, что и в современной ему действительности политические симпатии мгновенно менялись, действовали в борьбе за власть все те же приемы: шантаж, подкуп, предательство и прямая измена. Такие «злые нравы» напоминали и о насильственном пострижении первой жены Василия III Соломонии Сабуровой, и о его «беззаконном» браке с Еленой Глинской в борьбе за власть, когда виновником междоусобной брани оказывался Андрей Шуйский, выступавший раньше в роли честного вассала. О превратностях судьбы замечательно сказал князь Борис Алексеевич Голицын, двоюродный брат фаворита Софьи: «Э, не ведаем, когда и кому придет чреда!... Фортуна попеременно дает нам пинки: единому вверх, другому вниз!»

[5, с. 124–125].

Наличие двух антагонистических групп героев («сильные мира сего» и народ) отражает историко-государственный конфликт, проецируемый и в нравственную плоскость. В обеих группах отсутствует единство и сплоченность, а самим героям свойственны сомнения, противоречия, двойственность сознания, что рождает неоднозначность характеров, возможность их различных трактовок. Шакловитый в действиях Петра I не видит угрозы царствованию Софье и ей лично: «Мальчик разыгрывается, словно мельничное колесо по ветру», сравнивает Петра и его мать со звериным семейством: «пробраться нам в Преображенское, и покончить там *медведицу и медвежонка* (выделено авт. Н. С.), предлагает пути и средства к их уничтожению. На предложение Шакловитого убить Нарышкиных, Голицын приходит в негодование: «Что ты, дерзкий язык, изрек? Разве можно цареубийство? Вспомни Годунова!». Шакловитый предлагает и другие способы: «Можно в околорядности к нему бросить ручную гранату...али поджечь избы в Преображенском...он всегда на пожаре сгоряча один выскакивает» (ссылка на Устрялова) (Т.1, Ч. 2), [5, с. 5].

Народ выступает в трагедии Писемского не только массой, втянутой в историю, но он персонифицирован в образах разного уровня. Стрельцы и раскольники выступают разнородной силой, автор рисует их расслоение и противоречия: «пусть старцы сами отвечают за челобитную, а то они накрутят да намутят, а сами после и уйдут!» [5, с. 83].

Вопросы жизни, быта, мировоззрения старообрядцев нашли художественное воплощение на страницах многочисленных повестей и романов прошлого столетия. Они принадлежали перу крупнейших писателей-реалистов, таких как Салтыков-Щедрин, Некрасов, Писемский, Достоевский, Г. Успенский, Мельников-Печерский, Лесков, Тургенев, Эртель, Златовратский, Толстой, Короленко. Мельников-Печерский, как и Писемский, начав с чиновничьей деятельности, направленной на искоренение раскола, прошел сложный путь, завершая идеализацией его реакционных сторон. Правда, позиция Мельникова-Печерского, Писемского как художников оказывалась сложнее, чем убеждения их как идеологов православия, в силу чего объективное значение романов «В лесах», «На горах», «Люди сороковых годов» далеко выходит за рамки ортодоксально-православной точки зрения, на которой они стояли. Несомненно, что общую оценку старообрядчества в XIX веке унаследовал и Писемский: раскольники изображались фанатиками и ретроgrадами, противниками всяких изменений, раздробленными на враждебные согласия и толки, подчеркивался их консерватизм и замкнутость в мире. Перенесение ситуации XIX века во времена царя Алексея – очевидная ошибка. Нельзя нарушать принцип историзма и нельзя игнорировать факты. Старообрядцы отстаивали свои права и живые ценности, свою «правду». Князь Хованский уверен в своей «правде»: «я сам радею о старом благочестии»... «Коли царевна, али Милославские, что задумает супротив меня, шапкой только махну, – вся Москва у меня по колено в крови ходить будет!» [5, с. 93], то есть для него и Нарышкины, и Милославские – два враждебных лагеря без «правды». «Митрополит Димитрий Ростовский (Даниил Саввич Туптало) в своей книге «Розыск о раскольниковской брынской вере...» впервые *в печати* (выделено авт. Н. С.) открыто указал на существование старообрядческого учения. Он назвал старообрядчество «мужичьей культурой», «культурой с «мужичьим умом». В столкновении двух культур, «мужичьей» и «господской», рождались противоречивые и сложные оценки старообрядчества и его роли в истории русского народа» [7]. Следует подчеркнуть, что именно в этой трагедии, на наш взгляд, Писемский наиболее близок к жанру политической трагедии, в которой особенно отчетливо видны приметы нового

времени, потому что в революционной ситуации 60-х годов XIX века основной движущей силой могли стать крестьяне, раскольники и солдаты. И хотя в 1861-1864 гг. революционно-демократическое движение было подавлено, однако в центре внимания продолжал оставаться аграрно-крестьянский вопрос, нарастала борьба с крепостническими пережитками. Это заставляет автора по-иному обрисовывать проблематику и конфликтную ситуацию этой драматической модели.

Таким образом, факты истории служат Писемскому и публицистическим целям – обсуждению современных проблем, в том числе – социально-политическим. Обращаясь к биографиям деятелей прошлых эпох, Писемский актуализирует проблемы литературного творчества, литературной жизни своего времени вообще, задумывается над вопросами, волновавшими писателей современной ему эпохи и его лично. Исторические пьесы 60-х годов в силу разных причин не увидели свет рампы (кроме пьесы «Самоуправцы»), и не были в течение ряда лет допущены к постановке в связи с запретом на них Главного управления по делам печати. Но это не останавливало Писемского-драматурга. Он не обращался больше к исторической тематике, видя безуспешность постановки на императорских сценах, но продолжал свои поиски в драматургии.

Список использованной литературы

1. Достоевская А. Г. Воспоминания. / А. Г. Достоевская // Вступ. статья и примеч. С. В. Белова и В. А. Туниманова. – М.: Худ. лит., 1971. – 495 с.
2. Забелин И. Е. Домашний быт русских царей и цариц в XVI и XVII столетиях. – Часть II. / И. Е. Забелин. – М., 1915. – 181 с.
3. Козловский И. Сильвестр Медведев / И. Козловский. – Киев, 1895.
4. Панченко А. М. Литература «переходного века» / А. М. Панченко // История русской литературы в 4-х тт. – Т. 1. – Л.: Наука, 1980. – 813 с.
5. Писемский А. Ф. Полн. собр. соч. Т. 24. / А. Ф. Писемский. – СПб: Изд. М. О. Вольф., 1896. – 244 с.
6. Писемский А. Ф. Пьесы. Библиотека драматурга / А. Ф. Писемский. – М.: Искусство, 1956. – 447 с.
7. Приходько В. С. Тема старообрядчества и раскола в творчестве Д. Н. Мамина-Сибиряка 80-х годов XIX века: автореф. дис. ... канд. фил. наук. / В. С. Приходько. – Л., 1982. – 21 с.
8. Прыжов И. История кабаков в России / И. Прыжов. – СПб, 1868. – С. 69–71.
9. Робинсон А. Н. Борьба идей в русской литературе XVII века / А. Н. Робинсон. – М., 1974.
10. Соловьев В. С. Собр. соч. – Т. VIII. / В. С. Соловьев. – СПб., 1903.

Стаття надійшла до редакції 27.03.2014

N. A. Skrynnik

TRAGIC CONTRADICTION OF PERSONALITY AND STATE SYSTEM IN A. F. PYSEMSKYI'S TRAGEDY «MILOSLAVSKIE NARYSHKINY»

The article highlights the problem of co-operation of human individuality and national history as well as reveals originality of subject matter and problematics in A.F. Pysemskyi's tragedy «Miloslavskie Naryshkiny» in the wide literary context of the 60s. The author claims that A. F. Pisemskyi's historical tragedies haven't been deeply analyzed, thus there is a need for their detailed and integral investigation by means of research «tools» in modern science due to the growing interest to the writers of the «second literary row». It is emphasized that A. F. Pisemsky used the plot of struggle for the power to accentuate on the urgent problems of the epoch, being under the influence of an idealized image of Peter I, using some profitable foreshortening, i.e. history and the present of the Russian court, a texture of political, religious

interests and love experiences, destinies of the persons from the reign. At the same time A. F. Pisemsky points out that his reality was characterised by instant changes of political sympathies, identical methods in the struggle for power such as blackmail, bribery, treachery and direct betrayal. It is stressed that works of foreign researchers and foreign travelers provided valuable household (the description of seigniorial suits of the times of Peter I) and historical data, but the peculiarities of their representation and axiology had a subjective character, thus inducing the playwright to search additional historical literature and art. Conclusions made by the author determine A. F. Pisemsky's personal attitude to the problems of literary creativity, literary life of the XX century in general, reflections on the problems that provoked the interest of the writers of the 60s.

Keywords: *tragedy, personality, society, theater, shooters, «hovanschina».*

Н. О. Скриннік

ТРАГІЧНА СУПЕРЕЧНІСТЬ ОСОБИСТОСТІ Й ДЕРЖАВНОСТІ В ТРАГЕДІЇ А.Ф.ПИСЕМСЬКОГО «МИЛОСЛАВСЬКІ НАРИШКІНИ»

У статті розглядається проблема взаємодії людської індивідуальності й національної історії при виявленні своєрідності тематики і проблематики трагедії А. Ф. Писемського «Милославські Нарішкіни» в широкому літературному контексті 60-х років минулого сторіччя, сталими літературною і культурною традиціями. Вказано, що історичні трагедії А. Ф. Писемського не отримали належного висвітлення в науці і вимагають глибокого і всестороннього дослідження, за допомогою дослідницького «інструментарію» в сучасній науці і інтересу, що посилюється, до письменників «другого літературного ряду». Підкреслюється, що А. Ф. Писемський використовував для своєї трагедії сюжет боротьби за владу для акцентування актуальних проблем того часу, залишаючись все ж під сильним впливом образу Петра I, що ідеалізується, використовуючи при цьому виграшний ракурс – історія і сучасність російського двору, сплетення політичних, релігійних інтересів і любовних переживань, долі царюючих осіб. Разом з тим, А. Ф. Писемський підкреслював, що в сучасній йому дійсності політичні симпатії миттєво мінялися, діяли в боротьбі за владу все ті ж прийоми: шантаж, підкуп, наклеп і пряма зрада. Акцентується, що твори іноземних дослідників і мандрівників-іноземців були джерелом цінних побутових (опис боярських костюмів петровської епохи) та історичних відомостей, а особливості їх викладу і аксіологія мали суб'єктивний характер, тим самим спонукаючи драматурга до пошуку додаткової історичної літератури і мистецтва. Зроблені висновки щодо особистісного ставлення О. Ф. Писемського до проблем літературної творчості, літературного життя XX століття взагалі, роздумів над питаннями, що хвилювали письменників 60- років XX століття.

Ключові слова: *трагедія, особистість, суспільство, театр, стрільці, «хованиця».*

УДК 821.11.09 (045)

О. Б. Стуліка

ПСИХОЛОГІЗМ В ХУДОЖНІЙ ЛІТЕРАТУРІ (на прикладі роману С. Моема «The Painted veil»)

В статті надано характеристику творчості відомого Британського письменника С. Моема. Розглянуто питання психологізму та його форм прояву в

літературі взагалі, та в творчості цього письменника окремо на прикладі аналізу роману «The Painted veil».

Ключові слова: психологізм, форми психологізму, творчість С. Моема, роман «The Painted veil».

У. Сомерсет Моем відомий насамперед як драматург, новеліст і автор романів. Він не створив літературної теорії у строгому сенсі цього слова, але його численні спостереження над власною творчістю та творчістю інших письменників; літературно-критичні статті, присвячені російській та західній класиці; філософсько-естетичні есе дозволяють говорити про нього як про великого і оригінального дослідника літератури, який запропонував свою концепцію роману. **Актуальність** дослідження обумовлена тим, що незважаючи на те, що творчість С. Моема вже неодноразово підлягала дослідженням багатьох вчених (Ф. І. Юсупов (1974); О. А. Палій (1975); Т. Д. Кириллова (1985); М. О. Комолова (1984); З. П. Решетова (1994) та інші), саме психологізм його творчості не розглядався раніше.

Тому, **метою** статті є розглянути складові психологізму в літературній діяльності С. Моема на прикладі роману «The Painted veil» («Розмальована вуаль»).

Об'єктом дослідження виступає літературна діяльність С. Моема, а саме роман «The Painted veil» («Розмальована вуаль»).

Предметом дослідження стали приклади використання прийомів психологізму в романі «The Painted veil» («Розмальована вуаль»).

Завдання роботи ми виокремили наступні:

- Розглянути особливості літературної діяльності С. Моема;
- Надати характеристику психологізму та його формам в художній літературі;
- Виявити особливості психологізму у романі «The Painted veil».

В критично-біографічній літературі інтерпретація творчості і особистості С. Моема суперечлива, неоднозначна. Один з перших біографів письменника (Т. Морган, 1980) акцентує увагу на негативних сторонах натури і характеру Моема. Він пише про нього як про цинічного жінконенависника, людину, яка болісно реагує на будь-яку критику і легко йде на компроміси. Р. Колдер (1989) створює інший імідж: не мізантроп і не цинік, не жорстокий і не озлоблений чоловік, а дотепний і іронічний, чуйний і терплячий, незмінно працьовитий і твердий, що самостійно і рішуче прокладає собі шлях у літературі. Немає єдності і в оцінках художньої цінності творів письменника: для одних Моем – автор творів, розрахованих на невибагливого читача, на смаки якого він і орієнтується, для інших – творець романів і оповідань, які справедливо зайняли помітне місце в літературі нового часу.

За століття свого існування Британська імперія виробила особливу форму суспільної свідомості, яка остаточно склалася у вікторіанську епоху. Ця форма являла собою складний, такий що ґрунтується на ієрархічному принципі комплекс норм поведінки, моральних орієнтирів, соціально-політичних цінностей і психологічних установок; його невід'ємними складовими були концепція британського офіцера і джентльмена і межа між «білою людиною», «сахибом», і «туземцем». Тобто це був традиційний британський снобізм, збагачений досвідом багатовікового колоніального панування.

На нашу думку, Моем прекрасно усвідомлював зв'язок людства зі своєю епохою, але це здавалося йому настільки зрозумілим, що не вимагало доказів, його акценти абсолютно свідомі і пов'язані частково з позитивістськими поглядами Моема, частково з елементами жанру філософської прози, до якої він завжди тяжів.

У Моема, безумовно, була визначена (і досить чітка) система поглядів (коротко її

можна позначити як поєднання скептицизму, агностицизму і гуманізму), але багатьох вводила в оману форма їх присутності в художній творчості Моема: вона не була відкритою і прямою. У Моема немає всезнаючого автора, а переважає оповідання від першої особи, що підкреслює відсутність претензій у автора на повноту знання.

З особливою силою талант Моема відкрився у жанрі оповідання. Особливість оповідань Моема полягає в об'єднанні гостросюжетності з психологізмом. «Вивчення характеру – моя спеціальність», – казав Моем. Разом з тим він відзначав свою схильність до драматизації дії і гостроти розвитку конфлікту. В оповіданні «Щось людське» Моем писав: «Я люблю оповідання, в якому є початок, середина і кінець. Мені обов'язково необхідні «сіль», який-небудь сенс. Настрій – це чудово, але одне лише настрої – це рамка без картини». Моем наслідував принцип бути цікавим без фантастичного стилю, створювати захоплюючі історії, зберігаючи вірність життя. І ще одна особливість: присутність в розповіді самого автора, від особи якого найчастіше і ведеться оповідь. Іноді це сам Моем – проникливий, позбавлений повчальності і моралізму, який відсторонений від подій; іноді це хтось інший – «оповідач», чий образ, не зливаючись з образом автора, залишається в дечому йому близьким. Але хто б не розповідав історію, він завжди тримає читача і слухача у напрузі, а зміст справляє враження своєю несподіванкою.

Життєві ситуації, які передає Моем, можуть здаватися несподіваними, поведінка людини – непередбачуваною, його вчинки – позбавлені логіки, але за всім цим – щось цілком збагненне, «щось людське», як визначає це сам письменник. Чимало оповідань Моема стали класикою новелістичного жанру («Дощ», «За годину до файф-о-клок», «Санаторій» та ін).

Звернемося до аналізу роману «Розмальована вуаль». Це роман про силу любовної мари, її подолання і важкому становленні душі і характеру, який ніколи не був врахований серед найбільш значних творів письменника, а між тим це важлива віха в його творчому розвитку, і в ньому є все те, що становить сильну сторону прози С. Моема. Є реалістичне трактування східної екзотики, цього традиційного елемента англійської романтичної і неоромантичної літератури. Є проникливе зображення британського колоніального чиновництва. Є зле розвінчання снобізму, егоїзму і святенництва. Є характери, показані в розвитку і крайніх проявах взаємовиключних мотивів. Є властиве «циніку» Моему вміння розрізнити і ненав'язливо відкрити читачеві красу там, де вона присутня, – в картинах чужої країни та життя її народу, в природі і неживому предметі, у фізичному і моральному вигляді людини.

Роман «Розмальована вуаль» описує легкість, з якою недосвідчена героїня, закохавшись у зразкового «сахіба» Чарлі Таунсенда, зраджує чоловікові, і жорстоке протверезіння настає, коли її щире почуття грубо припиняється в ім'я букви пристойності: «...коли ти вимагаєш, щоб зі мною розлучилася дружина, до якої я дуже прив'язаний, і щоб я згубив свою кар'єру, одружившись на тобі, ти вимагаєш дуже багато чого» [2].

Між кодексом «офіцера і джентльмена» і справжньою моральністю, між догмою і живим життям в книгах Моема виявляється така ж різниця, як між колоніалістськими міфами і реальністю: «...досі Кітті чула тільки, що китайці – народ, який вироджується, брудний, огидний. Наче піднялася на хвилину завіса, і їй відкрився світ, повний фарб і значення, який їй і вві сні не снився» [2].

На перевірку виходить, що Моем сказав своє слово «проімперській» суспільній свідомості співвітчизників, причому зробив це у властивій йому зовні нейтральній манері, коли не автор своїми підказками та поясненнями, а сам художній матеріал, відповідним чином організований сюжет і персонажі, розкриваються переважно ззовні,

ведуть читача до певного морального висновку по відтвореному шматку життя. «Мені видається, що світ, в якому ми живемо, можна дивитися без огиди тільки тому, що є краса, яку людина час від часу створює з хаосу...І найбільше краси укладено в прекрасно прожитому житті. Це найвищий твір мистецтва» [2].

Центральні епізоди роману розгортаються в китайському містечку, куди приїжджає урядовий мікробіолог Уолтер Фейн боротися з епідемією холери і куди він привозить із собою дружину – у розрахунок на те, що саме провидіння так чи інакше вирішить болісне і безвихідне становище, в яке обидва вони потрапили із-за любові Кітті до Таунсенду. З цього місця в розвитку подій сюжет розділяється на два паралельних «рукави»: самовідданий війні місцевої влади, медиків та черниць з католицького монастиря проти епідемії в духовному плані відповідає внутрішня боротьба Кітті зі своєї набридлої любов'ю до вульгарного і порожнього снобу.

Простежуючи душевні рухи героїні у всій їх непослідовності та емоційної плутанині, Моем показує, як поволі, непомітно для неї самої змінюється потік думок і почуттів Кітті, її ставлення до життя, як визріває в ній «невесела прозорливість, народжена стражданням», і розуміння обов'язку. З інтуїцією справжнього психолога письменник зазначає при цьому, що у вихованні почуттів Кітті приклад чоловіка, який проявляє чудеса самовідданості і помирає, рятуючи чужі життя, не грає істотної ролі, тому що вона не любить Уолтера, хоча об'єктивно і визнає його гідність. Але ці гідності не зачіпають її істоти, тоді як приклад сестер-монахинь, навпаки, пробуджує в ній живий і трепетний відгук.

«Краса душі», яку відчуває героїня в їх подвижництві, їх, по термінології Моема, «правильних вчинках», і робить вирішальний вплив на її подальшу долю. Письменник підкреслює, що причина зовсім не в одкровенні християнської властивості: «...хоча їх спосіб життя вселяв їй таку повагу, віра, що штовхала їх на такий спосіб життя, залишала її байдужою» [2]. Але викладений урок «прекрасно прожитого життя» виводить її на шлях звільнення від «тягаря пристрастей людських». Сама не підозрюючи про це, Кітті знаходить те, що у східній філософії означає поняття «дао», що включає в себе ідеї долі, призначення та життєвого шляху.

«Some of us look for the Way in opium and some in God, some of us in whiskey and some in love. It is all the same Way and it leads nowhere».

«Деякі з нас шукають порятунку у опіумі, а деякі звертаються до Бога, хтось шукає його в віскі, а хтось – у коханні. Все це однаковий шлях та й веде він в нікуди».

У будь-якому художньому творі письменник так чи інакше розповідає читачеві про почуття, переживання людини. Але ступінь проникнення у внутрішній світ особистості буває різним. Письменник може тільки фіксувати будь-яке почуття персонажа («він злякався»), не показуючи при цьому глибину, відтінки цього почуття, умови, що його викликали. Таке зображення почуттів персонажа не можна вважати психологічним аналізом. Глибоке проникнення у внутрішній світ героя, докладний опис, аналіз різних станів його душі, увага до відтінків переживань називається психологічним аналізом в літературі (часто його називають просто *психологізмом*)[5]. Психологічний аналіз з'являється в західноєвропейській літературі в другій половині XVIII століття (епоха сентименталізму, коли особливо популярні епістолярні та щоденникові форми). На початку XX століття в роботах З. Фрейда і К. Юнга розробляються основи глибинної психології особистості, відкривають свідоме і несвідоме. Ці відкриття не могли не вплинути на літературу.

Розглянемо психологізм та його прояви на прикладі вже згаданого нами раніше роману. В першу чергу про психологізм говорять при аналізі епічного твору, оскільки саме тут у письменника найбільше можливостей для зображення внутрішнього світу

героя. Поряд з прямими висловлюваннями персонажів тут є мова оповідача, і можна прокоментувати ту чи іншу репліку героя, його вчинок, розкрити справжні мотиви його поведінки. Така форма психологізму називається *сумарно позначаючою*.

«Women are often under the impression that men are much more madly in love with them than they really are.»

«Жінки часто вважають, що чоловіки набагато більше закохані в них без тям, ніж це є в дійсності».

У випадках, коли письменник зображує тільки особливості поведінки, мови, міміки, зовнішності героя – це *непрямий психологізм*, оскільки внутрішній світ героя показаний не безпосередньо, а через зовнішні симптоми, які можуть бути не завжди однозначно інтерпретовані. До прийомів непрямого психологізму відносяться різні деталі портрета, пейзажу, інтер'єру та ін. До прийомів психологізму відноситься також і *замовчування*. Детально аналізуючи поведінку персонажа, письменник в якийсь момент взагалі нічого не говорить про переживання героя і тим самим примушує читача самого проводити психологічний аналіз.

Коли ж письменник показує героя «зсередини», як би проникаючи у свідомість, душу, безпосередньо показуючи, що відбувається з ним у той чи інший момент. Такий тип психологізму називається *прямим*.

«It was strange that though he was good-looking as well as honest, reliable and talented, it had been so impossible for her to love him.»

«Було незвично, що, хоча він був як привабливим, так и чесним, надійним та талановитим, але було не можливо для неї кохати його.»

«We English have no very strong attachment to the soil, we can make ourselves at home in any part of the world, but the French, I think, they have an attachment to their country which is almost a physical bond. They're never really at ease when they are out of it».

«Ми, англійці, не маємо дуже сильної прихильності до рідної землі, ми можемо відчувати себе як дома будь-де. Але французи, я вважаю, мають практично фізичний потяг до своєї країни. Вони ніколи не відчують себе добре якщо вони далеко».

До форм прямого психологізму може бути віднесена мова героя (пряма: усна і письмова; непряма; внутрішній монолог), його сни. У художньому творі мові персонажів зазвичай відводиться значне місце, але психологізм виникає тільки в тому випадку, коли персонаж докладно говорить про свої переживання, викладає свої погляди на світ.

«Are you very fond of her?»

He looked up now and his ugly little face had the look of a naughty schoolboy's. «She's abandoned everything for my sake, home, family, security and self-respect. It's a good many years now since she threw everything to the winds to be with me. I've sent her away two or three times, but she's always come back; I've run away from her myself, but she's always followed me. And now I've given it up as a bad job; I think I've got to put up with her for the rest of my life.»

«She must really love you to distraction.»

«Чи подобається вона тобі?»

Він підвів очі та на його маленькому потворному обличчі з'явився вираз неслухняного школяра. *«Вона покинула все заради мене, дім, родину, безпеку та самоповагу. Вже минуло багато років, як вона пожертвувала усім заради мене. Я проганяв її двічі чи тричі, але вона завжди поверталась; я сам залишав її, але вона завжди йшла за мною. Та тепер я покинув це як погану роботу, Я вважаю, що повинен*

порвати з нею назавжди.»

«Вона, напевно, кохає тебе безтями».

Важливо пам'ятати, що герої можуть спілкуватися не тільки в усній, а й у письмовій формі. Письмова мова відрізняється більшою продуманістю, тут значно рідше зустрічаються порушення синтаксису, граматики, логіки. Якщо вони з'являються, тим більше вони значущі. Коли герой з кимось спілкується, часто виникають запитання: до якої міри він відвертий, не має він якусь мету, хоче справити потрібне враження або, навпаки, приховати свої почуття.

У багатьох творах XIX століття зустрічаються окремі думки героя, однак це ще не говорить про те, що письменник глибоко й повно розкриває його внутрішній світ. Коли ж показані розгорнуті роздуми героя, природне, щире, спонтанне, то виникає *внутрішній монолог*, в якому зберігається мовна манера персонажа. Герой розмірковує про те, що його особливо хвилює, цікавить, коли йому потрібно прийняти якесь важливе рішення. Виявляються основні теми, проблеми внутрішніх монологів того чи іншого персонажа.

«Beauty is also a gift of God, one of the most rare and precious, and we should be thankful if we are happy enough to possess it and thankful, if we are not, that others possess it for our pleasure.»

«Краса – це також дарунок Богів, один з найрідкісних та найцінніших, і ми маємо бути вдячними, якщо нам настільки пощастило, щоб мати цей дар, та вдячними, якщо не пощастило нам, що інші їм володіють для нашої насолоди».

«But if nobody spoke unless he had something to say, Kitty reflected, with a smile, the human race would very soon lose the use of speech.»

«Але якщо б будь-хто розмовляв тільки у тому випадку, якщо в нього є що сказати, розмірковувала Кітті з посмішкою, то людська раса взагалі дуже швидко втратила б дар мовлення».

«Wounded vanity can make a woman more vindictive than a lioness robbed of her cubs.»

«Ображене самолюбство може зробити жінку навіть більш мстивою, ніж левиця, в якій вкрали левенят».

Від внутрішнього монологу слід відрізнити *потік свідомості*, коли думки і переживання героя хаотичні, ніяк не впорядковані, логічний зв'язок відсутній, зв'язок тут асоціативний.

«I have an idea that the only thing which makes it possible to regard this world we live in without disgust is the beauty which now and then men create out of the chaos. The pictures they paint, the music they compose, the books they write, and the lives they lead. Of all these the richest in beauty is the beautiful life. That is the perfect work of art.»

«До мене прийшла думка, що єдина річ, яка дозволить поважати цей світ, у якому ми живемо, – це краса, яку у будь який час чоловіки створюють з хаосу. Картини, які вони малюють, музика, яку вони створюють, книжки, які вони пишуть, та життя, яке вони мають. Усе це, збагачене красою, – це красиве життя. Це шедевр».

Тож, як висновок, зазначимо, що навіть один з розглянутих нами творів цього відомого письменника відкриває читачеві цього автора ще із психологічного кута зору. З інтуїцією психолога С. Моем підмічає тонкі психологічні нюанси персонажів твору, підкреслює, що логічні доводи, як зараз, так і тоді були вторинні, все визначається

внутрішнім станом людини, його прагненнями і бажаннями.

Список використаної літератури

1. Владавська І. В. Цей «загадковий» С. Моем. / І. В. Владавська // Всесвіт. – 1974. – № 2. – С. 7–13.
2. Все шедевры мировой литературы в кратком изложении. Зарубежная литература XX века. – М.: Высшая школа, 1997. – 270 с.
3. Комолова М. О. Іноземна філологія. / М. О. Комолова. – Львів, 1981. – Вип. 52. – 290 с.
4. Коупи Д. Сомерсэт Моэм: на закате /Д. Коупи // За рубежом. – 1997. – № 12. – С. 27.
5. Теория литературы: Анализ художественного произведения [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.philol.msu.ru/~tezaurus/docs/3/articles/2/5>.

Стаття надійшла до редакції 30.03.2014

Н. В. Stulika

PSYCHOLOGISM IN FICTION (on the example of the novel S. Maugham «The Painted veil»)

William Somerset Maugham is primarily known as a playwright and novelist. In critical-biographical literature the interpretation of S. Maugham's creativity and personality is contradictory and ambiguous. There is no unity in the assessments of artistic value of the works of the writer: for someone, S. Maugham is the author of the works, designed for unpretentious reader, on whose taste she focuses, for at her she is the creator of novels and short stories, which are rightly took a prominent place in the literature of the new time.

S. Maugham has certainly a specific and very clear system of views (briefly it may be defined as the combination of skepticism, agnostic is mand humanism), but many people were cheated by their for men S. Maugham's art: it was not open and direct. S. Maugham does not have omniscient author, and the prevailing narrative is in the first person, which underlines the absence of claims by the author on the completeness of knowledge.

The peculiarities of S. Maugham's works is in the combination of intrigue with psychologism. «The study of nature is my profession», said S. Maugham. However, he noted his inclination for drama action and these verity of the conflict.

Deep penetration to the inner world of the hero, the detailed description, analysis of the different state of his soul, attention to the shades of emotion is called the psychological analysis in the literature (often referred to as just a psychologist). Psychological analys is appear sin Western European literature in the second half of the XVIII century. There are various forms of psychological analysis of the works of art: direct psychologism, suppression, indirect psychologism, stream of consciousness. With intuition of psychologist S. Maugham notices subtle psychological nuances of the character sinh is works, emphasizes that logical arguments, both now and then, were secondary, all depend son the inner person's world, his aspirations and desires.

Keywords: *psychologism, forms of psychologism, Maugham's works, novel «The Painted veil».*

УДК 821.161.2. 09

Т. М. Шарова

**ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ДИСКУРСУ УКРАЇНСЬКИХ ПИСЬМЕННИКІВ
20-30-х рр. XX ст.: ТЕМАТИЧНИЙ СПЕКТР ТА РЕЦЕПТИВНА ЕСТЕТИКА**

У статті досліджено теоретичні аспекти дискурсу українських письменників 20-30-х рр. XX ст., зокрема подано тематичний спектр та рецептивну естетику тогочасної дійсності. Розглянуто питання щодо новаторства письменників означеного часу у напрямку прозових творів. Проаналізовано образи людей того часу та висвітлено їх риси характерів у художніх творах митців.

Ключові слова: дискурс, рецепція, українська література, соціалістичний реалізм.

У 30-х рр. XX ст. у літературі з'являлася нова тематика, яка здебільшого розкривала крах старого, показувала радість і муку народження нового, відтворювала різноманітні соціальні конфлікти, бої на фронті, змальовувала класові сутички на селі чи в місті. Більшість письменників реалізують ці теми через зображення конкретних епізодів революційної дійсності (Г. Косинка, Мирослав Ірчан). Інші реалізують свої думки за допомогою ліричних роздумів та рефлексій. Такі твори переобтяжені символікою та позначені психологізмом (Г. Коцюба, Г. Михайличенко). Часом українські письменники у художніх творах вдавалися до політичної сатири, спрямовуючи її вістря проти ворогів трудящего народу (Остап Вишня, Кость Котко) [1].

Дуже часто митці змушені звертатися до автобіографічного матеріалу, згадуючи і засуджуючи при цьому страшне минуле (А. Заливчий). Літературознавці критично зазначають: «Історико-літературне значення творчості кожного письменника в ці переломні часи зумовлене передусім його суспільною позицією, ступенем його соціальної і художньої зрілості, що дозволяло бачити правду там, де її можна було побачити, – в боротьбі, в прагненнях і сподіваннях революційної трудової маси» [14, с. 199].

Починаючи з 1922 року активно розвивається радянська жовтнева проза. У цей час відбуваються істотні зміни в жанрових дефініціях. Помітним та вагомим був перехід від новели і лірично-фрагментарної повісті до великих епічних форм. Проза другої половини 20-х рр. XX ст. містить в собі багато новаторського, перш за все в композиції творів, проблематиці, образах головних героїв: «Тематично майже вся проза тих років – у подіях, колізіях, пристрастях свого часу, часу великої революції» [14, с. 209]. Дуже зримо проявляється в цей час сфера життєвих переконань та спостережень прозаїків. На перше місце виступає село. Надзвичайно плідною була тема села, оскільки українські митці мали величезний досвід освоєння сільського матеріалу (Г. Шкурупій, Б. Антоненко-Давидович). Тема села в часи революції супроводжувалася класовою боротьбою, різноманітним побутом та життєвими труднощами [18]. Проза 20-х рр. XX ст. була здебільшого фрагментарною, мозаїчною, але в той же час багато в чому зберігала повчальне та виховне значення. В. І. Гришко наголошує, що найхарактернішою рисою творчої молоді XX ст. було те, що вона принесла в

літературу внутрішні переживання [7, с. 8].

Творчість тогочасних українських письменників не обмежувалася тільки сільською тематикою. Більшість митців цілеспрямовано крокували до робітничої теми (Іван Ле, П. Панч та ін.). Були і такі письменники, які постійно працювали в сільській тематиці, відтворюючи при цьому загальнонародні та загальнонаціональні проблеми (А. Головка «Мати»).

Цілком справедливою є думка про те, що в українській літературі поступово глибшала і наповнювалась новим змістом ідея народності у творах молодих радянських письменників. Пильний інтерес до робітничої тематики означав лише одне: художнє пізнання народу вже не могло осмислюватися поза освоєнням великого, і в той же час важливого матеріалу, який літературі надавали життя і діяльність трудящих – перш за все – робітничого класу.

Образ народу в українській літературі 20-30-х рр. ХХ ст. створювався не просто за допомогою відтворення побутових моментів, а через осмислення руху історії суспільства, а також через розкриття нових рис народного характеру. Гостре соціальне чуття та уважність до життєвої правди дозволяють письменникам переступати межі суто історичного і подавати правдиву й реальну картину стихійного селянського руху, який згодом переростає в революцію [3, с. 52].

Проза 20-30-х рр. ХХ ст. розповідала про боротьбу за перемогу революції. Митці не приховували різноманітних труднощів, трагічних моментів, тимчасових поразок, сили опору всього ворожого. Українські письменники означеного часу відтворювали різноманітні епізоди, часом переможні, а часом трагічного змісту. Так, про тяжке й болюче в часи небачено суворої боротьби за перемогу революції радянська проза розповідала сміливо й одверто, охоплюючи своїм поглядом не тільки магістралі історичного руху, але й узбіччя, роздоріжжя, плутані стежки [14, с. 219].

Образи людей, натхненних революційними ідеями, людей, що були в перших лавах борців народу, на той час починали окреслюватися і наповнюватися живим художнім змістом в українській радянській прозі. Твори, які розповідали про пережиті трагічні часи революції та громадянської війни були хронологічно першими в творчості більшості українських прозаїків 20-х рр. ХХ ст. Із поступовим переходом до тематики, продиктованої різноманітними будівничими процесами радянської дійсності, українська проза й сама починає підноситися на вищий рівень. «Хронікальність, локальність, фактописання не зникають і тепер, але вже ясно відчувається прагнення до глибших художніх узагальнень, до розширення поля життєвих спостережень. Перехід до зображення мирного будівництва висунув перед прозою нові проблеми, поставив її перед необхідністю пильніше вдивлятися в біографію, духовний світ, соціальні й етичні стимули поведінки свого героя» [14, с. 220–221].

Молоді радянські письменники намагалися змальовувати й осмислювати реальні явища дійсності в їх повсякденних побутових та суспільних зв'язках. Художнім творам вони прагнуть надати глибокого ідейного та психологічного звучання (П. Панч «Земля», 1925 р.). Своїми образами радянська література засвідчувала той факт, що в умовах такого життя пробуджуються творчі сили народу, народжуються таланти і обдарування (А. Головка, К. Гордієнко). Відштовхуючись від різноманітних ідейно-політичних шукань, українські письменники ХХ ст. переступали всі «табу», шукаючи опертя для своєї власної думки [8, с. 8].

Справжньою школою художнього досвіду для молодих радянських письменників були твори Л. Леонова, Ю. Лебединського О. Серафимовича, О. Фадєєва, М. Шолохова, та ін. Кращі зразки ранньої радянської прози присвячені будням мирного будівництва. Такі твори готували читачів до сприйняття майбутнього та виховували в

дусі соцреалізму (А. Головка «Пасинки степу», «Зелені серцем», «Товариші»). Критика зазначає: «Непримиренні сутички нової, революційної і творчої, моралі з духом роз'єднаності, індивідуалізму, власництва..., покори з численними забобонами і пересудами тривають... по всьому фронту дійсності, що її малює тогочасна проза» [14, с. 224]. У таких творах, здебільшого, розкривається класова суть тих подій, що відбуваються між різними соціальними силами – передовими трудівниками і куркулями. «Коли артист хоче правильно змалювати життя, він не може не показати, що воно веде до соціалізму. Отже, це буде соціалістичне мистецтво. І це буде соціалістичний реалізм» [31, с. 86].

Щодо терміна «соціалістичний реалізм» Тамара Гундорова зазначає: «Поняття «соцреалізм» є категорією змінною і, зрештою, дуже випадковою» [9, с. 166]. Катаріна Кларк розглядає соцреалізм як канонічну доктрину, яка втілюється певним рядом художніх текстів. Дослідниця наголошує: «... для того, щоб бути радянському роману соцреалістичним, він повинен відтворювати основний сюжет» [29, с. 5].

Т. Свербілова, дослідивши феномен соціалістичного реалізму зауважує: «... український соцреалізм не був нав'язаний зовні чужою культурою, а виникав як самостійне явище, що мало національні розбіжності» [24, с. 38]. Дослідник Террі Іглтон зазначає: «Сказати, що соціальна реальність є переважно споживацька, означає сказати, що вона завжди вже «естетична» – текстуальна, спакована, фетишизована...; і щоб мистецтво відобразило реальність, воно потребує лише віддзеркалити себе» [30, с. 133]. На думку І. Захарчук, міфологізація сили і влади в культурі соціалістичного реалізму відтворювала військову стратегію. Відбувалося насильство над особою й масою, що складало шлях до суспільної гармонії. Смерть у даному випадку майже повністю позбавлялась шоково-травматичного підґрунтя, набувала в суспільній свідомості буденності та перетворювалась на засіб досягнення мети [13, с. 51].

На думку Є. Добренка в умовах тоталітарної держави «література втрачає свої традиційні функції, стаючи «коліщатком і гвинтиком» у машині влади. Її дискурс і мова тут є дискурс і мова влади» [10, с. 31]. Є. Добренко, осмислюючи художнє мистецтво післявоєнного періоду зауважує, що у літературі соцреалізму того часу «порушений сам генетичний код, і тому перед нами феномен, який в принципі не може бути описаний у традиційних естетичних категоріях і поняттях. У нього просто інша природа. В епоху безроздільного панування соцреалізму література, власне, перестає існувати – це був певний ідеологічний сурогат» [11, с. 327–328].

Слід зазначити, що під час розвитку соцреалізму активна роль відводилася романтизму. Так, Д. Наливайко з цього приводу говорить: «... насущною стала необхідність заглядання в майбутнє, а минуле рішуче осуджувалось як час рабства трудового народу. Це особливе «поєднання часів» ... неможливо було виразити, залишаючи в рамках традиційної системи критичного реалізму, і звідси широке звернення тогочасної соціалістичної літератури до романтизму, майже повсюдна його активізація» [21, с. 27]. За словами В. Хархун, національна специфіка української літератури відігравала свою роль «зокрема домінування романтичного мислення, що зумовлює пріоритет різних поетичних жанрів» [26, с. 62].

Помітним мотивом прози 20-х рр. ХХ ст. була підкреслена гордість за просту робочу людину, яка, пробиваючись крізь темряву, злидні, опір ворожих сил, ставала рушієм поступу на фронті будівництва, боротьби за нову культуру та нове життя (Остап Залізний – Іван Ле «Камінний мірошник», Текля – К. Гордієнко «Дівчина під яблунею», Антон Гвоздь – І. Микитенко «Торт»). Усі життєві істини у творах досягалися і здобувалися письменниками вагомим досвідом і в житті, і в літературі.

На думку Т. Круглової, кожний письменник радянського часу намагався

добросовісно і з честю слідувати різноманітним поправкам власних інтересів. Це відбувалося на рівні порад по відношенню до художніх творів. Письменники, на думку дослідниці, у художніх творах скоріше вгадували певні бажання влади, аніж слідували чітким правилам і схемам [16, с. 15]. Т. Круглова стверджує, що переважна більшість письменників працювала у напрямку теми праці, виробництва. Так, дослідниця наголошує: «винесення тем праці, виробництва, робітника у центрі мистецтва в засобах масової інформації є унікальним у світовій літературі» [17, с. 45].

На думку Тимофєєва Л. життєствердний початок, який покладено в основу соціалістичного реалізму, дає можливість найповніше показати образ головного героя [25, с. 87]. Модель людини того часу характеризувалася терміном «перековка», що був запозичений, як зауважує І. Захарчук, із металургійної сфери і перекодований згідно з ідеологічними потребами. У семантичному просторі радянського суспільства він набував значення примусової зміни ідентичності передусім у плані світогляду. Уявлення про людину уподібнювалось до «металевої настанови, і як розплавленому металу можна дати іншої форми, аналогічно й людська особистість ототожнювалась із виробничим матеріалом, що ставав слухняним знаряддям» [12, с. 207].

Нові аспекти в зображенні сучасного героя були накреслені українськими радянськими письменниками, книжки яких вийшли друком в середині 20-х рр. ХХ ст. (О. Донченко, В. Кузьмич, О. Кундзіч, Л. Первомайський). Вони ставили в центр прозових творів молоду людину, окрилену революційними та передовими ідеалами, яка мала романтичні мрії щодо кращого майбутнього життя. Таким чином вони прагнули показати складність її взаємозв'язків з навколишнім світом [4].

Проза 20-30-х рр. ХХ ст. була щедрою на зображення різноманітних побутових драм. Зрозуміло, що місце і функція самого побутописання могли бути визначені глибинними світоглядними настановами письменників. Популярними були твори письменників, у яких побут «затуляв» революцію. Цікавими є твори, що зображують щоденний людський побут. Такі моменти не просто з'ясувати та відтворити на папері. «... загальна і провідна тенденція полягає саме в прагненні показати, як проникає дух нового сюди, в залежну сферу звичаїв, вірувань, моральних норм, родинних відносин» [143, с. 229]. Яскравим прикладом таких подій може бути оповідання К. Анищенка «Мироносиці» (1925 р.).

Тема села в українській прозі 20-х рр. ХХ ст. зосереджувалася навколо відтворення правди життя, правильного розуміння перспектив його розвитку. Письменники означеного часу твердо вірили в те, що простий трудовий селянин буде намагатися стати на вищий щабель свого розвитку. Він повинен йти до кінця з робітничим класом і перебудовувати своє життя на нових, соціалістичних засадах (А. Головка «Пасинки степу»). У такому разі увагу привертає не лише нова тема в історії української літератури ХХ ст., а й чутливість письменників до нового, що входило в найпотаємніші закутки свідомості, у психіку, побут простих людей [6, с. 102–107.].

Українські радянські письменники 20-30-х рр. ХХ ст. показували у своїй прозі духовне пробудження трудового селянина, розкривали його трудову душу, яка вела до нової радянської громадянськості і культури та робила його непримиренним ворогом сільського експлуататора-куркуля. Різноманітні риси такого типу селянина відтворено в повістях Г. Косинки «За ворітьми», Івана Ле «Камінний мірошник», І. Микитенка «Брати» та ін. [19; 20, с. 191–197].

Проза 20-30-х рр. ХХ ст. мала й інший бік, де звучала ідея про непереборність свідомості простого селянина (М. Хвильовий «На глухім шляху»). У середині 20-х рр. ХХ ст. українська радянська проза вже мала певний досвід як у тематичному плані, так

і у висвітленні проблемних аспектів життя простих селян. Відтворюючи художнє освоєння нової дійсності, її різноманітні типи та головних героїв, література на перший план висувала глибокі соціальні конфлікти. У творчості визначних прозаїків того часу А. Головка, К. Гордієнка, І. Копилєнка, Івана Ле, І. Микитєнка, П. Панча, Ю. Яновського окреслилися основні риси нового художнього методу, який згодом став називатися соціалістичним реалізмом [5].

В. Хархун у науковій розвідці про соцреалістичний канон досліджує українську проекцію соцреалізму 1930-1950-х років, розглядає проблему інтерпретації методу соціалістичного реалізму. Дослідниця особливу увагу приділяє осмисленню базових засад соцреалістичних картин світу. Вагомим та цікавим є твердження В. Хархун щодо визначення ролі та місця радянської критики та розгляд моделі війни в радянській літературі [27, с. 61]. На думку В. Хархун, вірність життєвій правді «узаконюється як основна вимога для письменників, які мусять шукати героя в реальній дійсності. Тексти, де герої змодельовані з реальних прототипів, які на конкретному життєвому матеріалі втілюють онтологічну довершеність тоталітарної цивілізації, стають канонічними в радянській літературі» [26, с. 295].

Доречною і важливою з цього погляду є громадянська пристрась письменників, а також розкриття соціальної перспективи розвитку дійсності та глибока революційно-соціалістична зацікавленість письменників у піднесенні та зростанні простої трудової людини як бунтівника і господаря нового життя. Таким чином, у новій літературі простежується ідейно-естетичне розмежування правдивого, народного, здорового з різноманітними течіями, напрямками та угрупованнями. У цей час виникає велике коло проблем, коріння яких сягає у минуле. Перш за все помітною була боротьба з виразниками занепадницьких поглядів. Важливим питанням у прозі 20-30-х рр. ХХ ст. було ставлення до нової дійсності та її провідних сил. Письменники багато уваги приділяли зображенню життєвого та світоглядного обличчя героя сучасності. Актуальним стало питання революційного гуманізму та ролі соціально-класового і національного начала в літературі та в суспільстві в цілому.

Значна частина письменників сходилась думками на тому, що реалістичну прозу необхідно створювати на основі життєвого матеріалу. Таке оформлення може цілком протиставити динаміку суцільної дії (М. Йогансен «17 хвилин», С. Жигалко «Єдиний постріл», О. Слісаренко «Камінний виноград», Г. Шкурupій «Штаб смерті»). З'являються оповідання, сюжет яких став засобом відтворення психології і побуту людей (О. Слісаренко «Авеніта», Г. Шкурupій «Монгольські оповідання»). З цього приводу В. Панченко зазначає: «Жадаючи відкриттів, варто пильніше вглядатися в наші здобутки, в усе розмаїття літературних тенденцій, вловлюючи в них закономірності розвитку суспільної свідомості, підтримуючи здорове, плідне, перспективне. Дорожити тим цінним, що у нас є – неодмінний складник таланту критика» [23, с. 3].

Українські радянські письменники та критики усвідомлювали, що майбутнє всієї літератури на шляху реалістичної творчості, соціальної і психологічної типізації, а також художнього синтезу. «Змальовуючи героїчне минуле, українські радянські письменники передусім прагнули показати наростання революційних настроїв, формування соціалістичної свідомості пролетаріату і трудового селянства у процесі боротьби проти царського самодержавства» [14, с. 339]. Художньо розв'язуючи такі проблеми, письменники писали епічні твори високого ґатунку (С. Божко «В степах» (1930 р.), П. Панч «Голубі ешелони» (1928 р.), І. Топчій «Шахтарська повість» (1930 р.) та ін.).

Історико-революційна проза знайшла певне відображення в художній практиці

багатьох радянських письменників. Митці слова відтворювали реальні події та історичні постаті, відбивали типові явища тогочасної дійсності, історичну вірогідність, а також органічно поєднували факти і домисли. Обов'язковими елементами творів другої половини 20-х рр. XX ст. були картини побуту, життя і праці простих селян, а також наявність фольклорного матеріалу (пісні, прислів'я, приказки, повір'я, обрядова поезія тощо).

Літературна критика зазначає: «Дедалі глибше опановуючи метод соціалістичного реалізму, звільняючись від натуралізму, емпіричного описування, письменники створили ряд романів, повістей, книг оповідань, новел, нарисів, що стали цінним надбанням всієї радянської літератури й складають своєрідну колективну епопею життя українського народу від сивої давнини до бурхливої сучасності» [15, с. 130]. Підтвердженням того є роман у новелах «Вершники» Ю. Яновського, «Мати» А. Головка, «Наливайко» Івана Ле, «Вісімнадцятилітні» Ю. Смолича та ін.

Цілком можна погодитися з В. Брюггеном, який зазначає: «Кращі твори українських прозаїків радують відсутністю будь-якої манірності, тією простотою реалістичної подробиці, що важливіша за витончену химерію. Нема вигадки, складнішої за саме життя, нема вищої майстерності митця, ніж уміння бездоганно точним різцем оголити реальний зміст явища й людської вдачі» [2, с. 128].

У 30-х рр. XX ст. в українській радянській літературі розквітає талант О. Десняка, О. Ільченка, В. Кучера, М. Трубляїні. Помітними в українському літературознавстві стають такі письменники: Ю. Бедзик, К. Гордієнко, І. Кириленко, В. Кузьмич, Л. Смілянський, Ю. Шовкопляс. Перші кроки в літературі робили О. Гончар та М. Стельмах. До основних критеріїв радянського письменника слід віднести: зображення ідей і образів реальної дійсності; істинність і глибина відповіді на питання, що хвилюють суспільство і особистість; щирість і висота морального почуття; активність духовного пошуку письменника та його героїв [22, с. 23].

Ми поділяємо точку зору М. Шамоти, який наголошує, що кращі письменники, наслідуючи приклад класиків, завжди надавали і надають великого значення слову, реченню, образу, розглядаючи ці питання не як технологічні, а як питання про засоби ідейного впливу на читача [28, с. 8].

Згодом значно розширилися проблемні та ідейні горизонти прози. Визначним досягненням означеного періоду в літературі стало створення образу позитивного героя соціалістичної доби – нової радянської жінки, робітника, селянина, вченого, митця, комуніста, комсомольця тощо. «Прозаїки України все чіткіше визначалися як творчі індивідуальності, кожен зі своїм баченням світу, зі своєю власною манерою письма. Посилена увага письменників до стилю, піклування про збагачення й чистоту мови сприяли поглибленню й кристалізації національних особливостей творів, зміцненню прози на позиціях народності й реалізму» [15, с. 131]. Такі події мали велике значення для подальших ідейно-художніх та творчих звершень. З появою в українській літературі нового героя розширилась проблематика, з'явилась певна кількість нових жанрових різновидів, стильових напрямків, художніх засобів.

Критика висуває положення щодо появи в українській літературі нової людини праці: «Поставивши в центрі людину праці, література все сміливіше заглиблювалася у складний, а часом і болючий процес формування соціалістичної свідомості, показувала не тільки вплив суспільства і становлення нової моралі, а й уособлення героєм кращих рис народу, його вплив на історичний хід подій» [15, с. 388–389].

Отже, серед бурхливих подій початку XX ст. українські радянські письменники багато уваги приділяли зображенню соціалістичної революції та громадянської війни. Значно розширюючи тематичні межі української радянської прози, письменники

сприяли виробленню нових принципів відтворення минулого, використовуючи в художніх творах документальні та фольклорні матеріали, а також елементи тогочасної мови для художньої конкретизації розповіді. Читаючи твори 20-30-х рр. ХХ ст. дивуємося багатству жанрових форм і способів вираження головної думки. Велич, драматизм, глибинний зміст подій, що зрушили весь старий уклад життя, митці слова передають через різноманітні долі людей, через конфлікти і зіткнення.

Список використаної літератури

1. Бочаров А. Бесконечность поиска: [художественные поиски современной советской прозы] / А. Бочаров. – М. : Советский писатель, 1982. – 423 с.
2. Брюгген В. Голос автора й голос героя: [нотатки про сучасну прозу] / В. Брюгген // Дніпро. – 1969. – №10. – С. 121–128.
3. Буряк Б. На розораних межах (Замітка про колгоспну тематику в радянській літературі) / Б. Буряк // Радянський Львів. – № 5. – С. 52.
4. Буряк Б. Наука. Література. Герой. Роздуми. Полеміка / Б. Буряк. – К. : Радянський письменник, 1969. – 239 с.
5. Голубева З. Український радянський роман 20-х рр. ХХ ст. / З. Голубева. – Харків : Вид-во Харків. ун-ту, 1967. – 214 с.
6. Голубева З. Багатство життя – багатство літератури / З. Голубева // Прапор. – 1960. – № 2. – С. 102–107.
7. Гришко В. І. Народжені бурею / В. І. Гришко // Наші позиції. – № 6 (січень). – 1951. – С. 8.
8. Гришко В. І. Народжені бурею / В. І. Гришко // Наші позиції. – № 7–8 (лютий-березень). – 1951. – С. 8.
9. Гундорова Т. Кітч і Література. Травестії / Т. Гундорова. – К. : Факт, 2008. – 284 с. – (Серія «Висока полиця»).
10. Добренко Е. «Запущенный сад величия» (Менталитет и категории соцреалистической критики: поздний сталинизм). Критика как «хозяин литературного процесса» / Е. Добренко // Вопросы литературы. – 1993. – Выпуск 1. – С. 31.
11. Добренко Е. Не по словам, не по словам его / Е. Добренко // С разных точек зрения : Избавление от миражей : Соцреализм сегодня. – М. : Советский писатель, 1990. – С. 327–328.
12. Захарчук І. Міліарна парадигма літератури соцреалізму / І. Захарчук // Ідеологічні та естетичні стратегії соцреалізму : Вип. 1 / [Відпов. ред. Валентина Хархун]. – К. : Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України; Ніжин : Видавець ПП. Лисенко М. М., 2011. – С. 207.
13. Захарчук І. Міліарна стратегія соцреалізму / І. Захарчук // Слово і час. – 2006. – № 10. – С. 51.
14. Історія української літератури : [у 8 т.]: Література періоду боротьби за перемогу соціалізму (1917-1932) / [відп. ред. С.А. Крижанівський]. – К. : Наукова думка, 1970. – Т. 6. – 514 с.
15. Історія української літератури : [у 8 т.]: Література періоду завершення будівництва соціалізму та Великої Вітчизняної війни (1933-1945) / [відп. ред. Б. С. Буряк]. – К. : Наукова думка, 1971. – Т. 7. – 400 с.
16. Круглова Т. Семиотические «ловушки» советского искусства / Т. Круглова // Семіосфера радянської культури : знаки і значення : Вип. 2 / [Відпов. ред. Валентина Хархун]. – К. : Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України; Ніжин : Видавець ПП. Лисенко М. М., 2011. – С. 15.
17. Круглова Т. Художественная репрезентация «нового человека» в контексте индустриализации / Т. Круглова // Ідеологічні та естетичні стратегії соцреалізму :

Вип. 1 / [Відпов. ред. Валентина Хархун]. – К. : Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України, 2010. – С. 45.

18. Кузнецов Ф. Самая кровная связь: Судьбы деревни в современной прозе. Книги для учителя / Ф. Кузнецов. – М. : Просвещение, 1977. – 222 с.

19. Левченко М. Роман і сучасність: до проблеми українського радянського роману / М. Левченко. – К. : Державне літературне видавництво України, 1963. – 288 с.

20. Левченко М. Сучасність і характери / М. Левченко // Вітчизна. – 1960. – № 3. – С. 191–197.

21. Наливайко Д. Про своєрідність генези й типології соціалістичного реалізму в українській літературі / Д. Наливайко // Радянське літературознавство. – 1987. – №3. – С. 27.

22. Новиченко Л. Широта пошуку, розмаїття барв / Л. Новиченко // Радянське літературознавство. – 1979. – № 2. – С. 8–23.

23. Панченко В. Складники таланту / В. Панченко // Літературна Україна, 1978. – 21 листопада. – С. 3.

24. Свербилова Т. Советский соцреализм 1930-х гг. и вопрос о национальной идентичности украинской литературы в аспекте компаративистики (к постановке проблемы) / Т. Свербилова // Ідеологічні та естетичні стратегії соцреалізму : Вип. 1 / [Відпов. ред. Валентина Хархун]. – К. : Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України; Ніжин : Видавець ПП. Лисенко М. М., 2011. – С. 38.

25. Тимофеев Л. Советская литература. Метод. Стил. Поэтика / Л. Тимофеев. – М. : Советский писатель, 1964. – С. 87.

26. Хархун В. Соцреалістичний канон : генеза, розвиток, модифікації / В. Хархун. – Ніжин : ТОВ «Гідромакс», 2009. – С. 263.

27. Хархун В. Соцреалістичний канон : генеза, розвиток, модифікації / В. Хархун. – Ніжин : Видавець ПП. Лисенко М. М., 2011. – 113 с.

28. Шамота М. За слово правдиве і цілеспрямоване / М. Шамота // Вітчизна. – 1951. – № 8. – С. 3–16.

29. Clark K. The Soviet Novel. History as Ritual / Katarina Clark. – Chicago – London: The University of Chicago Press, 1981. – 602 p.

30. Eagleton T. Capitalism, Modernism, Postmodernism / Terry Eagleton // Against the Grain: Essays 1975-1985. – London : Verso, 1986. – P. 133.

31. Vaughak J. Soviet Socialist Realism. Origins and Theory / James Vaughak. – London : Macmillan Press, 1973. – P. 86.

Стаття надійшла до редакції 25.03.2014

T. M. Sharova

THEORETICAL ASPECTS OF OF UKRAINIAN WRITERS' DISCOURSE IN 20-30 YEARS OF THE TWENTIETH CENTURY: SUBJECT SPECTRUM AND RECEPTIVE AESTHETICS

This article focuses on the theoretical aspects of a discourse of Ukrainian writers in 20-30-ies of XX century. The variety and receptive aesthetics of contemporary reality in literature has been deeply observed. The author analyses the problems of innovation issues in prose writers' works as well as characterizes artistic images of people and their traits of the period mentioned. The article contains the ideas not only of the native critics, but the researchers of modern times that focus on the subject of Soviet writers of the period above. According to the author the idea of spiritual awakening of the peasant labor is worth particular attention. The writers mostly revealed the life of ordinary people, that led to the new Soviet citizenship and culture and made them intransigent enemy of a rural exploiter-fist.

It is stressed that the works of great writers of the time such as A. Golovko, P. Panch,

I. Kopylenko, I. Mykytenko, K. Gordienko, U. Yanovsky, Ivan Le circled the main features of a new literary method, which later became known as socialistic realism. Civil favors of writers and social perspective of the development of reality, deep revolutionary and socialist interest of writers contributed to the rise and growth of an ordinary worker as a rebel and host of a new life. The article provides basic criteria of the Soviet writer, which are reduced to the depicting of the ideas and images of reality, the truth and the depth of a response to painful reality of contemporary problems which disturb the society and the individual, as well as sincerity and moral sense.

Keywords: *discourse, reception, Ukrainian literature, socialistic realism.*

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

БОЙКО ОЛЕНА КОНСТАНТИНІВНА – студентка Запорізького національного технічного університету

ВИННИК ТЕТЯНА АНАТОЛІЙВНА – аспірант кафедри теорії літератури, компаративістики та літературної творчості Інституту філології Київського національного університету ім. Тараса Шавченка

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

ГУРА НАТАЛЬЯ ПЕТРІВНА – кандидат філологічних наук Запорізького національного технічного університету

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

ЄВМЕНЕНКО ОЛЕНА ВАЛЕРІЙВНА – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української філології Маріупольського державного університету

КОСТЕНКО ГАННА КОСТЯНТИНІВНА – аспірант кафедри української літератури Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова

КРАВЧЕНКО АННА СЕРГІЙВНА – здобувач кафедри історії зарубіжної літератури і класичної філології Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна

ЛЕНСЬКА СВІТЛАНА ВАСИЛІВНА – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Полтавського національного педагогічного університету, докторант кафедри новітньої літератури Інституту філології Київського національного університету ім. Тараса Шавченка

МАГАС ЛЮДМИЛА ІВАНІВНА – асистент кафедри української філології Маріупольського державного університету

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

НАЗАРЕНКО НАДІЯ ІВАНІВНА – кандидат філологічних наук, доцент кафедри англійської філології Маріупольського державного університету

НІКОЛЬЧЕНКО ТАМАРА МАРКІВНА – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української філології Маріупольського державного університету

НІКОЛЬЧЕНКО МАРІЯ ВЛАДИСЛАВІВНА – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української філології Маріупольського державного університету

ПРУШКОВСЬКА ІРИНА ВІТАЛІЙВНА – кандидат філологічних наук, доцент кафедри тюркології Київського національного університету ім. Тараса Шавченка

РИБА ІЛОНА ІГОРІВНА – студентка 4 курсу ОКР «Бакалавр» спеціальності «Мова та література (англійська)»

РОМАНЕНКО ЛІДІЯ ВАЛЕРІЙВНА – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української філології Маріупольського державного університету

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

СКРИННІК НАТАЛІЯ АНАТОЛІЙВНА – аспірант кафедри іноземних мов Харківської державної академії дизайну і мистецтв

СТУЛІКА ОЛЕНА БОРИСІВНА – кандидат психологічних наук, доцент кафедри англійської мови Маріупольського державного університету

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

ШАРОВА ТЕТЯНА МИХАЙЛІВНА – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української і зарубіжної літератури Мелітопольського державного педагогічного університету імені Богдана Хмельницького, докторант Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

BOYKO OLENA KOSTYANTYNIVNA – student of Zaporizhya National Technical University

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

EVMENENKO OLENA VALERIYIVNA – Candidate of Philology, Associate Professor of Ukrainian Philology Chair, Mariupol State University

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

GURA NATALIA PETRIVNA – Candidate of Philology, Zaporizhya National Technical University

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

KOSTENKO GANNA KOSTYANTYNIVNA – post-graduate student of Ukrainian Literature Chair, I. I. Mechnikov Odessa National University

KRAVCHENKO ANNA SERGIYVNA – post-graduate student of History of Foreign Literature and Classical Philology Chair, V. N. Karazin Kharkiv National University

LENSKA SVITLANA VASYLIVNA – Candidate of Philology, Associate Professor of Ukrainian Literature Chair, Poltava V.G. Korolenko National Pedagogical University; Post Doctorate Associate, Taras Shevchenko National University of Kyiv

MAGAS LYUDMYLA IVANIVNA – Assistant Professor of Ukrainian Philology Chair, Mariupol State University

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

NAZARENKO NADIY AIVANIVNA – Candidate of Philology, Associate Professor of English Philology Chair, Mariupol State University

NIKOLCHENKO TAMARA MARKIVNA – Candidate of Philology, Associate Professor of Ukrainian Philology Chair, Mariupol State University

NIKOLCHENKO MARIA VLADISLAVIVNA – Candidate of Philology, Associate Professor of Ukrainian Philology Chair, Mariupol State University

PRUSHKOVSKA IRYNA VITALIYIVNA – Candidate of Philology, Associate Professor of Turkic Studies Chair, Taras Shevchenko National University of Kyiv

ROMANENKO LIDIA VALERIYIVNA – Candidate of Philology, Associate Professor of Ukrainian Philology Chair, Mariupol State University

RYBA ILONAI GORIVNA – an undergraduate student of the English Department, Mariupol State 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

SKRYNNIK NATALIYA ANATOLIYVNA – post-graduate student of Foreign Languages Chair, Kharkiv State Academy of Design and Arts

STULIKA HELEN BORYSIVNA – Candidate of Psychology, Associated Professor of English Language Chair, Mariupol State University

SHAROVA TETYANA MIHAYLOVNA – Candidate of Philology, Associate Professor of Ukrainian and Foreign Literature Chair, Melitopol State Pedagogical University

named after Bogdan Khmelnytsky; Post Doctorate Associate, Kharkiv National Pedagogical University named after G. S. Skovoroda

VYNNYK TETIANA ANATOLIIVNA – post-graduate student of Theory of Literature Comparative Studies and Literary Creative Works Chair, Institute of Philology of Taras Shevchenko National University of Kyiv

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.nbuv.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__

B. 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, Е-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 10

УДК 80(05)

В 53 Вісник Маріупольського державного університету. Серія :
Філологія / гол. ред. К. В. Балабанов ; відп. ред. серії С. В. Безчотнікова. –
Маріуполь : МДУ, 2014. – Вип. 10. – 141 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

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 № 26.06

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