

Інститут літератури імені Т. Г. Шевченка
Національної академії наук України
Хмельницька гуманітарно-педагогічна академія

Філологічний дискурс

Збірник наукових праць

Випуск 3

Заснований в 2015 році

Хмельницький – 2016

УДК 81/82(063)
ББК 81/83, 215.1
Ф 54

Засновники: *Інститут літератури імені Т. Г. Шевченка Національної академії наук України;
Хмельницька гуманітарно-педагогічна академія*

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації
серія КВ №21166-10966 Р від 28.01.2015 р.

ISSN 2411-4146 (друкована версія)

Збірник наукових праць «Філологічний дискурс» включено до переліку наукових фахових видань України в галузі «Філологічні науки» (наказ Міністерства освіти і науки України № 1328 від 21.12.2015 р.)

Філологічний дискурс : зб. наук. праць / гол. ред. В. П. Мацько. – Хмельницький : ХГПА, 2016. – Вип. 3. – 264 с.

Збірник наукових праць «Філологічний дискурс» містить статті з актуальних проблем літературознавства (українська література, російська література, література слов'янських народів, література зарубіжних країн, порівняльне літературознавство, теорія літератури, фольклористика, журналістика, літературне джерелознавство і текстологія) та мовознавства (українська мова, російська мова, слов'янські мови, германські мови, романські мови, класичні мови, індоєвропейські мови, загальне мовознавство, перекладознавство, порівняльно-історичне і типологічне мовознавство) тощо.

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

Головний редактор: *Мацько Віталій, доктор філологічних наук, професор, професор кафедри української мови і літератури Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії.*

Заступник головного редактора: *Тарнашинська Людмила, доктор філологічних наук, професор, старший науковий співробітник відділу української літератури ХХ століття Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка Національної академії наук України.*

Відповідальний секретар: *Нікітова Інна, викладач кафедри української мови і літератури Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії.*

ЧЛЕНИ РЕДАКЦІЙНОЇ РАДИ:

Літературознавчий напрям:

Баботова Любця, доктор філософії, доцент (Пряшів, Словачька Республіка);

Бернадська Ніна, доктор філологічних наук, професор;

Гуляк Анатолій, доктор філологічних наук, професор;

Дорош Галина, кандидат філологічних наук, доцент;

Жулинський Микола, дійсний член НАН України, доктор філологічних наук, професор;

Кіраль Сидір, доктор філологічних наук, професор;

Кредаусова Ярмила, кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри україністики Пряшівського університету (Пряшів, Словачька Республіка);

Маховська Світлана, кандидат філологічних наук, доцент;

Мейзерська Тетяна, доктор філологічних наук, професор;

Мушинка Микола, доктор філологічних наук, професор, дійсний член НАН України (Пряшів, Словачька Республіка);

Пелешенко Юрій, доктор філологічних наук, старший науковий співробітник;

Пірошенко Світлана, кандидат філологічних наук, доцент;

Поплавська Наталя, доктор філологічних наук, професор;

Руснак Ірина, доктор філологічних наук, професор;

Словерхська Ірина, кандидат філософських наук, доцент;

Ткачук Микола, доктор філологічних наук, професор

Мовознавчий напрям:

Бойко Надія, доктор філологічних наук, професор;

Бялик Василь, доктор філологічних наук, професор;

Вільчинська Тетяна, доктор філологічних наук, професор;

Галус Олександр, доктор педагогічних наук, професор;

Кушнерик Володимир, доктор філологічних наук, професор;

Марчук Людмила, доктор філологічних наук, професор;

Мельник Руслана, кандидат філологічних наук, доцент;

Переломова Олена, доктор філологічних наук, професор;

Руснак Іван, доктор педагогічних наук, професор;

Ткачук Галина, кандидат педагогічних наук, доцент;

Торчинський Михайло, доктор філологічних наук, професор;

Філінюк Валентина, кандидат філологічних наук, доцент;

Христіанінова Раїса, доктор філологічних наук, професор;

Чижмарова Марія, доктор філософії, професор, директор Інституту україністики й середньоевропейських студій Пряшівського університету (Пряшів, Словачька Республіка);

Шоробура Інна, доктор педагогічних наук, професор.

*Рекомендовано до друку рішенням вченої ради Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії
(протокол № 1 від 27 січня 2016 року)*

© Інститут літератури імені Т. Г. Шевченка
НАН України, 2016

© Хмельницька гуманітарно-педагогічна академія, 2016

© Ільїнський С.В. (обкладинка), 2016

Shevchenko Institute of Literature
of the National Academy of Sciences of Ukraine
Khmelnyskyi Humanitarian-Pedagogical Academy

Philological Discourse

Collection of Scientific Works

Volume 3

Founded in 2015

Khmelnyskyi – 2016

**Founders: Shevchenko Institute of Literature of the National Academy of Sciences of Ukraine;
Khmelnyskyi Humanitarian-Pedagogical Academy**

ISSN 2411-4146 (print)

State Registration Certificate of Printed Massmedia
series KB №21166-10966 P of 28.01.2015

Collection of scientific works «Philological Discourse» is included to the list of scientific professional publications of Ukraine in the sphere «Philological sciences» (order of the Ministry of Education and Science of Ukraine of 21.12.2015 №1328)

Philological Discourse : Collection of scientific works / editor in chief V. P. Matsko. – Khmelnytskyi : Khmelnytskyi Humanitarian-Pedagogical Academy, 2016, Volume 3, 266 p.

Collection of scientific works «Philological Discourse» contains the articles on the topical problems of literary criticism (Ukrainian literature, Russian literature, literature of Slavic nations, literature of foreign countries, comparative literary criticism, theory of literature, study of folklore, journalism, literary source studies and text studies) and linguistics (Ukrainian language, Russian language, Slavic languages, Germanic languages, Romanic languages, classical languages, Indo-European languages, general linguistics, translation studies, comparative-historical and typological linguistics) etc.

EDITORIAL BOARD:

Editor in chief: Matsko Vitalii, doctor of philology, professor, professor of the department of Ukrainian and literature of Khmelnytskyi Humanitarian-Pedagogical Academy.

Deputy editor in chief: Tarnashynska Liudmyla, doctor of philology, professor, senior research associate of the department of Ukrainian literature of the XX century of Shevchenko Institute of Literature of the National Academy of Sciences of Ukraine.

Executive editor: Nikitova Inna, teacher of the department of Ukrainian and literature of Khmelnytskyi Humanitarian-Pedagogical Academy.

MEMBERS OF EDITORIAL COUNCIL:

Field of literary criticism:

Babotova Liubytisia, doctor of philosophy, assistant professor (Prešov, Slovak Republic);

Bernadska Nina, doctor of philology, professor;

Huliak Anatolii, doctor of philology, professor;

Dorosh Halyna, candidate of philology, assistant professor;

Zhulynskyi Mykola, academician of the National Academy of Sciences of Ukraine, doctor of philology, professor;

Kiral Sydir, doctor of philology, professor;

Kredausova Yarmila, candidate of philological sciences, assistant professor, head of the department of Ukrainian studies of University of Prešov (Prešov, Slovak Republic);

Makhovska Svitlana, candidate of philology, assistant professor;

Meizerska Tetiana, doctor of philology, professor;

Mushynka Mykola, doctor of philology, professor, academician of the National Academy of Sciences of Ukraine (Prešov, Slovak Republic);

Peleshenko Yurii, doctor of philology, senior research associate;

Piroshenko Svitlana, candidate of philology, assistant professor;

Poplavska Nataliya, doctor of philology, professor;

Rusnak Iryna, doctor of philology, professor;

Slonievska Iryna, candidate of philosophy, assistant professor;

Tkachuk Mykola, doctor of philology, professor.

Field of linguistics:

Boiko Nadiya, doctor of philology, professor;

Bialyk Vasyi, doctor of philology, professor;

Vilchynska Tetiana, doctor of philology, professor;

Halus Oleksandr, doctor of pedagogics, professor;

Kushneryk Volodymyr, doctor of philology, professor;

Marchuk Liudmyla, doctor of philology, professor;

Melyk Ruslana, candidate of philology, assistant professor;

Perelomova Olena, doctor of philology, professor;

Rusnak Ivan, doctor of pedagogics, professor;

Tkachuk Halyna, candidate of pedagogical sciences, assistant professor;

Torchynskyi Mykhailo, doctor of philology, professor;

Filiniuk Valentyna, candidate of philology, assistant professor;

Khrystianinova Raisa, doctor of philology, professor;

Chizhmarova Mariia, doctor of philosophy, professor, director of Institute of Ukrainian and East-European studies of University of Prešov (Prešov, Slovak Republic);

Shorobura Inna, doctor of pedagogics, professor.

*Recommended for publication by the decision of the Scientific Board
of Khmelnytskyi Humanitarian-Pedagogical Academy
(protocol № 1 of January 27, 2016)*

ЗМІСТ

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

Світлана Бартіш <i>Особливості формування німецької дитячої літератури епохи Просвітництва</i>	9
Олеся Барташук, Алла Ніколаєва <i>Етнографізм п'єси Михайла Старицького «Не судилося»</i>	17
Світлана Бородіца <i>Критична рецепція романів-епопей У. Самчука в літературознавчому дискурсі української діаспори другої половини ХХ століття</i>	25
Володимир Даниленко <i>Колоніалізм і страх</i>	34
Людмила Джигун <i>Літературний автобіографізм в мемуарах Докії Гуменної</i>	40
Галина Дорош, Галина Ткачук <i>Психологізм драматичного твору Ванди Врублевської «Кафедра»</i>	47
Анна Заєць <i>Творчість Володимира Ярошенка у літературно-критичному дискурсі</i>	52
Світлана Ленська <i>Трансформація різдвяної семантики як засіб художнього моделювання антисвіту в українській малій прозі ХХ ст.</i>	59
Віталій Мацько <i>Художні особливості діаспорної п'єси для дітей в аспекті рецептивної естетики (за творами Марії Дейко, Романа Завадовича)</i>	71
Марина Мележик <i>Картини майбутнього у трилогії «Час смертохристів: міражі 2077 року», «Час великої гри: фантоми 2079» та «Час тирана: прозріння 2084» Юрія Щербака як застереження українського народу</i>	83
Надія Миринюк, Ніна Ружицька <i>Проблема патріотизму і зрадництва в драмі Івана Карпенка-Карого «Сава Чалий»</i>	90
Інна Нагаєвська <i>Образна система збірки «З минулих днів» Анатолія Галана</i>	98
Інна Нікітова <i>Трагедія «маленької людини» у світі абсурду (п'єса «Син» Олександра Смотрича)</i>	105
Ірина Приліпко <i>Киево-Печерський патерик у художній рецепції українських письменників</i>	113
Віра Просалова <i>Літературно-музичні кореляції в малій прозі М. Яцкова</i>	125
Ірина Руснак <i>До питання про місце народження Юрія Клена (Освальда Бурггардта)</i>	138

Сергій Руснак Документалізм як основний принцип зображення дійсності в книзі «Живі струни» Уласа Самчука.....	147
Тетяна Скуратко Жанрові різновиди поем Івана Драча.....	155
Ірина Слоневська Українська драматургія початку ХХ століття у дискурсі західноєвропейської «нової драми»	167
Тетяна Ткаченко Антиномія «свій – чужий» у малій прозі Уляни Люболич	176
Юрій Телячий Активізація літературної критики в період Української революції (1917–1921 рр.)	186
Олеся Фоміна Модель світу крізь призму фантастичних повістей «Злочинці з паралельного світу», «Злочинці з паралельного світу – 2» Галини Малик	196
Тетяна Черкашина Жанри прозової саморепрезентації.....	203
Ольга Шабельна Художня інтерпретація філософії грошей у творчості І. Карпенка-Карого	213
МОВОЗНАВСТВО	
Галина Морараш Діалектна лексика як домінуюча ознака ідіолекту Євгенії Ярошинської	220
Валентина Філінюк, Людмила Петрюк, Наталія Григоровук Мова драматичних творів Віталія Мацька.....	230
Світлана Шабат-Савка Граматичні маркери суб'єктивно-модальних інтенцій: вставні та вставлені конструкції	240

CONTENT

LITERARY CRITICISM

Svitlana Bartish <i>Features of Forming of the German Children's Literature in Epoch of the Enlightenment</i>	9
Olesia Bartashuk, Alla Nikolaieva <i>Ethnographism of Mykhailo Starytskyi's Play «Not Fated»</i>	17
Svitlana Boroditsa <i>Critical Reception of Epic Novels by Ulas Samchuk in Literary Discourse of Ukrainian Diaspora in the Second Half of the Twentieth Century</i>	25
Volodymyr Danylenko <i>Colonialism and Fear</i>	34
Liudmyla Dzhyhun <i>Literary Autobiography in Dokiya Humenna's Memoirs</i>	40
Halyna Dorosh, Halyna Tkachuk <i>Psychologism of Dramatic Work of Vanda Vrublevska «Department»</i>	47
Anna Zaiets <i>Creativity of Volodymyr Yaroshenko in the Literary-Critical Discourse</i>	52
Svitlana Lenska <i>Transformation of the Christmas Semantics as a Means of Artistic Design of the Anti-World in the Ukrainian Short Prose of the XX Century</i>	59
Vitalii Matsko <i>Artistic Features of Diaspora Play for Children in Terms of Receptive Aesthetics (Works by Mariia Deiko, Roman Zavadovych)</i>	71
Maryna Melezhyk <i>Pictures of the Future in the Yuri Shcherbak's Trilogi «The Time of Death-Christ (‘Smertokhrystiv’): Mirages of 2077», «The Time of a Great Game: Phantoms of 2079» and «The Time of Tyrant: the Epiphany of 2084» as the Admonishment to the Ukrainian People</i>	83
Nadiia Myryniuk, Nina Ruzhytska <i>The Problem of Patriotism and Treachery in the Drama of Ivan Karpenko-Karyi «Sava Chalyi»</i>	90
Inna Nahaievska <i>Shape System of Storybook «From the Past Days» by Anatol Halan</i>	98
Inna Nikitova <i>Tragedy of a «Little Person» in the World of Absurd (Play «Son» by Oleksandr Smotrych)</i>	105
Iryna Prylipko <i>The Kyiv Pechersk Patericon in the Artistic Reception of Ukrainian Writers</i>	113
Vira Prosalova <i>Literary-Music Correlations in the Small Prose of M. Yatskov</i>	125
Iryna Rusnak <i>To the Question of Yury Klen's (Oswald Burghardt's) Birth-Place</i>	138

Serhii Rusnak <i>Documentalism as the Basic Principle of the Reality Depicting in Ulas Samchuk's Book «Living Strings»</i>	147
Tetiana Skuratko <i>Genre Varieties of Poems by Ivan Drach</i> ...	155
Iryna Slonevska <i>Ukrainian Dramaturgy of Early XX Century in the Discourse of the West European 'New Drama'</i>	167
Tetiana Tkachenko <i>The Antinomy «Insider – Alien» in the Small Prose by Uliana Liubovych</i>	176
Yurii Teliachyi <i>Intensification of Literary Criticism in the Period of Ukrainian Revolution (1917–1921)</i>	186
Olesia Fomina <i>Model of the World Through the Prism of the Fantastic Stories «Criminals From a Parallel World», «Criminals From a Parallel World – 2» by Halina Malyk</i>	197
Tetiana Cherkashyna <i>The Genres of Prosaic Self-Representation</i>	203
Olha Shabelna <i>The Artistic Interpretation of Money's Philosophy in Creativity of Karpenko-Kary</i>	213
LINGUISTICS	
Halyna Morarash <i>Dialect Vocabulary as a Dominant Feature of Idiolect of Yevheniia Yaroshynska</i>	220
Valentyna Filiniuk, Liudmyla Petriuk, Nataliia Hryhoruk <i>Language of Dramatic Works of Vitalii Matsko</i>	230
Svitlana Shabat-Savka <i>Grammatical Markers of Modal Subjective Intentions: Parentheses and Inserted Constructions</i>	240

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

УДК 821.112.2

СВІТЛАНА БАРТІШ,
кандидат філологічних наук
(м. Тернопіль)

**Особливості формування німецької дитячої літератури
епохи Просвітництва**

У статті проаналізовано особливості формування німецької дитячої літератури епохи Просвітництва, розглянуто чинники, які вплинули на розвиток літератури для дітей цього періоду. Наголошено, що література для дітей у сьогоденніньому розумінні з'явилася у Німеччині у XVIII столітті, вона характеризувалася різноманітністю жанрів і складалася не лише з релігійних та морально-повчальних, а й літературно-розважальних творів.

Ключові слова: дитинство, дитяча література / література для дітей, корпус текстів для дитячого читання, Просвітництво.

Постановка проблеми у загальному вигляді. Поліграфічна продукція для дітей та юнацтва, яка була призначена для занять, навчання, настанов, читання дітям, з'являється у Німеччині із винайденням друкарського верстата. Проте у XVI та XVII століттях не було чіткої межі між дорослими та не-дорослими адресатами. Лише у XVIII столітті, коли дитинство і підлітковий вік було визнано повноцінними періодами життя, з'явилася література для дітей та юнацтва в сучасному розумінні. В останні десятиліття дослідження літературознавців-германістів сприяли новому розумінню деяких питань антропології, педагогіки і психології дитинства, і навпаки, історична антропологія, соціальна та культурна історія XVIII століття сприяли постановці нових завдань у дослідженні літератури для дітей та юнацтва [7, с. 486].

Кардинальні зміни в історії літератури для дітей та юнацтва в Німеччині відбулися в середині XVIII століття. Й. Гете в автобіографічному творі «Поезія і правда» пише про своє дитинство: «У той час ще не існувало бібліотек для дітей. Адже в дорослих ще теж був присутній дитячий склад розуму, і для них було зручно просто передавати потомству накопичені знання. Крім «Orbis pictus» («Світ у малюнках») Яна Амоса Коменського, жодна книга, придатна для

дитячого читання, не потрапляла нам до рук; але велику Біблію ін-фоліо, з гравюрами Меріана, розглядали часто; Готфрідова «Хроніка» з гравюрами того ж майстра оповідала нам про видатні події світової історії; «Aesopa philologica» доповнювала їх байками, міфами, дивацтвами; а потім мені до рук потрапили Овідієві «Метаморфози» і я уважно проштудіював їх, особливо перші книги, і мій юний мозок наповнився масою картин, подій, значних та оригінальних образів» [1, с. 54]. Далі Й. Гете наводить приклади інших книг, які він прочитав у дитячому та підлітковому віці, серед них – «Телемах» Фенелона, «Робінзон Крузо», «Острів Фельзенбург», «Імператор Октавіан», «Фортунат» та ін. [1, с. 54]. У. Герман зазначає, що твори, які читав Й.В. Гете, і відповідно його літературна освіта є типовими для того часу. І лише в наступні десятиліття у великій кількості з'являється оригінальна література для дітей та юнацтва – література, яку створювали безпосередньо для дітей та підлітків [7, с. 487]. Важливі жанри літератури для дітей та юнацтва з'явилися уже в XVI столітті. Це були різного роду повчальні книжки, зразком яких є «De Civitate Morum puerilium» Еразма Ротердамського, тестаменти і батьківські поради, які йшли від трактатів Джованні делла Кази, Бальдассара Кастильони, Бальтасара Грасіана. Також до світської дитячої літератури належали казки [6, с. 137]. У XVII столітті до світських трактатів і збірок казок додається дитяча книга з малюнками, зразком для якої був «Orbis pictus» Я. А. Коменського. Щодо релігійної літератури, яка входила в коло дитячого читання, то з часів Реформації наявні катехізиси, уривки з Біблії, збірники псалмів і збірки афоризмів, адресовані дітям. Але це були, на думку Гайнца Вергаупта, лише «передвісники німецької літератури для дітей та юнацтва» [9, с. 104].

Метою нашої розвідки є проаналізувати особливості формування німецької дитячої літератури епохи Просвітництва.

Виклад основного матеріалу. У другій половині XVIII століття радикально змінилося літературне життя Німеччини. Стрімко зросло видання книжок; змінився і їх зміст. Зменшилася кількість теологічних праць, розширився обсяг педагогічної літератури, у тому числі літератури для дітей. На деяких німецьких сучасників епохи Просвітництва таке зростання справляло дещо незрозуміле, навіть страхітливе враження. Так педагог Фрідріх Гедіке в 1787 році говорив про «штампування (дослівно «діляцтво») книжок для юнацтва», яке, «інакше морські хвилі, виносило величезну кількість книжок на берег» [5, с. 18]. Загалом у XVIII столітті в Німеччині було видано понад три тисячі книжок для дітей, включно зі шкільними підручниками. Це

кількісне збільшення випуску дитячих книжок мало велике значення і для жанрового розширення дитячої книги. У цьому відношенні це був справжній початок літератури для дітей та юнацтва, підкреслює Г.-Г. Еверс. Якщо раніше, звертає увагу дослідник, література була представлена лише деякими жанрами, то тепер твори, адресовані дітям і юнацтву, існували в усіх можливих літературних видах. У багатьох випадках видавці не могли опиратися лише на власну культурну традицію, вони повинні були неодноразово звертатися до закордонних, здебільшого французьких, а потім й англійських зразків [4, с. 19].

Ядром цього повороту було виникнення белетристики, «естетичної» розважальної літератури для дитячих та юнацьких читачів. Розважальні хрестоматії, різного роду книжки для читання й альманахи, які містили вірші, казки, різні історії, повчальні оповідання та маленькі драми, стають центром просвітницької літератури для дітей та юнацтва. Тут проявляється ще одна нова особливість для цієї цільової групи: якщо до цього часу про дітей та підлітків рідко говорили відособлено, ставлячи їх здебільшого в один ряд з іншими малоосвіченими групами читачів (а в цей період більша частина населення Німеччини ще не вміла читати), то тепер вони становили власну й особливу публіку, яку, в свою чергу, було поділено за віком та статтю.

В останній третині XVIII століття література для дітей та юнацтва конституювалася як «особлива галузь літературної продукції» [4, с. 19], що характеризувалася різноманітністю жанрів і складалася не лише з релігійних та морально-повчальних, а й із літературно-розважальних творів. Педагог-просвітник Ф. Гедіке писав у свій час: «У жодній літературній мануфактурі не відбувається так багато всього, як у видавництві книжок для дітей... Видання для дітей з'являються в різних формах і з різними назвами: альманахи для дітей, дитячі газети, дитячі журнали, збірки для дітей, дитячі романи, дитячі комедії, дитячі драми, географії для дітей, історії для дітей, фізики для дітей, логіки для дітей, дитячі катехізиси, дитячі подорожі, повчальні розповіді для дітей, граматики для дітей, численні хрестоматії для дітей усіма мовами, дитячі поезії, проповіді для дітей, дитячі листи...» [5, с. 23]. Однією з передумов визнання необхідності існування такої літератури була просвітницька педагогіка, яка заявила про необхідність існування літератури для читання дітьми. У трактаті Джона Локка «Думки про виховання» було заявлено: «Коли дитина почне читати, давайте їй в руки легкі, цікаві книжки, які доступні її розумінню, зміст яких міг би захопити її і нагородити за зусилля, потрачені на читання, а не таку, яка б забила їй голову зовсім

непотрібним мотлохом» [2, с. 551]. Придатними для дитячого читання, на думку Дж. Локка, можуть бути байки Езопа та середньовічний тваринний епос «Рейнеке Лис». Більше таких книг педагог назвати не міг. Цей факт привів його до висновків, що «такого роду корисні книги губляться серед маси всіляких безглузвих книжок і ними нехтують» [2, с. 552]. А дитина не може отримати жодного задоволення чи заохочення, читаючи ті книги, у яких вона нічого не розуміє. Дж. Локк ще не ставить питання про написані спеціально для дітей книжки, він говорить швидше про вибір з наявних у літературі творів чи їх уривків. Потребу в новій літературі для дитячого читання відчували на практиці вихователі, вчителі, гувернери, які втілювали в життя педагогічні ідеї епохи Просвітництва. Вони, як зазначає Г.-Г. Еверс, не лише вибирали твори чи уривки з творів старих і нових письменників, а й самі створювали навчальну і розважальну літературу для своїх вихованців, не публікуючи своєї творчості. Також численні книжки для дітей видавали для приватних цілей, а вже потім поширювали на книжковому ринку [4, с. 21]. Таким чином, література стає одним із центральних засобів отримання інформації та важливим засобом виховання.

У літературній сфері, яка сформувалась у Німеччині у XVIII столітті, важливе місце належить журналам; це стосується і літератури для дітей. Першим німецьким журналом для дітей був «*Leipziger Wochenblatt für Kinder*» («Німецький тижневик для дітей»), який з жовтня 1772 року видавав мовознавець та лексикограф Йоганн Крістоф Аделюнг. У довільному порядку тут було зібрано казки, оповідання і байки, загадки, дитячі драми, повчальні роздуми і навчальні статті. Пропозиція різних жанрів є типовою для німецьких журналів для дітей, оскільки вони мали характер хрестоматій і, як правило, після (або й під час) своєї періодичної появи публікувались у формі книжки. Після журналу «*Leipziger Wochenblatt*» у тому ж видавництві в жовтні 1776 року з'явився «*Kinderfreund*» («Друг дітей») Крістіана Фелікса Вайсе. К. Ф. Вайсе інтегрував різні жанри в межі подій у сім'ї та створив таким чином неоціненну у своїй дії модель батьківської розмови. Наступним після «*Kinderfreund*» був часопис «*Briefwechsel der Familie des Kinderfreundes*» («Листування сім'ї друга дітей») (1784–1792). У ньому сім'ю просторово розділено; листи замінюють сімейну розмову. У «*Kinderfreund*» К. Ф. Вайсе розпочав традицію повчальних тижневиків, яку він розвивав. Зразком для нього був «*Magasin des enfans*» (Лондон 1756) французької письменниці та педагога Жанни-Марі Лепренс де Бомон, побудований у формі діалогу, у який інтегровано біблійні оповіді, казки, навчальні та повчальні

історії й оповідання. Чимало дитячих журналів, серед яких – «*Neuer Kinderfreund*» («Новий друг дітей»), «*Niedersächsischer Wochennblatt*» («Нижньосаксонський тижневик»), теж виходили у формі подій у сім'ї та містили бесіди, у які було інтегровано менші тексти. Більшість дитячих журналів було адресовано всім дітям, хоча деякі мали конкретних адресатів і видавались для певних вікових груп, як, наприклад, «*Chronik für die Jugend*» («Хроніка для юнацтва») і «*Kinderzeitung*» («Дитяча газета»), чи з певної галузі знань, як «*Physikalische Kinderfreund*» («Фізичний друг дітей»).

Близькими до дитячих журналів були численні збірки текстів, які можна позначити як «розважальні книжки для читання» [10, с. 75]. Сюди належали здебільшого альманахи, які виходили під заголовками «Дитяча бібліотека», «Розваги для дітей», «Заняття для дітей». Прикладами таких книжок для читання можуть бути такі видання: «*Abendzeitvertreib*» («Вечірне проведення часу»), яке анонімно виходило в 1795 році, «*Kinderbibliothek*» («Дитяча бібліотека») (1778–1784) Йоахіма Генріха Кампе, яка спочатку випускалась під заголовком «*Hamburgischer Kinderalmanach*» («Гамбурзький дитячий альманах»), «*Unterhaltungen für Kinder und Kinderfreunde*» («Розваги для дітей та друзів дітей») (1778–1787) Крістіана Готгільфа Зальцмана, «*Handbibliothek für Kinder und junge Leute*» («Підручна бібліотека для дітей та молодих людей») (1770) Йоганна Дітріха Лейдинга, «*Kleine Unterhaltungen*» («Маленькі розваги») (1780–1783), «*Neue Unterhaltungen für Kinder*» («Нові розваги для дітей») (1793–1795) Георга Карла Клаудіуса.

Поряд із розважальними хрестоматіями, книжками для читання, у яких були зібрані різні жанри, з'являються також антології окремих жанрів, віршів і пісень, загадок, повчальних історій та анекдотів, байок, драм чи листів. Нерідко сюди входили опрацьовані видавцями тексти, які спочатку було написано для дорослих. Однією з найпопулярніших збірок повчальних історій була «*Moralisches Elementarbuch*» («Повчальна елементарна книжка») (1782–1783) Крістіана Готгільфа Зальцмана, призначена для читання 6–8-річними дітьми. Дуже поширеними у XVIII столітті були байки, вони вважались прикладом поетичного мистецтва, у якому повчання поєднано з насолодою. У своєму трактаті «Роздуми про байку» (1759), Готгольд Ефраїм Лессінг заявляв, що байка не лише покликана повчати, забавляючи, вона повинна мати серйозне, морально-виховне значення. Мета байки – наочне зображення певної моральної настанови [8, с. 44]. Збірки байок для дітей укладають здебільшого для шкільного вжитку. Так з'являються античні байки Езопа та Федра; відомими виданнями

байок для дітей були «*Fabeln für Kinder*» («Байки для дітей») (1771) Йоганна Лоренца Бенцлера та «*Aesopische Fabeln*» («Езопові байки») (1791) Августа Готлоба Мейснера. Тут ідеться про тексти, спочатку призначені для читання дорослими, зазначає Р. Вільд [10, с. 77]. Збірки байок, створених спеціально для дітей, такі як «*Belustigungen für die Jugend*» («Розвага для юнацтва») (1778) Крістіана Готфріда Геза та «*Fabeln und Erzählungen*» («Байки та оповіді») (1798) Йоганна Якоба Еберта, були швидше винятком. До найменших епічних форм просвітницької літератури для дітей належали загадки, за допомогою яких у дітей розвивали тямущість та передавали їм знання. Найвідомішими збірками загадок, які пропонував книжковий ринок, були «*Vierhundert neuen Räthsel zur Unterhaltung für junge Gesellschaften*» («Чотириста нових загадок для забави для юних товариств») (1781) або «*Achthundert neuen noch nie gedruckten Räthsel von einem Kinderfreunde*» («Вісімсот нових ніколи не друкованих загадок одного друга дітей») (1791).

Лірика для дітей епохи Просвітництва, як і багато інших жанрів літератури для дітей, складалася здебільшого із запозичень із «дорослої літератури». Вірші та пісні, які раніше не було призначено для читання дітьми, входять до складу повчальних хрестоматій та розважальних книжок, їх публікують у дитячих журналах, альманахах, календарях для дітей. В антологіях для дітей того часу можна знайти вірші Крістіана Геллерта, Йоганна Глейма, Фрідріха фон Гагедорна, Карла Вільгельма Рамлера та ін. У сімдесятих та вісімдесятих роках велику популярність у видавців книг для дітей має лірика геттінгенської спілки поетів «Гай» Йоганна Генріха Воса, Людвіга Гельті, братів Штольберг, Маттіаса Клаудіуса та ін. Пісні, вірші, римівки усної (фольклорної) літературної традиції були знайомі бюргерським дітям, так само як і духовні пісні, римовані молитви, церковні пісні. Проте просвітники не схвалювали фольклорного надбання і відмовлялися від нього [10, с. 82]. В автобіографії Крістіана Фелікса Вайсе читаємо, що в 1765 році він вперше став батьком. Його «внутрішня радість і прив'язаність до маленької істоти» були причиною частого перебування біля дитини, де він неодноразово чув «позбавлені смаку пісні мамки і няні». Це стало для письменника приводом написати «маленькі моралістичні пісні для дітей» [3, с. 129]. Уже в наступному 1766 році було надруковано збірку «Пісні для дітей» («*Lieder für Kinder*»), з появою якої починається традиція *цілеспрямованої* (інтенційної) лірики для дітей епохи Просвітництва. Основна її мета – подати певні моральні настанови щодо моралі та чеснот. Більшість віршів та пісень – це римовані повчання. Були популярними і рольові вірші, у яких

дитина говорить про добродичність, присутня розмова двох дітей або ведеться діалог між батьком / матір'ю і дітьми. Створювалась для дітей і пейзажна лірика, але вона, у силу традиції просвітницької лірики, закінчувалась моралістичним повчанням. До авторів інтенційної просвітницької лірики для дітей, поряд із Крістіаном Феліксом Вайсе, належали Готлоб Вільгельм Бурман (збірка *Kleine Lieder für kleine Mädchen und Jünglinge* «Маленькі пісні для маленьких дівчаток і хлопчиків», 1777), Йоганн Міхаель Армбрустер, Фрідріх Йоганн Юстін Бертух (збірка *Wiegenliederchen* «Колискові пісеньки», 1772), Магдалена Філіпіне Енгельгард (*Neujahrgeschenk für liebe Kinder* «Новорічний подарунок для любих дітей», 1787), Рудольф Крістоф Лоссіус (*Lieder und Gedichte* «Пісні та вірші», 1787), Йоганн Генріх Редінг і Кароліне Рудольфі. Більш грайливою і менш повчальною є збірка Крістіана Адольфа Овербека *Frischens Lieder* («Пісні маленького Фріца», 1781).

Висновки. Таким чином, істотні зміни в суспільстві й у педагогіці, характерні для епохи Просвітництва в Німеччині, привели до змін у літературному житті, у тому числі в розвитку літератури для дітей та юнацтва. У цей період набуває поширення дитяча література різних видів та жанрів. Для читання дітям пропонують журнали та хрестоматії, які містять прозові та поетичні тексти, а також антології окремого жанру. Для дітей пишуть спеціальні твори, а також добирають твори чи уривки з «дорослої літератури». Варто відзначити, що перші прозові твори в Німеччині, написані спеціально для дітей, часто створювались за європейськими зразками, тоді як цілеспрямована дитяча лірика бере початок у німецькій літературній традиції. Перспективою подальшого дослідження є питання формування окремих жанрів літератури для дітей у період Просвітництва.

Список використаних джерел і літератури:

1. Гёте И. В. Из моей жизни. Поэзия и правда / И. В. Гёте / Собрание сочинений : в 10 т. – М., 1976. – Т. 3. – 718 с.
2. Локк Дж. Мысли о воспитании / Джон Локк // Сочинения : в 3 т. / Джон Локк. – М., 1988. – Т. 3. – С. 407–614.
3. Christian Felix Weißens Selbstbiographie / Herausgegeben von dessen Sohne Christian Ernst Weiß und dessen Schwiegersohne Samuel Gottlob Frisch. – Leipzig : Georg Voß, 1806. – 336 S.
4. Ewers H.-H. Erfahrung schrieb's und reicht's der Jugend. Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur vom 18. Bis zum 20. Jahrhundert / Hans-Heino Ewers. – Frankfurt am Main : Peter Lang, 2010. – 343 S.
5. Gedike F. Einige Gedanken über Schulbücher und Kinderschriften / Fridrich Gedike. – Berlin : Unger, 1789. – 45 S.
6. Handbuch zur Kinder und Jugendliteratur. Vom Beginn des Buchdrucks

bis 1570 / Hrsg. von T. Brüggemann, O. Brunken. – Stuttgart : Metzler, 1987. – 596 S.

7. Herrmann U. Kinder- und Jugendliteratur / Ulrich Herrmann // Handbuch der deutschen Bildungsgeschichte / Hrsg. von Notker Hammerstein und Ulrich Herrmann. – München, 2005. – Bd. 2: 18. Jahrhundert. Vom späten 17. Jahrhundert bis zur Neuordnung Deutschlands um 1800. – S. 485–498.

8. Lessing G. E. Fabeln. Abhandlungen über die Fabel / Gotthold Ephraim Lessing ; Hrsg. von Heinz Rölleke. – Stuttgart : Reclam, 1995. – 167 S.

9. Wegehaupt H. Vorstufen und Vorläufer der deutschen Kinder- und Jugendliteratur bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts / H. Wegehaupt. – Berlin : Kinderbuchverlag, 1977. – 127 S.

10. Wild R. Aufklärung / Reiner Wild // Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur : Mit 250 Abbildungen / Hrsg. v. R. Wild. – Stuttgart, 1990. – S. 45–98.

References:

1. Gjote I. V. Iz moej zhizni. Pozejzija i pravda, Sobranie sochinenij : v 10 parts, Moskov, 1976, Part 3, 718 p.

2. Lokk Dzh. Mysli o vospitanii, Sochinenija : v 3 parts, Moskov, 1988. – Part. 3, pp. 407–614.

Summary

Svitlana Bartish

Features of Forming of the German Children's Literature in Epoch of the Enlightenment

The article analyzes the features of forming of the German Children's Literature in the Epoch of the Enlightenment. The factors which influenced the development of children's literature of that period are considered. The paper emphasizes that literature for children and youth in today's sense appeared in Germany in the 18th century. It was characterized by a variety of genres and consisted not only of the religious, moral and didactic, but also of the entertaining literary works.

Key words: *childhood, children's literature / literature for children, set of texts for the children's reading, Enlightenment.*

Дата надходження статті: «20» грудня 2015 р.

Дата прийняття до друку: «25» грудня 2016 р.

УДК 39:821.161.2–2.09(045)

ОЛЕСЯ БАРТАШУК,
кандидат історичних наук, доцент,
АЛЛА НІКОЛАЄВА,
викладач
(м.Хмельницький)

Етнографізм п'єси Михайла Старицького «Не судилося»

Стаття присвячена аналізу фольклорно-етнографічного елементу драми М. Старицького «Не судилося». Увага переважно зосереджена на використанні автором описів ритуалів та звичаїв традиційного українського суспільства, на прикладах використання малих фольклорних жанрів, фразеологізмів та діалектів, описах вдачі українців.

Ключові слова: *п'єси М. Старицького, етнографізм, діалекти, малі фольклорні жанри, фразеологізми.*

Постановка проблеми Етнографізм як стильова течія національної літератури перебувала в полі дослідження багатьох українських вчених починаючи від XIX – початку XX ст. (Т. Шевченко, І. Білик, М. Драгоманов, І. Франко, Б. Грінченко, О. Маковей, С. Єфремов, Д. Чижевський, О. Білецький та ін.), так і сучасних літературознавців та критиків. І якщо дослідники попередніх років в цілому виступали переважно проти поверхового побутописання, то для критиків кінця XX - початку XXI ст. етнографічна достовірність опису життя українців служить реалістичному зображенню життя, утвердженню високих морально-етичних, духовних сил народу, його етнічних особливостей.

Дослідники акцентують увагу на тому, що художня література може дати значну кількість матеріалу при вивченні таких проблем, як стереотипи поведінки, ціннісні орієнтації, переконання, етнічна самосвідомість, а також сімейна й календарна обрядовість та інших аспектів соціонормативної культури українців. І особливу цінність представляє реалістична література, оскільки письменники-реалісти завжди прагнуть дати найбільш повне й точне зображення життя – подій, людей, предметів та явищ, зображаючи їх такими, якими вони є у дійсності. Цілком зрозуміло, що й п'єси письменника-реаліста М. Старицького можуть слугувати цій меті – бути джерелом вивчення етнографії українців свого часу, що й стане предметом дослідження цієї статті.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. В останні роки етнографізм художніх творів досить часто стає предметом вивчення як

стосовно складових ідіостилю окремих письменників [5], так і його окремих складових (фольклоризм, діалекти, міфологічні сюжети, архетипи, особливості національного характеру, символіка, обрядовість тощо) [2; 4; 6; 7]. Однак твори М. Старицького ще не стали предметом дослідження з точки зору саме етнографічної цінності, що актуалізує обрану нами тему.

Мета статті визначається обраним предметом аналізу й полягає у визначенні етнографічної цінності поданих М. Старицьким у тексті п'єси «Не судилося» описів побуту українців, їх традицій, характерів, фольклорних жанрів.

Виклад основного матеріалу. Дослідники творчості М. Старицького зауважують, що у своїх драматичних творах автор започаткував в українській літературі новий напрямок, найголовнішою ознакою якого було визначено етнографізм. Однак оцінки етнографізму п'єс М. Старицького неоднозначні: так, на думку С. Єфремова: «...сценічність перебиває суто літературну сторону. Сміливий новатор у своїй ліриці, Старицький не мав сили визволитися з-під шаблону й рутини в драмі, традиційних аксесуарів старої української драми, як співи, танці, горілка і взагалі поверхневий етнографізм...» [3, с. 499].

Тривалий час у вітчизняному літературознавстві побутовала думка, що етнографічні елементи, які у п'єсах М. Старицького чимало, знижують естетичну вартість творів, що народні співи, танці, звичаї як речі шаблонні зовсім не потрібні сучасному глядачеві [9, с. 16].

На захист етнографізму п'єс М. Старицького виступив свого часу академік О. Білецький, суттєво поглибивши визначення як цієї стильової течії в українській літературі в цілому, так і назвавши Старицького «творцем етнографічного реалізму» як своєрідного літературного напрямку, де увага митця до етнографічних елементів українського народу була як засобом вияву співчуття та симпатії до простого люду, так і намаганням торкнутися найтонших струн людської душі, і що, не менш важливо в умовах царської цензури - значна кількість народних пісень, танців, мовних перлин та колоритних речей побуту у п'єсах досить часто сприяли вправному приховуванню головної, часто «крамольної» думки сценічного твору [1, с.76].

Під поняттям «етнографізм» розуміємо «точне відтворення традиційних форм побуту, звичаїв, обрядів і т. ін. без заглиблення в соціальні процеси» [8,с.491]. Велике значення для етнографа завжди має культурно-побутове тло, у якому перебувають персонажі і, зазвичай, воно відтворюється з реалістичною достовірністю. У п'єсі М. Старицького «Не судилося» таким тлом є «панське болото», змальоване насамперед через звички, поведінку і мову персонажів.

Автор, подаючи опис зовнішності Михайла, щоб підкреслити риси його характеру, які потім будуть яскраво підтверджені його вчинками, уже в першій дії наголошує, що цей персонаж «розкішно по-українськи одягнений» [10, с. 15]. І саме ця деталь - «розкішно» - , має привернути увагу читача для характеристики персонажа, а етнолога - для пояснення естетики та художньої своєрідності народного костюма, який міг бути буденним та святковим.

Кілька разів вжито в тексті п'єси сам термін «етнографія» для підкреслення зацікавленістю Михайла проявами особливостей життя простого народу, зовнішньою екзотикою їх побуту, звичаїв, традицій, ритуалів, житла й одягу, у той час, як внутрішня суть життя панства проявляється в інших поняттях: цивілізація - «кормление от земли не обязывает меня, надеюсь. Обратится в дохристианского дикаря...» [10, с. 15].

Характеризуючи падкість до «вищого світу» панів і особливо їхніх слуг, автор уводить в мовлення персонажів досить влучну їх характеристику як пристосуванців «Цигане, цигане, якої ти віри? А якої тобі треба?» [10, с. 21], «Блоха, а й та кашля» (про Зізі, що береться керувати слугами) [10, с. 74],

Водночас тло п'єси не могло не відбити змін, що відбулися в поведінці і житті селян та їх власників після скасування кріпосного права: «Минулися ті роки, що розпирали боки!» [10, с.26]. Вдається М.Старицький і до висловлення «крамольної думки» про силу громади в нових суспільних умовах післяреформеного села: «Стійте тільки горою за свої права, та гуртом, всією громадою, то ваше й буде зверху», «Як будете вівцями – обдеруть, а не будете – самі відберете!» [10, с.45]; відзначає автор значну роль освіти для громади: «Якби ви більш дбали про громадські діла та дітей учили, то, може, і з вас би народилися люде...»[10, с. 43].

Філософські засади української вдачі, яка за будь-яких умов шукає краси для душі і прагне любові щирої, висловленні автором через уста Михайла: «Життя має свої права і проти них воювати годі! Та на біса б і колотивсь цілий вік чоловік, якби не загорював якої втіхи? Навіщо б поневірятись і лити кривавий піт над працею, коли б не мати таких радісних звилин у житті? Чого тікати від краси? Який там гріх – одволжити поезією душу!») [10, с. 32]. Таким же високим почуттям, «останнім щастям, останньою радістю» названо щире кохання як сенс усього життя людського [10, с. 66]. Гріхом вважався шлюб без згоди : «Чужого віку заїдати не хочу» [10, с. 65], «...я йому стежку не переступлю» [10, с. 90], і підносилося кохання щире: «Своєю волею покохала...аж згоріла у тому коханні» [10, с. 65].

Досить міцними зображені в п'есі народні уявлення про долю, яка дана кожній людині і яку не зміниш, «конем не об'їдеш: «Може, іноді чоловік би себе надвое розірвав, щоб того щастя-кохання добути, а як нема долі, не судилося – то й ковтай тільки нишком сльози!» [10, с. 34], «Така вже моя доля щербата: кого б'є, то вже не милує!», «Не мені, злиденному, щастя!» [10, с. 67], «Виплакала вже я давно свої очі; уже давно по своїй надії і по собі справляю похорон...» [10, с. 89], «...як бог дасть, то й у вікно подасть!» [10, с. 46].

Суворі настанови народної моралі щодо ваги дівочої честі і цнотливості відбито у паремії: «У дівки, може, тільки й посагу того, що дівоча честь» [10, с. 32]. І водночас із етнографічними деталями подано автором опис традиційної ставлення українців до дівчат-покриток, що не дотримались законів народної моралі: «Приймати од кожного, хто не схоче, - і регіт, і глум, і зневагу, і бійку навіть – так, бо по закону і в волості можуть одпарити! Дочекатись, щоб на смітнику косу обрізали та дьогтем голову вимазали! Піти попідтинню на знущання за куском хліба? Втопити з одчаю свою власну дитину та й зогнити в тюрмі?» [10, с. 55]. Катря, дізнавшись про поголос по селі про її безчестя, усвідомлює («ламаючи руки»): «Наступає вже кара людська, невпросима, невмолима» [10, с. 65]. Аннушка закликає хлопців обмазати двері і вікна в Катриній хаті а разом і її голову дьогтем, коли панич від неї відмовився. І саме цей жорстокий ритуал після материних прокльонів (найстрашніших, від яких нема порятунку) остаточно підштовхує Катрю до самогубства.

Цікавими є роздуми про особливе ставлення на селі до панських покриток: «На селе такой закон: заброшенная, нищая панская любовница – позор и мишень для всевозможных оскорблений, а обеспеченная, покровительствуемая любовница – сила, которой все кланяются!» [10, с. 83].

Згадано автором із вуст Катрі про важкий гріх самовбивства: «Як собаку в землю закинуть... Без хреста, без панахиди... Могили навіть не насиплять...» [10, с. 91].

Величезною в українському сільському соціумі була роль знахарок у лікуванні будь-яких хвороб, однак у кінці XIX ст. на етапі зламу традиційного українського суспільства медицина стає більш доступною, так що й селяни можуть звертатися по допомогу до її представників, однак віддають перевагу за традицією знахаркам: «То таки лікар, вчений, а то... Он і люде всі дякують, що пособля» [10, с. 27]. Саме у підпоюванні панича Михайла магічним приворотним зіллям і звинуватили Катрю: «Чим панича обкурювали та обпоювали?» [10, с. 92]. Тай сама Катря, розуміючи, що від кохання з Михайлом

щастя годі чекати, називаю цю пристрасть наслідком магії: «Хто його зна: чи мені наврочено, чи у мій слід хто вступив? Все одно та одно на думці... не дає мені ні робити, ні спати!» [10, с. 37].

У народній традиції було купання в любистку новонароджених дітей, що за уявленням мало магічним способом привертати до них любов у майбутньому; саме так характеризує Пашка Михайла: «Та все-таки, певно, в любистку купали, бо всі дівчата за тобою аж-аж-аж!» [10, с. 21]. Згадується і про оздоровчий і водночас магічний дівочий ритуал намазування волосся смальцем чи оливою (щоб росло краще), що так дратувало Михайла: «..так наялозить для мене, що аж одгонить» [10, с. 52].

Особливе пошанування батьків в українському соціумі передавалося у мовленні використанням при звертанні особового займенника «ви» замість «ти», або «вони» замість «вона» (мама) чи «він» (тато): «Та вони слабують давно, ще з того часу, як батька деревом прибито» (Катря про матір) [10, с.31]. Тобто, низка етнографічних деталей із життя традиційного українського села розкривають особливості світосприйняття та розуміння законів життя українцями, сприяють кращому розумінню поняття «національний характер», усвідомленню етнічних особливостей.

Значне місце в канві твору належить мовним засобам, що також є важливим етнографічним елементом, оскільки на противагу покрученому суржику панів характеризують носіїв мови народної з позитивного і привабливого боку. Досить яскраво представлені в тексті п'єси фольклорні зразки малих жанрів: приказки і прислів'я, фразеологізми, які також характеризують особливості українського етносу; «Кожному народові бажається виробити собі такі форми, у яких йому найприродніше», «Кожному народові у своїй власній одежі найвільніше, найзручніше поводитись» [10, с. 18].

На противагу народним характерам змальовано образи представників «панського болота», де їх характеристика вкладає в рамки влучних коротких паремій: «Та швидше в мене на долоні волосся виросте, ніж це станеться» [10,с.56], - так висловлюється Павло про те, що не дадуть батьки Михайла згоди на шлюб з Катрею. «Споконвіку неправдою живуть! Насміялись, натішити свою пельку неситу – то так! А жалощів - у їх печінках не було звіку!» [10,с. 96], «..пан із нас жили тягне, а йому ще хочетьця олію видушити» [10,с.26], « Шьо мужик? – клямка, кавалок, жалізо, а його вчать!» [10, с. 27], «Поки, ...отого хлопа не взяв у лещата, то він як свиня борсається, а як його з чуприном тримаєсь, то воно робиться таке м'яке, як віск, що хочеш з ним роби» [10, с. 27].

Багато вжито в тексті приказок, влучних фразеологізмів, що сприяють стилістичні вправності драматичного жанру, влучності характеристики почуттів і думок героїв, їх вчинків: «Про мене, Семене, аби я Йван» [с. 21], «Не грай з вогнем», «Запалившись, стратиш розуму в загарі» [с. 24] «Чи ж пада нещасній синиці думати про ясного сокола?» [10, с. 40], «Байдуже паски, аби порося» [10, с. 41], «У нас сьогодні Луки, ана хліба, ні муки!» [10, с. 43], «Самі дбайте та добрий розум майте», «не такий страшний чорт, як його малюють» [10, с. 46], «І в думку собі не клади», «шлях терновий», «Не страшно, а безглуздо, не спробувавши броду зразу кинутись у воду», «над нею висить тяжкий меч» [10, с. 56], «гонори грати», «в голову одне погане лізе», «чорний день», «доля усміхнеться» [10, с. 57], «руки не куповані» [10, с. 60], «боюся і душі в мене нема», «язика утну», «згоріла в коханні» «шила в мішку не утаїш» [с.68], «піти на публіку» (зазнати ганьби), «серце окипа кров'ю» [10, с. 69], «мов з хреста знята», «не знаєш, на яку й ступить», «думки не дають спокою», «нудьга бере серце» [10, с. 73], «похвалки чинить», «так затяглося вузлом, що й не розв'яжеш», «дбаєш про свою шкуру», «пустила лотоки» [10, с. 74], «лопотати язиком» [10, с. 77], «чи є з цього провалля стежка?» [10, с. 78], «серце тріпочеться», «нудьга точить», «очі горять», «очей не маю куди дівати», «твої сльози в печінках сидять» [10, с. 84-85], «коло серця пече» [10, с. 89], «чи зникла надія, чи за хмарами мріє?», «душа пташкою полине» [10, с. 91], «сиділа б ..., в рот води набравши» [10, с. 92] та ін.

Цікавим є діалектне тло мови п'єси, що найбільш широко представлене його лексичними складовими: постерега – побачить; присмака – потреба, бажання; поривань – прагнень; загар – азарт; заниділа – знудилась; одволжити – підкріпити, відновити; укоськати – вмовити; придоба – зручність; проби – сумніви; охаїв – занепа; мализна – невелика справа; шпорко – гаряче; похвалки – поговорі; нагло – терміново; банітували – лаяли; залася – насолода.

Зустрічаються кілька граматичних діалектів: «хочетьця», «шьо?», «люде», «мняке», «розкош» (замість «розкошів»), «окипа» - кипить, «звідци», «здоровіще», «люде».

Значна кількість традиційних народних порівнянь та епітетів використана автором для опису головних героїв: «Вид біленький, вус чорненький, брови на шнурочку!» [10, с. 29] (про Михайла); «Яка хороша, хоч малюй! А погляд...лагідний, чисто янголиний. Сердешне голуб'ятко!» [10, с. 32]; «зіроньки-оченята» [10, с. 47]; «Славна в мене дочка: і хороша, і мотгорна, і упадлива» [10, с. 61]; «Брівоньки мої шовковії! Очі мої ясні та прекрасні! Вустонька мої любі та милі» [10, с. 98].

Для нетямущих, таких, що потребують додаткового пояснення, автор має досить влучні характеристики: «Чи тебе мама не п'яною привела?», «Дивіться, ...яка маленька, наче з капусти вискочила!» [10, с. 33].

Зустрічаються в тексті п'єси і кілька народних пісень, покликаних охарактеризувати як момент дії (веселі дівочі співи на вечорницях біля колодки; ліричний та мрійливий спів закоханого серця, що чекає милого; пісня п'яної сусідки, що в шинку добряче погуляла «на свої, зароблені», чи сороміцька приспівка Степаниди до Катрі - дівки на порі - про журавля, що занадився до бабиних конопель [10, с. 63].

Висновки та перспективи подальших досліджень. Отже, етнографізм не перешкодив письменникові бути реалістом, показуючи правду життя. Його увага до етнографії, як засвідчує проведений аналіз драми «Не судилося», була засобом виразного вияву соціальної доби: ще досить міцні традиції, однак нове входить у життя українського соціуму поступово (через зародження освіти на селі, появу традиційної медицини, зростання сили громади тощо). Як зауважують дослідники: «Сильний етнографічно-фольклорний елемент твору надає дії мальовничості, підсилює драматизм, увиразнює його сценічне втілення» [9, с. 18].

У подальшому вважаємо за доцільне проаналізувати цей потужний елемент в інших творах М. Старицького як драматичних, так і прозових, і визначити можливості використання отриманих матеріалів при вивченні навчальних предметів «Етнологія» та «Діалектологія» в системі підготовки майбутніх вчителів української мови та літератури.

Список використаних джерел і літератури:

1. Білецький О. М. Старицький. Біографія [Текст] / Білецький О., Мамонтов Я. // Білецький О., Мамонтов Я. Український театр: Хрестоматія. Ч. 2. – Харків, 1941. – 165 с.
2. Голобородько Я. Буковинська орнаментика Марії Матіос / Я. Голобородько // Вісник Національної академії наук України. – К., 2008. – № 3. – С. 66–73.
3. Єфремов С. Історія українського письменства / Худож. Оформлення В. Штогриня. – К.: «Феміна», 1995. – 688 с.
4. Зелінська О., Тищенко Т. Виразальний потенціал діалектної лексики в романах Марії Матіос [Електронний ресурс] : Режим доступу // <http://dspace.udpu.org.ua:8080/jspui/bitstream/6789/1681/1/vyrazhalnyjpotencial.pdf>
5. Насмінчук І. А. Проза М. Матіос : особливості індивідуального стилю : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / І. А. Насмінчук. – Івано-Франківськ, 2009. – 19 с.
6. Павлишин Г. Я. Етнокультурна колористика у сімейній сазі в новелах Марії Матіос «Майже ніколи не навпаки» [Текст] / Г. Я. Павлишин // Наукові

записки [Національного університету «Острозька академія»]. Сер. : Філологічна, 2010. т.Вип. 15. – С.196–200.

7. Папіш В.А. Семантико-функціональна природа фразеологізмів у художній прозі закарпатоукраїнських письменників (40–90 рр. ХХ ст.) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.01 «Українська мова» / В. А. Папіш. – Ужгород, 2004. – 22 с.

8. Словник української мови: в 11 томах. – Т.2. - К.: Наукова думка, 1971. – С.491

9. Старицький М. П. Твори: У 2-х томах. Т.І. Упоряд. і передм. Л. С. Демянівської. – К.:Дніпро, 1984. – 645с.

10. Старицький М. П. П'єси. – К.: Дніпро, 1979. – 247с.

References:

1. Biletskyi O. M.Starytskyi.Biohrafiia [Tekst], Biletskyi O., Mamontov Ya. Ukrainskyi teatr:Khrestomatiia, Vol. 2, Kharkiv,1941, 165 p.

2. Holoborodko Ya. Bukovynska ornamenteyka Marii Matios, Visnyk Natsionalnoi akademii nauk Ukrainy, Kyiv, 2008. Issue 3, pp. 66–73.

3. Yefremov S. Istoriia ukrainskoho pysmenstva, Kyiv, 1995, 688 p.

4. Zelinska O., Tyshchenko T. Vyrzhalnyi potentsial dialektnoi leksyky v romanakh Marii Matios [Elektronnyi resurs] : Rezhym dostupu // <http://dspace.udpu.org.ua:8080/jspui/bitstream/6789/1681/1/vyrzhalnyjpotencial.pdf>

5. Nasminchuk I. A. Proza M. Matios : osoblyvosti individualnoho styliu, Ivano-Frankivsk, 2009. – 19 s.

6. Pavlyshyn H. Ya. Etnokulturna kolorystyka u simeinii sazi v novelakh Marii Matios «Maizhe nikoly ne navpaky» [Tekst], Naukovi zapysky, 2010, Vol. 15, pp.196–200.

7. Papish V.A. Semantyko-funktsionalna pryroda frazeolohizmiv u khudozhnii prozi zakarpatoukrainskykh pysmennykiv (40–90 rr. KhKh st.), Uzhhorod, 2004, 22 p.

8. Slovnyk ukrainskoi movy, Kyiv, 1971, Part. 2, pp.491

9. Starytskyi M. P. Tvory, Kyiv, 1984, Part I, 645 p.

10. Starytskyi M. P. Piesy, Kyiv, 1979, 247 p.

Summary

Olesia Bartashuk

Alla Nikolaieva

Ethnographism of Mykhailo Starytskyi's Play «Not Fated»

The article deals with the analysis of folk-ethnographic element of M.Starytskyi's drama «Not Fated». The attention is chiefly concentrated on the use by the author descriptions of the rituals and customs of traditional Ukrainian society, by the examples of using small folklore genres, idiomatic expressions and dialects, description of Ukrainians' nature.

Key Words: *M.Starytskyi's plays, ethnographism, dialects, small folklore genres, idiomatic expressions.*

Дата надходження статті: «13» грудня 2015 р.

Дата прийняття до друку: «20» грудня 2015 р.

УДК 883.3.01-3

СВІТЛАНА БОРОДЦА,
кандидат філологічних наук, доцент
(м.Тернопіль)

**Критична рецепція романів-епопей У. Самчука в
літературознавчому дискурсі української діаспори другої
половини ХХ століття**

У статті аналізується велика проза У. Самчука у літературно-критичному дискурсі української діаспори другої половини ХХ століття, зокрема з'ясовуються жанрово-стильові аспекти літературознавчої рецепції його творчості як естетичного феномена.

Ключові слова: історіософська концепція, літературно-критичний дискурс, морально-естетичний ідеал, національний роман-епопея, художнє мислення автора.

Постановка наукової проблеми та її значення. Улас Самчук – самобутній письменник в українській прозі ХХ століття, на думку В. Державина, «загально визнаний корифей нашої белетристичної прози 30-х років», основна мета творчості якого – «поновити велику (обсягом і задумом) повістярську прозу, перенісши її з етнографічно-побутового або ж соціально-побутового плану на площину соборнонаціональної та універсально-етичної проблематики» [3, с. 580]. Його романи-епопей «Волинь» і «Ost» засвідчують складний характер художнього мислення митця, спадкоємність з українською та західноєвропейською літературою, масштабність авторського вираження історіософської концепції.

Попри це в сучасному літературознавстві відсутнє системне вивчення творчості Уласа Самчука в контексті літературної традиції і новаторства, що дозволяють говорити про естетичний модус як основу творчої парадигми автора.

Перші спроби дослідження великої прози У. Самчука у літературознавчій науці на західноукраїнських землях з'явилися у 30-х роках минулого століття. В цей час після публікації творів письменника друкувалися численні відгуки, рецензії українських та польських критиків, зокрема Я. Гординського, Є. Маланюка, Б. Ольхівського та інших, у яких автори наголошували: у зіткненні людини й соціуму, людини й історії Улас Самчук відшукав жанрові стимули, самобутні образи й соціально-психологічні конфлікти, на

основі чого вибудував оригінальний, національно-своєрідний романний світ.

З того часу починається детальне вивчення творчості Уласа Самчука, але поза межами батьківщини. Його високохудожній доробок постійно перебував під пильним поглядом дослідників літератури в діаспорі. Саме вони чітко окреслили жанрові ознаки великої прози митця, звели їх в єдину систему як особливий аспект самчукознавства. Оглядові статті й аналітичні матеріали у післявоєнний період опублікували А. Власенко-Бойцун, М. Гарасевич, В. Державін, Г. Костюк, І. Кошелівець, Б. Кравців, О. Лятуринська, Д. Нитченко, Я. Розумний, О. Тарнавський, Ю. Шевельов та інші.

В Україні лише на початку 90-х років ХХ століття з'являються статті українських учених, які намагаються збагнути естетичний феномен творчості У. Самчука, заглибитися у його художній світ, проаналізувати жанрово-стильові домінанти прозового спадку. Першими самчукознавцями є М. Герц, М. Гон, Р. Гром'як, А. Жив'юк, М. Жулинський, Н. Лисенко, Р. Мовчан, С. Пінчук, О. Слоньовська, В. Шевчук, Г. Чернихівський та інші. Таким чином, у хронології дослідження творчої спадщини У. Самчука, умовно виділяються три етапи. Перший становлять розвідки літературознавців 30-их років ХХ століття, які характеризуються тим, що аналіз здійснювався в руслі окреслення парадигм художнього мислення письменника, тематичних аспектів, проблематики, образів та мови творів автора.

Для другого етапу (40-80-і рр.) властиві різкі, контрастні оцінки творчості письменника, що пов'язано з сумнозвісними історичними подіями. В еміграційній критиці та літературознавчих дослідженнях про митця написано чимало. Переважна кількість студій про У. Самчука подана у формі оглядового аналізу його творів із наголошенням на превалюванні національних мотивів (А. Власенко-Бойцун, О. Грицай, Г. Костюк, Є. Онацький). Належним чином оцінивши талант прозаїка, літературознавці вказують на стильові особливості його творчості, зокрема монументальність.

Офіційна радянська критика, зрозуміло, різко негативно трактувала його твори (Ю. Мельничук, Ю. Омельчук).

Третій етап (з 90-их рр. ХХ ст.) характеризується активним вивченням творчості У. Самчука, що зумовлено поверненням його прозової спадщини до українського читача. Вилучений на довгий час із літературного процесу ХХ ст., письменник отримує належне поцінування літературознавців. Жанрово-стильовий аспект стає пріоритетним напрямом аналізу в дослідженнях Ю. Мариненка, С. Пінчука, Н. Плетенчук, І. Руснак, М. Ткачука та ін. Ці роботи

позначені прагненням осмислити у творах письменника їх естетичну вартість та з'ясувати особливості поетики.

Мета статті – проаналізувати критичну рецепцію романів-епопей У. Самчука в літературознавчому дискурсі української діаспори другої половини ХХ століття.

Вклад основного матеріалу. Велика проза автора за проблематикою, тематикою, жанровими особливостями безсумнівно сьогодні є актуальною, як і потреба системно-цілісного дослідження його творчого доробку у контексті літературно-мистецької свідомості ХХ століття.

Леонід Рудницький [8, с. 41-45], здійснюючи аналіз української еміграційної прози, виділив чотири групи, які охоплюють більшість прозових творів еміграційного письменства. Цей поділ є тематичним і включається в хронологічну періодизацію діаспорної літератури, здійснену Григорієм Костюком у праці «З літопису літературного життя в діаспорі» (1971). Три групи з класифікації Л. Рудницького репрезентує багатогранна проза У. Самчука. Його творчість, на думку літературознавця, вписується у такі тематичні площини: 1) твори, метою яких є збереження свого «я», української ідентичності та розвиток літературних традицій України (автобіографічна проза і мемуари); 2) твори, в яких письменник свідомо доповнює літературу, писану в Україні, забороненими темами і проблемами («Кулак», «Марія», «Чого не гоїть огонь», «Ost»); 3) твори, що естетично охоплюють «нове доквілля», художньо відображають певні моменти з життя української діаспори, аналізують психіку емігранта, його змагання зберегти свою ідентичність на новій батьківщині («На твердій землі», «Ost», мемуаристика). Ні один масив творів У. Самчука не є герметично замкнутим: в органічній взаємодії і взаємопереході постає оригінальна проза митця, яка розгортається у трьох аспектах – особистісному, національному та універсальному. Актуальна за проблематикою, своєрідна за формою, вона помітно активізувала процес жанрово-стильових шукань в українській літературі другої половини – кінця ХХ ст.

Сформувавшись на основі національної літературної традиції, творчість У. Самчука стала формуючою силою, джерелом нової традиції – «національно-органічного стилю» (Ю. Шерех), який є теоретичним підґрунтям розвитку еміграційної літератури. Романи-епопей «Волинь» і «Ost» дають підстави твердити, що У. Самчук підняв українську велику прозу на рівень світових зразків, включив її в загальноєвропейський літературний процес, водночас зумовивши важливі трансформаційні процеси, що відбувалися в національній прозі на її шляху до епічної

зрілості. Роман У. Самчука знайшов свій інваріант, власну жанрову форму, яка має «виняткове значення ... для нашої літератури» (Г. Костюк). Його романи-епопеї – широкомасштабні полотна, де в хронології розгортаються складні історичні події початку-середини ХХ ст., охоплюючи всю повноту національних, духовних, соціальних зрушень і конфліктів. Звідси стає зрозумілою і жанрова природа роману-епопеї: відтворюючи плин національного життя, письменник проникнув у складний багатоплощинний часовий континуум (минуле, сьогочасне, майбутнє), змодельовавши авторську концепцію світу.

Це засвідчив роман-епопея «Волинь», перша книга якого «Куди тече та річка» друкувалася у львівському журналі «Дзвони» з 1931 до 1932 року. Він виділявся у тогочасному літературному процесі художньою та історичною правдою, системно-цілісною сюжетно-композиційною організацією, виразною ідейно-естетичною основою, майстерністю психологічного аналізу, тому відразу ж привернув увагу критиків і літературознавців. Західноукраїнські і польські дослідники літератури оцінили твір надзвичайно високо: «Серед багатьох белетристичних новинок на одному з перших місць роман молодого Уласа Самчука «Волинь». Критика прийняла цю книжку дуже прихильно, як одну з найкращих в останніх роках. Пульсуюче життя, що віє зі сторінок книжки, цілковито захоплює нас» («Sygnaly», 1934 Д.Х). А в «Biuletyn Pol. Ukr.» за 1935 рік наголошувалося: «Роман У. Самчука є першорядним мистецьким явищем. Автор має великий епічний талант. Завдяки могутньому дарові оповідача роман читається на одному подиху».

З появою «Волині» проза У. Самчука постійно перебувала під пильним оком критиків, насамперед у діаспорі. Саме вони чітко окреслили основні жанрово-стильові модуси творчого доробку прозаїка. «В ділянці форми Самчук, здається, не посягає на якесь новаторство, на експерименти, він іде в усталеному реалістичному стилі, тримаючись лінії невпадання в натуралізм і прагнучи до монументальності. Самчукова мета – бути зрозумілим широко, усім. Він б'є на зміст, на думку, на широку концепцію» [6, с. 574], – писала О. Лятуринська. Визначивши основні риси творчої манери У. Самчука, вона спостерегла і виділила її основоположний жанротвірний компонент – глибинну, фундаментальну думку-концепцію, що конденсує структуру епічної цілісності його романів-епопей. На цій позиції стоїть і Григорій Костюк: «Ідеї й мистецькі засоби «Волині» не тільки поглиблювали ідеї найвидатніших творів тогочасної української літератури, а й подавали своє оригінальне звучання, свою історіософічну концепцію України» [4, с. 501]. Новаторство У. Самчука полягає у втіленні оригінальної

романної концепції буття, що включає вічні й швидкоплинні аспекти, життєві узагальнення широкого соціального, історичного, морального аспектів, авторські оцінки буття. Всеосяжність романно-епопейної структури сприяє постановці проблем загальнонаціонального масштабу, детальному висвітленню і філософському осмисленню різних сфер людського життя у складну і суперечливу епоху, коли з'ясовується роль особистості в історії. Г. Костюк вважав, що «ідея батьківщини і рідного народу виповнювала вщерть його духове ество, зміцнювала й утверджувала в чужому світі його письменницький талант» [4, с. 499].

За жанровими контурами «Волинь» – класичний роман-епопея, композиційно складний, де прочитуються три сюжетні лінії-стрижні: 1) історія становлення Володьки Довбенка, формування його особистості; 2) відживлення національної свідомості Матвія Довбенка під впливом трагічних подій української історії початку ХХ ст.; 3) національні, політичні, духовні катаклізми в українському селі: УНР і відродження нації, братовбивча чотирирічна війна, яка завершилася новим поневоленням українського народу. Тому фабульний вимір розширив межі соціально-побутового, історичного роману чи роману виховання до монументального роману-епопеї, який структурно організовується за іншими принципами, ніж роман ХІХ ст.: композиція не стільки лінійна, скільки циклічна, зумовлена послідовним відтворенням найбільш важливих етапів морального, психологічного, ідеологічного становлення персонажа, формування його цілісної особистості, а з іншого боку – циклічністю природи, яка визначає щоденне життя селянина. Поряд з внутрішньою логікою розвитку характерів і подій у структурі великих форм у Р. Роллана, Дж. Голсуорсі, М. дю Гара русійними прийомами сюжеторозвитку роману-епопеї «Волинь» стають мотив, лейтмотив, атмосфера і т. ін. Саме «внутрішня структура» роману підсилює звучання провідної авторської ідеї, заявленої у заголовку, – образ батьківщини, вітчизни, нації цементує частини твору, надаючи йому рельєфної завершеності і концептуальної глибини.

Є. Маланюк, захоплюючись «Волинню» У. Самчука, назвав її «потужною широкоперсою, селянською епопеею, що піднімається до височини героїчного епосу» [7, с. 923]. Засвоївши і трансформували досвід європейської літератури, зокрема жанрово-стильові експерименти Ч. Діккенса, В. Теккерея, Р. Роллана, М. дю Гара, В. Реймонта, у своїх естетичних уподобаннях У. Самчук є продовжувачем національної традиції, органічно включивши фольклорні моделі в свою художню систему. Звернення до історичного минулого України, показ долі нації у «Волині» свідчать про реалізацію

такого ракурсу у моделюванні національного життя, який властивий героїчному епосу. Морально-естетичний ідеал У. Самчука глибоко народний у своїй основі: він є вираженням народної мудрості і втілюється у вітальних характерах, що формуються у національній стихії. «Увесь зріст Самчукової творчості, яка намагається бути глибокою в ідеологічному аспекті й широкою в концепції та проблематиці, тримається цупко Волинської землі у двох вимірах: історичному й побутовому» [9, с. 333], – переконаний О. Тарнавський. Своєрідний синтез художніх традицій національного фольклору і реалістичного роману привів письменника до значних літературних відкриттів і цікавих жанрових модифікацій. Опираючись на фольклорні і реалістичні традиції, він створив знаковий жанр національної літератури, а саме: класичний національний роман-епопею. «Волинь» та «Ost» – крапці взірці українського роману-епопеї з досконалою жанровою організацією, де органічно синтезувалися творча своєрідність і традиційність.

У цьому аспекті цікавою є літературознавча розвідка О. Тарнавського «Традиція Кожум'яки (Дещо про органічні джерела й паралелі в творчості Уласа Самчука)» зі спробою оцінки великої прози західноукраїнського романіста, жанрові доміанти якої по-новому ускладнені й суттєво поглиблені фольклорними традиціями. На його думку, творчість У. Самчука виростає з народної казки про Кирила Кожум'яку: «По слідах цієї стародавньої української легенди йде творчість Уласа Самчука. Самчук вийшов з селянського суспільства, з упорядкованого патріархального суспільства, що заховувало свій зв'язок із давньою традицією в глухій Волинській провінції. ... Волинь – це слов'янські початки нашої державности, а слідом за тим – початки нашого світовідчуження й світогляду» [9, с. 333]. Традиція Кожум'яки стає фундаментальною основою, на якій вибудовуються романно-епопейні образи Матвія і Володьки Довбенків у «Волині», Григора та Івана Морозів в «Ost»-і. Ідеалізована модель легендарного персонажа є життєвою і структуроутворюючою для романів-епопей і, зокрема, для творення загальнонародського характеру – типу, де трансформація достовірних прототипів органічно синтезується з широким узагальненням соціально-психологічних та національних рис. Персонаж У. Самчука – втілення народного богатира-велета, «приспаний народний герой, якого лише великий удар, велике нещастя може змусити до спротиву, до боротьби проти цієї загрози, ... нова сільська інтелігенція, яка хоче зорганізувати своє завтра, яка хоче віднайти і виявити своє ідеологічне обличчя, а в парі з тим знайти своє місце у житті...» [9, с. 335-336].

Концептуальною розвідкою є літературознавче дослідження-есе «Хроніки, романи і мемуари Уласа Самчука» Анни Марії Власенко-Бойцун, вміщене у збірнику праць «Есеї і рецензії» (США, 1983). Відомий критик, як і О. Тарнавський, аналізує романно-епопейну концепцію особистості у творах письменника, його багаторівневу структуру цілісної індивідуальності, сильної внутрішніми переконаннями, моральними принципами. Вона звертає увагу на те, що в романі-епопеї «Ost» У. Самчук моделює й інший тип українця – «негативний портрет нашого національного обличчя», що, на її думку, «становить куди більші труднощі, ніж змальовування глибоко-патріотичних і саможертвенних персонажів» [1, с. 33]. «Ost» підтвердив епічний талант У. Самчука, його високу майстерність у творенні досконалих взірців романно-епопейної форми з чітко визначеною внутрішньою траєкторією і виразними національними ознаками.

Володимир Державін назвав «Ost» «найдосконалішим із досі опублікованих більших творів автора; це, мабуть, єдиний його твір, який можна сміло поставити поряд із романами Бальзака, Гамсуна, Л. Толстого» [2]. На цій позиції стояв і Іван Кошелівець: «З погляду стилю новий роман Уласа Самчука є прямим продовженням, а може ліпше сказати, мистецьким вивершенням українського реалізму... Самчук поза всяким сумнівом майстер художнього слова, певний себе і свідомий своїх можливостей» [5].

Висновки і перспективи подальшого дослідження. Романи-епопеї У. Самчука – оригінальні жанрові структури з художнім потенціалом для різномірних новацій; індивідуальні й особливі форми, які увібрали в себе новітні пошуки європейського роману.

Отже, жанрова природа романів-епопей У. Самчука розкривається у таких аспектах:

1) національна історіософська концепція автора: зображення України в складних перипетіях ХХ ст.: проблеми української нації осмислюються у світовому контексті, оскільки Україна розглядається як невід'ємна частина Європи;

2) романно-епопейна модель персонажа: герой-вітаїст є активним учасником історичних подій, його характер еволюціонує під впливом суспільних зрушень, поглиблюється і розкривається у психологічній площині. Він наділений величезною вітаїстичною силою, завдяки якій відстоює власні ідеї та життєву позицію, що дає можливість твердити про людину «мурівського» типу, якою був сам У. Самчук;

3) джерелами роману-епопеї митця є український героїчний епос («Слово про Ігорів похід», українські думи), а також світовий («Іліада» і

«Одіссея» Гомера, «Витязь у тигровій шкурі» Ш. Руставелі, «Калевіпоег» та ін.), що знаходить вияв в епічному характері нарації;

4) цілісна сюжетно-композиційна структура твору, зумовлена жанровою природою роману-епопеї (автономність частин, об'єднаних головною ідеєю; об'єктивний всезнаючий наратор; система персонажів; сюжетні лінії; взаємовідносини героя і народу);

5) роман-епопея У. Самчука синтезував ознаки роману-хроніки, соціально-побутового, філософського, психологічного, історичного романів. Це багатоплановий, широкомасштабний епічний твір глибокої узагальнюючої сили, в якому тісно поєднані епічні і ліричні доміанти;

6) національна проблематика і наявність провідної ідеї – ідеї українського роду – головної ланки українського етносу; показ його руйнації під впливом історичних катаклізмів ХХ ст., що сприяють моделюванню концептуальної національної та індивідуально-образної картини світу.

У. Самчук – романіст аналітико-реалістичного напрямку української літератури ХХ ст., який став творцем національного роману-епопеї. «Волинь» і «Ost» – високохудожні твори, що «можуть правити українському народові принаймні за гідну візитівку в товариство культурних народів світу» [10].

Список використаних джерел і літератури:

1. Власенко-Бойцун А. Хроніки, романи і мемуари Уласа Самчука / А. Власенко-Бойцун // Власенко-Бойцун А. Есеї і рецензії. – Coral Springs-Miami, 1983. – С. 26-43.
2. Державин В. Провідне в першому томі роману «Ost» У. Самчука / В. Державин // Овид. – 1950. – Ч. 11-12. – Жовтень-листопад.
3. Державин В. Три роки літературного життя на еміграції (1945-1947) / В. Державин // Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст.: У 3-х кн. – К.: Рось, 1994. – Кн. 3. – С. 575-596.
4. Костюк Г. Образотворець «времени лютого» / Г. Костюк // Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст.: У 3-х кн. – К.: Рось, 1994. – Кн. 2. – С. 499-514.
5. Кошелівець І. Українська революція в світлі хутора / І. Кошелівець // Українські Вісті (Новий Ульм). – 1948. – Ч. 101. – 16 грудня.
6. Лятуринська О. Улас Самчук / О. Лятуринська // Лятуринська О. Зібрані твори. – Торонто, 1983. – С. 573-577.
7. Маланюк Є. Улас Самчук. Волинь / Є. Маланюк // Вістник. – 1934. – Кн. 12. – С. 923-925.
8. Рудницький Л. Література з місією. Спроба огляду української еміграційної прози / Л. Рудницький // Слово і час. – 1992. – №2. – С. 41-45.
9. Тарнавський О. Традиція Кожом'яки / О. Тарнавський // Слово. Збірник укр. письменників у екзилі. – Нью-Йорк, 1962. – Зб.1. – С. 332-341.
10. Шевельов Ю. Ідеї і Люди / Ю. Шевельов // Наш вік. – 1949. – 23 квітня.

References:

1. Vlasenko-Boitsun A. Khroniky, romany i memuary Ulasa Samchuka, Vlasenko-Boitsun A. Esei i retsenzii, Coral Springs-Miami, 1983, pp. 26-43.
2. Derzhavyn V. Providne v pershomu tomi romanu «Ost» U. Samchuka, Ovyd, 1950, Issue 11-12, Zhovten-lystopad.
3. Derzhavyn V. Try roky literaturnoho zhyttia na emigratsii (1945-1947), Ukrainske slovo. Khrestomatiia ukrainskoi literatury ta literaturnoi krytyky XX st. Kyiv, 1994, Part 3, pp. 575-596.
4. Kostiuk H. Obrazotvorets «vremeny liutoho», Ukrainske slovo. Khrestomatiia ukrainskoi literatury ta literaturnoi krytyky XX st., Kyiv, 1994, Part 2, pp. 499-514.
5. Koshelivets I. Ukrainska revoliutsiia v svitli khutora, Ukrainski Visti (Novyi Ulm), 1948, Issue 101, 16 hrudnia.
6. Liaturynska O. Ulas Samchuk, Liaturynska O. Zibrani tvory, Toronto, 1983, pp. 573-577.
7. Malaniuk Ye. Ulas Samchuk. Volyn, Vistnyk, 1934, Part 12, pp. 923-925.
8. Rudnytskyi L. Literatura z misiieiu. Sproba ohliadu ukrainskoi emihratsiinoi prozy, Slovo i chas, 1992, Vol. 2, pp.41-45.
9. Tarnavskiy O. Tradytiia Kozhomiaky, Slovo. Zbirnyk ukr. pysmennykiv u ekzyli, Niu-York, 1962. – Vol.1, pp. 332-341.
10. Shevelov Yu. Idei i Liudy, Nash vik, 1949, 23 kvitnia.

Summary

Svitlana Boroditsa

Critical Reception of Epic Novels by Ulas Samchuk in Literary Discourse of Ukrainian Diaspora in the Second Half of the Twentieth Century

The article investigates the big prose by Ulas Samchuk in literary and critical discourse of Ukrainian Diaspora in the second half of the twentieth century. Genre and stylistic dominants of literary and creativity reception of the writer were analyzed as an aesthetic phenomenon.

Key words: *historiosophic concept, literary and critical discourse, moral and aesthetic ideal, national epic novel, author's artistic thinking.*

Дата надходження статті: «12» січня 2016 р.

Дата прийняття до друку: «20» січня 2016р.

УДК 821.161.2

ВОЛОДИМИР ДАНИЛЕНКО,

*кандидат філологічних наук, докторант
(м. Київ)*

Колоніалізм і страх

У статті досліджуються соціальні страхи в колоніальній системі. На прикладах оповідань Богдана Жолдака і Володимира Діброви аналізуються різні види страхів у радянському суспільстві. Зокрема, розглядається страх перед репресивною системою, страх перед суспільством, страх серед друзів, страх у сім'ї.

Ключові слова: *колоніалізм, метрополія, нація, страх, конформізм, пасивність, емоційне переживання, тривога, відчай, реальна небезпека.*

Постановка проблеми. У психології достатньо уваги приділено дослідженню страху, що є внутрішнім станом, викликаним очікуванням реальної чи вигаданої загрози. Відчуття страху з'являється в момент, коли людина опиняється в небезпечній ситуації, що загрожує її життю, приватним, інтимним інтересам чи соціальному статусу. Страх завжди попереджує про реальну чи уявну небезпеку і з'являється, коли людина вважає, що не зможе виправити ситуацію і втратить те, що має. Відтак страх – це усвідомлення безпорадності перед невідомими змінами, які сприймаються як катастрофа. Емоційне переживання страху може викликати як негативні, так і позитивні наслідки. Серед різновидів страху найсильнішим є страх старості й смерті. Зі страхом пов'язані такі емоції, як відчай, гнів, сором, почуття вини, роздратування. Відчуваючи страх, людина переживає стрес.

Джерелами страху можуть бути різні ситуації, в яких опинилася людина. При цьому відчуття страху в кожного свої. Хтось відчуває страх від висоти, від змії, від замкнутого простору, від води, від темряви, від самотності, від скупчення людей, від польоту в літаку тощо. Психологи виділяють декілька сотень страхів, серед яких основним є страх смерті. Страх завжди викликає тривогу, що є провісницею загрози. Якщо страхи не пов'язані з реальною загрозою, такі страхи називають безпредметними або вигаданими, але в будь-якому разі страх завжди накладає відбиток на мислення та поведінку людини. Переживаючи страх, людина відчуває невпевненість у собі, її охоплює стан тривоги, вона стає похливаю, обережною, скованою. Ці емоції викликають

безсоння і забирають сили в людини. У разі реальної небезпеки страх призводить до мобілізації сил і подолання загрози. Але в різних людей протікання тривоги та реакція на загрозу можуть бути різними, оскільки це залежить від темпераменту і яскраво виражених акцентуїтованих рис особистості.

Мета статті: на прикладах оповідань Богдана Жолдака і Володимира Діброви розкрити страхи в українському суспільстві радянської епохи, пов'язані з колоніальним становищем української нації.

Виклад основного матеріалу. Якщо говорити про особливості страхів у колоніальних суспільствах, то це пов'язано з політичними ризиками, які переживає особистість, що усвідомлює колоніальний статус своєї нації та загрози, які несе колоніальна система у випадку протесту чи участі в боротьбі за незалежність. Україна пережила колоніалізм центральноєвропейського зразка, для якого характерна експлуатація одних білих людей іншими білими людьми. Причому пережила не лише колоніалізм Речі Посполитої, Австро-Угорської чи Російської імперій, а й радянський тоталітаризм. Важко заперечити, що «більшовики мали націоналізм за маскувальну ідеологію» [3, с. 19]. Насправді Радянський Союз був модернізованою російською імперією, в якій росіяни, російська мова й культури були панівними. Колоніальна система виховала в українській людині такі негативні риси, як пасивність, конформізм, страх перед реформами та інноваціями, зневіру в свої сили та невизнання власних талантів. Українське керівництво радянського зразка було пасивним і не відчувало відповідальності за долю своєї нації. Ним керував страх перед владою метрополії, і цю безініціативність українська радянська управлінська еліта перенесла в добу незалежності, створивши закостенілий, чужий до нових ідей та відповідальності за розвиток своєї країни клас.

Радянський Союз був тоталітарною державою та імперією одночасно, в якій нав'язувалися панівна мова, культура і панівна нація. Якщо в тоталітарній моноетнічній державі пригнічується тільки особистість, то в Радянському Союзі одночасно пригнічувалися особистість і підневільні нації, які переплавлялися в єдину спільноту – радянський народ. Особистість у тоталітарній державі потерпала від правлячої ідеології та декларованої загальної рівності, яка допомагала державі створити однорідну юрбу з однаковим світоглядом, смаками, культурою. Терор у тоталітарній державі стає ефективною технологією, що допомагає тримати суспільство у страху. Для того, щоб виправдати внутрішній терор, тоталітарна держава створює образ зовнішнього ворога, який загрожує її існуванню.

Те, як працює державна система, заснована на страху людини з нижчим соціальним статусом перед людиною з вищим соціальним статусом, показано в оповіданні Богдана Жолдака «От таким-от чином». У оповіданні розкривається механізм радянської бюрократичної машини, яка зберегла принципи Російської імперії, добре відтворені у байці Леоніда Глібова «Вовк та ягня». В оповіданні Жолдака солдат Ахнаразян від довгого споглядання маховика помпи на насосній станції, яку він охороняв, механічно засунув пальця у пристрій і залишився без пальця. Лейтенант Лосев, якому доручили провести службове розслідування, змушує солдата Савенка розказати, як усе сталося. Переляканий Савенко, показуючи лейтенанту, як трапився нещасний випадок, теж встромлює пальця в отвір. Майор прокуратури, що прибув для проведення слідства, змушує лейтенанта Лосева розповісти, яким чином двоє солдатів залишилися без пальців. І лейтенант, злякано розповідаючи, як усе трапилося, теж вставляє пальця до прорізу і залишається без пальця. Вже першим реченням оповідання «Стояла тиха радянська ніч» [2, с. 94] автор налаштує читачів на іронічну хвилю, яка демонструє страх людини перед бездумною роботою радянської державної системи.

Якщо в оповіданні Богдана Жолдака «От таким-от чином» показано, як у тоталітарній системі працює владна вертикаль, то в оповіданні Володимира Діброви «Хрестини» зображено страх перед найближчим оточенням, в якому було багато таємних агентів КДБ. У «Хрестинах» молода сім'я вирішує охрестити дитину, але боїться, що цим зашкодить собі й тестю, який, на думку головного персонажа оповідання Михайла, був пов'язаний із КДБ: «Михайло не виключав, що його тесть був або полковник, або генерал-майор незримого фронту, приставлений до начальства не так, щоби охороняти їх, як задля збирання компромату» [1, с. 11]. Михайло боявся своєї сім'ї, здатної будь-якої миті здати його репресивній системі. Боявся не лише тестя, а й тещу, яка мріяла зятя «запхати в тюрму за ворожі висловлювання» [1, с. 8]. Страх перед найближчим оточенням породжував самоцензуру. Нібито самовпевнений молодик Михайло намагався бути сміливим і не зважати на КДБ і свого тестя, але страх не дозволяв йому бути сміливим. Його рішучості вистачало тільки розпочати якусь затію, а потім з'являвся страх, що його зупиняв. Він зняв декілька документальних фільмів, які виявилися такими сміливими, що боявся їх показувати. Страх змушував Михайла бути обережним. Михайло написав п'єсу «Зіграти Гамлета», в якій «заховав кілька сміливих ідей і багато прикладів з власного життя» [1, с. 15]. Все своє молоде життя Михайло балансував між самоцензурою і страхом бути знищеним

системою. Хоча він належав до кращих людей свого часу. Ось як оцінював якості його тесть – знавець людських душ: «Чесний, розумний, прямий, майже метр дев'яносто – чого ще для породи треба! Ну, жорсткуватий він, ну непрактичний, та ще й з вітерцем в голові. Але то все від молодості. І від того, що ріс без батька... Зате він спідтиха литку тобі не прокусить. І не нагидить в куточку» [1, с. 9]. У радянську епоху страх не давав розвинути таланти навіть таким нестандартним і яскравим особистостям, як Михайло. Але вершиною страху цього чоловіка перед системою були організовані ним хрестини. Він розумів, що дитину треба охрестити, і розповів про це дружині, вона – своєму батьку, а той заявив, що в країні атеїзму це може коштувати Михайлу кар'єри. Отож страх був постійним його внутрішнім опонентом головного персонажа оповідання. Оголосивши друзям про хрестини, Михайло в останній момент злякався навіть цього слова. І коли друзі прийшли на хрестини, сказав їм, що насправді робить не хрестини, а «пересувне свято початку літа. Згідно із західно-діонісійським обрядом» [1, с. 22]. Він боявся називати речі своїми іменами, аби хтось із приятелів не заявив у КДБ і його не вигнали з роботи. Відсутність релігійної традиції змушувало Михайла шукати свого Бога. Усвідомлюючи важливість навернення до сили, яка керує світом, він не знає, до якої релігії має пристати його син, тому розривається між православ'ям, протестантизмом, буддизмом, ісламом і вуду. Страх перед КДБ для нього був сильнішим за страх перед Богом. Хоча молодик, як не остаточно зіпсована радянською державою людина, тягнувся до релігії як до чогось природного, що завжди було в людині. Але почув застереження тещі: «А ти про нас подумав? Про те, що за подібні фокуси люди і з посад летіли, і з партії» [1, с. 7].

На хрестинах не було дитини, яку молоді батьки залишили в діда з бабою, і фактично обряд хрещення не відбувся. Тотальний контроль за кожною людиною змушував КДБ тримати велику армію таємних агентів. На хрестинах прапорщик діймав американця Юджина тим, що в Радянському Союзі багато агентів. А коли п'яний прапорщик заламав руку американцю і вимагав, щоб той зізнався, на яку розвідку працює, Юджин відповів, що на КДБ, і назвав телефон Михайлового тестя.

В оповіданні «Хрестини» страх – сила, яка тримає в покорі людей, гамівна сорочка радянської репресивної системи, вакцина від вільнодумства і національно-визвольних повстань. Це субстанція, що паралізує людську волю навіть у таких неординарних і гарячих натур, як Михайло.

Страх змушує людину бути пасивною, не втручатись у конфлікти, уникати найменшої небезпеки. Отже, страх виховує боягузів, не

здатних впливати на суспільство. В оповіданні Володимира Діброви «Великодня ніч» це ілюструється в сцені, коли Славко застає конфлікт під час поділу майна між чоловіком і жінкою, які розлучалися. Цідиш, не згодний із тим, що майно забирала дружина, почав загрожувати вантажникам пилою. Навколо нього стояли чоловіки, яків боялися вступати з ним у суперечку. Ось як цей момент описано в оповіданні: ... Славка змалку всі виховували на раба. На слухняного боягуза. Вчили покорі й підказували обминати зло. Завжди. Десятою дорогою. Це ясно було як із власного досвіду, так і з життя батьків та дідів. Звідси – й страх і параліч волі. Від хибного переконання, що зло є всевладним» [1, с. 106-107].

Без подолання страху людина не може стати вільною і неп може стати вільною нація. Непокора, протест, мирний чи збройний опір злу та брехні змушують людину долати страх. В колоніальних суспільствах сміливих людей або підкуплювати і наймали на службу, або знищували, тому в колоніальних суспільствах завжди не вистачало потрібної кількості сміливих людей, які б могли своїм прикладом спровокувати національно-визвольну боротьбу, пробуджуючи пригнічену націю, як це було під час Хмельниччини, Коліївщини, української революції 1917-1921 років, Помаранчевої революції 2004-2005 років, Революції Гідності 2013-2014 років. Щоб розпочати революцію, потрібні революційна ситуація і лідери, які б своєю сміливою громадянським прикладом повели за собою людей, ризикуючи заради свободи життям і благополуччям.

Страх змушує людину брехати. Сміливій і вільній людині немає чого ховати свої думки і вчинки. Вона може говорити і діяти так, як підказує їй сумління.

В оповіданні Володимира Діброви «Великодня ніч» викладачі Дячуки, які переживають сімейну кризу і шукають порятунку в релігії, наважуються піти до церкви у великодню ніч, але панічно бояться, що КДБ чи міліція затримають їх, повідомлять в університет, і вони втратять роботу. Страх втратити роботу і зіпсувати кар'єру радянського викладача змушують Дячука брехати. Підходячи до церкви, він вигадує, як буде вибріхуватись, якщо його затримають. Для кожного, хто його зупинить і не пустить до храму, він придумує іншу вигадку, чому опинивсь у великодню ніч біля церкви:

«Дружинникам – що він тут від свого парткому. Чергує, як і вони. Мусить у понеділок представити звіт, кого зі своїх застукав.

Ментам – що сусідська тяжко хвора бабуся благала його посвятити для неї паски. Вона ж із того села, що й його дід. Менти таке розуміють.

Якщо ж він нарветься на гебе, то скаже, що він – кандидат наук (це – правда), збирає матеріал для докторської» [1, с. 112].

Описуючи Київ епохи Брежнєва, Володимир Діброва доволі переконливо відтворює картину того часу, масові настрої, аморальність, подвійні стандарти, страх, яким було просякнуте українське радянське суспільство. Безумовно, що десь поруч із персонажами Володимира Діброви жили і боролися українські дисиденти, які підривали моноліт радянської системи, йшли в тюрми, але не зраджували свої ідеали про вільну демократичну Україну. Але Діброва описує не людей опору, а українських інтелектуалів, які вважали, що мають свою точку зору щодо радянського політичного лицемірства у національному питанні, релігії, суспільній моралі, а насправді були колабораціоністами. Якщо більшість персонажів Богдана Жолдака навіть не усвідомлювала, що живе в тюрмі народів, то персонажі Володимира Діброви це розуміли. Однак переконували себе і своє найближче оточення в тому, що іронічно ставляться до радянських цінностей, але боялися системи і нічого не робили, щоб її змінити.

Висновки. У колоніальному суспільстві страх – ефективний засіб, за допомогою якого метрополія тримає підневільний народ у покорі. За допомогою репресивної системи, ідеології, таємних агентів і тотальної зазомбованості у суспільстві нагнітається страх бути знищеним, заарештованим, опинитися без роботи, без засобів для існування. Попри декларативну рівність усіх націй, Радянський Союз залишався імперією, в якій росіяни були панівною нацією, а всі інші народи – колоніальними і приреченими на асиміляцію. Страх перед жорстокістю репресивної машини був найдієвішим механізмом, що дозволяв Москві стримувати розвиток підневільних націй. І на цьому трималася вся радянська тоталітарна система.

Список використаних джерел і літератури:

1. Діброва Володимир. Збіговиська. – К.: Критика, 1999. – 224 с.
2. Жолдак Богдан. Спокуси. – К.: Радянський письменник, 1991. – 203 с.
3. Мартин Тері. Імперія національного вирівнювання. Нації та націоналізм у Радянському Союзі (1923-1939 роки). – К.: Критика, 2013. – 640 с.

References:

1. Dibrova Volodymyr. Zbihovyska, Kyiv, Krytyka, 1999, 224 p.
2. Zoldak Bohdan. Spokusy, Kyiv, Radianskyi pysmennyk, 1991, 203 p.
3. Martyn Teri. Imperija nacionalnoho vyrivnyuvannja. Naciji ta nacionalizm u Radjanskomu Sojuzi (1923-1939), Kyiv, Krytyka, 2013, 640 p.

Summary
Volodymyr Danylenko
Colonialism and Fear

The article deals with social fears in the colonial system. By the examples of stories of Bohdan Zholdak and Volodymyr Dibrova the different types of fears in Soviet society have been analyzed. In particular, the fear of repressive system, the fear of society, the fear among friends, the fear in the family have been considered.

Key words: colonialism, metropoli, nation, fear, conformity, passivity, emotional distress, anxiety, despair, real danger.

Дата надходження статті: «10» січня 2016 р.

Дата прийняття до друку: «20» січня 2016р.

УДК 821.161.2 – 82-94

ЛЮДМИЛА ДЖИГУН,
кандидат педагогічних наук, доцент
(м.Хмельницький)

Літературний автобіографізм в мемуарах Докії Гуменної

У статті розглянуто проблему автора і його взаємини з текстом. Йдеться про те, що авторська свідомість актуалізується на різних рівнях тексту. Можливість експлікації автора у власних творах і його роль щодо конструювання віртуальних світів, значення твору й авторська інтенція – це найважливіші проблеми сучасного літературознавства, котрі потребують ґрунтовного вивчення й адекватного тлумачення. Водночас, аналізуючи щоденник Д. Гуменної, виходимо на простір, в якому екзистенційне пізнання щоденникарем власного Я актуалізується саме на шляху до Іншого.

Ключові слова: свідомість, інтимізація, експресивізація, щоденникар, лінгвокультурний конфлікт, авторська суб'єктивність.

Постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок з важливими науковими і практичними завданнями. Авторська свідомість – об'єкт психологічний, який особливо увиразнено в мемуарних творах: через комунікативну інтенцію, здійснений мовний акт у формі монологу або діалогу, звинувачень або я-висловлювань. Центральним змістом розвитку української літературної мемуаристики є рух від об'єктного через об'єктно-суб'єктний та суб'єктно-об'єктний до суб'єктного її типів. Зазначені типи існують в сучасній українській мемуаристиці як паралельні явища. У творах діаспорних письменників ХХ століття оприявлено змагання за демократизацію літературного

життя, власне й літератури, обстоювання права бути творчою індивідуальністю, мати оригінальний погляд на світ. Відтак мемуаристика є вагомим складником національного літературного процесу, ретроспективним автентичним знанням про епоху, постаті, події, факти та явища. Суб'єктивна мемуаристика забезпечує можливість встановлення істини, занурення в об'єктивний світ історії. Теоретичні принципи щоденникової спадщини письменників оприявлено у працях, авторами яких є О. Галич, Д. Затонський, Н. Ігнатів, Г. Мережинська, О. Воропай, Г. Костюк, Т. Гажа, В. Пустовіт, А. Ільків та інші. Загальнотеоретичні проблеми мемуарного жанру розроблено в дослідженнях зарубіжних літературознавців Н. Банк, В. Барахова, П. Басинського, М. Борщаговського, Л. Гінзбург, М. Голяшевської, С. Екштут, В. Кайзера, С. Рудзієвської, Н. Смолякової, А. Тартаковського, І. Янської. Однак літературна мемуаристика діаспорної письменниці Докії Гуменної досі перебуває поза науковою рефлексією.

Мета даної публікації полягає в тому, аби на конкретних щоденникових записах розкрити засоби втілення авторської свідомості в мемуарній літературі Д. Гуменної.

Виклад основного матеріалу дослідження. Щодо жанрової дефініції, О. Галич вважає, що мемуаристика – це метажанрове утворення української літератури. До жанрів, виокремлених у мемуаристиці, літературознавець пропонує вживати термін «мемуарна проза», а мемуаристикою вважати всі тексти, що містять висловлювання про минуле. Жанрологічну концепцію О. Галича заперечує Т. Гажа такою квітесенцією: «На нашу думку, доцільно розмежувати поняття мемуаристики в широкому розумінні цього слова й у вузькому значенні терміна. У широкому розумінні цього слова до мемуарів можна віднести всі тексти, які дозволяють сучасникам реставрувати минуле; тобто сюди й справді можна залучати листи, щоденники, записні книжки й принагідні нотатки. Але у вузькому значенні терміна до мемуарів слід віднести все ж певну, виразнішу категорію текстів: мемуарний портрет і нарис, есе, автобіографічні твори різних жанрів, некрологи [8, с. 20]. Автори «Літературознавчого словника-довідника» пропонують своє визначення жанру щоденника, як «літературно-побутовий жанр, фіксація побаченої, почутої, внутрішньо пережитої події, яка щойно сталася. Щоденник пишеться для себе і не розрахований на публічне сприймання...» [12, с. 742]. Останнє речення не сприймає Анна Ільків, опонуючи: «Щоденник II половини ХХ – початку ХХІ ст. втрачає такі ознаки, як «таємничість», «приватність», «інтимність», тому що для більшості авторів націленість

на публікацію є однією з нових перспектив жанру – перспективи діалогу із потенційним читачем, якого все більше потребує щоденникар» [9].

Щоденники (кілька рукописних зошитів) Д. Гуменної цікаві як з літературознавчої системи, так і з мовностилістичної. У них відбито події внутрішнього і зовнішнього життя, філософські роздуми про сенс буття, порушено морально-етичні проблеми: «Чи існує «нечиста сила»? «Лихий»? «Демон»? «Чорт»? «Сатана»? Як існує зло (це ж різні назви зла), то Бог - Добро не всемогучий, не єдиний, не всесильний. Поділяє силу з нечистою?

А я думаю, що все – «чисте». Те, що недобре людині, воно добре іншій істоті, також створеній на щось і з таким самим правом, як і ця істота, людина...

Не вірю я і в «запродану душу дияволу» за золото, успіхи... Це – середньовіччя. Рештки відьомської релігії...» [2, арк. 8]. Проілюстровані роздуми письменниці вказують на світогляд, що формувався під впливом раціональної концепції, історичних джерел, над якими тривалий час працювала, що відображено в її художніх творах. У щоденнику виразно постає самооприявлення, самоототожнення письменниці через екзистенційне сприйняття чи заперечення соціальних функцій, соціального оточення. Так, 12 грудня 1965 р. занотувала: «Це вже третій раз я виходжу із «Слова». Перший – через Лавріненка. Другий – через «Риби» Андіївської із знаком «Слова». За третім разом – Дончук. Це не приватна, а принципова справа. Я заступилася за Журбу проти Дончуківського хуліганства. За це поплатилася коштом членства у «Слові», а не Дончук. Така політика Костюка...

За чим шкодувати? Чи в тяжку хвилину «Слово» хоч раз прийшло з допомогою? Ні, ні разу. То тільки, що раз на рік збори (і повноважність Костюкові ходити головою «Слова») і ті його імпрези нудні, наперед уже знаєш усе, що буде, та за це 5 доларів платити. Ні, нема за чим шкодувати» [3, арк. 61-62]. Тут відчувається суб'єктивне апріорі, бо ж коли більшістю голосів відомого літературознавця обрано на з'їзді головою еміграційної Спільки письменників «Слово», то для неї воля колективу мусить бути законом. А ось у двокнижжі спогадів «Зустрічі і прощання» Г.Костюк дає досить високу оцінку творчості Д. Гуменної.

Щоденникар у багатьох місцях власне «Я» виставляє на передній план, у такий спосіб фіксує для історії літератури своє ставлення до колег по перу. Зокрема вона не сприймає модерного прозописма і поезії, роздратовано резюмуючи: «То мали ми соцреалістичну літературу, а тепер маємо абсурдну літературу. Барку з Андіївською.

Кажуть нам, що це – найвище досягнення. А читати – ніякими змогами. Чи може це так генерал Шевельов глузує з української літератури?» [4, арк. 90].

Як бачимо, автор «кидає стріли» у бік літературних критиків, цього разу уже дорікаючи відомому вченому Ю. Шевельову. Вона, очевидно, не могла зрозуміти динаміки розвитку літературного процесу ХХ століття, що крім раціо в мистецтві мусить існувати модерн, як діалектичний процес, сутність якого розкривається у єдності протилежностей.

Після війни переїхав до Буенос-Айресу (Аргентина) М. Денисюк, де відкрив свою книгарню «Роксоляна» і «Видавництво Миколи Денисюка». З 1949 р. він почав друкувати журнал «Овид». Одна публікація в часописі не сподобалась Д. Гуменній, то ж про це 16 квітня 1966 р. занотувала: «Ось у «Овиді» стаття Ю. Тиса, де він бере цитату з Рубчак, що «на еміграції нема кому змагатися з першорядними професійними прозаїками...». Про кого це він так? Де ж там ті «першорядні»? Взагалі, Б. Рубчак займається саморекламою досить непристойно, і це відбирає віру в його «істини». Там, де Нью-Йоркська група, усе світло, а навколо п'ятьма», – підсумовує письменниця» [5, арк. 80].

Означені інвективи вказують на психологічну особливість, характер щоденникаря. Письменниця означену цитату сприймає на свою адресу в буквальному розумінні слова, хоч її ім'я й не згадано, бо, виходячи з логіки викладеної думки, вважала себе «першорядним» прозаїком. І то справді так, про що свідчать прозові твори, яких з-під її пера вийшло чимало в чужомовному середовищі. Проте щоденникаря болить душа, що її не помічають, про що 2 грудня 1967 р. скурушно занотувала: «І далі я в цім світі непотрібна. Моя робота залишається непоміченою, в крайнім разі, волає Сварог. Відзначають, роздають нагороди, премії – тільки нігде мене не видно. Я вже звикла до цього викидання мене з рахунку, з життя. Це і є причина (основа) мого задуму «Маленький Всесвіт і безмежна Я» та прикипіння уваги до Космосу, до астрономії, просто потреба наблизитися до таємниць їх і читати з найбільшим захватом» [6, арк. 106].

Неспокійна й активна учасниця літературного процесу в еміграції ніяк не могла зрозуміти, чого це раптом Г. Костюк та зустрічався з молодими письменниками радянської України І. Драчем та Д. Павличком. Вона 13 грудня 1966 р. записала до щоденника внутрішню підозру, а віртуальні звинувачення, здогади щодо намірених гріхів голови «Слова» підпирає дієсловами, які надають текстовій структурі певного динамізму: «Мені вже не відчувається, що є

якась однодумна група у «Слові», що голова «Слова» Г.Костюк є головою «Слова». Він швидше відпоручик філії Спілки письменників в Нью-Йорку з членами Драч-Павличко і «Нью-Йоркська група». Бо з цими П.-Д. він має якісь справи, про які ми, навіть члени управи, не знаємо, і нам, зокрема мені, не скажуть. Вони десь зустрічаються, уже кажуть одне одному «ти», щось вирішують та ухвалюють. То вже й не хочеться йти на Костюкові збори «управи» раз на рік». [7, арк. 95].

Проілюстровані цитати розкривають не менш важливий фактор в текстовому наповненні – експресивне та інтимне поле. Хоча, як зауважує В. Чабаненко, експресивність не можна ототожнювати із емотивністю, оскільки «між цими поняттями існує зв'язок не взаємозамінності, а співвідносності» [13, с. 143]. Справді, емотивність має властивість передавати засобами мовлення інформацію про почуття. Це явище набагато вужче, ніж експресивність. Остання, як відомо, є тією ознакою, що виражається за допомогою широкого спектру мовних засобів різних рівнів. Експресивність (від лат. *virasne, випукле*) пов'язана з виражальними особливостями фразеологічних одиниць, морфологічних, синтаксичних і стилістичних прийомів та засобів, що сприяє увиразненню мовлення, робить його набагато влучнішим і яскравішим. Експресивність як семантична категорія включає в себе такі поняття, як емоційність, оцінку, інтенсивність. Експресія – це категорія, яку набуває слово чи висловлення лише в певному мовленнєвому контексті. Вона може бути властива одному слову як елементу мови. Експресивність мемуарного тексту Д. Гуменної оприявлена застосуванням стилістичних прийомів гіперболізації, порівняння (використання сполучників як, ніби, наче), інверсії, контрастів, вживання підсилювальних часток аж, і, та фразеологізмів-експресивів. Стосовно останнього, дослідники В. Білоноженко, І. Гнатюк стверджують, що в їх дефініції (незалежно від засобів вираження експресивності) конотативний елемент передається за допомогою лексем на позначення інтенсивності, високого ступеня вияву ознаки (*дуже, надзвичайно, зовсім, повністю*) [1, с. 70].

Завважимо, що в рамках власної культури «Я» створюється стереотипна ілюзія свого бачення світу, способу життя і ставлення до Іншого. Д. Гуменна усвідомлює власні твори продуктом української культури, намагається, щоб за її зразком йшли інші. Тому не випадково дає негативну оцінку представникам інших стилістичних напрямів у літературі, хоча й регулюється тими ж соціокультурними нормами, які прийняті у творчому соціумі, середовищі. Відтак, «загубившись» за рамками власного «Я», важко знаходить контакт з іншими колегами по перу, індивідами іншого соціуму. Її «контакт» з іншим світоглядом,

світовідчуттям трансформовано в рядки щоденникових записів. З останніми авторка ніби радиться, аби віднайти специфіку своєї свідомості, побачити і співставити розбіжності між іншою соціальною групою чи окремими індивідами. Адже непорозуміння зчаста призводить до конфлікту.

Зі щоденникових записів переконаємося, що її внутрішній світ «конфліктував» із зовнішнім, але така опозиція передовсім пояснюється «недомовленістю» власного «Я» із соціальною групою, що в науці пояснюється простим правилом: недостатньою поінформованістю, не бажанням налагоджувати контакти чи конструктивно спілкуватися з іншими людьми. Дослідниця Л. Корольова висловлює думку про те, що запобігти лінгвокультурним конфліктам допомагає явище інтимізації [10], яке, генетично належачи до розмовного мовлення, виникає при безпосередньому спілкуванні в процесі передачі інформації, котра сприймається співрозмовниками адекватно переважно в неофіційній (інтимній) сфері спілкування [11, с. 31]. Таке явище, зазвичай, постає при безпосередньому спілкуванні й ґрунтується на знанні ситуації й контексту тим, хто передає, й тим, хто сприймає певну інформацію.

Висновки... Отже, в процесі дослідження приходимо до висновків, що авторська суб'єктивність організує твір, породжує його художню цілісність і має різні форми. Спрямованість мислення Д. Гуменної на той чи інший предмет, дію, явище виформовується в думку, яка зафіксована на папері і є результатом інтенційної комунікації у формі монологу, я-висловлювань. У такий спосіб особисте ставлення до предмета зображення, втілено в мовній структурі твору, є образом автора, його певної світоглядної позиції, опосередкованим висловленням тієї чи іншої концепції світу та людини в ньому. В щоденнику Д. Гуменної є образи, котрі виступають об'єктами розповіді (персонажі) і образи, які є суб'єктами розповіді й водночас її об'єкти (розповідачі). Але при цьому фактичним творцем нації виступає сам автор-творець, який подає власне ставлення до зображуваного через емоційне забарвлення, експресивне мовлення, інтимізацію сприйняття докільдя та людини в ньому.

Список використаних джерел і літератури:

1. Білоноженко В. Функціонування та лексикографічна розробка українських фразеологізмів / АН УРСР, Ін-т мовознавства ім. О. О. Потебні; Відп. ред. Л. С. Паламарчук / В. М. Білоноженко, І. С. Гнатюк. – К.: Наукова думка, 1989. – 156 с.
2. Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури імені Т.Г.Шевченка НАН України (далі - ІЛ). / Щоденники Докії Гуменної. – Ф.234. – Од.зб.14. – Арк.8.
3. ІЛ. – Ф.234. – Од.зб. 9. – Арк.61-62.

4. ІЛ. – Ф.234. – Од.зб.14. – Арк.90.

5. ІЛ. – Ф.234. – Од.зб.9. – Арк. 80.

6. ІЛ. – Ф.234. – Од.зб. 9. –Арк.106.

7. ІЛ. – Ф.234. – Од.зб. 9. – Арк.95.

8. Гажа Т. П. Українська літературна мемуаристика другої половини ХХ століття : становлення об'єктного і суб'єктного типів : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 / Тетяна Павлівна Гажа. – Харків, 2005. – 220 с.

9. Ільків А. В. Жанр щоденника в українській літературі другої половини ХХ – початку ХХІ століть / Анна Володимирівна Ільків. // [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://referatu.net.ua/referats/7569/175877>. – Дата звернення : 26.01.2015 р.

10. Корольова А. В. Типологія нарративних кодів інтимізації в художньому тексті / А. В. Корольова – К.: КНЛУ, 2002. – 267 с.

11. Корольова А. В. Інтимізація як один зі способів попередження лінгвокультурних конфліктів / А. В. Корольова, М. М. Дерев'яно // Вісник Сумського державного університету / відп. ред. Л. М. Марчук. – Суми : СДУ, 2007. – Т. 2. – № 1. – 2007. – С.29-33 (Серія : Філологічні науки).

12. Літературознавчий словник-довідник / Р. Гром'як, Ю. Ковалів та ін. – К.: ВЦ «Академія», 1997. – С. 742.

13. Чабаненко В.А. Стилїстика експресивних засобів української мови: Монографія / В. А. Чабаненко. – Запоріжжя: ЗДУ, 2002. – 351 с.

References:

1. Bilozhenko V. Funktsionuvannya ta leksykohrafichna rozrobka ukrayins'kykh frazeolohizmiv, Kyiv, 1989, 156 p.

2. Viddil rukopysnykh fondiv i tekstolohiyi Instytutu literatury imeni T.H.Shevchenka NAN Ukrayiny (dali - IL), F.234, Od.zb.14, Ark.8.

3. IL, F.234, Od.zb. 9, Ark.61-62.

4. IL, F.234, Od. zb.14, Ark.90.

5. IL, F.234, Od.zb.9, Ark. 80.

6. IL, F.234, Od.zb. 9, Ark.106.

7. IL, F.234, Od.zb. 9, Ark.95.

8. Hazha T. P. Ukrayins'ka literaturna memuarystyka druhoi polovyny XX - XXI stolittya : stanovlennya ob'yecktneho i sub'yecktneho typiv, Kharkiv, 2005, 220 p.

9. Il'kiv A. V. Zhanr shchodennyka v ukrayins'kiy literaturi druhoi polovyny KhKh – pochatku KhKhI stolit' [Elektronnyy resurs]. – Rezhym dostupu: <http://referatu.net.ua/referats/7569/175877>. – Data zvernennya : 26.01.2015 r.

10. Korol'ova A. V. Typolohiya naratyvnykh kodiv intymizatsiyi v khudozhn'omu teksti, Kyiv, 2002, 267 p.

11. Korol'ova A.V. Intymizatsiya yak odyin zi sposobiv poperedzhennya lnhvokul'turnykh konfliktiv, Visnyk Sums'koho derzhavnoho universytetu, Sumy, 2007. – Part 2, Issue 1, 2007, pp.29-33.

12. Literaturoznachyy slovnyk-dovidnyk, Kyiv, 1997, pp. 742.

13. Chabanenko V. A. Stylystyka ekspresyvnykh zasobiv ukrayins'koyi movy: Monohrafiya, Zaporizhzhya, 2002, 351 p.

Summary

Liudmyla Dzhyhun

Literary Autobiography in Dokiia Humenna's Memoirs

In the article the problem of the author and her relationship with the text have been studied. The point is that the author's consciousness is concentrated on different levels of the text. Ability explication of the author's own work and its role in constructing virtual worlds, the value of the work and the author's intention – are the most important problems of modern literary criticism that need thorough study and adequate interpretation. However, when analyzing the diary of D. Humenna, we find ourselves in the space, in which existential knowledge of the author of the diary of her personal I, is actualized on the way to the Other.

Key words: *consciousness, intimization, expression, author of the diary, language cultural conflict, author's subjectivity.*

Дата надходження статті: «12» січня 2016 р.

Дата прийняття до друку: «20» січня 2016 р.

УДК 821.161.2-209(045)

ГАЛИНА ДОРОШ,

кандидат філологічних наук, доцент

ГАЛИНА ТКАЧУК,

кандидат педагогічних наук, доцент

(м.Хмельницький)

**Психологізм драматичного твору Ванди Врублевської
«Кафедра»**

У статті розглядаються особливості психологічної драми, де простежено тип проблематики, який можна назвати особистісно-психологічним. Доведено, що в драмі оприявлено той тип проблематики, який можна назвати особистісно психологічним. Людину, її психологію, переживання авторка моделює на тлі суспільного життя, конфліктів, сутичок і взаємодій груп людей, що переслідують свої колективні чи індивідуальні інтереси.

Ключові слова: *психологізм, драма, проблематика, сприймання, морально-етичні проблеми.*

Постановка проблеми в загальному вигляді... Процес національно-культурного відродження, викликаний змінами в суспільно-політичному житті українського народу, зумовлює сьогодні необхідність концептуального переосмислення історії вітчизняної літератури ХХ століття.

Складна проблема психологізму в творчості письменників тоталітарної доби ще достатньо не досліджена сучасним літературознавством. Поки що вона висвітлена переважно на рівні публіцистики.

Аналіз досліджень і публікацій, в яких започатковано розв'язання даної проблеми. Праці О. Білецького, О. Бондаревої, Д. Вакуленка, Л. Дем'янівської, М. Кудрявцева, І. Михайлина, І. Семенюка, С. Хороба та ін. частково репрезентували п'єси ХХ ст.

Для сучасної аналітичної думки актуальними лишаються проблеми такого суспільно вагомого роду літератури як драматургія. Адже в 70-80-ті роки ХХ століття драматургія поруч з епічною прозою прагнула розглянути найсуттєвіші морально-філософські проблеми доби.

Мета статті: виявити й охарактеризувати позицію драматурга в зображенні художніми засобами стану персонажа, його думок, переживань, зумовлених внутрішніми й зовнішніми чинниками.

Виклад основного матеріалу... Наприкінці 80-х років соціально-філософська проблематика стає ще більш вигостреною, а психологізм набуває оновленої сили. Справді, драма, як зазначав Г. Гегель, є «фрагментом діалектики, самого життя», що перетворений в індивідуальному художньому сприйнятті автора і нерозривно пов'язаний з історичним розвитком суспільства, духовною проблематикою життя народу.

І однією з перших драм, в якій розкриті морально-психологічні, а відтак і суспільно-етичні проблеми, була «Кафедра» В. Врублевської, п'єса, яка з величезним успіхом почала свій хід на сцені Київського театру імені Лесі Українки наприкінці 70-х (сценічна розробка п'єси відбулася в 1977 р., опублікована в 1979 р.).

Л. Приходько, актриса й постановник драми, відзначала цей небувалий успіх у глядача так: «Сто вистав, сто аншлагов! Є над чим замислитися. Адже поряд з проблемою «зайвого» квитка, на жаль, існує ще й така гостра для деяких театрів хвороба, як напівпорожній зал, і, можливо, конкретний аналіз складових успіху в одному випадку допоможе встановити точний діагноз в іншому?»[7].

Чим же так полонила і зацікавила глядача п'єса В. Врублевської? Перш за все – правдою, яка під пером драматурга зуміла прорватися крізь пануючу дидактично-партійну правдоподібність. По-друге, – психологічною переконливістю різномірних людських характерів, природністю розвитку драматичної дії і драматичного конфлікту в цілому. І, нарешті, третє: композиційною досконалістю, стислістю і стрункістю форми, точністю і виваженістю кожного штриха.

«Я намагалася у своїй п'єсі, – зазначала молодий автор, кандидат філософських наук Валерія Врублевська, – говорити про те, що добре знаю, про такі життєві ситуації, в природі яких хочу розібратися спільно з глядачем. Наприклад, хто має моральне право вчити, виховувати? Відомий педагог К. Ушинський колись сказав, що дух учбового закладу живе не в стінах і не на папері, а в характерах більшості викладачів, і звідти вже переходить у характери вихованців. В основі цього мудрого висловлювання і закладена моральна проблема, яку я спробувала висвітлити в п'єсі».

Сюжет п'єси, увесь поданий матеріал її видавався глядачеві (читачеві) настільки реальним і близьким, схожим на знайомі конфліктні ситуації, що виникали згоди: все це відбувалося на кафедрі етики й естетики Київського університету або консерваторії, або Театрального інституту... Літературознавець Ю. Боров слухно зазначав: «Такий високий ступінь «пізнаваності» п'єси, точності адресату й одночасно «невизначеності» і багатоадресності вистави – свідоцтво її гостроти й глибини її вторгнення в життя і зіткнення з актуальними проблемами» [5, с. 32].

Дія п'єси починається із засідання кафедри. Майже дві години триває на сцені засідання, саме засідання і нічого більше. Чому ж так зацікавлено стежить за ним глядач? Тому насамперед, що в ході цього суто вузівського дійства яскраво проявлялися різні людські характери. Тому, що тут порушувалися важливі морально-етичні проблеми, відверто і приховано протиставлялися добро і зло, виявлялася істина.

Керує кафедрою етики і естетики професор Бригдалов. Далекий від науки, він блискуче володіє мистецтвом інтриги, і завдяки якій пробивається в середній ешелон керівництва наукою і вже тривалий час працює завідувачем кафедри. На черговому її засіданні має відбутися обговорення дисертації аспірантки Лаговської, керівником якої є відомий учений Остроумов. Бригдалов прагне підірвати репутацію цього талановитого і авторитетного вченого, він боїться і ненавидить його. Тому й відкладає під надуманими приводами вже вкотре обговорення дисертації молодій талановитій дослідниці. Є й ще одна причина перешкоджати Лаговській. На кафедрі відкрилася вакансія викладача, і той, хто раніше захиститься, може претендувати на це місце. Бригдалов зацікавлений у тому, щоб взяти на це місце свою аспірантку, а точніше, «свою людину» Білкун.

Дрібна кар'єристка, дуже далека від науки, наукових інтересів, вона повністю у волі свого керівника як людина однієї з ним «породи», готова догоджати йому в усьому, навіть... дістає меблі для кухні – мотив, характерний для часів тотального дефіциту. (Театр тонкими

штрихами натякав і на можливість інтимних стосунків між цими персонажами, що ще підкреслювало їх моральну близькість). Всі цих «принципових» і «наукових» мотивів вистачає для того, щоб завкафедрою розгорнув боротьбу проти Лаговської, яка заважає його планам.

Бризгалову в його намірах допомагає випадок: Остроумов не з'являється на засіданні, бо потрапив... у витверезник. Пізніше з'ясується, що опинився він там випадково – з сердечним приступом, але поки що...

Всі негативні моменти грають на руку Бризгалову. Хитро й точно розставляє він акценти, щоб створити потрібну йому атмосферу, придушити можливість протесту, всіляку опозицію, всіх принизити, залякати, «поставити на місце»... І водночас представити себе людиною об'єктивною, що дбає передусім за справу, дисципліну, порядок. Людину добру і щиру.

І разом з тим Бризгалових одразу важко розпізнати, їхня внутрішня одіозність базується на зовнішній закамуфльованості привабливістю. «Ось він, наш «давній» знайомий, – зазначала постановник «Кафедри» Людмила Приходько. – Такий моложавий, підтягнутий, елегантний! Яка легкість, чарівність, невимушеність! Який значущий погляд, яка мелодика інтонацій!..

Найкраще внутрішня суть Бризгалова розкривається в його стосунках з членами кафедри. І саме завдяки точно психологічно схопленим образам цих персонажів проблематика п'єси не вичерпується центральним героєм (чи, точніше, «антигероєм»).

Валерія Врублевська подбала про те, що навіть незначна роль у п'єси не була службовою, прохідною. І дійсно, в невеликій ролі секретарки розкривається виразно індивідуальний людський характер, симпатичний і життєвий.

Ще один рівень моральної проблематики драми розкривається через образи членів кафедри: Леоніда Гуріна, Ольги Панченко, Ганни Євграфової, Юлії Барвінської, аспірантів Набокова та Білкун. Хто і які ці люди – педагоги, вчені, покликані сформувати душу і великою мірою визначити долю молодих науковців? Перш за все – різні за темпераментом, стилем поведінки, характерами. Але всіх їх спочатку визначає одна риса: надмірна обережність, пасивність, заляканість, бажання усунутися від вирішення проблем, від конфлікту в цілому. Ця риса довготривала, але не вічна. «У кожного з героїв, – зазначає Ю. Боров, – свої причини довгого мовчання і пасивності і у кожного своя межа терпіння і свій момент включення в боротьбу» [5, с. 72].

Особливої публіцистичної напруги, навіть пристрасті набувають прикінцеві акорди твору. В ході гострого конфлікту поступово відбувається процес пробудження членів кафедри від моральної глухоти, пасивності, відстороненості від усього, що «не – Я» до активної позиції боротьби зі злом.

Висновки. Отже, у п'єсі В.Врублевської «Кафедра» ми бачимо й атмосферу страху, в якій виростили, сформувались і живуть люди. Саме цим і зумовлене їхнє «колективне» мовчання. Та показано й початок нового етапу, коли мовчання вже може бути подолане, коли люди заговорили. Перестала ховатися в сім'ю вічно зайнята Євграфова, в свій зболений душевний світ – Гурін, в проблеми поточної роботи – Панченко і Заначалова. Стикаються позиції, викрешується іскра правди. Кафедра відвернулася від крутійств і лицемірства Бризгалова.

У драмі розкрито той тип проблематики, який можемо назвати особистісно психологічним. Людина, її психологія й переживання розкриваються автором на тлі суспільного життя, його конфліктів, сутичок і взаємодій груп людей, що переслідують свої колективні чи індивідуальні інтереси.

Все це розгортається стримано, без надриву, без патетики, без мелодраматичних ефектів. Як у житті. В жанрі добротної психологічної драми. Мабуть, саме цими рисами і зумовлено було успіх драми на межі 70-х – 80-х років ХХ ст.

Список використаних джерел і літератури:

1. Білецький О. Зародження драматичної літератури на Україні: У 5 т. / О. Білецький. – К. : 1965. – Т.1. – С. 177-253.
2. Бораковський Г. Збірник драматичних творів / Г. Бораковський. – К. : Дніпро, 1990.
3. Буряк Б. Художник і життя / Б. Буряк. – К. : Дніпро, 1990.
4. Грицай М. Українська драматургія / М. Грицай. – К. : Вища школа, 1976.
5. Боров Ю. Вседозволенность и нравственный императив «Кафедры» В. Врублевской / Ю. Боров. – «Театр», 1980.
6. Дем'янівська Л. Українська драматична поема. Проблематика, жанрова специфіка / Л. Дем'янівська. – К.: «Вища школа», 1984.
7. Приходько Л. Уроки «Кафедри» / Л. Приходько. – 1981.

References:

1. Biletskyi O. Zarodzhennia dramatychnoi literatury na Ukraini, Kyiv, 1965, Part 1, pp. 177-253.
2. Borakovskiy H. Zbirnyk dramatychnykh tvoriv, Kyiv, 1990.
3. Buriak V. Khudozhnyk i zhyttia, Kyiv, 1990.
4. Hrytsai M. Ukrainska dramaturhiia, Kyiv, 1976.
5. Borev Ju. Vsedozvolennost' i npravstvennyj imperativ «Kafedry» V. Vrublevskoj, «Teatr», 1980.

6. Demianivska L. Ukrainska dramatychna poema. Problematyka, zhanrova spetsyfika, Kyiv, 1984.

7. Prykhodko L. Uroky «Kafedry», 1981.

Summary

Halyna Dorosh

Halyna Tkachuk

Psychologism of Dramatic Work of Vanda Vrublevska «Department»

The article deals with the peculiarities of psychological drama, where the type of range of problems, which can be called personal-psychological, has been examined. It is proved that in the drama the type of the problems, which we can call personal-psychological, has been depicted. A person, his or her psychology, emotional experience the author models on the background of social life, conflicts, collision and interactions of groups of people, who pursue their collective or individual interests.

Key Words: *psychologism, drama, range of problems, perception, moral-ethical problems.*

Дата надходження статті: «12» грудня 2015 р.

Дата прийняття до друку: «20» грудня 2015 р.

УДК 821.161.2.09 Ярошенко В. (045)

АННА ЗАСЦЬ,

аспірантка

(м. Старобільськ)

Творчість Володимира Ярошенка у літературно-критичному дискурсі

У статті розглянуто характер, значення й особливості української літературної критики в оцінці творчості В. Ярошенка, виявлено основні закономірності формування літературно-критичної думки про автора, досліджено інтерпретацію творчості письменника, проаналізовано критичну оцінку. Увагу зацентовано на різновекторності аналізу творчості митця, яка, не зважаючи на данину автора проблемам тих часів, відзначається відвертою, не зовсім рівною за змістом і формою творчістю, багато чого в ній має значення як документ літературного тогодення. Кращими своїми зразками поетичні твори приваблюють відвертою, невідкупною щирістю, своєрідним художнім баченням світу.

Ключові слова: *символізм, футуризм, літературний процес, літературно-критичний дискурс.*

Постановка проблеми у загальному вигляді. Українська література початку ХХ століття знає багато прикладів складного і суперечливого постання світоглядних засад окремих письменників, груп та цілих напрямків і шкіл. Цей історичний період, коли занепад позитивізму спричинив потужні зміни в культурно-мистецькому житті суспільства, став переломним для багатьох сфер суспільної діяльності, що призвів до значних зрушень у царині української літератури. У сучасному українському літературознавстві вирізнилася тенденція до повернення художньої спадщини митців, переслідуваних радянською владою, в активний науковий обіг. Через ідеологічне свавілля радянської доби характеристика українського літературного процесу кінця ХІХ – початку ХХ століття подавалася в ті часи схематично й викривлено. Творчість багатьох письменників або вилучалася з літературного обігу, або згадувалася лише принагідно з приміткою «буржуазно-націоналістичний письменник», залишалася «закритою» для наукових розвідок. До повернутих із майже повного забуття належить і літературна творчість Володимира Мусійовича Ярошенка (1898-1937), яка ще не була предметом окремого вивчення.

Актуальність обраної теми полягає в тому, що досьгодні немає адекватного аналізу творчості В. Ярошенка в літературно-критичному дискурсі. Бракує цілісного дослідження особливостей поетики творів письменника в системному аспекті як особливої естетичної єдності. Досліджень, присвячених аналізу поетики творчості (жанрово-стильові особливості, характер конфлікту, систему персонажів, настроєву партитуру) В. Ярошенка в повному обсязі без ідеологічних штампів, у контексті сучасного методологічного інструментарію, на сьогодні немає. Однією з причин цього є те, що творче надбання письменника залишається розпорошеним по збірках та періодичних виданнях, надрукованих ще в 20–30-х роках ХХ ст. Доступ до них обмежений через невелику кількість примірників, які збереглися до нашого часу. Питання потребує докладного вивчення, адже аналіз творчості цього талановитого письменника дозволяє заповнити ще одну лакуну в історії української літератури ХХ століття.

Мета розвідки полягає в цілісному вивченні й аналізі літературно-критичного дискурсу творчості В. Ярошенка. Реалізація мети передбачає виконання таких завдань: розглянути характер, значення й особливості української літературної критики в оцінці творчості письменника; виявити основні закономірності формування літературно-критичної думки про його творчість; з'ясувати специфіку інтерпретації творчості В. Ярошенка.

Виклад основного матеріалу. В. Ярошенко був недооцінений по смерті літературознавчою критикою, яка ігнорувала творчість письменників «другого ешелону». Таку позицію свого часу заперечив іще Іван Франко, надаючи перевагу культурно-історичній школі, за законами якої дослідник «з подякою і піетизмом розбирає й скромні, й забуті писання дрібних талантів», адже «все, що свідчить про духове життя, про духовий інтерес, вищий над буденні матеріальні клопоти і турботи життя, гідне уваги історика літератури» [7, с. 37]. Роль недооцінених талантів не зводиться лише до основи у формуванні геніїв. Адже щоби всебічно збагнути об'єктивний стан літературного життя 20-30 років ХХ століття, передати його динаміку, інтенсивність пошуків нових мистецьких форм, стильове й жанрове розмаїття, необхідно оцінити творчий внесок таких митців у духовну скарбницю вітчизняної культури.

Критична оцінка творчості будь-якого письменника є важливим елементом усвідомлення специфіки, естетичної своєрідності та мистецької вартості його художнього доробку.

Творчість В. Ярошенка – поета, байкаря, прозаїка, драматурга, літературного критика й кіносценариста належить до малодосліджених наукових проблем. Цілісний аналіз творчості письменника до цього часу не представлено в літературознавчих працях у всій сукупності визначальних особливостей та внутрішніх протиріч. Ім'я Володимира Ярошенка було маловідомими як для читачів, так і для професійних критиків. Твори митця не друкували і не перевидавали. Тільки з кінця 70-х р. літературознавці та критики знову звернулись до його творчості.

Важливими для об'єктивного відтворення ролі й значення постаті В. Ярошенка в історії української літератури є літературно-критичні й довідкові матеріали. Найбільш ґрунтовно творчість В. Ярошенка була осмислена П. Орликом у науковій розвідці «Від символізму до реалізму» (70-і роки), яка, зважаючи на час написання, сповнена ідеологічних штампів.

Після прийняття Україною незалежності, поновлюється інтерес до творчості письменника – виходить антологія Я. Славутича «Розстріляна муза». Нарис про В. Ярошенка додано до оновленого видання «Розстріляної музи», у котрому Я. Славутич представив загальний огляд творчості В. Ярошенка та проаналізував декілька поезій автора. У журналі «Зоря Полтавщини» (кінець 90-х) вийшла стаття Д. Голди «Співець нового життя», присвячена життю та творчості В. Ярошенка. На початку ХХІ століття вийшло видання двотомної антології Ю. Винничука «Розіп'ята Муза», де життя та творчість В. Ярошенка не залишилися без уваги дослідника, котрий долучив до антології

бібліографічні відомості про В. Ярошенка та найяскравіші, на думку автора, зразки його поетичного таланту.

Окремим аспектам творчості В. Ярошенка приділяється увага в дослідженнях В. Дмитренко «Літературний дискурс «Ланки»-МАРСу першої третини ХХ століття», Т. Калитенко «Пан українського футуризму: від семафор до перехресної станції», Ю. Коваліва «Українська література періоду національно-визвольних змагань (фрагмент з історії української літератури ХХ століття)», І. Крип'якевича «Історія української культури», Т. Опришко «Асоціація панфутуристів «Аспафун» та її видання (1922-1930) в побудові «мистецтва майбутнього», К. Поліщука «З виру революцій. Фрагменти спогадів про «літературний» Київ 1919 р.», В. Радзиковича «Серед буревію», Ф. Якубовського «Київські українські поети» та ін.

Ще одним дослідженням щодо вивчення окремого аспекту творчості В. Ярошенка вважаємо наукову роботу Н. Авраменко «Поезія українських символістів перших десятиліть ХХ століття в типологічних відповідностях з англо-американською символістською лірикою» [1, с. 9].

Дослідниця детально вивчила специфіку художнього світу українських символістів, зокрема В. Ярошенка, самотність їх поезій, своєрідність моделювання дійсності, здійснила аналіз міфопоетики їх творів у зіставленні зі зразками англомовної поезії.

Наступною віхою в літературно-критичній оцінці творчості В. Ярошенка є наукова розвідка О. Бровко «Особливості вставних новел в українській прозі другої половини 20-х – початку 30-х років ХХ століття». На прикладі прозових текстів, серед яких є повість В. Ярошенка «Гробовище», О. Бровко дослідила художні функції вставних новел у прозі означеного періоду [2, с. 48].

Дослідниця зазначає, що повість В. Ярошенка «Гробовище» містить вставну історію, котра має всі ознаки новели: гостроту сюжетобудування, чітко окреслену композицію, завершеність лексичної форми, незвичайну розв'язку, яка цілком відповідає основному критерію новелістичної майстерності, сформульованому М. Йогансеном: «Навіть коли це не абстрактна думка, а спостережений автором чи на собі, чи на знайомих людях конкретний випадок – треба його розробити структурно. Щоб дати враження закінченості, треба насамперед винайти кінець, розв'язку» [5, с. 31].

На думку О. Бровко, вставна новела, присутня у повісті «Гробовище» В. Ярошенка – це як завершений фрагмент, у якому діють інші персонажі або змінюється час і місце дії, активізує увагу читача, увиразнює ідею твору, розставляє авторські акценти. Отже,

використання вставних новел є однією з композиційних особливостей прози другої половини 20-х – початку 30-х років ХХ століття. Новелістичність стає жанротворчим чинником, а побудова основного тексту забезпечує вставному змістову та естетичну самостійність [2, с. 52].

У дослідженні «Звукопис в українській поезії першої половини ХХ століття: семантика, функції», М. Кабиш з'ясувала семантику і функції звукопису в поетичних текстах українських митців I половини ХХ століття, серед яких представлено зразки творчості В. Ярошенка. Дослідниця наголошує на тому, що до експериментів зі звуком у поетичному тексті долучалися українські поети, зокрема В. Ярошенко. Для висвітлення особливостей залучення українськими поетами-футуристами фоностилістичних засобів, обрано найяскравіші фрагменти з поезії В. Ярошенка та решти найвідоміших представників цієї течії. М. Кабиш акцентує увагу на тому, що звукопис у творчості В. Ярошенка є ключем до розуміння художнього світу митця, носієм авторської ідеї, основою формування оригінального образу [6, с. 223].

Одночасно з вищезгаданими працями з'являється розвідка М. Довіної «Револьюційна картина світу в поезії панфутуристів (на матеріалі «Жовтневого збірника»)). Статтю присвячено поетико-стилістичному та ідейному аналізу «Жовтневого збірника панфутуристів». Доведено, що у збірці реалізовано принцип еструкції: ідеологічний запит відображений на ідейному рівні, а особливості естетичної платформи – на поетико-стилістичному. З'ясовано, що Жовтень, електрика, місто, творчість стали основними категоріями моделювання револьюційної картини світу в поезії футуристів.

За словами дослідниці, у «Жовтневому плакаті А» В. Ярошенка визначено чітку послідовність соціальних ролей, які має виконувати людина в револьюційний та постревольюційний час. Тут фактично пояснено етапи формування «товариша»: так, першим етапом є нівеляція індивідуалізму, що оприявлено у відмові від імені, та перенесення акцентів на мілітарну роль людини: «важно було бути не Яковом, Іваном, Макаром, / важно було бути: / червоноармієм, / командіром, / комісаром! / важно було вивчити перші літери / червоної азбуки: / п р о л е т а р і» [4, с. 6].

М. Довіна зазначає, що у постревольюційний час актуалізується натомість трудова соціальна функція людини, важлива для відбудови економічного підґрунтя. Отже, реабілітація людини після Револьюції відбувається через зміни її соціальної ролі від мілітарної до виробничої [3, с. 38].

Отже, аналіз «Жовтневого збірника», зроблений дослідницею, виявив основні тенденції художнього оприявлення революційної картини світу в поезії панфутуристів, які свідомо використовували новаторську художню форму задля утвердження соціалістичної ідеології. Моделювання всіх рівнів Революції здійснюється в напрямі від загального до конкретного. Революційна картина світу охоплює і зовнішній подієвий план, і внутрішню сферу особистісного буття людини. Визначальною ж рисою революційного світу в поезії панфутуристів є утвердження ідеї революційної творчості, що репрезентована у збірці на поетико-стилістичному рівні.

Висновки. У прижиттєвій критиці творчість В. Ярошенка не залишилася непоміченою, але широкого інтересу не викликала. Найбільш значною, на наш погляд, є вступна стаття П. Орлика «Від символізму до реалізму» до збірки вибраного «Stein» (1968 р.), подана інформація у якій стала ґрунтом для подальших досліджень. У радянський період про творчість письменника або не згадували, або подавали з численними ідеологічними штампами. На сучасному етапі відбувається переосмислення творчих здобутків В. Ярошенка, дослідники намагаються повернути митця в український літературний контекст як активного учасника літературного процесу 20–30-х років минулого століття.

Список використаних джерел і літератури:

1. Авраменко Н.В. Поезія українських символістів перших десятиліть ХХ століття в типологічних відповідностях з англо-американською символістською лірикою. Автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.05 / Н.В. Авраменко; Терноп. держ. пед. ун-т ім. В.Гнатюка. – Т., 2002. – 18 с.
2. Бровко О. О. Особливості вставних новел в українській прозі другої половини 20-х - початку 30-х років ХХ століття / О. О. Бровко // Наук. зап. НаУКМА. Сер. Філол. науки. –2009. – Т. 98. – С. 47-52.
3. Довіна М. Революційна картина світу в поезії панфутуристів (на матеріалі «Жовтневого збірника») / М. Довіна //Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Літературознавство. – 2014. – № 19. – С. 34-38.
4. Жовтневий збірник панфутуристів. – К. : Трест «Київ-Друк», 4-та держ. друк., 1923. – 40 с.
5. Йогансен М. Як будується оповідання: Аналіза прозових зразків / М. Йогансен. – Х. : Книгоспілка, 1928. – 145 с.
6. Кабиш М. Звукопис в українській поезії першої половини ХХ століття: семантика, функції [Електронний ресурс] / М. Кабиш. – Режим доступу:<http://www1.nas.gov.ua/institutes/ium/Structure/councils/Documents/Kabysh-M.Y.-Zvukopys-v-ukrainskij-poezii-pershoi-polovyny-20-st.pdf>

7. Франко І. План викладів історії літератури руської. Спеціальні курси. Мотиви // Франко І. Збір. творів: У 50 т. – К.: Наукова думка, 1984. – Т. 41. – С. 37.

References:

1. Avramenko N.V. Poeziia ukrainskykh symbolistiv pershykh desiatylyt XX stolittia v typolohichnykh vidpovidnostiakh z anhlo-amerykanskoiu symbolistskoiu lirykoiu, T., 2002, 18 p.

2. Brovko O. O. Osoblyvosti vstavnykh novel v ukrainskii prozi druhoi polovyny 20-kh - pochatku 30-kh rokiv XX stolittia, Nauk. zap., 2009, Issue 98, pp. 47-52.

3. Dovina M. Revoliutsiina kartyna svitu v poezii panfuturystiv (na materialii «Zhovtnevoho zbirnyka»), Naukovi visnyk Skhidnoievropeiskoho natsionalnoho universytetu imeni Lesi Ukrainky. Filolohichni nauky. Literaturoznavstvo, 2014, Vol. 19, pp. 34-38.

4. Zhovtnevyi zbirnyk panfuturystiv. – Kyiv, 1923, 40 p.

5. Yohansen M. Yak buduetsia opovidannia: Analiza prozovykh zrazkiv, Kh., 1928, 145 p.

6. Kabysh M. Zvukopys v ukrainskii poezii pershoi polovyny KhKh stolittia: semantyka, funktsii [Elektronnyi resurs], Rezhym dostupu: <http://www1.nas.gov.ua/institutes/ium/Structure/councils/Documents/Kabysh-M.Y.-Zvukopys-v-ukrainskij-poezii-pershoi-polovyny-20-st.pdf>

7. Franko I. Plan vykladiv istorii literatury ruskoj. Spetsialni kursy. Motyvny, Kyiv, 1984, Issue 41, pp. 37.

Summary

Anna Zaiets

Creativity of Volodymyr Yaroshenko in the Literary-Critical Discourse

The article examines the nature, value and feature of Ukrainian literary criticism in the evaluation of the writer's work of V. Yaroshenko, reveals the basic laws of formation of literary and critical thinking about the author, the interpretation of the writer's creative work has been studied, the critical evaluation has been analyzed. The attention is focused on a multi-vector analysis of the writer's work, which, despite of the problems of a tribute of the author to the problems of that time, is marked by the frank, not equal by the content and form of creativity, much of it has value as a document of the literary past. The best examples of his poetry attract by its honesty, incorruptible sincerity, a kind of artistic vision of the world.

Key words: *symbolism, futurism, literary process, literary-critical discourse.*

Дата надходження статті: «10» грудня 2015 р.

Дата прийняття до друку: «20» грудня 2015 р.

УДК 821.161.2/82-32

СВІТЛАНА ЛЕНСЬКА,
доктор філологічних наук, доцент
(м. Полтава)

Трансформація різдвяної семантики як засіб художнього моделювання антисвіту в українській малій прозі ХХ ст.

У статті досліджено жанрово-структурні модифікації різдвяного оповідання, що були зумовлені зміною семантики образу Різдва в українській літературі ХХ ст. На матеріалі маловідомих творів українських письменників, зокрема еміграційних, з'ясовані тематичні домінанти та художні особливості оповідань і новел, маркованих як різдвяні.

Уведено в науковий обіг окремі зразки новелістики Кліма Поліщука, Василя Софроніва-Левицького, Ольги Горянки, Зосима Дончука, Петра Волиняка. Доповнено наукові уявлення про творчість Докії Гуменної та Олени Звичайної. Уточнено жанрову специфіку різдвяного оповідання, функціонування різдвяної образності, яка відіграла важливу роль у розкритті антигуманної сутності сталінської політичної системи. Семантика Різдва у творах різко контрастувала із зображеною дійсністю, виконуючи викривально-критичну функцію.

Ключові слова: Різдво, мала проза, еміграційна література, різдвяне оповідання, художнє моделювання, антисвіт.

Постановка проблеми у загальному вигляді. Витоки жанру різдвяного оповідання у світовій літературній традиції українські й зарубіжні учені (С. Аверінцев, Марина Бондаренко, Олена Душечкіна, І. Єсаулов, Тетяна Козіна, Галина Козлова, Ольга Приймачук, Наталія Шевчук та ін.) пов'язують із календарною прозою, яка, в свою чергу, виникла на основі фольклорних жанрів оповідки, народної новели, анекдоту, казки [11, с. 9].

Семантика Різдва як одного з найбільших християнських свят детермінувала формування окремого жанрового різновиду малого епосу – різдвяного оповідання. До його специфічних атрибутивних ознак дослідники відносять такі: гуманістичну спрямованість, що виражається у прощенні зображених грішників; їхнє каєття у гріховному минулому і моральне переродження, набуття рис праведника; мотив дива; наявність фантастичних елементів; піднесено-казкову атмосферу оповіді [9]. Нерідко зав'язкою сюжету слугували

негативні соціальні обставини, в яких опинялися герої («Морозенко» Панаса Мирного, «Ялинка» М. Коцюбинського та ін.).

Так, наприклад, у світовому літературному процесі широко представлені мотиви Різдва в жанрах апокрифів, у середньовічній драматургії (містеріях, вертепній драмі). В Україні традиції вертепу зберігалися упродовж століть. Як відомо, тематика вертепних вистав пов'язувалася виключно з різдвяними подіями і мотивами. Наявність двох рівнів у вертепній скриньці символізувала опозицію земного життя (профанний час) і біблійно-символічного буття (сакральний час). Відповідно перед глядачами розгорталась подвійна історія: українська вертепна драма традиційно оповідала про народження Ісуса Христа як провіщення спасіння людства від гріховної скверни, а побутово-народна інтермедія дотепно і жартівливо апелювала до буденного існування простих людей. Як відомо, найдавніші записані тексти вертепних драм сягають другої половини XVIII ст.

Саме з вертепу, на думку низки вчених, бере початок різдвяне оповідання, що зазнало відчутного піднесення в добу романтизму та суттєвих трансформацій і змістово-поетикального оновлення разом із розвитком модернізму.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Семантика Різдва як часу, коли щасливо розв'язуються будь-які конфлікти і знаходиться місце чудесам, активно розроблялася європейськими романтиками («Лускунчик і Мишачий король» Е. Т. А. Гофмана, «Ніч перед Різдвам» М. Гоголя, балади «Людмила» і «Світлана» В. Жуковського та ін.). Проте справжнім родоначальником жанру різдвяного оповідання в європейському літературознавстві називають англійця Ч. Діккенса, зокрема першим зразком вважається його цикл «Різдвяні оповіді», куди увійшли п'ять повістей, створених між 1843 і 1848 рр. Детальний літературознавчий аналіз цих творів міститься у працях О. Генієва, В. Івашова, І. Катарського, Т. Сільман та ін.

Як слушно зазначає Н. Шевчук, новаторство Ч. Діккенса полягало в тому, що він використав «художні можливості сакрального часу для глибшого розкриття соціальних механізмів історичної дійсності» [11, с. 9]. В кандидатській дисертації Н. Шевчук розглядаються змістові, жанрові та формальні особливості різдвяного циклу Ч. Діккенса у зіставленні з інонаціональними варіантами різдвяних творів, зокрема й українських письменників (Олени Пчілки, Г. Хоткевича, С. Васильченка, Марка Черемшини, В. Стефаніка, М. Коцюбинського) [11]. У статті О. Приймачук також розглядаються типологічні паралелі між різдвяними творами англійського письменника з українськими прозаїками зламу XIX – XX ст. [8]. Відтак на часі постає проблема

наукової реценції творів вітчизняних авторів, які досі не зовсім потрапляли в поле обсервації дослідників або розглядалися під іншим кутом зору.

Метою нашої розвідки є визначення змістових домінант та формально-поетикальних особливостей маловідомих зразків української малої прози, які належать забутим письменникам «розстріляного відродження» (К. Поліщук) та еміграційній літературі (Д. Гуменної, Олени Звичайної, Ольги Горянки), які репрезентують жанрово-стильові модифікації жанру різдвяного оповідання в українському письменстві ХХ ст.

Виклад основного матеріалу. Українська мала проза пореволюційної доби яскраво засвідчує європейський вектор розвитку художнього мислення. Розкриваючи в оригінальних художніх образах складний і суперечливий період «червоного ренесансу», митці широко використовували можливості жанрового та стильового оновлення, розширюючи при цьому тематичний спектр своєї творчості.

Тема Першої світової війни та драматичного перебігу національно-визвольних змагань живила художню уяву багатьох митців як у центральній, так і в Західній Україні. Прикметними у сенсі інтерпретації різдвяного мотиву у контексті деструктивної ситуації воєнних дій є новели Кліма Поліщука (1891–1937) «Тоді, як було Різдво» та «Одне Різдво».

Новела «Тоді, як було Різдво» було написано, як зазначено автором, 6 січня 1917 року в Лівонії, тобто під час перебування в Латвії, де письменник брав участь у Першій світовій війні. Твір був включений до збірки «Серед могил і руїн» (1918). Події, що розгортаються у новелі, ретроспективно подані через свідомість оповідача, очевидця зображеного. Провідним мотивом твору, як і решти зі збірок «Серед могил і руїн», «Розп'ята душа: оповідання з латиського життя» (1921), «Манівцями» (1922), є мотив знецінення людського життя.

Хаос навколишньої дійсності, смерть як невід'ємний атрибут війни, аморальність і жорстокість, що пробуджуються у межовій ситуації виживання, художньо моделюють жахливий антисвіт, з якого немає виходу. Зображені події різко контрастують із заявленою на початку твору в ліричному відступі атмосферою різдвяного дива: «Сумне Різдво на холодній чужині, де мріявся спокій і снилося рідне село»; «Навколо в лісі панувала молитовна тиша, а легенький шепіт змерзлих віт нагадував тихий шепіт уст молящих під час «херувимської» в сільській церкві»; «Святочний настрій запанував усіма...»; «Годинами здавалося, що і війни ніякої не було і немає, а тільки відбувається якийсь страшний сон... Хотілося вірити, що в цю ніч станеться велике чудо, як

зійдуть з неба легіони світлих сил і заспівають стародавньої волинської колядки: *Слава Богу вишньому...* А тоді – як мріялося – станеться надзвичайне чудо, коли гармати розсіплються на порох, а рушниці перетворяться в пастуші палиці, з якими підуть додому всі знесилені війною сірі люди і понесуть до рідних хат радісну вість про мир на землі» [7, с. 62].

Натомість подальше розгортання подієвого ряду виявляється антитетичним до образу Різдва, що асоціюється з концептами дому, родинного затишку, очікування приходу в світ Сина Божого, духовного піднесення і просвітлення, соборності і відчуття внутрішнього всезагального зв'язку кожної окремої істоти з вселенським гармонійним ладом. Натомість К. Поліщук зображує абсурдну ситуацію, коли трое солдатів – волиняк Михайло Василенко, полтавець Петро Чуб і тамбовець Ільчов на прізвисько Абрашка Рижий – опинилися в розстрільній команді, яка мала виконати вирок проти своїх побратимів, котрі відмовилися виконувати безглузді накази офіцерів.

Атмосфера очікування дива, органічна для свят-вечора викликає у кожного з персонажів твору особливо дорогі спогади про рідну домівку, які увиразнюються співом старовинних колядок. Вселенська гармонія людини зі світом була нагло зруйнована диким наказом про розстріл так званих бунтівників. «Ніколи, – казав Дмитро, – не забуду тієї ночі, коли всі люди славили Христа, а ми розстрілювали своїх братів...» [7, с. 71]. Подальші події демонструють перемогу антилюдського деструктивного начала: «Петро Чуб забув за свій Псьол і став пити денатурат; Абрашка притих і засумував, а Михайло Василенко впав у становище якоїсь незрозумілої байдужості <...>, через що його евакуювали в тил» [7, с. 71]. Отже, жертвами антигуманної катастрофічної ситуації війни стали не лише невинно убиті прості солдати, але й усі учасники цих подій: «... ніколи не забуду того страшного злочинства, що сталося тоді, як було Різдово...» [7, с. 71].

Тематично та настроєво суголосною до попередньої є новела К. Поліщука «Одне Різдво (Із записної книжки)» (1921). Конфлікт у творі розгортається на тлі національно-визвольних змагань. Ретроспективна композиція розгортає перед читачами цілу історію життя оповідача і сироти Артемка, щира дружба між якими була сильнішою за кровні зв'язки. Основний конфлікт твору зумовлений тим, що в період війни 1918–1921 рр. оповідач воював на боці УНР, а Артемко був червоногвардійцем. Кульмінаційним моментом у новелі є зустріч побратимів, коли пораненому й катованому Артемкові оповідач намагається допомогти, але лише стає свідком його смерті. Ці події призвели до глибокого внутрішнього переродження оповідача.

Однією із найбільш психологічно наснажених і експресивно виразних у малій прозі В. Софроніва-Левицького (1899–1975) є новела «Там мама жде» (1921), уміщена в ранній збірці «Під сміх війни». Локусом психологічної новели, її сюжетотвірним чинником і тлом є польський табір для військовополонених. Увесь твір пронизаний мотивом голоду, який дошкуляє усім бранцям, але особливо виразно актуалізується крізь призму свідомості Дамяна Роляка. Юнак з нетерпінням чекав на звільнення і повернення додому, про що дізнався з матиного листа.

Муки голоду Дамяна Роляка дедалі лише посилюються, а довге очікування вихідних документів робить ситуацію нестерпною. Нарешті юнак їде до матері, поспішає потрапити додому на свят-вечір. Але дорогою втрачає останні сили: «Чув, що ще хвиля і зімліє. Зволікся з помосту і хиткими кроками підійшов до якогось пана: «Дайте шматок хліба!..» В очах помутилося, ноги вгиналися під ним. Почув в руках щось м'яке. Хліб! Рвав великими кусками і, не пережовуючи, ковтав» [10, с. 16].

Відчайдушний біг проти морозного вітру знесиленої самотньої людини, що пробивається крізь снігові замети додому напередодні Різдва, водночас символізує шлях людини до пізнання власної сутності (біблійний мотив повернення блудного сина). Антигуманність світу (мотиви ночі, снігу, морозного вітру) заперечується ласкавим голосом неньки, її тихим шепотом, який розмикає два світи, дійсний і потойбічний. Сон-смерть головного героя стає звільненням від земних мук. Новела містить очевидні автобіографічні елементи (описи голоду і реалій життя у таборі для інтернованих), проте справжню глибину, узагальнено-філософське звучання їй надає біблійно-міфологічний підтекст.

Трагічний фінал моделюється з допомогою експресіоністичної поетики – антитези між концептами Різдва (символу народження Сина Божого) і смерті: «На мертве тіло холодним поцілунком клався сніг, обгортав його своїми м'якими обіймами і щось шептав йому тихенько... тихо...» [10, с. 16].

В українському літературному дискурсі радянської доби семантика Різдва була практично відсутньою, що обумовлювалося політичними та ідеологічними чинниками. Однак еміграційна література була значно вільнішою у виборі тем та способах їх розкриття. Тож подибуємо справжні перлини у царині малої прози, тематично та ідейно пов'язані з різдвяною тематикою.

Докія Гуменна (1904–1996), яка розпочала свій творчий шлях у «Плузі» на початку 1920-х рр. і на досвіді власної родини зазнала всіх

утисків сталінського режиму, опублікувала вже в еміграції збірку новел «Куркульська вілія» (1946). Твір, винесений у заголовок збірки, об'єднує риси соціально-психологічної та різдвяної новели. Батьки письменниці, які були заможними селянами, ледве врятувалися від загибелі. Тож авторці була близька тема грандіозної соціальної несправедливості, що відбулася внаслідок злочинної політики сталінського тоталітарного режиму.

Перед читачем розгорнута сповнена драматизму історія розорення українського селянства, реалізована в образах Герасимовича, Меланки Демидівни та Яриней. Зібравшись у свят-вечір біля скромного частування, вони перебирають у спогадах життя, висловлюють власне ставлення до минулого: «– Ну, нехай ви куркулі, – мали дві хати, мали млина, – прокинувся зі сну Герасимович. – А за що ж я? Доробився мій батько до ста десятин з одної, то він вділив мені із них шість. А прийшла революція – все забрала. Все, що мав я, приробив своїм горбом. Ну, а як я, допустимо, хотів учити своїх дітей, то яке кому до цього діло?» [3, с. 33–34].

Влада несправедливо позбавила селян заробленого тяжкою працею майна: «В його (Герасимовича. – С Л.) хаті тепер кіно, а в їхній районний готель. А що не мали вони де жити, то дали їм оцю напіврозвалену райшуру, темну та холодну» [3, с. 30]. Невщухаючий біль від зруйнованого життя об'єднує цих старих, дуже різних за характерами і життєвим досвідом людей. Також спільним є відчуття власної непотрібності, що особливо гостро переживається на тлі великого християнського свята. Їхній страдницький шлях актуалізує елементи модифікованого агіографічного жанру.

Пейзажні фрагменти моделюють передріздвяний урочистий настрій, передчуття дива. І воно відбулося – всупереч сумній тональності хронотопу, у напіврозвалену хату завітали колядники. Стилістика твору поєднує реалістичні деталі з філософською глибиною міфу (мотивом дива, духовної чистоти). Слова старовинної колядки актуалізують міф, що подає надію, додає людині сил у боротьбі зі злом. Романтично-оптимістичний фінал оповідання завершується образом різдвяної зірки: «А величезна іскриста зірка ішла та й ішла над селом, і все не заковувалася за обрій» [3, с. 43]. Мотив вічності стає каталізатором філософських роздумів селян про своє життя, про справедливість і правду, добро і зло. Отже, образ зірки, що принесла у світ звістку про народження Спасителя і тим самим позначила початок нової ери, посилюється у новелі образами «цілющих джерел» (міфологема води) і рідної землі. Таким чином, утверджується думка про незнищенність українського народу.

Образ Віфлеємської зірки як полюсу добра, що складає єдину протипагу демонічній стихії, розбурханій у суспільстві, є лейтмотивом ще одного пронизливого реалістичного оповідання Д. Гуменної – «Поклонник зорі мудрих» (1943), включеного до збірки «Чотири сонця» [4]. Оповідь ведеться від імені коня Мазунчика. Такий спосіб моделювання дійсності (як і в новелі А. Любченка «Ворог») дозволяє авторові наївно-неупереджено зображувати дійсність. Спогади дорогою на хутір, де минуло його дитинство, переплітаються в думках коня зі спогляданням чарівності морозної різдвяної ночі, коли на землю, на щире переконання коня, має зійти Божа благодать.

Світла радість різдвяного свята антагоністично протиставляється антигуманності дій радянської влади: «єврейчик Яша» з підручними приїхали у свят-вечір «розкуркулювати» хвору самотню жінку з немовлям на руках. «Мазунчик ридав. Сльози туманом повили йому очі. Він ридав за білим святом Віфлеємської зірки, що згинуло у нього на очах» [4, с. 147]. Антигуманність і несправедливість того, що відбувалося, вражає навіть коня: «Мазунчик був душевно розтрощений. Страшна туга розлилася по всій його істоті, і він, безсило понуривши голову, стояв, не рушав з місця. Умерти б тут, не везти звідси Меланю» [4, с. 148].

Фінал різдвяного оповідання демонструє остаточну перемогу сил зла – мовчазний протест Мазунчика призводить до смерті: «І так лежав Мазунчик із розплющеними очима, сумними і задумливими, до ранку, а в них відбивалося сяйво Віфлеємської зірки» [4, с. 152]. Саме образ зірки, що провістила народження Спасителя, антиномічно протиставляється диявольській «мінус-гармонії», яка заповонила увесь світ.

Типологічно близьким до творів Д. Гуменної є соціально-психологічне оповідання З. Дончука (1903–1974) «Бабуня» зі збірки «Чорні дні» (1952), в якому також зображені репресії влади щодо селян, названих «куркулями». Стару бабусю з онучкою-сиротою Марфою молоді комсомольці викидають з рідної хати на сніг за несплату податків, наказавши при цьому сусідам і родичам під загрозою висилки в Сибір не приймати до себе нещасних. Експресивно насаженими є епізоди, коли стара проситься до дочки, а та боїться прийняти матір, її монолог про кривди, що чинилися проти них. «Через тиждень робітники, що прийшли забирати соломі «куркульську», знайшли два трупи, що лежали, обнявшись, напівзавіяні снігом, і образ Матері Божої, застромлений в снігу, що засяяв на сонці, нахилений над ними» [5, с. 62].

Серед талановитих письменників на еміграції глибиною соціального критицизму та публіцистичною пристрасністю вирізняється творчість Олени Звичайної (справжнє прізвище Джуль) (1902–1985). В її творчому доробку вирізняється збірка малої прози «Оглянувшись назад» (1954), надрукована в Мюнхені [6]. Новели й оповідання збірки звучать гострою інвективною антигуманному сталінському режимові. Гострий політичний критицизм пронизує оповідання, винесене в заголовок збірки.

Авторське жанрове маркування – «різдвяна новела» – має гірко-іронічну функцію: замість казково-урочистої атмосфери духовного просвітлення зображується абсурдність політичних репресій, які руйнують тисячі людських життів. У новелі відсутній традиційний сюжет, натомість описані лише муки від холоду у свят-вечір і різдвяний ранок. Зображувані у творі події носять автобіографічний характер, що підтверджується підрядковою ремаркою авторки.

У своїх спогадах оповідачка, alter ego письменниці, з сумом повертається до тяжких днів «ежовщини», коли носила передачі арештованому чоловікові на Холодну Гору на околиці Харкова. Її подругами по нещастю були стара бабуся, котра втратила дочку і зятя, і молода вродлива дружина знаменитого інженера-бельгійця, засудженого як агента іноземної розвідки. Сотні жінок і дітей, які утворюють нескінченну чергу до Холодногірської тюрми, об'єднує спільне горе – їхні чоловіки, сини, брати потрапили в лещата репресивної машини. Зображуючи антисвіт людського горя й безвиході, письменниця майстерно використовує виразні можливості пейзажу, в якому домінують образи холоду і смерті.

Кульмінаційним моментом у новелі є усвідомлення оповідачкою масштабу соціальної катастрофи: «... я раптом усвідомлюю, що воно – оте мое горе – є горем мого народу» [6, с. 117]. Слова старенької сільської вчительки, яка втратила найрідніших, несе тягар «матері ворогів народу», звучать як заповіт донести правду про трагедію.

Маловідомою письменницею в екзилі є Ольга Горянка. На жаль, достеменних відомостей про те, хто ховається за цим псевдонімом, віднайти не вдалося. 1947 року вийшло друком її оповідання «У свят-вечір», присвячене подіям національно-визвольних змагань. Твір має окремі атрибутивні властивості жанрового різновиду різдвяного оповідання: опис святково прибраної селянської хати, традиційних різдвяних страв, давніх звичаїв: «Гість у свят-вечір – велика милість Боже, – сказав дід. – Здавна у нас велося в цей вечір гостя вітати якнайкраще» [2, с. 6]. Конфлікт в оповіданні зумовлений тим, що господар хати належав до повстанців, а червоноармійці Сергій і

Микола, які завітали в сільську хату на ночівлю, прислані цих повстанців ловити.

Тепла атмосфера домівки, привітність старого діда і господині Маланки збуджують у змерзлих солдатах-червоногвардійцях спогади про щасливе дитинство, про веселу Коляду. І коли в хатину, рятуючись від погоні, забігає господар дому Гнат і зустрічається віч-на-віч із своїми супротивниками, настає момент істини для кожного з персонажів. Секунда, коли вони дивилися в очі один одному, вирішила їхню подальшу долю – Сергій з Миколою не виказали Гната і відвели геть переслідувачів. «Повечерявши, Гнат розповідав про хазяйнування «товаришів» у них, про життя й боротьбу повстанців з червоною навалюю. Глибока віра в перемогу звучала в його голосі: – Ми мусимо врятувати свій край від загибелі, своїх людей від кайданів. ...Нас багато і ми міцні духом. Ми боремося за правду і переможемо. Неодмінно переможемо!» [2, с. 18–20].

У текст оповідання вплетена народнопоетична обрядовість: традиційна молитва перед початком різдвяної трапези, казкова розповідь діда онукам про Золоту Країну, в якій метафорично описується історична доля України. Розв'язкою твору є перехід Сергія з Миколою на бік повстанців і спільний шлях усіх трьох: «В темному небі мерехтіли ясні зорі, а серед них, над самим лісом, сяяла найбільша, найясніша... З полегкістю зітхнувши, Гнат, Сергій і Микола, немов ті три царі біблійні, пішли прямо на неї, несучи Золотій Україні найдорожчі дари свої: життя молоде, щирю любов і непохитну віру в перемогу» [2, с. 20].

Тема сталінських репресій пронизує оповідання Петра Волиняка (спр. прізви. Петро Чечет) (1907–1969) «В тайзі» (1946). Епіграфом до твору служать рядки «Ой, визволи, нас всіх бідних невольників», узяті з народної думи «Маруся Богуславка». Автор маркує жанрову природу свого твору як «різдвяне оповідання», хоча семантика Різдва служить лише для більш різкого контрасту зображеного антисвіту тоталітарної системи та вічних людських цінностей: «Київ. Лук'янівка. Етапна камера для політичних, вірніше, для українців. <...> – На коліна! Конвоїри, почати трус! ...І стали всі, ніби прощаючись з Києвом, з усією Україною, на коліна. Тиша запанувала на тюремному подвір'ї. І раптом загужив Київ дзвонами з золотоверхих старих церков своїх. Це Різдво. Велике свято народження первопричини життя» [1, с. 43].

У спогадах оповідача, одного з тисяч в'язнів ГУЛАГу, приреченого на смерть в карельських лісах, одна по одній спливають картини життя і боротьби. Образ головного героя новели типологічно близький до персонажів І. Багряного: «← Не злочинця карають, а того, хто зміє

бачити і думати, – казав колись його друг. Гнат добре розумів їхню «перековку». Він знав, що мусить умерти, або перестати бути людиною» [1, с. 44]. Втеча Гната Польового з табору після 8-річного ув'язнення, його виживання у тайзі нагадує блукання Григорія Многогрішного у «Тигроловах» І. Багряного. Соціальний критицизм формує антитоталітарний дискурс оповідання: «– Вони не люблять сильних людей. Влада нівелює все на своєму шляху, і горді голови, що підносяться над натовпом, нещадно зрізаються гострим мечем, – пригадав він київські розмови. А йому ж так хотілося піднести голову над сірим натовпом, так хотілося йти назустріч сніговій бурі, яка мчала з холодної півночі і нищила молоді пагони буйного життя його народу» [1, с. 45]. Слова давньої колядки, які вчувалися замерзлому Гнатові, стали рятівними – його знайшли і врятували такі ж утікачі, як і він сам, котрі ховалися у землянці посеред тайги. Щасливий кінець, характерний для жанру різдвяного оповідання, підтверджує атрибутивний елемент дива і Божої благодаті.

Висновки. Вивчення маловідомих творів української малої прози ХХ ст. переконливо доводить, що сакральне значення образу Різдва як однієї з найбільших християнських святинь постійно живила творчу уяву письменників. Проте сюжетно-образна специфіка творів, які репрезентували жанровий різновид різдвяного оповідання, засвідчує вплив суспільно-політичних чинників на динаміку його розвитку в різних дискурсах, що призвело до докорінної зміни жанрово-структурних ознак.

Як зазначає Н. Шевчук, різдвяне оповідання характеризується «невідштовхуванням міфологічного та соціально-історичного» [11, с. 13], у ньому зазвичай наявні елементи прадавньої міфології (космогонічних, календарних міфів), момент ініціації головного героя, а також темпоральна маркованість свят-вечора або Різдва, коли відбуваються докорінні зміни у світогляді персонажа [11, с. 13-14].

Розглянуті зразки малоформатного епосу засвідчують редукованість казково-фантастичних елементів у поезиці, проте головна увага письменників зосереджується саме на моменті вибору або другого народження (ініціації) героя (у П. Волиняка).

Семантика різдвяної ночі означає здійснення дива – народження Сина Божого, відтак світ має докорінно змінитися. Однак це життєдайне начало, притаманне європейській традиції різдвяної прози, в українському новелістичному дискурсі повністю зникає. Навіть більше – моделюючи антисвіт війни, хаосу навколишньої дійсності, автори демонструють перемогу деструктивного начала в суспільстві над гуманістичними цінностями.

Так, наприклад, на теренах материкової та Західної України символіка Різдва нерідко контрастувала із зображеною дійсністю, як-от у малій прозі К. Поліщука, виконуючи функцію соціальної критики. В еміграційному дискурсі викривальна функція різдвяної символіки репрезентована більш розлого і виразно: у творах Докії Гуменної, Олени Звичайної, Зосима Дончука, Ольги Горянки, Петра Волиняка сакральність й одухотвореність Різдва як символу вселенської гармонії, надії і добра протиставляються антигуманному світові насильства, зла і смерті, що асоціюються з жорстоким антисвітом сталінщини.

Таким чином, зазначимо, що різдвяна семантика засвідчує тяглість і неперервність духовних традицій українства, які були збережені всупереч усім драматичним моментам історії ХХ століття, і символізують незнищенність українського народу.

Список використаних джерел і літератури:

1. Волиняк П. Земля кличе / Петро Волиняк. – Зальцбург: Вид-во «Нові дні», 1947. – 62 с.
2. Горянка О. У свят-вечір : [оповідання] / Ольга Горянка. – Гайденау: Видання Св. Павлівського Братства в Гайденау, 1947. – 20 с.
3. Гуменна Д. Куркульська вілія : [збірка новел] / Докія Гуменна. – Зальцбург, 1946. – 43 с.
4. Гуменна Д. Чотири сонця : [оповідання і новели] / Докія Гуменна. – Нью-Йорк: Об'єднання українських письменників «Слово», 1969. – 247 с.
5. Дончук З. Чорні дні / Зосим Дончук. – Буенос-Айрес–Філадельфія: «Перемога», 1952. – 140 с.
6. Звичайна О. Оглянувшись назад...: [збірка оповідань і новел] / Олена Звичайна. – Мюнхен: Вид-во «Дніпрова хвиля», 1954. – 230 с.
7. Поліщук К. Вибрані твори / Клим Поліщук; [упоряд. В. Шевчук; передм. С. Яковенка]. – К.: Смолоскип, 2008. – 704 с. – (Серія «Розстріляне Відродження»).
8. Приймачук О. Міфопоетика різдвяних оповідань : (Чарлз Діккенс і українська література) / Ольга Приймачук // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка. Сер. Літературознавство / [редкол.: М. Ткачук, Р. Гром'як, О. Куца [та ін.]. – Тернопіль, 2012. – Вип. 34. – С. 298–309.
9. Різдвяне чи святочне оповідання [Електронний ресурс] – Режим доступу: https://uk.wikipedia.org/wiki/Різдвяне_оповідання
10. Софронів В. Під сміх війни / Василь Софронів-Левицький. – Львів – Київ: Вид-во «Русалка», 1921. – 32 с.
11. Шевчук Н.В. «Різдвяні оповіді» Ч.Діккенса у хронотопно-типологічних зв'язках: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.04 «Література зарубіжних країн» / Наталія Шевчук. – Львів, 2001. – 20 с.

References:

1. Volynyak P. Zemlya klyche, Zal'tsburh, 1947, 62 p.
2. Horyanka O. U svyat-vechir : [opovidannya], Gaydenau, 1947, 20 p.
3. Humenna D. Kurkul's'ka viliya : [zbirka novel], Zal'tsburh, 1946, 43 p.
4. Humenna D. Chotyry sontsya : [opovidannya i novely], N'yu-York, 1969, 247 p.
5. Donchuk Z. Chorni dni, Buenos-Ayres–Filyadel'fiya, 1952, 140 p.
6. Zvy chayna O. Ohlyanuvshys' nazad...: [zbirka opovidan' i novell], Myunkhen, 1954, 230 p.
7. Polishchuk K. Vybrani tvory, Kyiv, 2008, 704 p.
8. Pryymachuk O. Mifopoetyka rizdvyanykh opovidan' : (Charlz Dikpens i ukrayins'ka literatura), Naukovi zapysky, Ternopil', 2012, Vol. 34, pp. 298–309.
9. Rizdvya□ne chy svya□tochne opovida□nnya [Elektronnyu resurs] – Rezhym dostupu: https://uk.wikipedia.org/wiki/Різдвяне_оповідання
10. Sofroniv V. Pid smikh viyny, L'viv – Kyiv., 1921, 32 p.
11. Shevchuk N.V. «Rizdvyani opovidi» Ch.Dikkensa u khronotopnotypolohichnykh zv'yazkakh, L'viv, 2001, 20 p.

Summary

Svitlana Lenska

Transformation of the Christmas Semantics as a Means of Artistic Design of the Anti-World in the Ukrainian Short Prose of the XX Century

In the article the genre and structural modification of the Christmas story were studied, which were caused by the change of image of the Christmas semantics in Ukrainian literature of the XX century. On the material of little-known works by Ukrainian writers, including emigrants, the thematic and poetic dominants in the short stories, marked as Christmas stories, were investigated.

Into scientific circulation some examples of the short stories by Klym Polishchuk, Vasyl Sofroniv-Levytskyi, Olha Horianka, Zosym Donchuk, Petro Volyniak were introduced. The scientific assessment about Dokiya Humenna and Olena Zvy chaina were supplemented. The genre specifics of Christmas story, functioning of the Christmas imagery, which played an important role in revealing the inhuman nature of the Stalinist political system, were clarified in details. Christmas semantics in the works sharply contrasted with the depicted reality, performing accusatory-critical function.

Key words: *Christmas, short prose, emigration literature, Christmas story, artistic modeling, anti-world.*

Дата надходження статті: «08» січня 2016 р.

Дата прийняття до друку: «15» січня 2016 р.

УДК 821.161.2 (091)

ВІТАЛІЙ МАЦЬКО,
доктор філологічних наук, професор
(м.Хмельницький)

**Художні особливості діаспорної п'єси для дітей в аспекті
рецептивної естетики
(за творами Марії Дейко, Романа Завадовича)**

У статті вперше проаналізовано п'єси для дітей українських еміграційних письменників М. Дейко, Р. Завадовича. З'ясовано стилістичні, тематичні особливості драматичних творів означених авторів. Доведено, що драматурги творчо працювали вільно, за покликом серця і душі. Тематично драматичні твори для дітей були різноаспектні: казкові, фантастичні, історичні, реалістичні, біографічні (з життя Т. Шевченка), героїко-романтичні. Авторське та читацьке сприйняття драматичного твору «несе» у собі психологічну та естетичну природу, водночас різниться гносеологічною послідовністю, оскільки результат художнього пізнання світу автором не співпадає з переживанням авторського знання читачем. Відтак проблему сприйняття п'єси для дітей, авторами яких є М. Дейко, Р. Завадович, також розглянуто з позицій різнофункціональних.

Ключові слова: жанр, п'єса, суб'єкти діалогу, ігровий ефект, рецептивна естетика.

Постановка проблеми у загальному вигляді... Процес наукового осмислення драматичних творів для дітей як цілісного естетичного явища, що має значний вплив на розвиток свідомості учня, пізнання ним світу, суспільних процесів не є завершеним. Особливу увагу дослідники приділяють розробці теорії драматичних жанрів, виховне ж, естетичне значення, рецептивна концепція твору залишається на другорядному плані. Нині стало модним посилення на закордонних дослідників. Але ж чи можна погодитись, скажімо, з американським літературознавцем Чарлзом Бейзерменом, який стверджує, наче до визначення жанру треба підходити як до суспільного діяння, позаяк вони (жанри) постають із типізованих мисленневих конструкцій і є тим знаряддям, за допомогою якого можна типізувати ситуації. Так це ж не новина, а давня істина, про яку говорили наші вітчизняні дослідники драматичного жанру О. Білецький, Є. Старинкевич, Н. Кузякіна, В. Гуменюк та інші. Ч. Бейзермен резюмує: «Жанр наділяє того, хто

пише, засобом формулювання відповідей за певних обставин, а читача – засобом розпізнавати види послань, які йому передаються. Жанр – це суспільна побудова, яка впорядковує комунікацію, взаємодії та відносини. Таким чином, формальні характеристики, які розподілені серед текстів одного жанру і за допомогою яких ми, як правило, визначаємо належність тексту до цього жанру, є лінгвістичним та символічним розв'язанням проблеми суспільних взаємодій» [14, с. 62]. І жодного слова про виховне значення драматичного твору, його естетичний вплив на читача, заради якого і працює письменник.

Аналіз досліджень і публікацій... Останнім часом драматичні твори письменників-емігрантів стали в центрі досліджень українських дослідників В. Гуменюка, І. Юрової, С. Антонович, В. Мукана, С. Хороба, О. Семак, які з певних причин оминули з'ясування жанрово-стильових, тематичних особливостей драматичних творів М. Дейко та Р. Завадовича. Наприклад, С. Антонович об'єктом дослідження обрала п'єси О. Бабія, І. Багряного, Л. Коваленко, Ю. Косача, І. Костецького, І. Чолгана, А. Юриняка (Юхима Кошельника). Отже, проблема діаспорної п'єси для дітей досі залишається актуальною, недостатньо дослідженою в українському літературознавстві, відтак потребує ретельного вивчення як в теоретичному, так і в історичному аспектах.

Формулювання мети статті... Актуалізуючи проблему, логічно впливає *мета статті* – виявити і проінтерпретувати жанрово-стильові, тематичні особливості п'єси для дітей Марії Дейко, Романа Завадовича, а також розкрити виховне значення драматичного твору з огляду на сучасну рецептивну естетику (розуміння текстуального світу).

Виклад основного матеріалу... Мені пощастило гостювати двічі на дачі в Кончі-Заспі й розмовляти з комедіографом, колишнім секретарем письменницької організації «Плут» (від 1924 р.) Василем Минком, востаннє інтерв'ював 26 липня 1986 року. Драматург повідав чимало подробиць з власного життя, як і про успіх комедії «Не називаючи прізвищ», яку вперше 1954 року поставив на сцені Харківський музично-драматични. Тоді разом з автором на прем'єрі були присутні М. Рильський і Д. Копиця. Вони схвально сприйняли виставу за твором В. Минка [8, с. 212]. На початку 50-х років драматург поводився обережно зі словом, тому в уста героїв вкладав езопівську, алегоричну мову. Це були його перші літературні несміливі кроки по смерті Сталіна. Писав й оглядався, тому саме й так номенував свою улюблену комедію: «Не називаючи прізвищ». Твір йому приніс славу драматурга-сатирика. За написання п'єси взявся після того, як 1952 р. газета «Правда» надрувала статтю «Подолати відставання драматургії»,

в якій обговорювалась проблема теорії безконфліктності. Зі сторінок газети закликали письменників не закривати очі на проблеми, що існують у суспільстві, сміливо відтворювати протиріччя життя. В. Минко не побоявся порушити тему батьків і дітей, обивательства, не побоявся, що персонажі впізнають себе і притягнуть його до суду. Цього, звичайно, не сталося, бо автор не позбавився масовізму, не відступився ні на крок від творення літератури соцреалізму, хоч і загострив соціальний конфлікт. Його комедія була зразком масової літератури гатунку соцреалістичної доби. І мала успіх до певного часу: її поставили в ста сорока чотирьох театрах колишнього Радянського Союзу; на перегляді спектаклю в Новосибірську була присутньою сама королева советської культури, тодішній міністр Катерина Фурцева. Советському чиновникові п'еса не сподобалась, бо автор явно закликав покінчити з бюрократизмом і переродженням. Міністр культури розпорядилась зняти п'есу українського драматурга з репертуару всіх театрів. В унісон Фурцевій молодий критик В. Здоровега і собі вторив, нібито персонаж – колишній червоний комісар Карпо Карпович – став жертвою інтриг «оміщаних дамочок», отож неприпустимо драматургові зображати комуніста обивателем, до того ж в кріслі замміністра [6]. На критичні зауваження В. Минко не зважав, був автором півтора десятка п'ес, які мали сатиричну спрямованість й прихильність советських читачів.

Усім комедіям В. Минка притаманна винахідливість та вирашність сюжетних ходів, оригінальність ситуацій. Ясна річ, знайомлячись із ними сьогодні, доводиться враховувати соціально-етичну проблематику зображуваного часу. Приклад з творчої робітні В. Минка чи його колег советської доби (В. Собко, Л. Дмитерко, О. Левада, В. Бичко, А. Шиян та ін.) свідчить про несвободу творчого процесу, який був безпосередньо керований комуністичною партією та скоординований ідеологічними приписами, про кого і як треба писати.

Протилежно виглядала справа з творчим процесом в українському зарубіжжі. Письменники не оглядалися на будь-які «ізми», вони писали вільно, за покликом серця і душі. Тематично драматичні твори для дітей були різноаспектні: казкові, фантастичні, історичні, реалістичні, біографічні (з життя Т. Шевченка), героїко-романтичні.

Якщо ж вдатися до рецептивної естетики, то насамперед маємо на думці, що такий метод пов'язаний з проблемою читача, на кого й власне розрахований драматичний твір. Вольфганг Ізер (1926 р.н.) – професор англійської літератури і компаративістики, автор праць «Імпліцитний читач: зразки комунікації у прозі від Буньяна до Беккета», «Акт читання: теорія естетичної відповіді», вважає, що

«літературний твір має два полюси, які називаємо художнім та естетичним: художній стосується тексту, створеного автором, а естетичний вказує на його реалізацію, яку здійснює читач. З цієї полярності випливає, що літературний твір не може бути повністю ідентифікований із текстом або реалізацією тексту, а насправді повинен знаходитись посередині. Твір щось більше, ніж текст, тому що текст оживає тільки тоді, коли він реалізується, а крім того, ця реалізація в жодному разі не є залежною від індивідуальних рис читача» [7, с. 349]. В. Ізеру, очевидно, йдеться, що кожен текст наповнений значенням, яке конкретизує рецепція (естетичне сприйняття) читача, значущість тексту породжує не текст, а реципієнт.

На наш погляд, більш конкретним, чіткішим є визначення рецептивного методу дослідження О. Орлової, яка резюмує: «У формулі літературної комунікації – автор-текст-читач – відбито ланцюжковий зв'язок суб'єктів діалогу з об'єктом, який забезпечує їхнє художнє спілкування в процесі читання. Попри універсальність винайдені формули, яка завоювала науковий і прикладний простір, слід визнати її відносну статичність. Творчі процеси, за допомогою яких відбувається художній діалог, залишаються за межами цього тричлена. Як мова функціонує в мовленні, думка – в мисленні, так *автор і читач* існують і *взаємодіють у процесі художнього сприйняття*» [9, с. 115].

Письменниця і педагог Марія Олексіївна Дейко (1889-1969) після війни замешкала в Австралії, була почесним членом Української центральної шкільної ради Австралії, членом методичної комісії цієї ради. Опинившись у таборі для переміщених осіб (Ашафенбург, Німеччина), Марія Олексіївна вчителювала в таборівій гімназії, брала діяльну участь у культурному житті, зокрема, 1948 р. вона підписала колективний подячний лист Українському Американському Допомоговому Комітету, в якому йшлося: «Викинені поза межі рідних земель, не перервали ми своєї праці для загалу. Кожний з нас в міру своїх спроможностей та вміння стояв на сторожі доброго імені української науки, літератури та мистецтва. За нашу працю ми ніколи не чекали винагороди, тому нам незвичайно приємно прийняти від Вас отсей дар у формі Каре-пакету, що представляв для нас велику вартість. Хай цей дар буде символом порозуміння та єдності розсіяних громадян по всьому світу – в одну нерозривну українську спільноту» [5]. До слова, лист також підписали В. Січинський, А. Животко, О. Лятуринська, М. Бажанський, О. Горняткевич, М. Крижанівський та ін. Саме з ними М. Дейко творила українську літературу, брала участь у виданні газет та журналів. Майже всі вони належали до Мистецького

Українського Руху (МУР), перший з'їзд якого відбувся 21–22 грудня 1945 року в Ашафенбурзі.

Перу М. Дейко належить «Буквар», читанки для різних класів «Рідне слово», «Волошки», «Рідний край», «Євпан-зілля», «Про що тирса шелестіла», а також збірка п'єс «Оля Перевізниківна» (1957) [3]. Власне до книжки увійшли чотири твори – це однойменна п'єса, а також «Веселий Злодій», «Голочка», «Хитрий Микитка». У передмові авторка скрушно завважує, що «ми дуже й дуже бідні на дитячі п'єси, а тим часом п'єси є найкращим засобом засвоєння лексичних і фразеологічних скарбів нашої мови, поданих в цікавому емоційному забарвленні» [3, с. 5]. М. Дейко настільки захопилась оповіданням А. Лотоцького «Несподівані гості», що його інсценізувала під назвою «Ольга Перевізниківна», залучила до читанки «Про що тирса шелестіла» [4, с. 17-20]. Авторці йдеться про педагогічний, виховний ефект драматичного твору, оскільки «мізерна кількість дитячих п'єс на книжковому ринкові змушує учителів, що не є ані письменниками, ані драматургами стати на шлях переробки на дитячі п'єси придатних до цього прозових та інших творів» [3, с. 6]. Опрацювавши, «перекроївши» прозові твори «Княжа слава» А. Лотоцького, «Монологи...» Мих. Кумки, оповідання «Голка» К. Полякової, М. Дейко у такий спосіб написала для дітей драматичні сценки, попросивши вибачення в авторів за використаний матеріал, який, на її думку, застосовано «не для зиску, а для дуже серйозної і пекучої потреби» (с. 6).

Авторка інсценізацій досягла своєї мети: засобами драматургії передала ідейно-художній зміст твору, по-новому його проінтерпретувала, увівши нових персонажів, дійових осіб. До кожної із трьох дій увела пісні з нотами на слова М. Юркевич, М. Петрова. Ігровий ефект сприяє ліпшому сприйняттю реальності, яка перенесена в Х століття. Про це «повідомляє» від імені автора Конферансьє. Київську Русь знали і поважали усі сусідні держави. Після того, коли піднялася завіса, то першою на сцену не виходить дитина, а старенька бабуся, спираючись на ціпок. Тоді, коли для дитячої п'єси можна було б сценку створити навпаки, скажімо, діти забавляються, а бабуся виходить і кличе Олюсю.

Тема порушена історична. П'єса моноцентрична, оскільки в осерді – образ княгині Ольги від дитячих літ до грізної княгині, яка збирає військо в похід, аби помститися древлянам за смерть чоловіка князя Ігоря. Незважаючи на порушену цікаву тему, діалоги іноді видаються дещо спрощеними, схематичними, мова не дитяча. У першій дії авторка «виставляє» Старця, який мандрує із Царгорода. У цьому місті, виявляється, прожив усе життя. А «патріотизм» його проснувся від того

що, залишившись самотнім, згадав про рідний Київ, повертається додому. Лише не зрозуміло, чому це він не через Таврію, не через Запоріжжя додому добирається, а, в авторській версії, опиняється в поліських лісах, де живе Ольжин батько-перевізник. Саме в нього зупинився на перепочинок та й думу-думає: «Ще як пішов з князями київськими Аскольдом та Диром у похід на Царгород – щастя шукати (розкурює люльку). От воно що!» [3, с. 9]. У п'єсі, призначеній для дітей, куриво зайве. Краще можна було б розкрити характер Старця у його розповіді про те, що бачив, чув дорогою. Знижує художню палітру й абстрактний іменник «щастя», який не вписується в патріотичну сюжетну канву, що нею пронизаний драматичний твір. Адже Старець поза рідним краєм одружився, виховав дітей і, якби не лишився самотнім, то хто зна, чи не ліг би й він у чужу землю. На цьому був би завершений його «патріотизм». Сподівання М. Дейко повернутися в рідний край висловлено устами персонажа: «Молю Бога, щоб дав мені сили дійти до Києва» (с.10).

Уведення афіш та ремарок відзначається як традиційними тенденціями, демонструючи світоглядну позицію драматурга. Ностальгійні мотиви авторка приглушує зверненням до історичних подій, тоді, коли советські драматурги створювали у межах материкової України драматичні твори в аспекті відданості радянській Батьківщині й бажанні емігрантів повернутися додому, на моральному спустошенні художніх персонажів («За другим фронтом» В. Собка, «Під золотим орлом» Я. Галана). Натомість звернення М. Дейко, як і, утім, В. Радзиковича, до історії українського народу, є свідченням того факту, що автори прагнули бачити Україну самостійною державою, відтак вони знаходять спосіб зреалізувати віртуально таке прагнення в самознаходженні літературного персонажа крізь призму зображення далекого минулого.

У другій дії п'єси «Оля Перевізниківна» діти задіяні «стандартно» за святкуванням Івана Купайла, плетуть вінки, співають, забавляються, пускають вінки на воду. Є чимало художніх недоречностей. По-перше, дівчата виспівують не купальську пісню, а складену автором (с.13); така штучність знижує ефект естетичного сприйняття твору, по-друге, авторка у п'єсі наводить три куплети пісні, і лише після цього в ремарці зазначає: «Не всіли дівчата доспівати першого куплета, як хтось у лісі у рік засурмив» . Після цієї ремарки 3-тя дівчина перериває всіх: «Чуете, дівчата, хтось у рік сурить» (с.13). Такий монолог мав би стояти після незавершеного першого куплета пісні. І далі події розвиваються настільки стрімко, що годі вловити почуття двох сердець – Ігоря й Ольги. Побачивши дівчину в лісі біля річки, Ігор тут же зустрівся з

перевізником, який кілька разів перемовився з ним і каже: «Не мріяли про таке щастя для нашої Ольги. Та коли така твоя доля, ласкавий і могутній князю, то бери її собі за жінку і живіть щасливі (мати плаче)» (с.15). Оце така драма, яка стрімко завершується в третій дії тим, що дружинник Руслан повідомляє княгині про обставини смерті її чоловіка. І тоді Ольга вирішує одноосібно вести військо на древлян. За сценою чути бубон і маршову пісню. Хоч у титрах не зазначено, яким дітям адресовано твір, але, ознайомившись із текстом, переконаємось, що п'єса «Ольга Перевізниківна» призначена для учнів старших класів.

Драматичний твір повинен нагадувати, за словами В. Ізера, «арену, де читач і автор беруть участь у грі уяви», «потенційний текст незмірно більший, ніж будь-яка його індивідуальна реалізація». Певна річ, повторне читання тексту «викликає враження, відмінні від першого прочитання». Завважимо, М. Дейко не врахувала власне світоглядних обставин читача, який запам'ятовує текст не сьогодні, а в майбутньому, коли у підсвідомості його окремі моменти відбивалися б, наче в калейдоскопі, у перспективі, а то й на все життя.

Інакше інсценізовано твори для дітей молодшого шкільного віку. Так, у сценці на одну дію «Хитрий Микитка» авторка змодельувала образ кмітливого веселуна. Серед дійових осіб шість дівчаток (від шести до тринадцятирічного віку) та дев'ятилітній хлопчик Микита. Дівчата в хаті забавляються, до них згодом приєднується Микитка. Вони хочуть його взяти на кпини, та не виходить, бо хлопчик виявився кмітливий настільки, що його відповідь викликає у дівчаток здивування. Микитка не лише вмє рахувати, жартувати, а й перехитрити дівчат: виграв у них п'ять цукерок.

Інша сценка на одну дію «Голочка» призначена для театру ляльок, бо написана у жанрі казки, в якій беруть персоніфіковані дійові особи Песик, Півень, Жабка, Цап (всього десять персонажів) і дівчинка Маринка. Цап – нерозумий, бо каже, що сонечка нікому не треба. Антитезно йому перечить Песик, який каже: «Кожному сонце потрібне. Всі його люблять» (с.26). Серед казкових персонажів є нетямуще Порося, бо не розуміє про що мова йде. До такого «товариства» виходить із хати Маринка, оскільки в оселі мало світла, тож надворі поспішає вишити хустинку, яку подарує мамі на день народження. В куточку хустинки вишиває літеру Н, бо Маринчину маму зовуть Надія. Казковим персонажам хвалиться: «В мене голочка слухняна, / Шие звечора і зрана, / Щоб цвіли на полотні / Гарні квіти запашні. / Хвалить мама, хвалить тато: / «Ой розумні рученята!». Я сміюся. Це не я! / Це все голочка моя» (с.27-28). І тут дівчинка загубила голку. Просить допомогти відшукати її, на жаль, Качка, Півень, Цап, Курка, Песик,

Котик, Порося знайшли причину, щоб відмовити дівчинці. Нарешті їй на допомогу прийшло Сонечко, яке захопило: «Ні на кого не надійся, а сама собі помагай». Сонечко їй присвітило, і Маринка знайшла голочку.

П'еса наближена до дидактичної гри. П'еса прищеплює дітям любов до праці, до самостійності, формує переконання особистості. Щоправда, подібна «гра» мала б більш виховний ефект, була б цікавішою і захоплюючою, якби письменниця, завдяки творчій фантазії, залучила до твору пісенний, музичний чи інший сонорний супровід.

В упорядкованій М. Дейко читанці «Про що тирса шелестіла» (1977) в додатках (очевидно для позакласного читання) школярам пропонується кілька творів: Л. Полтава «Вертеп», С. Васильченко «Свекор», Р. Завадович «Коли сходить сонце» [4, с. 153-166]. Означена читанка й досі слугує за навчального підручника. Так, за програмою Української школи в Оттаві для учнів сьомого класу є «головна читанка і підручник мови «Про що тирса шелестіла», але учні також уже починають лектури черпані з класики української літератури [12]. Віршована драма Р. Завадовича (1903-1985) розкриває історичну тему на прикладі татарської влади в Україні. Ідея – здобуття Україною своєї незалежності. Дійові особи: Князівна (в неволі), дружинник княжий, козак-запорожець, стрілець січовий, хан, трое вартових (татари). Однак, такий твір семикласникам рекомендувати не слід з кількох причин. По-перше, учні середніх класів ще не усвідомлюють історичних колізій поневолення й упадку Київської Русі, по-друге, драматург вніс плутанину в історичні реалії, змішавши князівство з козаччиною. Адже історичні джерела свідчать, що політична ситуація, яка утворилася після розкладу Київської держави, призвела під кінець XIV ст. до окупації західноукраїнських земель Польщею та до приєднання всіх інших українських і білоруських земель, у тому числі й Київської, до комплексу земель литовських. Таким чином, утворилася нова держава – Велике князівство Литовське. У XVI ст. виступає нова політична сила – середня шляхта, яка за прикладом польської шляхти бореться за свої права і з великим князем, і з родовитою аристократією, та все ж таки родовиті пани литовські залишаються ще єдиним чинником, що поруч із великим князем тримав у своїх руках державне управління, і творять Раду Великого князівства. Поневолення тривало століттями і лише козацька революція, що вибухнула в Україні 1648 р. під проводом гетьмана Богдана Хмельницького, принесла з собою багато кардинальних змін. Революція звільнила з-під влади Польщі анексовані в 1569 р. українські землі (Київщину, Волинь та частину Поділля), привела до відновлення на їх території, а також на території

давніх князівств – Чернігівського й Переяславського, на лівому боці Дніпра – української національної держави під іменем «Війська Запорізького». Революція скасувала привілеї пануючого класу панів-шляхти, передала землю до розпорядження держави та посилила значення козацтва як пануючої верстви населення.

А що Р. Завадович пропонує юним читачам? Суб'єкти діалогу сперечаються за свободу. На слова Стрільця звільнити князівну з неволі, Хан емоційно відповідає:

Ні, ніколи на світі! Ніколи!
Мій цей край і степи ці, і поле –
Триста років отут я стою
І виконую владу свою.
Геть з очей, щоб і дух твій не пах
На моїх неоглядних степах! (с. 163).

Зі слів персонажа, отже, йдеться, що в Україні хан господарює триста років, то про який період історичний йде мова, коли наприкінці XIV ст. Україною правили польські князі й утвердилося Литовське князівство і про яку князівну Р. Завадович розповідає, гадаю, він мав на оці не польку, а таки українку. Якщо так, тоді запорозькі козаки ще не існували, тому й не міг козак відповісти ханові: «Обізвалася наша земля, / Що в неволі у вашого хана, / Так співає вона... у кайданах...» (с. 158), – йдеться, звичайно, про князівну.

У п'єсі «Коли сходить сонце» зміщено часові історичні параметри, відтак для вчителя історії важко зрозуміти сюжетну лінію, хаотичні думки автора, а для учнів тим паче. Одначе прояснюється ситуація в промові козака, який передбачає Україні волю. Читачам (глядачам) залишається здогадатися, що безмовна княгиня – це символічний образ України, яку Богдан Хмельницький возз'єднав з Росією: «Прийде час, що хтось мужній і дужий, / Лицар, воїн чи велетень, може, / Силу хана мечем переможе, / Блиском-громом на нього впаде, / Край неволі важкій покладе» (с. 155). У цих словах персонажа віршованого драматичного твору візуалізується картина історичної доби, незважаючи на різку контрастність епох, сюжетних ходів і внутрішнього світу дійових осіб. В уста позитивних персонажів вкладено світоглядні координати автора, його сподівання бачити Україну незалежною державою. Хоча, як стверджує Ж.-П. Сартр, людина не може бути то рабом, то вільною. Вона повністю і завжди вільна або її (людини) немає взагалі. За К. Ясперсом, свобода може бути завойована лише в тому випадку, якщо влада долається правом, свобода бореться за владу, яка слугує праву своєї мети вона досягає у правовій державі. Закони мають однакову силу для всіх. Зміна законів

здійснюється лише правовим шляхом» [13]. У драматичному творі Р. Завадовича еволюційний спосіб відсутній, перевага надається силовому полю, військовій доктрині, яка, за версією автора, «силу хана мечем переможе».

Читач своєю уявою доповнює створений художником образ, автор драматичного твору є господарем рухів читацької уяви, він сколихує формулу фантазії читача. Тоді як психологічна школа О. Потебні обстоєє протилежну позицію, визнаючи домінуючу функцію читача в процесі сприйняття літератури й первинність художніх образів, які є складовою слова – його внутрішньою формою. Сприйняття реципієнтом художнього твору, за Потебнею, починається зі сприйняття окремого слова: «почуттєві уявлення відносяться до почуттєвого образу в слові, як образ до змісту художнього твору» [11, с. 40]. Російський психолог мистецтва Л. Виготський, навпаки, заперечує тезу О. Потебні, добачивши в ній теоретичну слабкість: «Символізм або образність слова дорівнює його поетичності, тобто ґрунтом художнього переживання стає образність» [2, с. 44–45]. Дискусія довкола сприйняття читачем твору мистецтва породжує метафоричність мислення: слово про слово. Як відомо, істина і є метафоричною, їй не місце в останній інстанції. Скажімо, літературна дискусія рецептивної естетики привернула увагу М. Бахтіна, який стосовно первинності образу чи слова, висловив власне бачення, заявивши, що читач сприймає таку істину, яка «не є поняттям, ані словом, ні зоровим уявленням, а своєрідним естетичним утворенням, здійсненим за допомогою слова», він, наче намагається примирити дослідників такою квінтесенцією: «При художньому сприйнятті виникають не чіткі зорові уявлення тих предметів, про які йдеться у творі, а лише випадкові змінні та суб'єктивні уривки зорових уявлень, із яких неможливо побудувати естетичний об'єкт ... твір не дає нам жодної вказівки, необхідних для побудови одиничного конкретного зорового уявлення» [1, с. 69]. Приклади наочно переконують в тому, що істина багатовимірна, а золота середина знаходиться в екзистенційному сприйнятті реципієнтом драматичного твору через почуттєві первні (елементи), психологічні виміри, інтелектуальний рівень, естетичний смак.

Висновки... Таким чином, проаналізувавши художні особливості діаспорної п'єси для дітей М. Дейко, Р. Завадовича в аспекті рецептивної естетики, константуємо, що авторське та читацьке сприйняття драматичного твору «несе» у собі психологічну та естетичну природу, водночас різниться ґносеологічною послідовністю, оскільки результат художнього пізнання світу автором не співпадає з переживанням авторського знання читачем. А отже, проблему

сприйняття п'єси для дітей, авторами яких є М. Дейко, Р. Завадович, також розглянуто з позицій різнофункціональної: рецепція світу автором та його втілення в драматичному тексті й сприйняття авторського художнього світу читачем. Тому рецепція естетичного лежить у площині студіювання читацьких хвилювань, в розумінні, як саме реципієнт (глядач) піддається художнім враженням, по-перше. По-друге, вивчення образу автора, його душевних хвилювань, декодувати задум: що спонукало драматурга взятися за розкриття тієї чи іншої теми. Таке вивчення творчості письменника можна розглядати в аспекті образу автора.

До перспективних напрямів досліджень у даній сфері, вважаємо, якраз і належить інтерпретація образу автора драматичного твору, проблема «автор-читач», «автор-глядач» надто стисло репрезентована в театральних рецензіях, яку слід поглибити з точки зору сучасних наукових літературознавчих концепцій.

Список використаних джерел і літератури:

1. Бахтин М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве / М. М. Бахтин // Литературно-критические статьи; [сост. С. Бочаров и В. Кожин]. – М.: Художественная литература, 1986. – 543 с.
2. Выготский Л. Психология искусства; [общ. ред В. В. Иванова. – 3-е изд.] / Лев Выготский. – М.: Искусство, 1986. – 573 с
3. Дейко М. Оля Перевізниківна та інші п'єси для дітей і доросту / Марія Дейко. – Мельборн-Аделаїда: Ластівка, 1957. – 40 с.
4. Дейко М. Про що тирса шелестіла. П'ята читанка-підручник для шкільного та позашкільного навчання з мовними та граматичними вправами і українсько-англійським словником / Марія Дейко. – Донвейл-Лондон : Рідна школа, 1977. – 264 с.
5. З полиць архіву Українського Національного Музею // [Електронний ресурс]. – Режим доступу <http://www.chasipodii.net/pv/7829/>. – Дата звернення : 14.10.2015 р.
6. Здоровега В. Сучасна українська комедія [Текст] : критичний нарис / В.Й. Здоровега. – К. : Рад. письменник, 1959. – 326 с.
7. Ізер В. Процес читання: феноменологічне наближення // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.; [під ред. М. Зубрицької. – 2-е вид., доп.] / В. Ізер. – Львів: Літопис, 2002. – С. 349-366.
8. Мацько В. Злотонить // Вігальї Мацько. – Камянець-Подільський: Б.в., 1994. – 288 с.
9. Орлова О. Сприйняття як літературознавча проблема [Текст] / Ольга Орлова // Рідний край : альманах Полтав. держ. пед. ун-ту. – Полтава, 2011. – № 1 (24). – С. 115-125.
10. Орлова О. Теорія та методика художнього сприйняття літератури. Посібник / О. Орлова. – Полтава, 2012. – 300 с.
11. Потебня О. Думка й слово // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової

літературно-критичної думки ХХ ст.; [під ред. М. Зубрицької. – 2-е вид., доп.] / О. Потебня. – Львів: Літопис, 2001. – С. 31–51.

12. Українська школа в Оттаві // [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.ottava.ca/USHOwebsite/ciriculum.html>. – Дата звернення : 14.10.2015 р.

13. Ясперс К. Смысл и назначение истории / Карл Ясперс. – М., 1991. – С.171-175.

14. Bazerman, Charles. Shaping Written Knowledge: The Genre and Activity of the Experimental Article in Science / C. Bazerman. – Madison, WI: University of Wisconsin Press, 1988. – 356 p.

References:

1. Bahtin M. Problema sodержaniya, materiala i formy v slovesnom hudozhestvennom tvorchestve, Literaturno-kriticheskie stat'i; Moskva, 1986, 543 p.

2. Vygotskij L. Psihologija iskusstva, Moskva, 1986, 573 p

3. Deiko M. Olia Pereviznykivna ta inshi piesy dlia ditei i dorostu, Melborn-Adelaida, 1957, 40 p.

4. Deiko M. Pro shcho tyrsa shelestila. Piata chytanka-pidruchnyk dlia shkilnoho ta pozashkilnoho navchannia z movnymy ta hramatychnymy vpravamy i ukrainsko-anhliiskym slovnykom, Donveil-London, 1977, 264 p.

5. Z polyts arkhivu Ukrainskoho Natsionalnoho Muzeiu, [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupu <http://www.chasipodii.net/pv/7829/>. – Data zvernennia : 14.10.2015 r.

6. Zdoroveha V. Suchasna ukrainska komediia [Tekst] : krytychnyi narys, Kyiv, 1959, 326 p.

7. Izer V. Protses chytannia: fenomenolohichne nablyzhennia, Slovo. Znak. Dyskurs. Antolohiia svitovoi literaturno-krytychnoi dumky XX st., Lviv, 2002, pp. 349-366.

8. Matsko V. Zlotonyt, Kamianets-Podilskyi, 1994, 288 p.

9. Orlova O. Spryniattia yak literaturoznavcha problema [Tekst], Ridnyi krai, Poltava, 2011, Issue 1 (24), pp. 115-125.

10. Orlova O. Teoriia ta metodyka khudozhnoho spryniattia literatury. Posibnyk, Poltava, 2012, 300 p.

11. Potebnia O. Dumka y slovo, Slovo. Znak. Dyskurs. Antolohiia svitovoi literaturno-krytychnoi dumky XX st., Lviv, 2001, pp. 31–51.

12. Ukrainska shkola v Ottavi, [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupu : <http://www.ottava.ca/USHOwebsite/ciriculum.html>. – Data zvernennia : 14.10.2015 r.

13. Jaspers K. Smysl i naznachenie istorii, Moskva, 1991, pp.171-175.

Summary

Vitalii Matsko

Artistic Peculiarities of the Diaspora Play for Children in the Aspect of Receptive Aesthetics (by the Works of Mariia Deiko, Roman Zavadovych)

In the article for the first time the plays for children of Ukrainian immigration writers M.Deiko, R.Zavadovych have been analyzed. The stylistic, thematic peculiarities of the dramatic works of the mentioned authors have been found out. It is proved that the dramatists freely, creatively worked, due to the appeal of their

souls and hearts. Thematically dramatic works for children were of different aspects: fairy, fantastic, historical, realistic, biographical (from the life of T.Shevchenko), heroic-romantic. The author's and readers' perception of the dramatic work «carries» in its psychological and aesthetic nature, in the same time it differs by gnoseological succession, because the result of artistic notion of the world by the author doesn't coincide with the emotional experience of the author's knowledge by the reader. Thus, the problem of perception of the play for children, of the authors M.Deiko, R.Zavadovych, is also studied from the position of different functionality.

Key Words: *genre, play, subjects of dialogue, game effect, receptive aesthetics.*

Дата надходження статті: «15» грудня 2015 р.

Дата прийняття до друку: «20» грудня 2015 р.

УДК 821.161.2.09+929 Щербак

МАРИНА МЕЛЕЖИК,

аспірант

(м. Старобільськ)

Картини майбутнього у трилогії «Час смертохристів: міражі 2077 року», «Час великої гри: фантоми 2079» та «Час тирана: прозріння 2084» Юрія Щербака як застереження українського народу

У статті здійснено спробу аналізу останніх творів Юрія Щербака «Час смертохристів: Міражі 2077», «Час великої гри: Фантоми 2079» та «Час тирана: Прозріння 2084». Запропоновано визначення жанру творів, окреслено проблематику романів. Проведено паралель між минулим та майбутнім, їх проекція на сучасність.

Ключові слова: *антиутопія, жанр, роман, роман-застереження, сучасне літературознавство, трилогія, фантастична література.*

Постановка проблеми у загальному вигляді. На сьогодні спостерігається підвищення дослідницького інтересу до інтертекстуального прочитання сучасної літератури, адже внесок письменників-сучасників в історію української літератури має не лише загальнонаціональне, а й міжнародне значення. Українська проза збагатилася іменами молодих письменників, яких уже встигли

полюбити читачі (Любка Дереш, С. Жадан, І. Карпа, О. Роздобудько, С. Пиркало, Т. Прохасько, Люко Дашвар тощо), але історія становлення жанру потребує пильного дослідження. Наукове вивчення української літератури вимагає всебічного аналізу жанрово-стильових, естетично-художніх шукань письменників-романістів, а тому назріла нагальна потреба інтерпретації творчого доробку Юрія Щербака, який є одним із найвідоміших письменників сучасності.

Актуальність осмислення та обґрунтування теми дослідження полягає у потребі всебічного висвітлення останніх романів письменника, які заслуговують особливої уваги.

Літературознавці зосереджували увагу переважно на вивченні творчості Юрія Щербака попередніх років, аналізувалися його публіцистичні твори, описувалася політична діяльність, тоді як остання трилогія лишалася майже не охопленою.

Метою даної розвідки є всебічний аналіз романів «Час смертохристів: Міражі 2077», «Час великої гри: Фантоми 2079» та «Час тирана: Прозріння 2084» Юрія Щербака.

Зазначена мета передбачає вирішення таких завдань:

- з'ясувати жанр трилогії;
- визначити ключові теми романів, пропущені крізь письменницьке ставлення до життєвого матеріалу;
- провести паралелі між минулим і майбутнім, їх перенесення у сучасну площину.

Виклад основного матеріалу. З-поміж усіх творів, написаних про Україну, і взагалі в Україні, романи Юрія Щербака вирізняються своєю багатогранністю, правдивістю, інтелектуальністю. Цей ряд можна продовжувати. Його трилогія є готовим сценарієм для гостросюжетного фільму, антиутопією, дія якої розгортається у різні періоди історичного тла України, однак повз усі романи проходить лейтмотив державності, любові до рідного краю, бажання врятувати Україну. Ця жорстока і надзвичайно глибока розповідь є жанрово унікальною. Це твір-фентезі, який правдиво зображує трагічно-реалістичні картини українського минулого і сучасного в контексті можливого майбутнього. Автор подає своє пророче бачення того, що може статися з Україною у майбутньому, хоча сам жахається своїх пророцтв. Отже, маємо підстави говорити, що трилогія Юрія Щербака, – це роман-застереження.

За визначенням Р. Гром'яка, Ю. Коваліва у літературознавчому словнику-довіднику літературний жанр – це тип літературного твору, один із головних елементів систематизації літературного матеріалу, що класифікує літературні твори за типами їх поетичної структури [3, с. 406-407].

У підручнику О. Галича «Вступ до літературознавства» подається таке визначення: «Жанр – це історично сформований тип художнього твору, який синтезує характерні особливості змісту та форми певного виду творів, має відносно сталу композиційну будову, яка постійно розвивається та збагачується» [1, с. 111]. Що ж стосується поняття «роман», то зазначаємо таке трактування: «Роман – це великий епічний жанр, в основі якого лежить зображення приватного життя людини в нерозривному зв'язку із суспільним розвитком» [1, с. 119].

Однією з особливостей роману-застереження є завуальований відгук на сучасність і її своєрідну оцінку, часто автори використовують фантастичне припущення, що було притаманне утопічній літературі. Таке припущення сприяло проведенню письменником оригінального експерименту з прогнозування майбутнього. Воно обернулося на засіб загострення проблем, які хвилювали письменника. Принцип застосування в романі-застереженні художнього моделювання був здавна притаманний інтелектуальній літературі, тому досить природно, що роман-застереження, будучи органічною її частиною, також широко ним користується.

Роман-застереження або антиутопія – так можна визначити жанр трилогії. Однак якщо утопія змальовує вигадане автором, на його думку, ідеальне суспільство, то антиутопія – це те, проти чого письменник активно протестує. Юрій Щербак, як політик, дипломат, громадський діяч, бачить, що відбувається з країною, і висловлює протест проти усього. Порятунком, на його думку, не залежить не від окремої людини, а, насамперед, пов'язаний з усією нацією, яка відстоюватиме свої права, стане на шлях боротьби.

У 2011 році Ю. Щербак написав «Час смертохристів: Міражі 2077». Це перша частина його трилогії, надзвичайно цікавий і захоплюючий сценарій якої переносить нас у, здавалося б, далеке фантастичне майбутнє. У романі розповідається про зовсім парадоксальні з погляду здорового глузду події. Однак, заглиблюючись у сюжет, бачимо безліч деталей, які раніше не помічали.

Отже, головним героєм трилогії є Ігор Гайдук, генерал української розвідки. Дія першого роману відбувається напередодні Четвертої глобальної війни, генерал-хорунжий Ігор Гайдук бере участь у жорстокій політичній боротьбі, він постає перед нами відважним, сильним, мужнім. Герой постійно наражається на смертельний ризик, не зважаючи на жодні перешкоди приймає доленосні рішення, що стосуються його самого та усієї нації. Саме таким має бути головний герой роману-застереження, він розмірковує над питаннями, які

поставила перед нами сучасність, зокрема вічне питання атомної війни.

Показовою є розмова Ігоря Гайдука з Вебером (професором, автором низки книг, у яких відобразилась ціла епоха: «Психологія ненависті» (2023), «Імперський психоз Росії: дорога до краху» (2026), «Паранойя політкоректності і загибель Європи» (2030), «Нові світові демони: психопатологія глобалізації» (2036), «Небезпечна психічна хвороба: криміналізація суспільств і держав» (2058), де професор сказав слова, які є визначальними для усього твору: «Підніміться над історією, над сьогоднішнім. Я чув, з'явився такий рух – «Я останній українець». Це поразка. Ви уявіть, що ви – *Перший* українець у світі, що у вас усе попереду. Почніть писати історію України з чистого аркуша. Чого Вам не вистачає?.. У вас і у вашого народу є не тільки майбутнє, але і блискуче минуле: Київська Русь. Велика держава, яка існувала тисячу років тому. Є християнство» [5, с. 448-449]. Гайдук перемагає, попри продажність можновладців і влаштовані неодноразово державні зради, це застереження та гідний приклад для усієї нації.

У творі Юрій Щербак попереджає і дає настанови сучасникам і майбутнім поколінням, адже щоб уникнути катастрофи, треба шукати нові шляхи побудови суспільства. Люди втрачають можливість думати через стрімкий розвиток інформаційних технологій: «Суть нашого дослідження ... в тому, що ми відкрили телевізійний вірус, який вражає мозок людини і викликає психічне захворювання, до синдромукомплексу якого входять прогресуючий дебілізм, емоційна тупість і стан агресивної ненависті... Назвали його TDV – Television debility's virus» [5, с. 447]. Це дійсно процес прогресуючої деградації людства, адже телебачення відіграє наразі дуже важливу роль.

Завершується перша книга сповіддю головного героя: «Я зрадив Україну, любити яку вчив мене батько: якщо я знаю трохи історію України – це від батька. Я служив не Україні, а її ворогам, її господарям, і хоч не завжди розумів це, мене це не виправдовує... Я не захистив Україну перед агресією Чорної Орди, не підняв повстання проти зрадників, що керували країною, я безсило спостерігав, як Україна перетворюється на Дике поле Європи» [5, с. 472-473]. Багато в чому вгадуються слова самого автора: «Підійшовши ближче, побачив, що за столом сидять Аскольд з немовлям на руках, Ликера, яка наливає з глиняного горщика якусь їжу трирічному Яремі й п'ятилітній Михайлині. Потім вони взялися за руки – молилися... Я сховався за стовбуром старої груші і дивився на цю благословенну картину: не подитячому тихі Ярема й Михайлина, заплакана, але щаслива Ликера, і змарнілий, посивілий Аскольд з блаженним виразом обличчя тримає

біля грудей тримісячного хлопчика, який, вигрівши спинку на батькових грудях, дивиться вдалину, і в цьому недитячому погляді світиться задумливий спокій – я не можу знайти іншого слова, хоч ідеться про немовля. Здалося, тихий малюк бачить те, чого не дано узріти нікому з нас» [5, с. 475].

У 2012 році виходить друком друга книга «Час великої гри: Фантоми 2079», в якій автор змальовує жахаючі картини майбутнього та наслідки, які воно може мати для усього світу. На Україну чекає нова загроза: навала руху СЛИЗОВИКІВ – це «спільноти, які не визнавали ніяких законів і які розповзалися по руїнах, підвалах, тунелях метрополітенів великих міст, наче пліснява, і загрожували існуванню людства» [4, с. 230]. У світі панує безлад, картина може кардинально погіршитись внаслідок поширення ЗОМБІ, що трактують як «Зона особливих міжнародно-безпекових інтересів... З'явилася дуже велика небезпека того, що наступним ЗОМБІ оголосять Україну. Тобто ваші землі, ваше зерно, ваше можливе процвітання. Вся ваша територія перейде під міжнародний контроль...ЗОМБІ – це хрестовий похід проти України. Спроба забрати наш хліб і знищити народ» [4, с. 151-152].

Читаючи та аналізуючи романи, ми можемо провести паралелі із сучасним світом: відсутність суб'єктності України на міжнародній арені, у зовнішній політиці. Також піднімається важлива тема – історія України: «... треба відновити Україну. Можна назвати її Україна-Русь. Але обов'язково повернути українському народу всі права, що були забрані в нього. Мову, національну гідність, історію, свободу, національні багатства. Без цього тут залишиться пустеля» [5, с. 448].

Мабуть, символічно останній розділ Юрій Щербак пише він імені ненародженої дитини Ігоря Гайдука та Олі Гудими, фінальні слова наповнені дитячою безпосередністю і вірою у краще майбуття: «Я не знаю, куди ми йдемо – чи ми тікаємо назавжди з цієї землі, з цього осоружного Дикого Поля, оманливо схожого на рай, чи навпаки – повертаємось до себе, в свою країну, де нас чекають, де пам'ятають мою матінку і люблять тата, де наш дім, де неоране поле, де в повітрі чекає іржавий плуг.

Вночі, коли до мене прийшло це дивне видіння, раптом прокинулася моя матінка, схопилася й заплакала – мабуть, привиділися їй та сама гора, Дніпро і чоловік із сином, що налаштувалися в дорогу, самі не знаючи – куди» [4, с. 436].

У третій книзі «Час тирана: Прозріння 2084», що вийшла у 2014 році, Юрій Щербак передбачає епохальне відкриття елементарної частки часу – ТАЙМОН. Отже, можна скеровувати рух історії, яка

вершиться на наших очах і залежить від дій усього суспільства: «Всупереч догмі так званої «стріли часу» – тобто вічного руху від минулого через сучасність до майбутнього... історія різних народів і суспільств не веде їх до світлого майбутнього, а нерідко навпаки – до здичавіння, деградації, агонії, загибелі» [6, с. 218].

Ефект ТАЙМОНУ ще не вивчений у повній мірі і через це «люди 2013 року, навіть найбільш освічені з них, що добре знали історію – але історію минулого, а не прийдешнього – не могли уявити, на що перетвориться карта світу через сімдесят років... На території Європи виникне двадцять один емірат – як результат гнилої політкоректності, фальшивої толерантності західних лібералів...» [6, с. 219].

Висновки... Отже, час не підвладний нікому, усі ми маємо прожити певний період, який нам відведено Богом, а як – це вже залежить від кожного з нас. Тільки Бог не знає меж ні у часі, ні у просторі. Велику увагу у текстах автор приділяє релігійній основі. У сучасному світі все більше людей стають атеїстами, прості моральні норми, Божі заповіді для них стають чужими. Але найстрашніше, що вони не визнають Бога не тому, що не вірять у його існування, а тому, що люди відчувають безкарність своїх дій у такому випадку.

У романі є багато різних сюжетів, проблем, і одна з них – єднання християн в єдину церкву, ініціатором у цьому питанні стає Україна. Київ постає центром християнства, у творі описано дуже важливу подію в житті християн – акт воз'єднання західної та східної гілок християнства.

Потужно звучать слова Ігора Гайдука, тепер уже Координатора України-Руси: «Ти не знаєш українців. Ми не тільки народ Плуга, а й народ Шаблі. Ми вільні, горді та войовничі. Ти забув повстанців, партизанів, махновців, бунтівників, бандерівців, протестувальників. Українці вперті як у житті, так і в бою. Згадай Майдан. І не будуть коритися ніяким місцевим султанам і ніяким Омарам. Не стануть рабами» [6, с. 335].

У цих словах відображається архетип справжнього українця, саме через них відкривається шлях до прозріння, про яке пише митець.

Отже, Юрій Щербак написав першу антиутопію в українській літературі. Трилогія увібрала в себе всі ті загрози, які постають перед нами.

Дуже важливою є наскрізна думка, що об'єднує трилогію: всі великі біди України та українців народжуються через внутрішні чвари і розбрат, багато разів підкреслюється руйнівна система української влади (все задля власної вигоди); відсутність стратегії на майбутнє тощо. Тож, Юрій Щербак розбирає потенційні загрози, які чекають на

нас, і показує, до яких серйозних наслідків вони можуть призвести. Його застереження йде через страх і тривогу за Україну, за націю, за усіх людей та прагнення до надії в гуманне людське начало, в її тверезий розум, які й повинні порятувати нашу цивілізацію від деградації і загибелі. Головне, щоб у час великої гри Україна на великій шаховій дошці світу могла грати свою роль, а не роль пішака. У автора є ще чимало ідей, що стане ґрунтом для наших подальших досліджень.

Твори Юрія Щербака завжди сповнені авторськими роздумами, він пише про майбутнє, але уявляє його тільки крізь соціальну призму сучасного. Застерігає: ось що може статися, якщо ми не вживемо заходів; тож треба щось зробити сьогодні, бо завтра вже може бути пізно.

Список використаних джерел і літератури:

1. Галич О. Вступ до літературознавства: підручник для студ. вищ. навч. закл. / Олександр Галич; Держ. закл. «Луган. нац. ун-т імені Тараса Шевченка». – Луганськ: Вид-во ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2010. – 288 с.
2. Історія української літератури. XX століття: У 2 кн. – Кн. 2. – Ч. 2: 1960 – 1990-ті роки: Навч. посібник / За ред. В. Г. Дончика. – К.: Либідь, 1995. – 512 с.
3. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. – К.: ВЦ «Академія», 2007. – 752 с.
4. Щербак Ю. Час великої гри: Фантоми 2079 : роман / Юрій Щербак. – К.: Ярославів Вал, 2012. – 440 с.
5. Щербак Ю. Час смертохристів: Міражі 2077 : роман / Юрій Щербак. – К.: Ярославів Вал, 2011. – 480 с.
6. Щербак Ю. Час тирана: Прозріння 2084 : роман / Юрій Щербак. – К.: Ярославів Вал, 2014. – 432 с.

References:

1. Halych O. Vstup do literaturoznavstva: pidruchnyk dlya stud. vyshch. navch. zakl., Luhans'k, 2010, 288 p.
2. Istoriya ukrayins'koyi literatury. XX stolittya, Kyiv, 1995, Part 2, Issue 2, 512 p.
3. Literaturoznavchyy slovnyk-dovidnyk, Kyiv, 2007, 752 p.
4. Shcherbak Yu. Chas velykoyi hry: Fantomy 2079 : roman, Kyiv, 2012, 440 p.
5. Shcherbak Yu. Chas smertokhrystiv: Mirazhi 2077 : roman, Kyiv, 2011, 480 p.
6. Shcherbak Yu. Chas tyrana: Prozrinnya 2084 : roman, Kyiv, 2014, 432 p.

Summary

Maryna Melezhyk

Pictures of the Future in the Yuri Shcherbak's Trilogi «The Time of Death-Christ» ('Smertokhrystiv'): Mirages of 2077», «The Time of a Great Game: Phantoms of 2079» and «The Time of Tyrant: the Epiphany of 2084» as the Admonishment of the Ukrainian People

In the article there is an attempt to analyze recent works of Yuri Shcherbak «The Time of Death-Christ» ('Smertokhrystiv'): Mirages of 2077», «The Time of a Great Game: Phantoms of 2079» and «The Time of Tyrant: The Epiphany of 2084». The definition of the genre of works has been proposed, the issues of the novels have been outlined. The parallel between the past and the future, their projection onto the modernity has been made.

Key words: *dystopia, genre, novel, novel-admonishment, modern literary criticism, trilogy, fiction literature.*

УДК 821.161.2-2.09(045)

НАДІЯ МИРИНЮК,
старший викладач
НІНА РУЖИЦЬКА,
старший викладач
(м.Хмельницький)

Проблема патріотизму і зрадництва в драмі Івана Карпенка-Карого «Сава Чалий»

У статті йдеться про внесок І. Карпенка-Карого у відтворення історичного минулого України, підкреслюється актуальність порушених у драматичних творах митця проблем етичного і морального характеру в умовах сьогодення, зокрема проблеми патріотизму і зрадництва, розкривається підґрунтя зради історичного діяча на прикладі діяльності Сава Чалого (трагедія «Сава Чалий»), відзначається оригінальність трактування драматургом цього образу: він змальований не вродженим егоїстом, не користолюбним зрадником, а людиною, здатною усвідомлювати причетність своїх дій.

Ключові слова: *драма, драматург, патріотизм, гайдамаки, польська шляхта, зрадництво, ватажок, народ.*

Постановка проблеми у загальному вигляді... В умовах становлення України як держави патріотичному вихованню належить

пріоритетна роль. У наш час важливо відтворити в українському суспільстві почуття істинного патріотизму як духовно-моральної та соціальної цінності, сформувати в студентській молоді громадянсько активні, соціально значущі якості, які вона зможе проявити в усіх видах діяльності, і, перш за все, пов'язаних із захистом інтересів своєї родини, рідного краю, народу та Батьківщини, реалізації особистого потенціалу на благо української держави. У різні часи та епохи, в усіх цивілізованих державах сім'я, школа, суспільство ставили перед собою завдання – виховати громадянина, патріота своєї країни.

Аналіз основних досліджень і публікацій... Окремі аспекти окресленої проблеми знайшли своє відображення у творах Т. Шевченка, М. Старицького, І. Франка, В. Стефаника, Лесі Українки, О. Олеся, В. Винниченка, М. Хвильового, М. Куліша, І. Багряного, О. Довженка, В. Симоненка, О. Гончара, Г. Тютюнника, П. Загребельного, І. Драча, Л. Костенко, В. Стуса та ін., твори яких виховують любов до Батьківщини, рідної мови, історії та культури, почуття національної самосвідомості, господаря власної землі, повагу до славних синів і дочок України. Ці світочі літератури ніколи не стояли осторонь життя народу, вони акумулювали в своєму слові духовні потреби сучасників, захищали державність, бо розуміли, якщо вона буде втрачена, то все решта не має ніякого значення.

Тема патріотизму пронизує народні пісні, думи та балади, які відображали події здебільшого героїчного характеру, підносили ідею відданості, оборони рідної землі. В них оспівані ратні подвиги, народна визвольна боротьба проти чужоземних нападників. У цих творах возвеличуються герої з народу, що захищають незалежність Вітчизни, їхня мужність і сміливість, хоробрість і безстрашність, засуджується зрадництво і боягузтво.

Формулювання цілей статті... На основі драми І. Карпенка-Карого «Сава Чалий» розглянути проблему патріотизму і зрадництва в другій половині XIX століття в Україні.

Виклад основного матеріалу... Суспільно-політична боротьба у другій половині XIX століття в Україні загострила проблему патріотизму. І. Карпенко-Карий не залишився байдужим до цих подій. Він написав драматичний твір, де засудив зрадників народу і Вітчизни.

В основу трагедії «Сава Чалий» покладено широковідому українську пісню, в якій народ запламував Саву Чалого як зрадника батьківщини і прославив мужнього патріота Гната Голого. Карпенко-Карий, працюючи над твором, старанно вивчив історичні матеріали про соціальні відносини того часу, глибоко усвідомив ставлення народу до зрадників. Це дало йому змогу правдиво відтворити конкретну

історичну обстановку першої половини XVIII ст., переконливо розкрити причини гайдамацького руху і на цій основі високо піднести патріотичну ідею безмежної відданості своєму народові. Драматург-демократ не ступив на шлях ідеалізації історичного минулого України, на який збивалися деякі його попередники і сучасники. У «Саві Чалому» правдиво розкрито класові суперечності в українському суспільстві першої половини XVIII ст., показано непримиренність інтересів двох ворожих соціальних сил – панів і селян. Гнобителями народу виступає не тільки польська шляхта, а й українська козацька старшина. Запорожець, що втік із Січі і приєднався до повстанців-гайдамаків, каже: «Голота січова поривається до нас, так старшина придержує, вона поспільству не сприяє, бо і сама б по-панськи жить хотіла» [4, с. 349].

У ряді сцен, на основі історичних документів, драматург майстерно створив хвилюючі картини народного горя і цим вмотивував той гнів, з яким селяни йшли в гайдамаки і мстили своїм ворогам. І. Карпенко-Карий правдиво показав нескореність народу, його стійкість і незламність у боротьбі проти своїх гнобителів. Повстанців не страшать ні жакливі тортури, ні люта смерть на палі. У класовому антагонізмі, так виразно відтвореному і в пісні, і в трагедії, полягав основний соціальний зміст епохи, що породила таких антиподів, як Сава Чалий та Гнат Голий. На цьому непримиренному антагонізмі й побудований конфлікт трагедії. Головними героями твору є не окремі особи – Сава Чалий чи Гнат Голий, а народ, гайдамаки: Гнат Голий, Медвідь, Грива, Кульбаба, Кравчина, Молочай, Яків, Гаврило, Микита, безіменні запорожці і гайдамаки, які всі разом створюють образ гнівного і могутнього повсталого народу, що під керівництвом спочатку Сави, а потім Гната мстить польській шляхті і її прислужникам за заповідяні знущання. Гайдамаки показані не для фону, на якому виділялися б Сава і Гнат; вони мають індивідуальні риси й ідейне навантаження в сюжеті твору. Наприклад, Медвідь і Грива – найближчі друзі й порадики Гната – або гайдамака без імені й прізвища, який під час допиту коронним гетьманом Потоцьким проявляє такий героїзм, сміливість, витримку, мужність, що наводить жах на польських магнатів. Цей безіменний гайдамака виступає як уособлення нездоланної сили народу, про яку із заздністю говорить шляхтич Шмигельський: «З таким народом можна весь світ покорити!» [4, с. 364].

У процесі розгортання соціального конфлікту – загостреної боротьби між гнобленими трудящими масами і панством – розкривається образ зрадника Сави Чалого. Спочатку він виступає співником народу, співчуває стражданню гнобленого селянства, і

селяни, повставши, обирають його своїм ватажком. Хвиля народного гніву підносить Саву Чалого, робить це ім'я страшним для панів. Та вже перші промови Сави свідчать про його половинчастість, нерішучість у боротьбі з жорстокими гнобителями. Він закликає не до грізної розправи з ворогами, як того прагнуть повстанці, а до втечі від гнобителів «на вільні козацькі степи». Щодалі збільшується прірва, яка роз'єднує гайдамаків і їхнього отамана. Драматург показує, що Сава Чалий не вірить у перемогу народу, в здатність повстанців забезпечити лад у країні. Тому він шукає компромісу з панами, який приводить його, зрештою, до прямої зради народу.

Особливо цікавим є психологічне змалювання стосунків головного героя з шляхтичем Шмигельським – найзагадковішою постаттю у творі. Його логіка поведінки нелегко піддається раціональним поясненням. Хоча спочатку все виглядає так, ніби Шмигельський просто виконує наказ польського коронного гетьмана будь-що переманити Саву Чалого. Він пристає до гайдамаків і по-езуїтськи тонко починає грати на слабінках Сави. По-перше, Чалий на диво довірливий, легковірний. По-друге, його підточують постійні сумніви. Він остерігається, як би не сплюндрувати край, не обернути його на руїну. Гайдамаччина, вважає він, може перетворитися на розбійництво, тому йому більше до душі «бой чесний», відкритий, а не «партизанство». По-третє, Шмигельський грає й на симпатіях Чалого до панянки Зосі (хоча той і робить зусилля «задавити своє кохання», щоб воно не стало на перешкоді головній меті – повстанню). По-четверте, хитрий шляхтич швидко помічає «тріщини» в стосунках Сави та його побратима Гната Голого. Голий кличе до негайної помсти шляхті: «Пора і нам почать зненацька нападуть, і різать, і палить напасників», Чалий же очікує підмоги із Січі, щоб, зібравши козаків, піти на суперника війною. Він весь час зволікає, вагається. І саме в такий момент нерішучості й вагань Саві доставляють лист від кошового Січі, яким той начебто велить йому повернутися на Запорозжя. Насправді ж лист підробив не хто інший, як Шмигельський! Якщо Сава остаточно занепадає духом, то Гнат, розуміючи, що лист – то управа «пузатої старшини на Січі», сповнений рішучості мститися за заповідяні кривди. Саме його обирають отаманом, і тепер Гнат Голий веде гайдамаків на Тульчин і Немирів [1, с. 58-59].

Іван Тобілевич акцентує на колізії глибинних інтересів двох ватажків. У них різна соціальна опора: якщо Голий виражає настрої «голяків», простолюду, то аристократ Чалий цих «голяків» побоюється. Його лякає стихійний розмах повстання, від якого годі чекати чогось іншого, крім кривавих наслідків: «Усе, усе, усе! Жадоба помсти в них така велика, що здержати її, як здержать воду ту, що ринула крізь

прорвану греблю, нема у чоловіка сили! І понесуть вони тепер на Україну і смуту, і пожежу, і кров проллють ріками, без жодної користі для народу, а потім і самі на полях усі сконають».

Шмигельський – наче Мефістофель! – блискавично підхоплює ці слова, щоб іще дужче роздмухати сумніви Сави Чалого, підвести його до диявольського рішення. По суті, він «диктує» Саві вибір: «Так будем рятувати Україну від гайдамацької руїни». – «Як?» – запитує розгублений Чалий. І чує у відповідь, що треба йти до Потоцького і разом з його міліцією проганяти гайдамаків. Мовляв, життя на українських землях тільки почало укладатися «під панською рукою» – тож навіщо тепер усе ламати? [1, с. 59].

Це – кульмінаційний момент в історії відступництва Сави Чалого.

Сава остаточно капітулює, цілковито підкорюючись волі Шмигельського. Хитрому шляхтичу тепер уже немає потреби приховувати, що він – посланець коронного гетьмана, який доручив йому перетягнути Чалого на свій бік, «щоб лад дати на Вкраїні і вгамувати гайдамацький рух». Шмигельському вдається переконати Чалого, що, перейшовши до Потоцького, він не зраджує віри, Вітчизни. Головне – угамувати гайдамаків, а потім уже можна й шляхту проганяти, віру обороняти. При цьому Шмигельський, ніби між іншим, обіцяє Чалому й «ізвить гніздо», і «сто тисяч злотих», і шляхетство від короля. І Сава йде назустріч самообману та спокусам. Причому перше важливіше, аніж друге. Сава не виглядає в І. Карпенка-Карого як банальний зрадник, який продався. Звісно, спокуси теж зробили своє («Там кохання, там слава мене жде», – міркує «пізній» Сава). Однак спочатку ж був самообман! Суб'єктивно Сава Чалий прагне добра для України, однак заплутується у своїх сумнівах. Якщо співвіднести криваві візії-пророцтва Чалого з історією реальної Гайдамаччини, то виявиться, що вони мали підстави. І все ж – у виборі він трагічно помилився. Фатальним чинником у цій трагедії яскравої особистості виявилася глибинна чужість між аристократом Чалим і тими, кого він начебто збирався вести за собою. Це аристократичне відторгнення простолюду у свідомості Чалого багато що визначає: він побоюється бунту черні. Звідси – ілюзорне бажання рятувати народ від нього самого, вирішити все поза ним.

Утім, І. Карпенко-Карий сказав своїм твором й інше: трагедія Сави Чалого – це ще й індивідуальне зображення тих трагічно-кривавих суперечностей самої історії, які нерідко не мають ідеально позитивних розв'язок [1, с. 59].

Перейшовши на бік шляхти, щоб «рятувати Україну від гайдамацької руїни», Сава поставив себе у безвихідне становище, яке

призвело його до неминучої зради і закономірної трагічної загибелі. Загибель Сави Чалого не є результатом ні його особистої вдачі, ні його долі, це наслідок об'єктивного закону життя. Він загинув тому, що мріяв про класовий мир в умовах експлуататорського суспільства. Не тільки Сава, але кожний, хто стане на такий шлях, яким пішов Сава, приречений на загибель. Драматург свідомо і переконливо розкрив у образі Сави Чалого класовий характер його суперечностей. Ставши на шлях служби двом антагоністичним таборам – українському народові і польській шляхті, – Сава зрадив гайдамаків. Зрозумівши все, він ладен був повернутися назад, але тяжка провина лякала його. Хоч Сава, вмираючи, каже, що «смерть прийняв за рідний край» і «кров'ю змив свою вину», але як зрадник народу, він гине ганебною смертю. За зраду друзів по зброї його позбавили навіть традиційного, за козацькими звичаями, права захищатися шаблею в час розплати. Смерть Сави Чалого від руки народних месників доводить історичну неминучість осуду зрадників народу [6, с.23].

Глибоко народне розуміння драматургом гайдамацького руху як всенародного й патріотичного, учасники якого карали і панів, і зрадників, подібних до Сави Чалого, дало можливість Карпенку-Карому виділити цільну й могутню постать народного месника Гната Голого. Йому в трагедії менше приділено місця, ніж Саві, однак Гнат Голий за своїм значенням стоїть вище Сави, бо саме з його іменем пов'язані кульмінаційні моменти трагедії, вся та рішуча і послідовна боротьба народних месників-гайдамаків як проти шляхти, так і проти зрадників Вітчизни. Тому саме він, Гнат, від імені повсталого народу розправляється і з Савою Чалим, і зі Шмигельським. Образ Гната Голого глибоко реалістичний. Гнат – це воїн-повстанець, який дбає про успіх повстання, а не про «сукні і адамашки», як Сава. Засіб контрасту відчутний і в мові Гната. Свої погляди, мрії він висловлює на протизагу Саві і Шмигельському, лаконічно, чітко, ясно. Гнат Голий – не стихійний бунтар, а свідомий повстанець проти польської шляхти, непримиренний борець проти зрадників батьківщини. Після розправи з Шмигельським він сказав: «Пропає зрадник! Так пропаде й Сава без пуття, без слави, так пропадуть всі зрадники свого народу!..» [1, с. 145]. В цих словах і вчинках Гната виявилися політичні вимоги народу, патріотизм і революційний гуманізм гайдамаків.

Якщо у М. Костомарова – Гнат Голий лиходій, бездумний убивця, то у І. Карпенка-Карого – живе втілення совісті запорожців, палкий захисник скривдженого поляками рідного народу. Таке трактування колишнього побратима, а згодом – найбільшого ворога Сави Чалого – не випадкове. І. Карпенко-Карий добре знав, що запорожці до вбивства

козака козаком ставилися дуже суворо: зарубаного шаблею в поєдинку ховали в одній труні з його живим супротивником. Гната, як свідчать історичні факти, запорожці не збиралися карати. Після смерті Сави Чалого козаки визволили Гната Голого з-під арешту київського генерал-губернатора й зустріли побратима з радістю й пошаною.

Висновки... Отже, трагедія «Сава Чалий» справді є найвищим надбанням історичної драматургії. В цьому творі автор досяг на диво глибокого поєднання історичної правди з винятковою художньою майстерністю. Герої драми (як історичні особи, так і створені автором) діють в типових обставинах, а це є найголовнішою вимогою реалістичного мистецтва і запорукою творчого успіху митця. Події в трагедії розвиваються не за принципом формальної логіки, який вимагає лише зовнішньої правдоподібності, а відповідно до внутрішніх закономірностей і послідовності, що впливають з руху тих історичних подій і вчинків героїв, які тут художньо відтворені на основі історичних джерел і творчого авторського домісли. Трагедія «Сава Чалий» є переконливим доказом того, який благотворний вплив мала усна народна творчість на всю українську літературу і на драматургію зокрема. Карпенко-Карий з народної пісні взяв не тільки сюжет і головні образи трагедії, а й народно-патріотичну концепцію в засудженні ренегатства.

Уроки трагедії Карпенка-Карого, її злободенність полягають насамперед у тому, що і в момент її написання, і пізніше, навіть в наш час, вона закликає до єдності народу, до єдності ватажка і мас. Трагедія, звертаючись до всіх нас, навчає обдумувати кожен свій крок, кожен вчинок, нагадує, що невважені дії можуть призвести до горя, нещастя, до невідворотного кінця.

Список використаних джерел і літератури:

1. Авраменко О. М. Українська література : Підручник для 10 класу загальноосвітніх навчальних закладів (рівень стандарту, академічний рівень) / Авраменко О. М., Пахаренко В. І. – К.: Грамота, 2010. – 280 с.
2. Жадан М. Н. Виховуємо патріотів художнім словом / М.Н.Жадан // Вивчаємо українську мову та літературу. – 2012. – № 15. – С.21-25.
3. Корнух Г. Виховання загальнолюдських цінностей на уроках української літератури / Галина Корнух // Дивослово. – 2006. – № 7. – С.11-13/
4. Майстер драми : Драматичні твори І. Карпенка-Карого : Навч. посіб. / Упоряд. Чічановського А. А.; Передм. Дем'янівської Л. С. – К.: Грамота, 2004. – 496 с.
5. Скрипник І. Іван Карпенко-Карий (Іван Карпович Тобілевич). Літературний портрет / І. Скрипник. – К.: Державне видавництво художньої літератури, 1960. – 110 с.
6. Падалка Н. І. Вивчення творчості І. Карпенка-Карого (І. Тобілевича) в школі. – К.: Вид-во «Радянська школа», 1970. – 151 с.

7. Хропко П. Українська література: Підручник для 10 класу загальноосвітніх навчальних закладів (6-те видання) / Хропко Петро. – К.: Школяр, 2004. – 528 с.

References:

1. Avramenko O.M. Ukrainska literatura : Pidruchnyk dlia 10 klasu zahalnoosvitnikh navchalnykh zakladiv (riven standartu, akademichnyi riven), Kyiv, 2010, 280 p.

2. Zhadan M.N. Vykhovuiemo patriotiv khudozhnim slovom, Vyvchaimo ukrainsku movu ta literaturu, 2012, Vol. 15, pp. 21-25.

3. Kornukh H. Vykhovannia zahalnoliudskykh tsinnosti na urokakh ukrainskoi literatury, Dyvoslovo, 2006. Vol. 7, pp.11-13.

4. Maister dramy : Dramatychni tvory I. Karpenka-Karoho : Navch. posib., Kyiv, 2004, 496 p.

5. Skrypnyk I. Ivan Karpenko-Karyi (Ivan Karpovych Tobilevych). Literaturnyi portret, Kyiv, 1960, 110 p.

6. Padalka N.I. Vyvchennia tvorchosti I.Karpenka-Karoho (I.Tobilevycha) v shkoli, Kyiv, 1970, 151 p.

7. Khropko P. Ukrainska literatura: Pidruchnyk dlia 10 klasu zahalnoosvitnikh navchalnykh zakladiv (6-te vydannia), Kyiv, 2004, 528 p.

Summary

Nadiia Myryniuk, Nina Ruzhytska

The Problem of Patriotism and Treachery in the Drama of Ivan Karpenko-Karyi

«Sava Chalyi»

The article deals with the contribution of I.Karpenko-Karyi into the recreation of historic past of Ukraine, emphasizes the topicality of the problems of ethic and moral character under the conditions of present time, mentioned in the dramatic works of the artist, in particular, the problem of patriotism and treachery, the substratum of treachery of historical figure by the example of activity of Sava Chalyi (tragedy «Sava Chalyi») has been revealed, the originality of treating by the dramatist of this image has been mentioned: he is not depicted as a born egoist, or as a self-interested traitor, but as a person, able to realize the predestination of his actions.

Key Words: *drama, dramatist, patriotism, haydamaks, Polish nobility, treachery, leader, nation.*

Дата надходження статті: «2» грудня 2015 р.

Дата прийняття до друку: «15» грудня 2015 р.

УДК 82.09 (477) А.Галан

ІННА НАГАСЬВСЬКА,
аспірант
(м. Вінниця)

Образна система збірки «3 минулих днів» Анатолія Галана

У статті досліджено образну систему збірки оповідань «3 минулих днів» Анатолія Галана, проаналізовано авторську концепцію в художньому змалюванні особистісних взаємин персонажів, становлення і розвиток їхнього внутрішнього світу. Автором статті зроблено спробу дослідити, як через моделювання конкретних художніх образів письменник осмислює проблеми тогочасної дійсності.

Ключові слова: українська еміграційна література, Анатоль Галан, система образів, образи-типи.

Постановка проблеми у загальному вигляді. Українська література, що розвивалася за межами материкової України, – це своєрідний духовний і культурний феномен ХХ століття, що має свою історію становлення і розвитку, хронологічні межі й авторитети. Одним з таких є Анатоль Галан (справжнє прізвище Калиновський; 1901–1987), прозова спадщина якого різножанрова і багатогранна. Завдяки проекту зі збереження інтелектуальної спадщини української еміграції «Diasporiana» творчість письменника тільки повертається в Україну, тож відсутність митця у свідомості українського читача поступово починаємо долати. Натомість українське літературознавство робить перші спроби осмислити його художній світ.

Метою цієї студії є аналіз образної системи Анатолія Галана, що є унікальним самостійним утворенням, яке відзначається цілісністю, оскільки вибудовувалося автором за загальними універсальними законами; виявити принципи та прийоми типізації образів і характеротворення. Об'єктом дослідження буде мала проза зі збірки «3 минулих днів» (1989).

Виклад основного матеріалу. У центрі уваги письменника перебувають адаптаційні процеси в житті українця-емігранта, котрий потрапив у чуже культурне і мовне середовище. Ця проблема тісно взаємопов'язана з іншою, не менш важливою для розуміння системи образів збірки в цілому – впливом на свідомість і життя людини тоталітарної системи, від якої українці змушені тікати за кордон. Відтак через об'єктивну інтерпретацію художньо відтворених реалій

життя, моделювання конкретних образів автор спонукає реципієнта до осмислення проблем тогочасної дійсності. Образи збірки є не лише зображальним засобом для інстинктивно-інтуїтивного переживання буття, вони несуть глибоке смислове наповнення, формують жанрово-стильові парадигми збірки в цілому.

У літературознавстві «за типом співвідношення між чуттєвим образом та його ідеєю образи ділять на автологічні і металогічні» [7, с. 128]. Автологічний образ називають «самозначущим», «самодостатнім», частіше – образом-типом. Різновидом металогічних образів є символ. Очевидно, що домінантою моделювання художньої дійсності у збірці «З минулих днів» А. Галана виступають саме *образи-символи* («Чудесний бандурист», «Доля священника Музалевського», «Таємничий рятівник», «Дід Запорожець») й *образи-типи* («Номо sovieticus», «Скульптор Кость Бульдин», «Феномен»). Різноплановість образів допомогла письменникові змодельювати і настроєву домінанту збірки.

Світу художніх образів А. Галана властиві множинність і єдність, цілісність і системність, детермінованість і зумовленість авторської позиції. Письменник, моделюючи персоніфікований світ, прагне, з одного боку, до укрупнення головних типових образів, а з іншого – до «дроблення», створення низки різновидів другорядних персонажів, аж до найдрібніших, епізодичних. Він вибудовує їхні взаємини так, що персонажі об'єктивно відображають реально існуючу соціально-суспільну ієрархію. Крім того, герої «перетворюються на символи певного світогляду і поведінки, зберігаючи одночасно свою неповторність» [7, с. 170]. Так, образами-типами є кілька героїв оповідання «Номо sovieticus», зокрема інженер Сергій Дарчук, який мріяв стати «винахідником, носився з якимись креслюнками, та зрештою вирішив: в Америці трудно вибитись на справжню величину, адже все тут уже «повідкривали», навіть дрібниці...» [1, с. 17] і його земляк, єврей-емігрант, ліфтер Льова Гордон, якому, незважаючи на жорстокі реалії советського життя, «...так хотілося жити на цій гарній землі» [1, с. 15]. Образом-типом у збірці «З минулих днів» виступає дід Запорожець, герой однойменного оповідання-спогаду: «[...] у вирі війни дід загубив свою стареньку дружину, а, побачивши, як ішли явно військового вигляду хлопці..., балакали між собою нашою мовою, спитав: – Куди це вас Бог несе? – До полону. – Ну, то й я з вами...» [1, с. 66].

Зважаючи на те, що художній образ може бути раціональним або чуттєвим, в особі головного героя Сергія Дарчука з оповідання «Номо sovieticus» автор вдається до тих виражально-зображальних засобів

виразності втілення ідейного задуму, які допомагають відтворити об'єктивну картину становлення українця як вихідця з підсоветської України. А. Галан використовує різні літературні прийоми, що й допомагає вибудувати інформаційну енергетику прозового полотна. Поява Дарчука у ресторації, зустріч з однокласником і хвиля спогадів, що опановує героя, – цікавий художній підхід. Відтак в основу моделювання образу головного героя покладено випадок, який і спричинився до подальшого знайомства з головним персонажем як носієм основної ідеї оповідання.

Автор створює образ Дарчука, використовуючи емоційно-оцінну лексику: *зауважив, згадав, стукнуло в голову* (в значенні «здогадався»), *підсів, запитав, розсміявся, почав пояснювати*. Тому вже на початковому етапі знайомства з представником української еміграції реципієнт відчуває його емоційно-чуттєву активність. Справжня сутність цього образу істотно розкривається у взаємодії з усіма іншими героями оповідання.

Через характери, вчинки, світогляд персонажів оповідання «Номо sovieticus» А. Галан намагається сфокусувати увагу реципієнта на певній типовості в зображенні психологічних портретів героїв оповідань щодо вищезгаданого процесу адаптації у чужомовному середовищі. Зустріч персонажів у ресторані, яка інтерпретована автором як «випадкова», внесла конкретні корективи в розмірене життя головного героя. До цього моменту Дарчук «[...] нічим не переймався..., мріяв стати винахідником (але все тут вже «повідкривали»). [...] політикою не цікавився... [...] об'їздив мало не цілий світ ...» [1, с. 17]. Такі настроєві тенденції можна тлумачити як загрозу емоційно-психологічного пересичення героя, коли все, що найбільше вабило в закордонні і було недосяжною мрією, враз стало неймовірно близьким і знайомим. У якийсь момент головний герой відчуває розчарування, занепадницькі настрої, що могли істотно вплинути на його майбутнє життя, хоча Дарчук постійно «носився з якимись креслюнками», «мріяв стати винахідником».

А. Галан у розкритті образу головного героя виступає тонким психологом; він вдається до протиставлення, що відчутно підсилює емоційно-чуттєву характеристику персонажа. Письменник апелює до його «раціо»: Дарчукові важливо навчитись бути собою, адекватно оцінювати будь-яку ситуацію і невтомно шукати своє місце у житті. Але, на думку прозаїка, герой не може дорости до цього морально і психологічно без взаємодії з оточенням. Для Дарчука випадкова зустріч стає важливим етапом на шляху до самовираження, самозаглиблення, самоідентифікації. Він сам ще до кінця не може собі

цього пояснити чи усвідомити. Перспектива спілкування із земляком Львовою Гордоном спочатку відштовхує, викликає психологічний супротив, та із часом ситуація змінюється, герой долає емоційний бар'єр.

Письменник вдається до сенсорики як домінанти у моделюванні внутрішньо-рушійних особливостей в образі Дарчука, він не оминає нічого, що конкретно впливає на настрої героя. Саме тому спочатку «[...] Сергія спокусив український борщ, якого з часу смерті матері не їв» [1, с. 17]. Львова Гордон виявився вправним шахістом, з ним приємно було зіграти кілька партій. А дружина Гордона Катя навіть береться влаштувати особисте життя Дарчука-самітника: «[...] обов'язково вас оженю, знайду вам дівчину з новоприбулих, не пошкодуєте» [1, с. 16].

Особливу роль у характеротворенні Дарчука відіграють розлогі діалоги, що дає можливість авторові акцентувати увагу на постійній напруженій внутрішній роботі персонажа. Сергій Дарчук уміє не лише «слухати», а й «чути», він не тільки морально підтримує тих, хто близький йому, а й прагне надати конкретну допомогу всім, хто її потребує. Доказом цього є, наприклад, його звернення до капіталіста Ротшильда з метою допомоги Львові Гордону втілити у життя грандіозний задум – побудувати безпечний літак. Автор підкреслює альтруїзм Дарчука в цій справі, зазначаючи, що герой утаємничено від Гордона має зустріч із капіталістом під час власної відпустки.

Крім розлогіх діалогів, автор використовує такий прийом, як потік свідомості, що створює ефект цілісності натури головного персонажа оповідання, дозволяє зрозуміти його внутрішній світ. Наприклад, коли за чийсь таємничим наклепом батька Дарчука звинуватили в тому, що «[...] на протязі німецької окупації служив у поліції...» [1, с. 25], герой одразу ж вдається до рішучих дій. Йому вдалося захистити батька, на боці якого була правда. Однак А. Галан акцентує увагу на внутрішніх роздумах свого героя: «[...] відомості були прислані з підсоветської України, однак, за чий підшептам? Кому потрібно було з рядового обивателя, пенсіонера зробити прихованого бандита?...» [1, с. 25]. Життєву позицію Дарчука письменник передає також через мовно-стилістичні прийоми, зокрема, постійне використання у тексті твору активної форми дієслів: *згадав, запитав, дзвонив, жив, носився, вирішив, набув* тощо. Це є беззаперечним доказом набутої в еміграції характерної риси вихідця з підсоветської України, для якого планування власного життя видавалось чимось забороненим: «[...] А пляни? Які там пляни в людей, звиклих до покори, до виконання всяких, бодай, дурних розпоряджень влади...» [1, с. 43]. Таким чином, письменник моделює тип «нової людини», наділяючи українця-

емігранта тими рисами характеру, що не культивувалися в тоталітарній советській державі, але які так важливі для життя за кордоном.

З огляду на поведінку, вчинки персонажів у межових ситуаціях, їхнє емоційно-оцінне сприйняття життєвих реалій, адаптаційно-емоційний поріг кожного зумовлює типізацію образів збірки. Письменникові важливо підкреслити, підсилити те типове, що вирізняє українця з-поміж інших емігрантів, тому наділяє свого персонажа неабиякою внутрішньою силою, хоча, на думку літературознавця І. Боднарука, «постаті творів А. Галана – це звичайні сірі громадяни, без претенсій на героїв» [5, с. 36].

Яскравим образом у збірці є дід Запорожець з однойменного оповідання. Це один з тих образів, що істотно вирізняється своєю самобутністю. Тут варто наголосити на націєтворчих началах у композиційній канві оповідання. Якщо герой твору «Запорожець», то він безпомилково сприймається реципієнтом як архетип. Дід Запорожець постає як легенда, образ з народних дум. Доказом цього є, по-перше, детальна портретна характеристика персонажа, коли «[...] було дивно бачити серед безвусої спільноти табору полонених справжнього українського діда з сивою чуприною, з пронизливими очима...» [1, с. 66]. По-друге, автор відводить героєві роль розповідача: « [...] У вечірній час, біля діда збирався гурт юнаків, і старий розповідав про своє життя...» [1, с. 66].

Автор протиставляє дві категорії героїв: «безвусу спільноту табору полонених» і «справжнього українського діда». Письменник є переконливим щодо надання головному персонажу особливого статусу: дід Запорожець є важливою ланкою, по-перше, у взаємозв'язку поколінь, по-друге, у взаємозв'язку з Батьківщиною. Тож образ мудрого діда – уособлення нерозривних зв'язків людини з батьківською землею і родом, куди б доля не закинула українця. Використання стилістично-маркованої лексики (*відсиджували, прибудився, балакали* тощо) надає образу фольклорного колориту. Особливо це проступає в іскрометному, всеперемагаючому гуморі діда Запорожця, реалізованому в гумористичній повісті «Гарбузова містерія»: «[...] Кожна сторінка в тій повісті бризкає колючим сміхом, осудом відомої нам системи, абсолютним несприйняттям її» [1, с. 69].

А. Галан відчутно ідеалізує свого героя, наділяючи його неабияким письменницьким хистом. Випускник «чотирикласної, церковно-приходської школи», який «[...] багато читав, а ще виробив собі добрий почерк» [1, с. 67], хотів стати письменником. Але таке зображення персонажа не випадкове, оскільки передає дух тогочасної советської

дійсності, коли реалізувати свої творчі нахили було складно, а у випадку Запорожця – неможливо. Причина досить типова: «[...] пишiть про теперiшне, а не про минуле» [1, с. 69]. Автор акцентує увагу на спроможності героя чинити опір зовнішньому тиску, внутрішньо протистояти несприятливим життєвим обставинам. Доказом цього є тяжіння діда Запорожця до інтелектуальної праці, його письменницька діяльність в еміграції: «[...] В Аргентині дід реалізував свої рукописи, видав їх власним коштом» [1, с. 69]. Ця риса виділяє українця-емігранта з-поміж інших, навіть якщо йому й не завжди щастить зреалізувати свої творчі задуми.

Прикметно, що письменник тяжіє до натур викінчених, навіть дещо унікальних. Його герої *Інші* відносно тієї «нової людини», яку вигадала спотворена советська дійсність. Улюблений персонаж Галана-прозаїка – «маленька людина», яка живе, захоплюється, страждає тощо. Типовим для всіх персонажів А. Галана є кордоцентризм – та особлива риса вдачі українця, що оцінюється як генетична ознака, один з домінуючих націєтворчих чинників. Система образів збірки «З минулих днів» розкриває конкретну художньо освоєну дійсність людських історій і долі. Авторська модель образів відбиває специфічну форму співвідношення людини і світу, властивих художньо-мистецькій творчості письменників-емігрантів загалом. Тому невід'ємною складовою мистецької концепції Галана-прозаїка було долучення реципієнта до тлумачення і розуміння драматичних колізій епохи крізь призму естетично освоєної дійсності.

Висновки. Отже, очевидним є співіснування у збірці «З минулих днів» узагальнюючого й глибоко інтимного бачень митця. Беззаперечною є багатовекторність естетичної парадигми творчості А. Галана, котрий осмислює життя крізь призму людських долі. Його персонажі не є пасивними, гідно сприймають удари долі, відстоюючи при цьому свої гуманістичні ідеали. І вже не випадкова подія, а розум, воля і знання героїв приносять їм успіх у житті; прагнення до духовного самовираження і внутрішньої свободи, що домінує у збірці, визріває градаційно, піднімаючись до духовної максими.

Творчість Анатолія Галана тільки повертається в Україну, попереду – копітка праця з осмислення художнього світу митця.

Список використаних джерел і літератури:

1. Галан А. З минулих днів : Оповідання / А. Галан. – Буенос-Айрес, 1989. – 157 с.
2. Державин В. Література і літературознавство. Вибрані теоретичні та літературно-критичні праці / Упоряд. та авт. передм. С. Хороб. – Івано-Франківськ : Плай, 2005. – 492 с.

3. Гординський С. На переломі епох : Літературознавчі статті, огляди, есеї, рецензії, спогади / Упоряд., наук. ред., післямова Р. Лубківського / С. Гординський. – Львів : Світ, 2004. – 504 с.

4. Нитченко Д. Елементи теорії літератури і стилістики / Д. Нитченко. – Мельбурн : Просвіта, 1975. – 88 с.

5. Боднарук І. Між двома світами : Вибрані статті про українських письменників / Укладач В. Оліфіренко / І. Боднарук. – Донецьк : Український Культурологічний Центр, Донецьке обласне Товариство української мови імені Т.Г. Шевченка, 1996. – 100 с.

6. Качуровський І. Променисті силуетки : Лекції, доповіді, статті, есеї, розвідки. – К. : ВД «Києво-Могилянська академія», 2008. – 766 с.

7. Введение в литературоведение. Литературное произведение : основные понятия и термины : Учеб. пособие / Л. Чернец, В. Хализев, С. Бройтман и др.; Под ред. Л. Чернец. – М.: Высш. шк.; Академия, 1999. – 556 с.

References:

1. Halan A. Z mynulykh dniv : Opovidannia, Buenos-Aires, 1989, 157 p.

2. Derzhavyn V. Literatura i literaturoznavstvo. Vybrani teoretychni ta literaturno-krytychni pratsi, Ivano-Frankivsk, 2005, 492 p.

3. Hordynskiy S. Na perelomi epokh : Literaturoznavchi statti, ohliady, esei, retsenzii, spohady, Lviv, 2004, 504 p.

4. Nytchenko D. Elementy teorii literatury i stylistyky, Melburn, 1975, 88 p.

5. Bodnaruk I. Mizh dvoma svitamy : Vybrani statti pro ukrainskykh pysmennykiv, Donetsk, 1996, 100 p.

6. Kachurovskiy I. Promenysti sylvetky : Lektsii, dopovidi, statti, esei, rozvidky, Kyiv, 2008, 766 p.

7. Vvedenie v literaturovedenie. Literaturnoe proizvedenie : Osnovnyie ponyatiya i terminyi : Ucheb. Posobiye, Moskov, 1999, 556 p.

Summary

Inna Nahaievskia

Shape System of Storybook «From the Past Days» by Anatol Halan

In the article the imaginative system of storybook «From the Past Days» by Anatol Galan was investigated, the author's concept of the artistic depiction of personal relationships of the characters, the formation and development of their inner world was analyzed. The author of the article tried to explore, how through modeling specific artistic images, the writer reflects the problems of that time reality.

Key words: *Ukrainian emigration literature, Anatol Halan, system of images, character-types .*

Дата надходження статті: «2» грудня 2015 р.

Дата прийняття до друку: «15» грудня 2015 р.

УДК 883.39090:8.015.036.3

ІННА НІКІТОВА,
викладач
(м.Хмельницький)

Трагедія «маленької людини» у світі абсурду (п'єса «Син» Олександра Смотрича)

Вперше в українському літературознавстві науково потрактовується світ душі «маленької людини», художньо змодельованої О. Смотричем в його п'єсі «Син». Аналізуючи жанрово-стилістичні особливості драматичного твору, з'ясовано, що автор орієнтувався на західноєвропейську літературу. За жанровою ознакою твір є драмою абсурду, яка особливо була поширена на Заході в 50-60-х рр. минулого століття. У п'єсі О. Смотрича порушено вічну тему доброго і злого, споконвічного протистояння людини і довкілля, особистості і суспільства, а головне – відчуженість людської особистості в суспільному середовищі, відсутність логічних причинно-наслідкових зв'язків у світі, розгубленість і трагічність дійових осіб, які почувають себе у соціумі зовсім незахищеними. Драматичний твір яскраво демонструє й образ автора, який був психологом, який зумів тонко підмітити внутрішній світ «маленької людини», й, аби досягти ефекту, разом з дійовими особами «мінявся» сам у світі парадоксу.

Ключові слова: драма абсурду, віртуальний світ, довкілля, конфлікт, оніричний простір, дійові особи.

Постановка проблеми у загальному вигляді... Драматургія привертає пильну увагу дослідників тим, що вона швидко реагує на суспільні зміни, художніми засобами відтворює сьогодення. Водночас нинішній стан в літературі теоретично абстраговане поняття. Літературознавці, досліджуючи модерну драматургію, твори сьогодення, обґрунтовують свої тези так, наче досі не існувало модерного драмописання О. Олеся, І. Костецького, Ю. Косача, Л. Коваленко та ін., наче сучасні письменники першими звернулися, скажімо, до драми абсурду. Дослідниця О. Шниткіна висловлює думку про те, що «зі звільненням України від радянського впливу українська драматургія набирає нових обертів. Нова українська драма різножанрова та різноаспекторна. На сцені постають авангардові драми, модернові, абсурдні, декаданські та просто реалістичні» [10]. Кориґуючи думку О. Шниткіної, завважимо, що, по-перше, українська

драматургія звільнилась не від радянського впливу, а від комуністичної ідеології, соціалістичного реалізму, по-друге, модерна українська драматургія успішно розвивалася в еміграції, а серед її репрезентантів був й О. Смотрич. Його п'єсу досі ніхто не аналізував, ніби її не існує в історії української літератури, відтак, вважаємо, наше дослідження є актуальним в контексті аналізу модерної драми другої половини ХХ століття.

Аналіз досліджень і публікацій... Феномен розвитку української еміграційної драматургії середини ХХ століття як органічного складника нашого словесного мистецтва став осердям розвідок українських еміграційних літературознавців (Ю. Шерех, М. Неврлий, Г. Грабович, В. Державин, І. Качуровський, Г. Костюк, Ю. Лавріненко, Я. Славутич, М.-Р. Стех), материкових (М. Ільницький, В. Агеєва, О. Астаф'єв, М. Балаклицький, С. Хороб, Н. Лисенко-Ковальова, Ю. Мариненко, С. Павличко, М. Сподарець, Ф. Погребенник, А. Уліщенко, С. Антонович). Скажімо, С. Антонович 2009 року драматургії присвятила дисертаційне дослідження «Драматургічна творчість українських письменників-емігрантів середини ХХ ст.» Проте і попередні літературознавці, і С. Антонович не аналізують п'єсу «Син» О. Смотрича, а отже, повторимось, твір досі залишається terra incognita.

Формулювання цілей статті... Мета статті – розкрити трагедію «маленької людини», охарактеризувати художні особливості драми абсурду, парадоксу, виявити протистояння особистості та навколишнього середовища в п'єсі О. Смотрича «Син».

Виклад основного матеріалу... Насамперед зазначимо, що в українській літературі початку другої половини ХХ століття драма абсурду розглядалася як експериментаторство і репрезентована п'єсами І. Костецького «Спокуси несвятого Антона», «Близнята ще зустрінуться», «Дійство про велику людину». Зображення абсурду надібуємо також у драмах Л. Коваленко («Героїня помирає в першій акті»), Ю. Косача («Дійство про Юрія-Переможця», «Кортес і Безталанна»), І. Багряного «Генерал». О. Смотрич, як і вищезгадані драматурги, впродовж трьох років існування Мистецького українського руху (МУР) належав до цієї літературно-мистецької організації. Саме в цей час серед письменників діаспори, що перебували в таборах для переміщених осіб, розгорнулася дискусія про модернізацію української культури, наближення її до світової.

Відомо, що 25 вересня 1945 р. «мурівці» виробили й підписали декларацію, в якій проголошено основні засади творчості руху. В документі заявлено, що повоєнний час вимагає від письменника у високомистецькій, досконалій формі служити своєму народові.

Драматург І. Костецький у статті «Український реалізм ХХ сторіччя» (по суті це була його співповідь на конференції МУРу) писав: «Вітав би кожен твір нового нашого красного письменства, який ніс би в собі по-своєму розв'язаними ті проблеми, що їх не дають розв'язувати цупкі пута нашої традиції» [4, с. 37]. У такий спосіб письменник став на захист творення модерної літератури, поволі дистанціювавшись від традиції, від раціо. На його бік пристав О. Смотрич, який уже першою прозовою збіркою «Ночі» [7] постав як письменник-екзистенціаліст, письменник-модерніст. В. Мацько, аналізуючи художні особливості прози, каже, що Смотрич вдається до різновекторності художніх пошуків у плані оновлення літератури. «Така оновленість помітна на широкому тлі літературних явищ і культурних процесів, що відбувалися в Європі, і, не меншою мірою, в контексті ідейних та художніх пошуків кожного з митців-експериментаторів МУРу» (І. Костецький, Ю. Косач, В. Барка, В. Домонтович, Михайло Орест, В. Державин). Творення новели у стилі модерну була на той час своєрідним експериментом в післявоєнній українській діаспорній літературі» [5, с. 213]. Драматург І. Костецький (Мерзляков) під псевдонімом Юрій Корибут у дослідженні «Український трагедійний театр» висловився за оновлення творів мистецтва, заваживши, що «тепер, після здобутків українського трагедійного театру ХХ століття, містерійний український театр чекає на своє відродження» і що, «можливо в натхненні цього відродження витвориться цілком відмінний театральний жанр, який по-своєму збагатить світову скарбницю трагічного» [3, с. 18].

Суголосна позиції діаспорних модерністів й думка Ю. Меженка стосовно розвитку сучасної п'єси. Так, 6 листопада 1966 р. в листі до Я. Дашкевича він писав: «Про Ванченка знаю мало. Як драматург він відомий автор п'єси «Катерина» («Мужичка»). Вона, крім назви, нічого спільного не має з Шевченковою «Катериною»... Загалом це фігура така, яка несла не українську прогресивну культуру, і не вартий він того, щоб вивчати його діяльність, бо халтура залишається халтурою, в яких би шатах вона не виступала» [6, с. 121-122].

Модерний стиль в літературі обстоював відомий літературознавець Ю Шевельов. Він заперечує думку скептиків, які негативно ставляться до песимістичних настроїв в художній літературі, що, до речі, притаманно екзистенціалізму, бо, на думку науковця, «і ридання, і скиглення, і жіночі стегна мають право на існування в літературі... Література – не касарня, де все робиться на команду і під звуки барабану, література – не монастир. Усі людські почуття мають право

бути виявленими в літературі, а отже, і песимістичні настрої, і еротичні поривання» [9, с. 22].

Ось так, перебуваючи під впливом літературних дискусій та бажанні «вितворити цілком відмінний театральний жанр» (Юрій Корибут) на початку 50-х років в О. Смотрича зародилася думка написати п'єсу із п'яти дій «Син». За жанровою ознакою твір відносимо до драми абсурду, бо, беручи до уваги основний світоглядний принцип, у п'єсі порушено вічну тему доброго і злого, споконвічного протистояння людини і доквілля, особистості і суспільства, а головне – це відчуженість людської особистості в суспільному середовищі, відсутність логічних причинно-наслідкових зв'язків у світі, розгубленість і трагічність людини, оте «трагедійне», що про нього писав Юрій Корибут. Власне, де відбувається дія, в якому місті, автор не вказує, але в оселі, в закритому просторі. Розв'язка твору починається з внутрішнього конфлікту, неспокою, «скигнення» (Ю. Шерех) про те, що в холодну пору господар незатишної оселі повернеться і вижене німечних жебраків на вулицю. Але ж, як зазначає Т. Вірченко, «художній конфлікт як обов'язковий компонент твору літератури знаходиться у взаємозв'язках з іншими елементами художнього твору» [2, с. 24].

За тематикою Смотричева п'єса нагадує твір Горького «На дні», де розкрито найбіднішу соціальну верству населення: нещасні зійшлися на нічліг й усвідомлюють свій стан ненормальним. Смотричеві дійові особи – це жебраки Глуха, Слепа, Горбатий, Старий і віртуальний фронтовик – Його син. Але якщо Горьківських персонажів між собою нічого не пов'язує, то Смотричеві дійові особи залежні від Старого: обділеним долею він надав притулок. І від Старого вони залежать, догоджають, щоб не опинитися на вулиці. Те, що напросять за день, діляться зі Старим. Конфлікт постає з першої сторінки.

Горбатий: Ми, може, навіть забагато платимо!

Слепа: Ми другий місяць вже нічого не платимо [8, с.55].

Уже з цієї короткої репліки постає алогізм діалогу, прочитується відкриття гострого соціального критицизму. Авторська симпатія на боці знедолених, які через воєнні дії забуті Богом і людьми, як другосортні, як люди соціального «дна».

У стилетворчих шуканнях відчувається орієнтація О. Смотрича на західноєвропейську літературу. Автор зосереджується на негероїчних персонажах, нездатних адаптуватися в соціумі. Стиль, писав Ю. Шерех, – це «іманентна властивість літературного твору, як і властивість того літературного тла, на якому цей твір виник або сприймається» [9, с. 14]. Драматург вдається до «мовної революції»: роз'єднані, уривчасті,

логічно незрозумілі монологи і сцени, гра словами, каламбури, дивовижні, а іноді неузгоджені репліки. Прикметно, що весь антураж п'єси спрямований на відтворення відчуття абсурду.

Сліпа чекає на сина, сподіваючись, коли повернеться, то прихистить її, хоча три роки від нього немає жодної вістки, жодного листа. Натомість Глуха стверджує, що бачила як вона щось зашивала у спідницю (явний абсурд, бо ж незряча людина не може шити), ховала гроші. Горбатий заперечує їй, мовляв, які там гроші, то листи від сина (листа незряча людина не прочитає без сторонньої допомоги), відтак у діалозі постає парадоксальність ситуації. Горбатий не вірить у повернення сина з війни: «Я знаю, що ти зашивала... Листи?.. А от сама подумай – три роки вже нічого він не пише...». Однак ситуація у першій дії вирішується тим, що Старий приніс новину: завтра син приїде.

В другій дії бачимо, як в концепції психології художньої творчості Смотрича превалює чинник сну. Сон-марення (вид художньої образності) відіграє одну із найважливіших стилістичних функцій: відвернення персонажа від насущних проблем реального світу. В авторському версіюванні Сліпа зустрічається із Сином господаря і веде з ним діалог. Син розповідає Сліпій те, чого вона хоче від нього почути насправді. Він їй говорить приємні слова, нагадує про її вродливу зовнішність, чого не чула нещасна дівчина ні від кого в реальному просторі, пригортає її до себе, і присягаються один одному. *«Сліпа підводиться, потім простягає руки і починає йти». Старий: «Що?.. Що?.. Ти?.. Чого ти?.. Лампадку перекинеш!.. Ще ніч... Ну, приснилося щось?.. О, як перелякана!..»* (с.71).

Втеча реальної людської свідомості в оніричний простір відбувається підсвідомо. Персонаж «зриває маску» соціальної несправедливості в реальному житті, знімає «кайдани» з душі, скидає тягар жорстокого світу, існуючих проблем. У такий спосіб через оніричний простір драматург дешифрує психічний стан дійової особи, її найпотаємніші бажання, почуття. Т. Бовсунівська параматри оніропростору визначає тим, що він «може мати нахил до ущільнення – мінімізації – з метою виявлення зменшеного масштабу як обжитого містичного топосу з притаманними йому властивостями [1, с. 16]. Третя дія передає стан марення Глухої, яка розмовляє з умовним Сином, кличе його до себе, щоб він полюбив її, а не Сліпу. Четверта дія уособлює оніричний простір Старого. Той «розмовляє» із Сином, зводить наклей на Сліпу, каже, що застав її за любощами з Горбатим, тож сама з дому пішла. Син підтримує батька. У п'ятій дії відбувається діалог між Горбатим і Старим. Обділений долею чоловік докучає господареві неприємною розмовою про те, що Син давно мертвий, він не

повернуться з фронту, тож надія на краще марна. Горбатий проганяє з хати Глуху, обманює Сліпу, що Син давно загинув на фронті, а Старий помер, тож вони тепер належать один одному. Сліпа вірить у його щирість. Однак парадокс є тим несподіваним явищем, коли дія чи твердження призводить до суперечності, алогізму мислення, ігнорує інтуїцію (в даному разі Сліпої). Розв'язка у п'ятій дії настає несподіваним кроком для обділених долею людей. Хтось раптом постукав кілька разів у двері, і коли Старий їх відкрив, то на порозі з'явився ще один нещасний. Покалічений на фронті Син стояв на милицях. Вони з батьком обмінялися короткими займенниковими фразами:

Старий: Ти?..

Син: Я... (с. 89).

Плутанина рівнів судження у драматичному творі змушує читача ще раз звернутися до тексту твору, аби переконалися в тому, що думки дійових осіб різко розходяться з усталеними поглядами на реальне життя, суперечать здоровому глуздові. Але не все є алогічним. Занурюючись в контекст, спостерегли й логічність авторського моделювання позасвідомого: коли через оніричний простір Сліпа «шукає себе», зустрівшись із прекрасним, то знаходить те, до чого прагнула. Через проєкцію художньої моделі оніричного, автор трансформує думку про самовдосконалення людини. Остання, за авторською версією, живе заради ідеалу, сенсу (він полягає у зустрічі Сліпої із Сином господаря), екології своєї душі. В цьому полягає головна думка драматичного твору.

Висновки... Отже, винесений у заголовок п'єси власний іменник «Син», є провокативним. Персонаж упродовж всього твору «появлявся» віртуально, у снах і фантазіях дійових осіб. Кожен у його поверненні / неповерненні з фронту бачив власну вигоду, до якої штовхали соціальні суспільні негаразди. Риторичне питання, котре постало в зав'язці твору, мовляв, коли приїде син, то вижене усіх із хати, автор залишив відкритим. Адже син і сам не з власної волі поповнив «гвардію» калік, став обездоленим. У такий спосіб драматург уже в самій номінації заголовка спровокував читача на несподіваний фінал. О. Смотрич розумів, що письменник мусить бути своєрідним провокатором, аби спокушати і не давати спокою своїм текстом читачам (глядачам). Тому проаналізований нами драматичний твір уповні розкрив й образ автора, який був психологом, який зумів тонко підмітити внутрішній світ «маленької людини», який, аби досягти ефекту, разом з дійовими особами «мінявся» сам. О. Смотрич ще в задумі вибудував чітку конструкцію, архітекτονіку твору, а відтак

модерним драматичним твором «Син» явився перед читачами антропологом, соціологом, філософом, вдумливим аналітиком світу і людини в ньому. Драматургові вдалося художньо змалювати безправність «маленької людини» у світі абсурду. Смотричеві обездолені негероїчні персонажі опинились зі своїми проблемами самотніми, загубленими в соціумі, на узбіччі історії.

Список використаних джерел і літератури:

1. Бовсуніська Т. Достовірність онірокритики та її постмодерні стратегії / Тетяна Бовсуніська // Сучасні літературознавчі студії. Випуск 1. Онірична парадигма світової літератури [Збірник наукових праць] / Гол. ред. В. І. Фесенко. – К.: Вид. центр КНЛУ, 2004. – 174 с.
2. Вірченко Т. І. Художній конфлікт в українській драматургії 1990–2010-х років: дискурс, еволюція, типологія : монографія / Тетяна Ігорівна Вірченко ; ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка». – Кривий Ріг : Видавничий дім, 2012. – 336 с.
3. Корибут Ю. Український трагедійний театр / Юрій Корибут // Арка : журнал літератури, мистецтва і критики. – Мюнхен, 1947. – Ч.4. – С.17-18.
4. Костецький І. Український реалізм ХХ сторіччя / Ігор Костецький // МУР. – Зб.3. – Регенсбург, 1947. – С. 33-37.
5. Мацько В. Між висловлюванням ідеї та художньою структурою / В. П. Мацько // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія: Філологія. № 989. Вип. 63. – Харків, 2012. – С.211-217.
6. Меженко Ю. Дванадцять листів (1962-1967 рр.) [публікація і примітки Я. Дашкевича] / Юрій Меженко // Сучасність. – 1992. – №10. – С.118-123.
7. Смотрич О. Ночі [новели] / Олександр Смотрич. – Ганновер: В-во „Голуба Севоія», 1947. – 54 с.
8. Смотрич О. Син [Текст] // Олександр Смотрич. Вибране. – Торонто: б.н.в., 1952. – 90 с.
9. Шерех Ю. В обороні великих / Юрій Шерех // МУР. – Зб.3. – Регенсбург, 1947. – С. 11-26.
10. Шниткіна О. Сучасна українська драматургія: на перехресті модерну та постмодерну / Ольга Шниткіна // [електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://rusfil-mggu.at.ua/forum/13-43-1>. –

References:

1. Bovsuniska T. Dostovirnist onirokrytyky ta yii postmoderni stratehii, Suchasni literaturoznavechi studii, Vol. 1, Kyiv, 2004, 174 p.
2. Virchenko T. I. Khudozhnii konflikt v ukrainskii dramaturhii 1990–2010-kh rokiv: dyskurs, evoliutsiia, typolohiia : monohrafiia, Kryvyi Rih, 2012, 336 p.
3. Korybut Yu. Ukrainskyi trahediinyi teatr, Arka : zhurnal literatury, mystetstva i krytyky, Miunkhen, 1947, Issue 4, pp.17-18.
4. Kostetskyi I. Ukrainskyi realizm KhKh storichchia , MUR, Issue 3. – Rehensburh, 1947, pp. 33-37.
5. Matsko V. Mizh vyslovliuvanniam idei ta khudozhnoiu strukturoiu, Vol. 63, Kharkiv, 2012, pp. 211-217.

6. Mezhenko Yu. Dvanadtsiat lystiv (1962-1967 rr.), Suchasnist, 1992, Vol.10, pp. 118-123.
7. Smotrych O. Nochi [novely], Hannover, 1947, 54 p.
8. Smotrych O. Syn [Tekst], Toronto, 1952, 90 p.
9. Sherekh Yu. V oboroni velykykh, MUR, Vol. 3, Rehensburh, 1947, pp. 11-26.
10. Shnytkina O. Suchasna ukrainska dramaturhiia: na perekhresti modernu ta postmodernu, [elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupu : <http://rusfil-mggu.at.ua/forum/13-43-1>.

Summary

Inna Nikitova

Tragedy of a «Little Person» in the World of Absurd (Play «Son» by Oleksandr Smotrych)

For the first time in Ukrainian literary science the world of a soul of a «little person» has been examined, which was artistically modeled by O. Smotrych in his play «Son.» Analyzing the genre and stylistic features of the dramatic work, it was found out that the focused on the Western European literature. By genre feature the work is a drama of absurd, which was particularly prevalent in the West in the 50-60-s of the last century. In the play of O. Smotrych the eternal theme of good and evil, the primordial confrontation between the man and the environment, individual and society, and the main thing – alienation of the human personality in the social environment, lack of logical cause-effect relationships in the world, and confusion and tragic situation of characters, who feel themselves quite vulnerable in society have been initiated. The dramatic work clearly demonstrates the image of the author, who was a psychologist who managed to subtly note the inner world of the «little person» and to achieve the effect, along with the characters «changed» himself in the world of paradox.

Key Words: *drama of absurd, virtual world, environment, conflict, oneiric space, characters.*

Дата надходження статті: «4» грудня 2015 р.

Дата прийняття до друку: «15» грудня 2015 р.

УДК 821.161.2`04.09:947.7

ІРИНА ПРИЛПКО,

*доктор філологічних наук, доцент
(м. Київ)*

Києво-Печерський патерик у художній рецепції українських письменників

У статті висвітлюються особливості художньої інтерпретації образів та сюжетів Києво-Печерського патерика у творах українських письменників. З'ясовується специфіка рецепції, трансформації ідейних, образних, структурних елементів Києво-Печерського патерика в конкретних текстах, розкривається його значення і вплив на літературний процес.

Ключові слова: *життє, інтерпретація, Києво-Печерський патерик, образ, рецепція, сюжет, текст, чернець.*

Постановка проблеми у загальному вигляді. Києво-Печерський патерик (1225–1226) – оригінальна пам'ятка давньоруської літератури, яка мала важливе значення в процесі розвитку українського давнього письменства, зокрема агіографічної літератури. «Культурні коди, що склалися в аскетичному письменстві Київської Русі, відіграють в історії української літератури роль одного з базових чинників тягlosti національної традиції та ферментів творення мов культури різних епох» [3, с. 359], – зазначає І. Ісиченко. Яскравий зразок аскетичної літератури, яким є Києво-Печерський патерик, не залишився явищем лише XIII ст.: завдяки культурному коду, морально-етичному потенціалу, його образи та сюжети стали об'єктами художньої рецепції для письменників інших епох. Таким чином, визначна пам'ятка писемності, увібравши досвід патристики й агіографії, продовжує своє літературне буття у світі текстів, стаючи основою творення нових художніх дискурсів.

Поява Києво-Печерського патерика пов'язана з поширенням християнства й формуванням церковно-релігійного життя Київської Русі. Активне будівництво храмів, поява монастирів та перших духовних подвижників відбувалося за часів князювання Ярослава Мудрого (1019–1054). У «Повісті врем'яних літ» зазначено, що в цей час «почала віра християнська множитися на Русі і поширюватися. І чорноризці почали множитися, і з'явилися монастирі. І любив Ярослав церковні статути, і попів любив дуже, особливо ж любив чорноризців. [...] церкви ставив він у городах і місцях, посилав до них попів, і давав

ім із багатств своїх урок, і наказував ім навчати людей і часто ходити до церкви. [...] І побільшало пресвітерів і люду християнського» [7, с. 241, 243]. Морально-етичні концепти християнства стали тим ґрунтом, на якому формувалася література киеворуського періоду (X–XIII ст.), творцями якої переважно були священнослужителі. Християнський оптимізм пронизує тогочасну духовну літературу, представлену ораторсько-проповідницькими, агіографічними, апокрифічними творами. Важливу роль у формуванні уявлення про духовне подвижництво відіграла агіографічна (житійна) література, в якій ченці є і авторами, і об'єктами зображення. Основним спрямуванням житійних творів було прославлення аскетичних подвигів, християнських чеснот, зображення чудес, які творили святі. В Київській Русі побутувала перекладна (з грецьких оригіналів) агіографія: патерики (Єгипетський, Синайський, Скитський, Римський), календарні житія (Четві мінеї), житія у вигляді біографічних довідників (синаксари). Потреба мати свій пантеон святих виникла у процесі утвердження незалежності киеворуської церкви. В цьому руслі в кінці XI ст. на основі перекладних зразків постали оригінальні житія, сформувалися національні форми сакральних оповідей. На цей час припадає й утвердження уявлення про святість як «вищий моральний ідеал поведінки, як особливу життєву позицію [...], як жертвність, яку надихають цінності „не від світу сього», але місце здійснення її тут, на землі» [2, с. 13]. У житійній літературі сформувався ідеал духовного подвижника – людини, метою життя якої є пошук шляху до Бога, наближення до Божественної Істини. *Мета статті* – розкрити особливості художньої інтерпретації образів та сюжетів Києво-Печерського патерики у творах українських письменників.

Виклад основного матеріалу. Екзистенційно-антропологічна домінанта у філософії й культурі Київської Русі зумовила визначальну роль у процесі наближення до Бога й Істини пошуку особистого сенсу життя, який для багатьох полягав у присвяті себе Богові, в дотриманні аскетизму. Найважливішими рисами святого були моральна досконалість і чудотворення. В очах інших духовний подвижник – посередник між людським, земним і Божественним, трансцендентним світом, його життя було прикладом для наслідування, формувало у суспільній свідомості уявлення про морально-етичний ідеал: «Вітчизняна агіографія не тільки стверджувала моральний ідеал, але й намагалася збагнути внутрішній духовний світ людини, передовсім досліджуючи шлях досягнення й наслідування цього ідеалу. [...] Через образ святого вперше у вітчизняній духовності утверджується почуття

сумління, ідеал духовної любові, милосердя, співчуття, готовності до самопожертви в ім'я щастя ближнього свого» [2, с. 17]. З-поміж перших святих Київської Русі – рівноапостольні княгиня Ольга та князь Володимир, мученики Борис і Гліб, преподобні Антоній та Феодосій Печерські.

Києво-Печерський патерик, поставши на основі листування володимиро-суздальського єпископа Симона та печерського ченця Полікарпа, «удосконалювався впродовж кількох століть, набув вигляду житійного збірника, а не історії монастиря» [5, с. 31]. Уявлення про духовне подвижництво, образ святості, які постають зі сторінок Києво-Печерського патерика, є втіленням морального ідеалу, «що його віками по зернині збирала й пильнувала свідомість нашого народу. Мудрість, милосердя, миролюбність, щирість, терпеливість, працелюбність – ось головні риси цього ідеалу, вінець якого – Божественна Любов, неосяжна і всеохопна» [2, с. 160]. Назва патерика (від лат. *pater* – батько) походить від форми духовного подвижництва – печерництва, що найпершою поширилася в Київській Русі й стала початком діяльності монастиря на Київських пагорбах. Заснований близько 1051 р. ченцем Антонієм, Києво-Печерський монастир упродовж століть залишався не лише центром чернечого життя, а й важливим осередком культури та науки. Тут відбувалася діяльність Нестора, Феодосія Печерського, Кирила Турівського, Симона й Пекаліда; тут була книгозбірня, розвивалося малярство, оздоблення, перекладалися, переписувалися, створювалися книги. «Києво-Печерський монастир стає центром формації власного, руського єпископату, а його устрій, богослужбовий устав, культура взаємин братії, мистецьке життя поширюють свій вплив не лише на монаші спільноти, а й на різні єпархії Русі. [...] Монастир прп. Антонія і Феодосія став чільним ферментом літературного процесу, здійснюючи присутність у ньому через базовий літописний текст, включений до пізніших зведень – „Повість временних літ“, через агіографічні моделі прп. Нестора Літописця, втілені у житіях прп. Феодосія Печерського та князів-страстотерпців Бориса і Гліба, через риторичну традицію, частково відображену в повчаннях прп. Феодосія, через живі взірці святости, виплекану печерською громадою» [3, с. 177-178].

За своєю художньою природою Києво-Печерський патерик є поліфонічним текстом, адже постав на основі епістолярного жанру, використав досвід перекладних патериків, житійних творів, монастирські записи й перекази, усні легенди, мав декілька редакцій (Арсеніївську 1406 р., Касіянівські 1460 р., 1462 р.), був частиною іншого тексту (входив до «Великих Четв'їв-Міней» митрополита Макарія

в другій половині XVI ст., до «Четїв-Міней» (1689–1705) Д. Туптала), поставав у нових варіантах («Патерикон», 1635 р., редакція Йосипа Тризни 1647–1656 р. та ін.). Водночас, Києво-Печерський патерик виконував роль першотексту для інших творів, з-поміж яких – тексти полемічної («Палінодія» З. Копистенського), літописної («Синописис», Густинський літопис) літератури, твори Л. Барановича («Аполлон Християнський»), І. Галятовського («Небо нове»), Т. Шевченка («Близнець»), Наталени Королевої («Легенди старокиївські»), О. Слісаренка («Ігумен і князь»), Вал. Шевчука («На полі смиренному»), Галини Тарасюк («Між пеклом і раєм»). Антоній та Феодосій Печерські, Агапіт, Алімпій, Нестор, Іларіон, Іаков Мних, Климент Смолятич, Кирило Турівський, Серапіон та ін., за визначенням В. Горського, – «це ті „світільники нетлінні» давньоруського любомудрія, кожному з яких була відкрита своя частина безмежної істини [...]» [1, с. 232]. Їхні постаті, світоглядні й морально-етичні принципи привертали увагу українських письменників, ставали основою творчої рецепції, формування інтертекстуального простору.

Наталена Королева (1888–1966), поєднавши агіографічні, літописні, народнопоетичні джерела часів Київської Русі та античну, візантійську, скандинавську міфологію, створила цикл «Легенди старокиївські» (1942–1943). У творах, пов'язаних із Києво-Печерським монастирем, письменниця на основі агіографічних та легендарних джерел відтворила образи святих подвижників. У легенді «Місячна пряжа» образ ігумена Антонія розкривається у контексті історії про ченця Сергія, який зізнався, що з'їв просфору, призначену отцю Арефті й, знаючи, «що отець Арефта „переставився», [...] затаїв це від свого отця ігумена [...], щоб і далі їсти хліб мертвого» [4, с. 107]. Хоча Сергій розкався у вчиненому й просив дозволу спокутувати свій гріх у келії отця Арефти, проте ігумен Антоній відправляє його відвідати рідну оселю й батьків, пожити у світі, щоб таким чином перевірити: «чи зможе й далі без шкоди для душі й тіла нести тягар іночеського життя» [4, с. 107]. Випадок із Сергієм змусив Антонія замислитися про складність чернечого обов'язку та про власну відповідальність: « – Нестримною повинню наповнила серце мое туга по Господу! – картав себе ігумен. – А за нею не бачу тілесних потреб дітей моїх духовних, не бачу тягарів, мою ж рукою наложених, що нести їх так їм не по силах...» [4, с. 108]. Відчуваючи себе винним, Антоній призначив нового ігумена – Варлаама Вишатича, а сам перейшов у печеру, що лишилася після Іларіона, де продовжував виконувати свій послух («прясти на монастирські потреби» [4, с. 109]). Інтерпретуючи житійні епізоди, Наталена Королева влітає в історію про Антонія Печерського

міфологічні епізоди: зустріч Антонія з дівою-духом Лосною, яка «не в чарах поганських, а в побожному спокою Антонія Печерського шукала поради» й була ним «охрещена» [4, с. 112], а тому пережила язичницьких богів і живе у згадках людей.

Образ Алімпія – монастирського живописця – розкривається у легенді під назвою «З повістей времяних літ». Зображуючи Алімпія не лише живописцем, а й цілителем, письменниця притримується патерикового сюжету, трансформуючи при цьому окремі епізоди: якщо в патерику прокажений приходив до Алімпія й той зцілює його іконописними фарбами («[...] взяв вапницю, і художньою фарбою, якою ікони писав, обличчя його пофарбував і струпи гнійні замазав, і цим до першої подоби та доброго вигляду повернув» [6, с. 161]), то у творі Наталени Королевої Алімпій сам натрапляє на прокаженого і зцілює його соком чистотіла, з коріння якого робив фарбу [4, с. 131–133]. Письменниця продовжує історію про зціленого: «[...] Радослав, лепрозний купець, тепер дужий і чистий, благав отця ігумена, щоб прийняли його до лаврської братії: – Як найостаннішого, як найменшого...» [4, с. 133]. Збережена в легенді Наталени Королевої й така деталь претексту: в малярській праці Алімпію допомагає ангел.

З патерикового житія про ченця Григорія Наталена Королева художньо інтерпретувала у творі «Похорон» епізод про те, як Григорій передбачив загибель князя Ростислава та його війська. Як й у Києво-Печерському патерику, в творі письменниці Григорій попереджає князя про те, що його чекає смерть, картає за недостойну поведінку: «І не ляжете ви в землі освяченій, бо ж все ви слабим пригнобу велику чинили... [...] Не вояки ви! Вояк кладе своє життя за други своя. Іде на смерть з любові. Ви ж сили любові не знаєте. І бачу я, що не пробачить вам Господь, бо ж неблаженними стопами ходите...» [4, с. 138]. Як і в Києво-Печерському патерику, за такі слова князь наказав укинути Григорія в річку. Проте, якщо в патериковому житті Григорій на третій день «мертвий знайшовся в келії – зв'язаний, і камінь на шиї його, одяг же його ще був мокрим» [6, с. 131], то у творі Наталени Королевої Григорія знаходять живим у його келії, лише в мокрій рясі, неначе «з годину під зливою був» [4, с. 139].

У житійній історії про ченця Ісакія та його боротьбу з бісами Наталену Королеву цікавила причина, що привела Ізяслава (світське ім'я Ісакія) до монастиря (легенда «Біси»). «Миру душі порожній шукати» [4, с. 218] – такою, за письменницькою версією, була мотивація приходу Ізяслава до монастиря після втрати матері, майна й оселі внаслідок пожежі. Ігумен благословив його на «подвиг мовчальний», на «життя пустинницьке» [4, с. 218]. Проте, втікши від світу, Ісакій не зміг

втекти від самого себе: «Біс Унінія долонями невидимими очі йому затуляє. Перед зором внутрішнім – духовим – образи минулого лише викликає» [4, с. 218]. Як і в патериковому житті [6, с. 172], у легенді Наталени Королевої Ісакій перемагає бісів.

У творі «Гостина» письменниця вдається до художньої інтерпретації постаті ігумена Феодосія. Образ святого розкривається у контексті історії про візника, якому «омана бісівська розум затуманила» [4, с. 119] й він забажав, щоб ігумен замість нього вів коні. Феодосій виявив християнське смирення, адже зрозумів, що візником керує зла сила: «Чернець – ані слова з уст. [...] чвалає пішечком, провадячи передню пару коней за вуздечки, немов би не смерда везе, а самого князя-переможця» [4, с. 118]. У відтворенні цього епізоду на сюжетному та ідейному (акцент на чесноті смирення) рівнях письменниця слідує життійній історії з Києво-Печерського патерика, змінюючи окремі деталі: якщо в патерику Феодосій «з великим смиренням вставши, сів на коня, а той (візник. – *І. П.*) ліг на возі» [6, с. 47], то у творі Наталени Королевої Феодосій «на коня не сів, як було те при „гусинці» в звичаю, а чвалає пішечком, провадячи передню пару коней за вуздечки [...]» [4, с. 118]. В зображенні успішного вигнання біса з одержимого візника письменниця орієнтувалася на претекст – патериковий епізод про здатність Феодосія виганяти злих духів з одержимих [6, с. 42].

Постать Феодосія Печерського була об'єктом художнього осмислення й для О. Слісаренка (1891–1937). Якщо Наталена Королева основну увагу зосередила на творчій інтерпретації епізоду про візника, який возив ігумена, то О. Слісаренко основою для свого оповідання «Ігумен і князь» (надрук. 1943 р.) обрав сюжет із патерикового життя, в якому висвітлюється ставлення ігумена Феодосія до князя Святослава, зокрема до вигнання ним свого брата Ізяслава з Києва (йдеться про розбрат між Ярославичами у 1073 р.). Специфіка авторської рецепції агіографічного претексту полягає у розкритті проблеми взаємовідносин духовної та світської влади. Намагання Феодосія утримати князя в покорі не мали успіху: «У келії на якийсь час засперечалися вериги з мечами, і мечі довели, що вони авторитетніші за чернече начиння... Тодосія, у подраній одежі, посадили на воза й повезли уночі пущами до міста Васильова [...]. – Князь наказав тобі, отче, не повертатися до Києва, аж поки не буде на те князевої ласки... [...] Лицарський шолом не схилився перед чернечим каптуром» [8, с. 439–440]. Якщо в Києво-Печерському патерику Феодосій пише послання й картає князя Святослава з метою відновити порушені ним норми успадкування престолу, то в творі О. Слісаренка Феодосієм рухає не бажання справедливості, а прагнення влади: ігумен засуджував Святослава, бо

той був йому непокірний, натомість, «меч-бо Ізяслава був мечем влади небесної, бо князь корився ігуменов» [8, с. 440]. Мріючи, що «земні князі остаточно скоряться князям небесним» [8, с. 440], Феодосій благословляє монастирського служку на вбивство князя Святослава. Уникнувши смертельного удару, Святослав дослухався до поради мудрого діда Жамайла й примирився з Феодосієм.

Відтак, О. Слісаренко акцентував на поширених моделях відносин між світською та духовною владою (підпорядкованість, конфліктність, взаємодія), а в порадах діда Жамайла увиразнив зв'язок держави й церкви: «Не жалуй, князю, скарбів, дай і людей, і гроші на будівлю, і злоба ченців обернеться на ласку і покірність тобі. [...] Ченці, князю, то зброя, могутня зброя, але треба вміти володіти нею...» [8, с. 446].

Оригінальна рецепція Києво-Печерського патерика репрезентована у романі В. Шевчука (н. 1939 р.) «На полі смиренному» (1982). Письменник здійснив трансформацію жанру життя шляхом іронічної інтерпретації, обігрування й травестування відомих агіографічних історій, в результаті чого відбулася десакралізація образів ченців Києво-Печерського монастиря. Модифікація жанрових, образних і нарративних структур претексту (Києво-Печерського патерика) відбувається завдяки введенню постаті героя-наратора – Семена-затворника, який є оповідачем, спостерігачем, фіксатором, коментатором, а також безпосереднім учасником подій. Важливо, що Семен має чітку мету – пізнати особливості характерів і мислення ченців, зрозуміти природу людини, досягнути істини, а тому його нарратив насичений психологічним аналізом, актуалізацією важливих для змістового плану ідей. Саме керуючись прагненням пізнати, зрозуміти оточуючих, Семен створює «свій синаксар, чи ж бо патерик, не задля прославлення чи огудження святих отців, [...] хотів я глибше зрозуміти тих, про кого писатиму [...]». Не судити, а розуміти я хочу людей, що зачинилися тут від світу» [10, с. 7–8, 91]. Відтак, Семенів патерик – це цикл історій про ченців, святих отців, які часто не є тотожними з канонічними життями, а в окремих аспектах є альтернативними до них. Це зумовило трансформацію традиційної сюжетної схеми та канонічної композиції життя: важливими є не біографія святого, не його подвиги чи похвала йому, а окремі показові епізоди, в яких проявляється характер того чи іншого ченця, його людські риси, тобто, не лише позитивні, а й негативні якості. В. Шевчук з цього приводу зазначав, що його твір написаний «за „Києво-Печерським патериком» як травестія» [11, с. 400]. Мовиться про особливе переосмислення претексту: «Травестія може бути не тільки

гумористична, пародійна з твору серйозного (як „Енеїда» І. Котляревського), але й серйозна з твору серйозного» [11, с. 419–420].

Показовою є травестійна інтерпретація образу Єремії Прозорливого. Святість Єремії у Києво-Печерському патерику пов'язана з його здатністю передбачати майбутнє («Йому був даний дар від Бога: провидів бо майбутнє. [...] І якщо кому що говорив, добре чи погане – збувалося слово» [6, с. 80–81]), натомість, у романі В. Шевчука схильність Єремії до пророцтв та передбачень набуває негативного значення, адже він є вистежувачем і донощиком. Альтернативною до претекстового образу є постать Миколи Святоші: якщо у патерику Святоша є «блаженным і благовірним князем [...], котрий подумавши, що облудним є життя це суетне, і що все тутешнє мимо тече й мимо проходить, залишив княжіння, честь, і славу, і владу, і все те ні за що мавши прийшов до Печерського монастиря і став монахом» [6, с. 103], то в романі «На полі смиренному» Микола Святоша постає самолюбивим і жорстоким, що проявляється у його ставленні до Петра [10, с. 31]. У патерику Святоша рятує Петра, в романі ж В. Шевчука його егоїзм і прагнення позбавитися зв'язку зі світом є причиною смерті Петра. Переосмислений образ Святоші відтак актуалізує ідею про згубну силу релігійного фанатизму.

Цікавої інтерпретації зазнає у романі «На полі смиренному» образ Прохора, котрий робив хліб із лободи, а з попелу сіль. Як відомо зі сторінок Києво-Печерського патерика, Прохір під час голоду «помножив збирання лободи на харч і більшу працю собі творив у ті дні [...], робив хліб та роздавав бідним і тим, що від голоду знемагали» [6, с. 143]. У романі ж В. Шевчука Прохір думає лише про себе й не має співчуття до людей. Таким чином, у творі «На полі смиренному» образ Прохора увиразнює ідею про руйнівну суть самолюбства, про марність знань і вмій не переданих іншим.

Аскетичне життя ще одного героя Києво-Печерського патерика – Ісакія – сприймається як зразок духовного подвижництва. Страждання, яких завдавав собі Ісакій з метою позбутися спокус, що перешкождали йому наблизитися до Бога, мають у патерику позитивне значення і формують уявлення про Ісакія як про святого. Натомість, у творі В. Шевчука затворництво й аскетизм Ісакія не допомагають йому звільнитися від спокус, навпаки, породжують ще більші спокуси, сповнюють його душу тугою й сумнівами. У контексті зображуваного актуалізується ідея про те, що чернецтво не є останньою межею в пошуках людиною істини. Промовистими тут є слова, які чує Ісакій: «Не треба заради мене світ ненавидіти, бо не задля ненависті я прийшов. Не треба тіло своє умертвляти, бо не для смерті я є: життя уділ мій [...]».

Той мені угодний, хто життя творить, а не марнує його. Той, хто не творить життя, а тікає від нього, – світові й Богу не потрібний» [10, с. 68–69].

Альтернативною до патерикової є й історія про Марка-печерника: якщо у Києво-Печерському патерикі Маркове провіщення Теофілової смерті має позитивне значення, адже дає йому можливість покаятися, то у творі В. Шевчука таке «пророцтво» Марка викликане образою на Теофіла, є своєрідною помстою йому (Теофіл заплатив Маркові мало грошей за поховання брата) і стає причиною Теофілових страждань, адже його життя перетворюється у щохвилине очікування смерті. Художньої трансформації через надання образу негативної конотації зазнає в романі «На полі смиренному» постать Агапіта, який є вже не святим, котрий, «ховаючи святість свою, хворих зціляв» [6, с. 124], а людиною, яка прагне себе прославити: «[...] я покинув ліс і пішов до людей, бо хочу прославитись між них у легший спосіб» [10, с. 103]. Якщо у патерикі Агапіт зцілює хворих молитвою, то в романі «На полі смиренному» – зіллям, котре дає йому його батько – «останній великий волхв землі полянської» [10, с. 103]. Шляхом злочинів та ошуканства здійснює свої «чуда» ще один «святий» з твору В. Шевчука – Григорій. Якщо у патерикі Григорій відпускає на волю злодіїв, котрі хотіли його пограбувати, ще й захищає їх перед владою, то в романі «На полі смиренному» Григорій, протримавши злодіїв п'ять днів і ночей без води та світла, примушує їх стати монастирськими прислужниками. Якщо в патерикі осуджуються злодії, а Григорій зображений їхньою жертвою, святим і чудотворцем, то у романі «На полі смиренному» злодії є жертвами підступного Григорія.

Художньо інтерпретуючи образ ченця Федора, В. Шевчук актуалізує тему «сродної праці», осмислює мотивацію прийняття чернецтва. Послухавши умовлянь Василя, купець Федот роздав своє майно й став ченцем Федором. Проте перебування у монастирі не приносить Федору спокою, його мучать сумніви щодо вірності обраного шляху, адже, зрікшись своєї улюбленої справи, він втратив сенс життя: «Яка тут з мене користь? Крутити жорно і нетямкуватий зміг би, а моя голова до торгових оборудків створена. Я про це тільки й міркую: вона зараз по-порожньому працює, а їй думати і вчислювати хочеться» [10, с. 160–161]. Така художня трансформація патерикового образу дозволила письменнику наголосити, що прийняття чернецтва має бути результатом внутрішньої потреби, в протилежному випадку це обертається на страждання: «Замість того, щоб природі уподібнюватися, ми суперечимо їй – звідси лихі наші пристрасті. [...] той, хто себе мордує, сподіваючись зажити ласки Божої, майже такий самий

грішник, як і той, що лихо відверте чинить. Не проти природи своєї людина повинна йти, а за нею. Не вчи вишню родити малину, хай буде вишня вишнею, а малина малиною. Лихі ж учинки зчаста виникають у світі через те, що не навчені ми жити у злагоді із природою, частками якої ми є» [10, с. 176]. Семен-затворник, спостерігаючи за ченцями, аналізуючи власний шлях, розуміє, що багатьох у монастир привело й там тримає не бажання служити Богу, а прагнення позбутися пристрастей, страху смерті (Іоанн-затворник, Ісакій, Микола Святоша), бажання слави (Агапіт, Григорій), а головне – нездатність пізнати свою природу, знайти «сродну працю», а, відтак, сенс життя: «[...] ті, що втікають від пристрастей, все одно що від тіні своєї тікають і втекти хочуть. [...] Замість жити у гармонії із природою своєю, людина піддає себе мукам великим, бо страх смерті носить у собі великий» [10, с. 118]. Від інших ченців Семен відрізняється тим, що «зачинив себе тут добровільно не для того, щоб боротися із плоттю й неупокореністю, а щоб мислити й писати» [10, с. 66] правдиві історії про ченців. Відтак, Семен став, на переконання Єремії Прозорливого, «на інших не подібний» [10, с. 21], за що він був визнаний грішником і осуджений (промовиста алюзія на існування людини в тоталітарному суспільстві).

Цікаву художню інтерпретацію образу Антонія Печерського здійснила Галина Тарасюк (н. 1948 р.) у романі-гіпотезі «Між пеклом і раєм» (2004). Орієнтуючись на Києво-Печерський патерик, літописні джерела, письменниця, водночас, домислила і переосмислила їх на рівні гіпотези. Постать основоположника українського чернецтва у творі тісно пов'язана з образом Мирона Волинця – сучасного кінорежисера, який шукає справедливості у несправедливому світі й прагне реалізувати свою мрію – зняти фільм про Антонія Печерського. Взаємозв'язок образів Мирона Волинця й Антонія Печерського зумовлює перемишування минулого й сучасного: Київська Русь після прийняття християнства (початок XI ст.) і сучасна Україна (початок XXI ст.). Це, у свою чергу, актуалізує розуміння історії як циклічного процесу, увиразнює ідею про те, що «нічого нового немає під сонцем» [9, с. 49], що все відбувається «по колу» [9, с. 140]. Проектуючи давно минулі події на реалії сьогодення, письменниця наголошує, що ті проблеми, які існували в XI ст., не зникли й на межі XX–XXI ст. Як і в давні часи, так і в контексті сьогодення спостерігаємо «той же поділ на сильних і уposedжених, багатих і вбогих, та ж боротьба за владу, той же розбрат у суспільстві і душах... І недалеко українці XXI століття втекли від своїх пращурів із X–XI століть» [9, с. 127]. Завжди чутлива до «больових точок» суспільного життя, Галина Тарасюк крізь призму

розуміння свого героя дає влучну характеристику церковно-релігійній ситуації 90-х рр. XX ст. і сьогодення.

Мирон, який у процесі праці над фільмом багато «перечитав, вресхті, пережив, передумав *про Святого і за Святого*» [9, с. 23], відчуває, що «вони з його героєм давно одне ціле» [9, с. 23]. У сприйнятті й розумінні Мирона Волинця Антоній Печерський постає не лише святим, засновником Києво-Печерського монастиря, а й першим ідеологом української державності, адже він та Іларіон «у глибоких печерах, але в піднебессі віри взялися [...] плекати високий дух ще не народженої української нації...» [9, с. 52]. Літописні («Повість врем'яних літ»), житійні («Києво-Печерський патерик») та легендарні свідчення стають для Мирона тим джерелом, що допомагає зрозуміти, яким був Антоній, як жив, мислив. Проте для формування повного уявлення про святого цього виявляється недостатньо, адже постають питання, на які історія не залишила відповідей, наприклад: «чому Антоній, перший насельник й ініціатор забудови Києво-Печерського монастиря, не залишив по собі жодної писемної згадки? Чому досі не встановлене авторство його проповідей і повчань?» [9, с. 127]. Пізнання й розуміння Антонія Печерського, наближення до розгадки його життєвої таємниці відбувається переважно через «читання між рядками», на рівні інтуїтивного відчуття, шляхом аналізу можливих версій, варіантів певних подій, вчинків. Так, на рівні гіпотези розгортається історія про роль Іларіона у духовному сходженні Будимира (за версією Мирона таким було ім'я Антонія до постригу, хоча в літописних джерелах – Антипа), зображується епізод про «мудрого й далекоглядного посередника, який помирив Ярослава Мудрого і Мстислава Сміливого і порадив братам у спілці правити Руською державою» [9, с. 137]. Гіпотетичними є й тези про те, що впродовж 1027–1054 рр. Антоній був духівником і наставником Ярослава Мудрого, який, нібито «присвоїв собі літописні труди і мудрість Антонія Печерського» [9, с. 140]. У розумінні Мирона, Антоній постає патріотом своєї землі, саме цим пояснюється те, чому він повернувся з Афону «одержимий ідеєю заснувати істинно руську святу обитель „на сльозах і молитвах“, натхненний пророцтвом афонського старця, що „від нього багато перебуде чорноризців» [9, с. 98]. Антоній Печерський став фундатором національного церковного життя, ключовою постаттю в організації церкви як форпосту сильної держави.

Висновки... Отже, як поліфонічний інтертекст, в якому взаємодіють елементи епістолярних, агіографічних, літописних, легендарних текстів, Києво-Печерський патерик став претекстом для інших творів. Специфіка художньої рецепції образів і сюжетів патерика передбачає

взаємодію претексту та художнього домислу, пов'язана зі світоглядним, ідейно-тематичним спрямуванням творчості письменника, з поглибленням морально-етичних, християнських основ, актуалізацією значення діяльності печерських подвижників (твори Наталени Королевої, Галини Тарасюк), розкриттям суспільно-політичних, філософських ідей, переосмисленням образів (проза О. Слісаренка, В. Шевчука). Прикметно, що образи Києво-Печерського патерика у рецепції українських письменників на текстовому (Галина Тарасюк) чи підтекстовому (В. Шевчук) рівнях актуалізують розуміння історії як циклічного процесу (через взаємозв'язок минулого й сучасного), увиразнюють концепти духовного подвигу, етногенетичної пам'яті.

Список використаних джерел і літератури:

1. Горський В. Давньоруські любомудри / В. Горський, О. Вдовина, Ю. Завгородній, О. Киричок. – К.: Вид. дім «КМ Академія», 2004. – 304 с.
2. Горський В. Святі Київської Русі / В. Горський. – К.: Абрис, 1994. – 176 с.
3. Ісіченко Ігор, архієпископ. Аскетична література Київської Русі / Ігор Ісіченко, архієпископ. – Харків: «Акта», 2005. – 402 с.
4. Королева Н. Легенди старокіївські / Н. Королева. – К.: Національний книжковий проект, 2011. – 256 с.
5. Літературознавча енциклопедія: У 2 т. / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – К.: ВЦ «Академія», 2007. – Т. 1. – 2007. – 608 с.
6. Патерик Києво-Печерський / Упорядкувала, адаптувала українською мовою, склала примітки та додатки Ірина Жиленко. – 2-е вид. – К.: Видавничий дім «КМ Academia», 2001. – 348 с., 37 іл.
7. Повесть врем'яних літ: Літопис (За Іпатьським списком) / Пер. з давньоруської, післяслово, коментарі В. В. Яременка. – К.: Радянський письменник, 1990. – 558 с.
8. Слісаренко О. Ігумен і князь / О. Слісаренко // Слісаренко О. Вибрані твори. – К.: Смолоскип, 2011. – С. 438–447.
9. Тарасюк Г. Між пеклом і раєм (Сни анахорета). Роман-гіпотеза / Г. Тарасюк. – Чернівці: Місто, 2006. – 186 с.
10. Шевчук В. На полі смиренному: роман / В. Шевчук // Шевчук В. Птахи з невидимого острова: роман, повісті. – К.: Радянський письменник, 1989. – С. 5–188.
11. Шевчук В. Сад житейський думок, трудів та почуттів: Автобіографічні замітки / В. Шевчук // Шевчук В. Темна музика сосон: Роман. Сад житейський думок, трудів та почуттів: Автобіографічні замітки. – К.: Акцент, 2003. – С. 333–444.

References:

1. Gorskyi V. Davnoruski liubomudry, Kyiv, 2004, 304 p.
2. Gorskyi V. Sviati Kyivskoi Rusi, Kyiv, 1994, 176 p.
3. Isichenko Ihor, arhiiepyskop. Asketychna literatura Kyivskoi Rusy, Kharkiv, 2005, 402 p.

4. Koroleva N. Legendy starokyivski, Kyiv, 2011, 256 p.
5. Literaturoznavcha entsyklopedia: U 2 t. / Avt.-uklad. Yu. I. Kovaliv. Kyiv, 2007, T. 1, 2007, 608 p.
6. Pateryk Kyievo-Pecherskyi, Kyiv, 2001, 348 p., 37 il.
7. Povist vremianykh lit: Litopys (Za Ipatskym spyskom) / Per. z davnoruskoï, pisliaslovo, komentari V.V. Yaremenka. Kyiv, Radianskyi pysmennyk, 1990, 558 p.
8. Slisarenko O. Igumen i kniaz, Slisarenko O. Vybrani tvory. Kyiv, 2011, pp. 438–447.
9. Tarasyuk G. Mizh peklom i raiem (Sny anahoreta). Roman-gipoteza. Chernivtsi, 2006, 186 p.
10. Shevchuk V. Na poli smyrennomy: roman, Shevchuk V. Ptakhy z nevydymogo ostrova: roman, povisti. Kyiv, 1989, pp. 5–188.
11. Shevchuk V. Sad zhyteiskyi dumok, trudev ta pochuttiv: Avtobiografichni zamitky, Shevchuk V. Temna muzyka sosen: Roman. Sad zhyteiskyi dumok, trudev ta pochuttiv: Avtobiografichni zamitky. Kyiv, 2003, pp. 333–444.

Summary
Iryna Prylipko

The Kyiv Pechersk Patericon in the Artistic Reception of Ukrainian Writers

The article exposes the peculiarity of artistic interpretation of the images and plots of the Kyiv Pechersk Patericon in the works of Ukrainian writers. The author describes the peculiarity of reception and transformation of the idea, image, structural elements of the Kyiv Pechersk Patericon in specific texts, exposes its meaning and influence on the literary process.

Key words: *life, interpretation, Kyiv Pechersk Patericon, image, reception, plot, text, monk.*

Дата надходження статті: «15» грудня 2015 р.

Дата прийняття до друку: «27» грудня 2015 р.

УДК 82.091

ВІРА ПРОСАЛОВА,

*доктор філологічних наук, професор
(м.Вінниця)*

Літературно-музичні кореляції в малій прозі М.Яцкова

У статті виявлено зв'язки малої прози Михайла Яцкова з музикою, простежено, як здійснювалися її тематизація автором, з'ясовано рівні літературно-музичних кореляцій, обґрунтовано експліцитний характер інтермедіальності творів письменника. Особливу увагу приділено функціональному навантаженню у творах автора струнних музичних інструментів: арфи та скрипки. Музичність літературних творів письменника розглядається як додатковий засіб смислотворення, що збагачує виражальні можливості художнього слова.

Ключові слова: *мала проза, музика, літературно-музична кореляція, інтермедіальність, алітерація, асонанс, синестезія.*

«Учений орудує системою, маляр і
різьбяр – площиною, музик – сферою,
актор – рухом, а ми тим усім, і ще
чимось більше, і се наша тайна»

(«Сфінкс»)

Михайло Яцків увійшов у літературу як письменник-експериментатор, який прагнув розкрити таємниче, невідоме, невіддільне розуму, активно у своїх творах послуговувався засобами суміжних мистецтв: музики, малярства, скульптури, танцю. Актуалізація образу митця – поета, скульптора, музиканта чи маляра – дозволяла авторові зосередитися на мистецькій проблематиці, відтворити неповторний світ творця, який спрагло шукав натхнення, а, знайшовши його, віддавався чарам творчості.

Образ митця виявляв коло авторських зацікавлень, взаємозв'язок між художньою реальністю та проблемами «біографічного» автора (за Михайлом Бахтіним), актуалізував естетичні, морально-етичні аспекти творчої діяльності, що, з одного боку, давала митцям задоволення, надію на визнання, славу, а з іншого – мстила їм чорною невдячністю і тогочасних, і майбутніх поколінь, тому митець в автора завжди був самотнім, сповненим, як і герой повісті «Блискавиці», бажанням «сотворити себе в собі». Звернення до образу творця

дозволяло письменнику експлікувати власні мистецькі зацікавлення, художньо верифікувати свої творчі принципи.

Муза у творах М. Яцкова поставала і незрадливою порадицею, і «коханою Психеєю», і своєрідним «дзеркалом» душі митця. Як друге *Я* артиста, вона захоплювалася його творінням: «Моя душа тривала в захваті під впливом лету Твоєї музики, вартої піднебесного склепіння готійської святині, і тулила зі сльозами Твій образ до серця. Не змінився Ти за сім літ, лиш Твоє аполлонське чоло примучилося і буйний волос припорошила нова краса – сивина. Ох, мій Ти, мій єдиний, коханий!..» [12, с. 234]. Згадка про піднебесне склепіння в цьому сенсі дуже важлива, адже йдеться про духовно-космічну рецепцію музики.

Муза не раз вимагала від митця повної самовіддачі, самоспалення – в ім'я творення мистецьких цінностей. Зв'язок із нею не слід розглядати однопланово: вона в М. Яцкова постає не лише джерелом наснаги, а і сумніву, вічного невдоволення створеним. Двоїсте сприйняття Музи зумовлене впливом підсвідомих імпульсів, боротьбою раціонального й ірраціонального в людській душі.

Музика для М. Яцкова була джерелом натхнення і плідних художніх пошуків, універсальним засобом відтворення емоцій, необхідним творчим середовищем, адже з-поміж представників «Молодої Музи», до якої він належав, були композитор Станіслав Людкевич, скрипаль-віртуоз Іван Косинин. Уже назвами своїх творів – «Різдва́ний менует», «Дитяча грудь у скрипці», «Adagio consolante», «На струнах весни», «Поворотний акорд» – письменник акцентував музичні рефлексії.

Мета цієї статті зумовлюється експліцитно виявленими музичними зацікавленнями Михайла Яцкова і полягає у визначенні в його новелах та оповіданнях музичної складової, тобто «мистецтва в мистецтві» (за визначенням Єжи Фаріно), з'ясуванні функціонального навантаження струнних і духових музичних інструментів, особливостей відтворення автором музично-хореографічних дійств, виявленні засобів звукової інструментовки літературного тексту.

Завдання цієї статті – простежити, як здійснюється тематизація музики в літературних творах письменника, визначити, на яких рівнях художнього тексту насамперед виявляється музична складова. Для досягнення цієї мети і завдань ураховуємо як спостереження дослідників творчості М. Яцкова, так і розроблені зарубіжними вченими типології літературно-музичних кореляцій, що допоможуть систематизувати ідеї сучасних інтерпретаторів творів талановитого прозаїка: Миколи Ільницького, Оксани Мельник, Олександра Рисака,

Агнешки Матусяк, Марії Ревакович, Олени Маланій, Олени Колінько та багатьох інших літературознавців.

«Живописно-музична стихія, – відзначає Микола Ільницький, – виявляється у творах письменника по-різному: то світ подається через сприйняття вразливого митця; то автор запозичує з живопису принцип композиційної структури, зокрема при створенні групових портретів; то, нарешті, буде тропи, особливо в пейзажних картинах, щедро послуговуючись музичними та живописними асоціаціями» [5, с. 22]. Олександр Рисак зараховував Михайла Яцкова до митців «синкретичного світовідчуття» [11, с. 345], які завдяки засобам суміжних мистецтв творять свій неповторний художній світ. Оксана Мельник, вдаючись до статистичних даних, нарахувала на 280 сторінках його творів 404 музичні назви. «Вияви музичності, – підкреслює авторка, – присутні на різних текстуальних рівнях: семантики заголовків; побудови тропів за допомогою лексики з музичної царини; тематизації ритму як способу повернути гармонію словам, виразити ідею відповідностей у сприйнятті світу (помітна суголосність із рефлексіями Б. Лесьмяна); музикального сприйняття часу («Новітня основа», «Боротьба з головою»); словесної музики, побудованої на сугестіюванні музичних вражень семантикою та звучанням слів» [8, с. 15].

Агнешка Матусяк висловила гіпотезу про те, що М. Яцкову вдалося «створити „космічну музику», що вловлює всі голоси світу, де звук борсається з душею всесвіту, ілюструючи її ледь чутні зітхання й ледве відчутне пульсування» [6, с. 19]. Проте слід уточнити, що йдеться про словесне досягнення ефекту музичності, а не власне музику. Письменнику, на її думку, властиве «прагнення до музичності фрази, свідомого видобування з мови її фонічних якостей» [6, с. 94-95].

Що ж до музичних атрибутів і викликаних ними асоціацій, то вони, як підкреслював Олександр Рисак, призводять до метафоризації оповіді, активізують читацьку співтворчість, тому реципієнт мусить уявити відтворене письменником. Отож, фокус дослідницької уваги зосереджувався переважно на експліцитно виражених літературно-музичних зв'язках у творчості М.Яцкова, меншою мірою піддавалися реконструкції імпліцитні вияви інтермедіальності.

З метою систематизації спостережень сучасних літературознавців ураховуємо теоретичні настанови зарубіжних учених. Так, Стівен Пол Шер («Verbal Music in German Literature») виділив такі різновиди літературно-музичних кореляцій, як симбіоз музики і літератури (вокальна музика), література в музиці та музика в літературі. Вчений розмежовує. а) «словесну музику» (word music), що виявляється в

музичності художнього слова; б) «музичні структури і техніку» («musical structures and techniques»); в) «вербальну музику» (verbal music), що реалізується в описі музичних творів і вражень засобами художньої літератури. «Хоч вербальна музика може іноді досягати звуконаслідувального ефекту, – підкреслює дослідник, – вона ясно відрізняється від словесної музики (word music), яка спеціально прагне до літературної імітації звучання» [13, с. 149]. Словесна музика виявляється в мелодійності висловлювання, звуковій організації тексту, вербальна – в ословленому результаті емоційно-суб'єктивного сприйняття музичного твору. Зосередивши увагу на музичності малої прози М. Яцкова, що дає багатий матеріал для дослідження, будемо враховувати і спостереження Рути Брузгене, яка розмежовує три рівні реалізації «музики в літературі»:

«1. Тематизування музики (розказування, використання музичних образів); тематизування в межах тексту з/без спеціальної функції метатексту чи метаестетичного відображення; тематизування паратексту; тематизування контексту.

2. Імітація (музикалізація літератури): «мовленнева музика»; аналоги форм і структури (мікро- і макроформи); аналоги змісту музики.

(Обидва ці випадки музикалізації можуть бути зв'язані з асоціативним мисленням.)

3. Відтворення музики в літературному тексті шляхом асоціацій: загальні способи музичної референції, специфічні способи музичної референції» [2, с. 110-111]. Ці рівні реалізації музики будемо розмежовувати, обравши об'єктом для спостережень найбільш показові твори М. Яцкова.

Без перебільшення, проза письменника насичена музичними рефлексіями, поняттями (арія, симфонія, менует, акорд, тон), фонічними ефектами, що підтверджують потужну музичну складову його творів і служать багатим матеріалом для спостережень. Музичність творів пояснюється насамперед тим, що, за власним зізнанням автора, він просто «рвався до мистецтва», відчував його магічну силу, захоплювався майстерною грою німецького скрипаля Віллі Бурместера, якого мав можливість слухати у Львові і вважав «божественним» виконавцем, усіма силами намагався засвоїти виражальні й сугестивні можливості музики.

З цією метою письменник актуалізував назви багатьох музичних інструментів: скрипки і цимбал («Цимбали гуділи, як рій бджіл, як гомін підгірських дзвонів, що завмирає в воздухах серед столітніх лип» [12, с. 243]; «Музика строїв скрипку, в ній будився тихий плач дитини»

[12, с. 243]), трембіти («Плач трембіти лягав на гори і хмари»), кіфари, флейти («...Серед кипарисів водограй сипав діаманти на струни кіфари, а поза твоїм тихим голосом чув я орфейські звуки і далеку симфонію грецьких флейтів...» [12, с. 224]), арфи, сопілки, сурми, барабану. З переліку номінацій помітно, що письменник актуалізує старовинні (наприклад, кіфара, арфа) й народні (сопілка, трембіта, цимбали) інструменти, що підтверджує, з одного боку, обізнаність автора в цій сфері, з іншого – його безмежну віру в силу музики, її виражально-творчі можливості. Особливе функціональне навантаження мали в М. Яцкова такі струнні музичні інструменти, як скрипка та арфа, що приваблювали і своїми виражальними можливостями, і плавністю та красою форми, і багатою історією, і міцними зв'язками з різними культурами.

За допомогою струнних музичних інструментів митець передавав розмаїття світу, багатоголосся природи, цілу амплітуду почуттів. При цьому важливою виявлялася форма цих музичних інструментів, що викликали асоціації з симетрією людського тіла, насамперед жіночого. В описі жіночої краси, пишного волосся, округлих форм тіла простежуються музичні рефлексії: «Рамена творили старинну *арфу* зі слонової кості, волосся – золоті струни. Бедра звужувалися вгору, спливали лагідними лініями до ніг і творили дві *арфи* на собі. Збоку рисувалися також лінії грецької *арфи*» [12, с. 220]. Повторенням слова «арфа» підкреслюється не лише зовнішня подібність, а і багатозначність образу, що потребує розшифрування закладених у ньому смислів.

Амбівалентне тлумачення арфи зумовлене її багатомірковою історією, значним звуковим діапазоном, можливістю відтворення різних тональностей, постійною невдоволеністю митця між бажаним звучанням і видобутими звуками, її асоціативним сприйняттям як своєрідного порогу між земним і потойбічним світами: «Ти раз вінець моєї душі, то знов многострунна арфа, в якій заляті чари розкошу й терпіння. Так пророки в вітхненні шукали епохами імені бога, а в мене нема богів, нема музи над тебе. Як же назвати тебе? Ти муза моєї весни, раю і терпіння...» [12, с. 224]. Арфа асоціюється з іншим світом, із переживанням людських утрат, неминучості життєвого кінця, служить відтворенню невимовного, незбагненого розумом.

Звуки сурми та барабана сприймаються героями М. Яцкова як щось чуже, небажане, змушують їх, як, наприклад, персонажа новели «Білий коник», опам'ятатися («Голос сурм і барабанів пригадав мені військовий розказ, що маю їхати з іншими боронити чужої вітчизни» [12, с. 212]). Функціональне навантаження струнних і духових інструментів

різне, адже, як помітила Лариса Гервер [3], струнні й духові інструменти протиставляються як інструменти небесних і підземних богів, асоціюються, відповідно, з аполонівським і діонісійським первнями. Аполонівське, у свою чергу, викликає асоціації з порядком, мірою, ладом, відбиває одвічне прагнення людства до гармонії; діонісійське, навпаки, асоціюється з дисгармонією, екстазом, хаосом, руйнацією. Однак нерідко аполонівське і діонісійське виявляються в М. Яцкова взаємозв'язаними, як, наприклад, у тлумаченні образу арфи, що відзначається не лише смисловою багатозначністю, а й амбівалентністю. Введення автором у словесну тканину творів назв музичних інструментів сприяло актуалізації їх символіки, розширенню асоціативного поля текстів, збагаченню емоційно-виражальних ресурсів літератури, її сугестивному впливу на читача.

Як один із шляхів реалізації музики в літературному творі слід розглядати відтворення нав'язаних нею вражень, спогадів, асоціацій. Цей шлях транспонування музики в літературу був досить поширеним у письменника – палкого шанувальника цього виду мистецтва. У поезії у прозі «Дитяча груди у скрипці» автор, відтворюючи музичний ефект наростання звуку (крецендо), зображує той момент танцю, коли його темп прискорюється: «Мати пішла в колесо, дівка взяв страх. Кличе матір зразу потихо, потому голосніше, та вона не чує його, не видить, лиш бігає з іншими в колесо і сміється, як би плакала, аж дівка по серці ріже.

Він не може на це довше дивитися і плаче, зойка на все горло, але цього ніхто не чує, бо його плач у скрипці» [12, с. 185]. Картина танцю нав'язана музикою. Гра на скрипці, що формою нагадує серце, асоціюється з невтішним плачем дитини, яка не може привернути увагу матері, втягнутої у танцювальний ритм. М. Яцків, отожд, «розшифровує» слухові враження, передає нав'язані віртуозною грою на скрипці переживання. «Плач» скрипки прокладає шлях до інтуїтивного пізнання основ буття, духовного очищення. Звуки набувають сакрального значення, бо привідкривають завісу над таємницями буття.

Письменник розкриває причини креативного акту, інспірованого великим зворушенням, болем, стражданням. Життєві випробування, пережиті страждання, хоч не раз вибивають митців із життєвого ритму, однак у мистецькому плані породжують справжні шедеври. В «Adagio consolante» підкреслюється, що музика народжується з великого болю і стаждання, тільки тоді вона хвилює, непокоїть, викликає зливу асоціацій і спогадів. Вже назвою твору – «Adagio consolante» – дається вказівка на те, як має виконуватися твір: «повільно, злаходжено». Такі

рекомендації, як правило, подаються перед партитурою музичних творів. Автор, отож, свідомо акцентував зв'язок із музикою, що здатна навіювати емоційні стани, давати насолоду, відраду.

В описаному Михайлом Яцковим випадку музика резонує зі станом душі наратора, який відчитує в ній ті смисли, що підказує йому життєвий досвід. Мелодія нагадує нараторові про загибель маленького Дана, який дуже тішився, коли його розважав пустун Тівар. Спричинена випадковим падінням смерть малюка різко змінила життя причетного до цієї трагедії Тівара, який відчув свою провину в тому, що сталося з його маленьким братиком. В «Adagio consolante» спостерігається вербалізація музики, що передається через сприйняття свідка цієї трагедії: «Слухаю і собі не вірю. Пливають тони, дивна музика ... знайомі таємні тони. Лише скрипка може їх виспівати, бо груди скрипки – це груди дитини... Лине скарга з далекого світу... Сльози перемішалися в діаманти і падають на глибину, а на тій глибині струни арфи» [12, с. 219]. Округлість зовнішніх контурів скрипки викликає асоціації з дитячими грудьми. Письменник акцентує катарсис, який настає під впливом творчої реалізації задуму, майстерного виконання твору.

Музичний інструмент для музиканта – його спільник, порадник. Скрипка постає щирою порадицею для творчої особистості, вона відбиває його душевний стан, «до душі промовляє душею». Антропологізацією музичних інструментів підкреслюється їх виняткове значення у творах М. Яцкова, акцентується самотність митця, який може довіритися хіба що скрипці як втіленню своєї душі.

Що ж до віднайдення у трьохчастинній архітектоніці «Adagio consolante» ознак сонати, які простежує Оксана Мельник [8], то слід насамперед зважати на перекодування музики засобами художньої літератури, тобто імітацію у літературно-художньому творі звучання. «...Щоб виявити в тексті «сонатність», – вважає А. Махов, – достатньо будь-яку пару контрастуючих елементів оголосити головною та побічними партіями, будь-який варійований повтор цього контрасту – назвати репрізою чи, за бажанням, розробкою» [7, с. 123]. Структурні аналогії з музикою можуть виникнути не лише внаслідок свідомого відтворення, а й на основі спільних для мистецтва принципів формотворення. Імітація музичних форм при цьому нерідко виявляється бажаною, проте недостатньо реалізованою засобами літератури.

Транспонування музики в літературний твір, як уже зазначалося, відбувається шляхом відтворення вражень, отого своєрідного „мерехтіння» смислів, що виникають в уяві слухача, коли він чує

мелодію, яка не розповідає, а викликає відчуття, асоціації, спогади. Індивідуальний досвід реципієнта, його душевний стан позначаються на сприйнятті, тому йдеться про співтворчість автора, виконавця і слухача. «Гомін музики зачарованою хвилиною обіймав їх серце [йдеться про закоханих. – В. П.]. Їй загадувалося сирітство, йому недалеко бранка» [12, с. 246]. Мелодія в юнака та дівчини актуалізує особисто пережите, а тому й неповторне.

У новелі «Поштіліон» передається магічний вплив музики на слухача: «Коні летять, як біснுவаті, сутолока розступається і глядить з дивом, а молодий чоловік не грає, але чарує душу [...]. Слухаю тої пісні, з серця кров пливе, груди огнем сипле» [12, с. 227]. Реципієнт під впливом музики бачить, як було покарано невірну дівчину: «як завів її в лісок і посадив між червоним маком сталевий кинджал» [12, с. 227]. Це так звана «вербальна музика», що реалізується завдяки опису музичного твору засобами художньої літератури. Метафорою «посадив», що виникла на основі зорових вражень, підкреслюється акт розплати за зраду.

Здатність музики впливати на людину, навіювати їй певні емоційні стани акцентується відтворенням тих випадків, коли вона, тобто музика, постає лише в уяві героя. Так, збуджена героїня новели «Лісовий дзвін», блукаючи манівцями, чує, як посилюються звуки дзвона: «А дзвін якийсь у лісі гуде-гуде. Йде вона, а той дзвін все гуде. Ще тепер у вухах її дзвонить» [12, с. 166]. Зображену нічну подію Агнешка Матусяк пояснює з позиції народу: «У народній свідомості високий тон дзвону, особливо тоді, коли виникає сам по собі, сприймається як яскравий прояв божественного голосу, а також є ознакою появи можливості безпосереднього контакту чи діалогу з божеством. В такому контексті звуки дзвона є символічним вираженням правібрацій самого всесвіту, що відлунюють своєю одвічною силою природи» [6, с. 95]. Новела, як підкреслював Іван Денисюк, «досліджує розвиток думки і почуття героя, однак, фігурально кажучи, вона міряє пульс своєму героєві під час його бігу на коротких дистанціях, змальовує його за допомогою «штрихового письма» [3, с. 21-22]. У цьому творі так званий «біг» героїні відбувається упродовж однієї ночі як часу активізації нечистої сили, що водить її манівцями аж до світанку, тобто до часу .

Михайло Яцків (і це ще раз підтверджує його серйозні музичні зацікавлення) відтворює манеру виконання музики: «Постукував одним пальцем у верхню грудницю, іншими скоботав легенько струни і прислухався дивним гомонам. Оце шумить буря, грає водоспад. Чути гомін солодкої розмови, шепіт весняних листків, людський гамір як під

час пожегу, стогін породіллі, квиль немовляти, діточий лепет, тремтить весільна пісня і читаний молебен за упокій душі» [12, с. 245]; «Цимбалістий зажмури́в очі і гойдав головою вгору і в долину, як би котив гарбуз. Кучері літали довкола голови, як би їх вітер розвівав. Підтупцював правою ногою до такту, руки напам'ять орудували пальцятками» [12, с. 243]. Міміка, жести, мелодія підтверджують екстатичний стан виконавця, який пильно вслухається в себе і видобуває з глибин своєї душі, що вловлює музику космосу, чарівні звуки. Це аж ніяк не механічні рухи музиканта, а *співтворення/співпереживання* у процесі виконання. Майстерний опис автором виконання музичних творів дозволяє підтвердити його добру обізнаність у цій сфері, багатий особистий досвід рецепції.

Оповідання «Вечорниці Романа Ничаєнка» будується як своєрідне музичне дійство – з жартами, розвагами, залицаннями, співами, передирками виконавців. Автор реалізує шопенгауєрівське розуміння музики як втіленої волі: в нього скрипка «давала лише верх до танцю» [12, с. 245], «не грала вже на вухо, тільки на крові і володіла до своєї волі і вподоби» [12, с. 249]. Якщо інші види мистецтва відтворюють одиничні речі, щоб передати ідеї цих речей, то музика, за Артуром Шопенгауєром, – їх сутність, утілену волю.

Фольклористична діяльність дозволила М. Яцкову художньо переконливо реставрувати вечорниці як музично-хореографічне дійство, використавши записи народних пісень, зокрема популярної тоді «Гуляймо си, браття милі, гуляймо, гуляймо», текст якої знаходимо у збірнику зібраних ним народних пісень [9]. Головний герой оповідання «Вечорниці Романа Ничаєнка» – музикант, скрипаль, який уміє передати багатство відчуттів, людських переживань, виявляє тонкий слух і творить мелодію зі звуків природи. «З полудня взяв скрипку і пустився межею серед нив. З концерта вільних коників добувався яркий скрижіт однісінької саранчі» [12, с. 242]. Саранча вносить елемент дисгармонії в хор коників, її різкий «скрижіт» порушує евфонію твору, тобто семантичний і фонічний рівні літературного тексту виявляються взаємозв'язаними.

Михайло Яцків відтворював звук, що розгортався, як вишивка, тобто виявив так званий кольоровий слух, завдяки якому слухові враження трансформувалися в зорові: «тони ішли хрестиками, як червона заплоч на вишивках» [12, с. 243]; арія «підіймалася великанською аркадою веселки й опадала другим крилом, як лілейний міст нового досвітка» [12, с. 249]. Синестезія збагачує зображально-виражальні можливості художнього слова, надає його творам багатозначності і глибини.

Висвітлення музики засобами художньої літератури відбувається на різних рівнях тексту: семантики, структури, фоніки, ритміки тощо. Щодо семантичного зрізу слухним здається міркування Олександра Астаф'єва про те, що «музика торує шлях до асемантичності, значенневого миготіння, ірраціональних глибин» [1, с. 20], адже почуте не піддається однозначному прочитанню, вербальному відтворенню тому, що музика не розповідає, а викликає враження, почуття. Виокремлені рівні взаємодії слід розглядати не ізольовано, а у взаємозв'язку, взаємодоповнюваності, адже фоніка нерідко увиразнює смислову динаміку твору, ритміка – його емоційну тональність тощо.

Ніщо не увиразнює так настрої людини, як повтори, що дозволяють утривалити хвилинні відчуття, надати враженням сили і переконливості. Для досягнення звукової виразності письменник вдається до ономапої («Польові коники *сюрчать*, синички *дзьобонять* [...], у ліщині кує зозуля та *стрекоче* лускоріх, далеко в житі *деркає* деркач» [12, с. 38]), повторення слів («Ти лиш одна знаєш, що в мой музиці Ти, я лиш один в Твоїй поезії виджу себе» [12, с. 234]), асонансів та алітерації («чути **го**мін **со**лод**ко**ї **ро**змови», «там, у Тебе, Твого героя між тамошніми»). Отож, словесна музика в художній літературі досягається, по суті, тими ж засобами, що і в музичному мистецтві, тобто різними видами повторів: словесних конструкцій, слів, звуків і т.п.

Отже, форми репрезентації музики в малій прозі Михайла Яцкова різноманітні, акцентовані поетикою заголовків, актуалізацією музичної термінології, назв старовинних музичних інструментів, що нерідко набувають амбівалентного тлумачення. Автор вдається до відтворення нав'язаних музикою вражень і асоціацій, опису майстерного виконання музичних творів та їх впливу на слухачів, досягає фонічної виразності тексту тощо. Музичність у літературі стає додатковим засобом смислотворення, вона не витісняє й не ущемлює слово, а збагачує його виражальні можливості, сприяє досягненню акустичного ефекту. Як митець синестезійного світобачення М. Яцків невтомно збагачував зображально-виражальні можливості мови, переконливо відтворював слухові враження, звукове розмаїття природи, досягав фонічної виразності творів.

Список використаних джерел і літератури:

1. Астаф'єв О. Г. Художні системи українського зарубіжжя [Текст] / Олександр Астаф'єв. – К., 2000. – 52 с.
2. Брузгене Р. Музыка в литературе: тематизирование как аспект имагологии [Текст] / Рута Брузгене // Літературна компаративістика. – Вип. IV: Имагологічний аспект сучасної компаративістики: стратегії та парадигми. – Ч.1. – К.: ВД «Стилос», 2011. – 296 с.

3. Гервер Л. Л. Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов (первые десятилетия XX века) [Текст] / Лариса Гервер. – М. : Индрик, 2001. – 248 с.
4. Денисюк І. О. Розвиток української малої прози XIX – початку XX ст. [Текст] / Іван Денисюк. – К. : Вища школа, 1981. – 214 с.
5. Ільницький М. «Поетична концепція з музичним і малярським тлом...» [Текст] / Микола Ільницький // Яцків М. Муза на чорному коні. Оповідання і новели. Повісті. Спогади і статті. – К.: Дніпро, 1989. – С. 5-28.
6. Матусяк А. Химерний Яцків : Модерністський дискурс у прозі Михайла Яцкова [Текст] / Агнешка Матусяк. – Вроцлав ; Львів : ЛА «Піраміда», 2010. – 234 с.
7. Махов А. Е. Musica literaria. Идея словесной музыки в европейской поэтике [Текст] / А. Е. Махов. – М.: Intrada, 2005. – 224 с.
8. Мельник О. Модерністський феномен Михайла Яцкова: канон та інтерпретація : автореферат дисертації на здоб. наукового ступеня кандидата філологічних наук / Львівський національний університет ім. І.Франка. – Львів, 2009. – 20 с.
9. Мельник О. О. Музыка, малярство, скульптура у слові та поза ним : модерністські експерименти Михайла Яцкова / О. О. Мельник // Наукові праці : науково-методичний журнал. Філологія. – Миколаїв : Вид-во МДГУ ім. П. Могили, 2006. – Т. 59. – Вип. 46. – С. 150–156.
10. Народні пісні в записях Михайла Яцкова [Текст]. – К.: Музична Україна, 1983. – 111 с.
11. Рисак О. Деякі проблеми поезики і стилю Михайла Яцківа [Текст] / Олександр Рисак // Рисак О. Найперше – музика у слові: Проблема синтезу мистецтв в українській літературі кінця XIX – початку XX століття. – Луцьк, 1999. – С. 345- 354.
12. Яцків М. Ю. Муза на чорному коні : Оповідання і новели. Повісті. Спогади і статті [Текст] / М. Ю. Яцків ; упоряд., авт. передм. та приміт. М.М. Ільницький. – К. : Дніпро, 1989. – 846 с.
13. Scher S.P. Notes Toward a Theory of Verbal Music / S.P. Scher // Comparative Literature. – Vol. XXII. – 1970. – № 2. – P. 147–156.

References:

1. Astaf'yev O. N. Khudozhni systemy ukrayins'koho zarubizhzhya [Tekst], K., 2000, 52 p.
2. Bruz'hene R. Muzyka v lyterature: tematyzyrovanye kak aspekt ymaholohyy [Tekst], Literaturna komparatyvistyka, K., 2011, Vol. IV, Issue 1, 296 p.
3. Herver L. L. Muzyka y muzykal'naya myfolohyya v tvorchestve russykh poetov (pervyye desyatyletya XX veka) [Tekst], Moskov, 2001, 248 p.
4. Denysyuk I. O. Rozvytok ukrayins'koyi maloyi prozy XIX – pochatku XX st. [Tekst], Kyiv, 1981, 214 p.
5. П'nyt's'kyu М. «Poetychna kontseptsiya z muzychnym i malyars'kym tlom...» [Tekst], Yatskiv M. Muza na chornomu koni. Opovidannya i novely. Povisti. Spohady i statti, Kyiv, 1989, pp. 5-28.

6. Matusyak A. Khymeryny Yatskiv : Modernist s'kyy dyskurs u prozi Mykhayla Yatskova [Tekst], Vroslav, L'viv, 2010, 234 p.

7. Makhov A. E. Musica literaria. Ydeya slovesnoy muzyky v evropeyskoy poetyke [Tekst], Moskov, 2005, 224 p.

8. Mel'nyk O. Modernist s'kyy fenomen Mykhayla Yatskova: kanon ta interpretatsiya : avtoreferat dysertatsiyi na zdob. naukovooho stupenya kandydata filolohichnykh nauk, L'viv, 2009, 20 p.

9. Mel'nyk O. O. Muzyka, malyarstvo, skul'ptura u slovi ta poza nym : modernist s'ki eksperymenty Mykhayla Yatskova, Naukovi pratsi : naukovometodychnyy zhurnal. Filolohiya, Mykolayiv, 2006, Part 59, Vol. 46, pp. 150–156.

10. Narodni pisni v zapysakh Mykhayla Yatskova [Tekst], Kyiv, 1983, 111 p.

11. Rysak O. Deyaki problemy poetyky i stylyu Mykhayla Yatskiva [Tekst], Rysak O. Naypershe – muzyka u slovi: Problema syntezu mystetstv v ukrayins'kiy literaturi kintsya XIX – pochatku XX stolittya, Luts'k, 1999, pp. 345- 354.

12. Yatskiv M. Yu. Muza na chornomu koni : Opovidannya i novely. Povisti. Spohady i statti [Tekst], Kyiv, 1989, 846 p.

Summary

Vira Prosalova

Literary-Music Correlations in the Small Prose of M. Yatskov

The article deals with the «Music in the literature» problem, the ways of its verbal implementation in the literary works of Mykhailo Yatskov. The author of the article comes to the conclusion that the writer has used the musical terminology deliberately to emphasize their close relationship with music: «Adagio consolante», «Rizdviany Minuet»

The article reveals connection between the short fiction by Mykhailo Yatskov and music. It's shown how the topic «music» is embodied in the works of the author. The levels of literary and musical correlations are determined; the explicit nature of intermediality is justified in the article.

Forms of representation of music in the short stories by Mykhailo Yatskov vary: the updated musical terminology; names of musical instruments; reproduction of the performance process and perception of music by listeners; representation of impressions and associations, inspired by them. The description of music in the novels and stories by M. Yatskov confirms competence and profound knowledge of the author in this field, her musical interests, and her personal experience of reception.

Particular attention is paid to the functional load of stringed musical instruments (the harp and the violin) in the author's works. The author's introduction of the musical instruments names – string and wind instruments – into verbal pieces of the text contributes to the actualization of their symbolism, expansion of the associative field of the text, enrichment of the emotional and expressive resources of literature, its suggestive influence on the reader. The writer gives preference to the string musical instruments.

The article focuses on the word music 'verbal music' that is manifested in the literary sound imitation. The fonic expressiveness of the writer's works is achieved due to repetitions: assonance, alliteration, onomatopoeia. The musicality of the writer's literary works is seen as an additional means of meaning-making, enriching the expressive possibilities of artistic expression.

Keywords: *short story, music, literary and musical correlation, intermediality, alliteration, assonance, synesthesia.*

Дата надходження статті: «14» грудня 2015 р.

Дата прийняття до друку: «27» грудня 2015 р.

УДК 82.929–051 Клен Ю (477.43/44) (045)

ПРИНА РУСНАК,

*доктор філологічних наук, професор
(м. Вінниця)*

До питання про місце народження Юрія Клена (Освальда Бурггардта)

У статті досліджено літературознавчі і документальні свідчення про місце народження Юрія Клена (Освальда Бурггардта). Вперше в науковий обіг введено нові архівні джерела, що допомогли встановити справжнє місце народження і хрещення українського письменника.

Ключові слова: *Юрій Клен (Освальд Бурггардт), біографія, місце народження, село Сербинівці, Поділля.*

Постановка проблеми у загальному вигляді. Загальна картина життя і творчості будь-якого письменника складна і багатогранна, що повно постає тільки після ретельного вивчення окремих етапів і періодів життєпису видатної особистості. Кожна біографічна деталь і подробиця відіграють суттєве значення для інтерпретації й адекватного розуміння не тільки життєвої долі, а й усєї творчої спадщини митця і створеного ним художнього світу.

Юрій Клен (Освальда Бурггардта) – перекладач, літературний критик і передусім поет, котрий у 20-х роках ХХ століття входив до «п'ятірного грона» київських неокласиків. Це знакова в українській літературі постать, адже, як зауважив у некролозі 1947 року Б. Ніколин, він був «<...> особливою і рідкісною людиною. Може, не тільки тому, що був визначним поетом, добрим знавцем літератури і чудовим викладачем свого глибокого й ґрунтовного знання, але й тому, що був щирим і правдивим українцем. Він же був чужинного походження. <...> Хто взагалі впізнає в творчості Юрія Клена людину, яка носила прізвище Освальда Бурггардта – людину чужинного походження? Тим рідніший і ближчий він нам, що пристав до нас цілий, без решти, не поділений на два «я», з яких одно було б нам чуже.

Пристав до України всією душею і всю душу свою віддав Україні, всю працю свою і все своє життя. На праці для України застала його смерть. <...> Юрій Клен належав до рідкісних людей, він справді був особливою серед українців людиною» [11, с. 6]. Тож цілком зрозуміло, що творча біографія і життєва доля письменника привертають увагу багатьох сучасних учених, однак питання про місце народження Юрія Клена є одним з найсуперечливіших, на яке кожного разу наштовхується дослідник. Хмельницькі літературознавці воліють бачити поета своїм земляком, вінницькі – своїм, і в кожного з них «переконливі» аргументи на захист власних міркувань. Назріла нагальна потреба розглянути всі доступні літературознавчі свідчення й архівні джерела, що допоможуть розв'язати цю біографічну колізію в життєписі митця.

Відтак *метою цієї статті* є аналіз літературознавчих і документальних свідчень про місце народження Юрія Клена, спроба дати відповідь на питання: про яке село на Поділлі йдеться в біографічних відомостях про письменника. Оскільки документальних свідчень про народження Освальда Бургардта обмаль, для досягнення поставленої мети буде зроблено огляд найбільш відомих літературознавчих джерел, де міститься потрібна для цього інформація, і доступних авторці статті архівних матеріалів, критичний аналіз всього, що говорилося і писалось про місце народження поета-неокласика.

Виклад основного матеріалу. Передусім звернемося до опосередкованих свідчень про час і місце народження Юрія Клена, зокрема літературознавчих розвідок дослідників-емігрантів, оскільки автобіографічних матеріалів поет не залишив. Як зазначив О. Филипович, «для вивчення його біографії ми маємо два головні джерела.

Перше – це ґрунтовна праця його сестри Жосефіни Бургардт, що вийшла 1962 року в Мюнхені німецькою мовою: «Oswald Burghardt, JurijKlen: Leben und Werke». («Освальд Бургардт. Життя і твори»). Друге джерело – це монументальна епопея Ю. Клена «Попіл імперій», яка до певної міри є твором автобіографічним. У ній автор змалював чимало подій власного життя» [16, с. 47]. Варто додати, що авторські художні чи інші саморефлексії стають переконливими, коли їх можна доповнити конкретними свідченнями очевидців чи документами. Так, у працях, що присвячені творчості Юрія Клена і вийшли одразу по його смерті, автори не зверталися до біографії поета, тож ні В. Кримський [9], ні М. Орест[12], ні дещо пізніше Є. Маланюк[10] і Д. Чижевський [17] про його місце народження не говорять. У згаданому вище

некролозі Б. Николин вказує, що Юрій Клен «народився 4 жовтня 1891 року в селі *Сербинівці* (курсив мій. – Авторка) на Поділлі, в Україні» [16, с. 47]. Це і є та версія, що згодом стала основною в розвідках про життєвий шлях митця у закордонних публікаціях. О. Филипович доповнює біографічні відомості кількома подробицями, які, очевидно, взяв з книги поетової сестри [20]: «Народився він (Юрій Клен. – Авторка) на Поділлі, в селі *Сербинівці* (курсив мій. – Авторка) 4 жовтня 1891 року в родині купця Фрідріха Бургардта, що походив з Прусії. Мати його була балтійська німка. Мальовнича природа Поділля – могутні дубові ліси та березові гаї – залишила у нього враження на все життя» [16, с. 47]. Такої ж думки дотримується й І. Качуровський у статті «Життя і творчість Юрія Клена» і передмові «Творчість Юрія Клена на тлі українського парнасізму» до першого тому Кленового чотири томника: «Юрій Клен (тоді ще – Освальд Бургардт) народився 4 жовтня 1891 року в селі *Сербинівці* (курсив мій. – Авторка) на Поділлі в сім'ї купця, чий батько переселився на Україну з Німеччини» [5, с. 249]. Ймовірно, вагому роль у цих твердженнях відіграли свідчення Жосефіни Бургардт, яка не могла помилятися і подала в своїй розвідці точні біографічні дані брата.

Варто звернутися і до літературознавчих джерел, писаних іншими мовами. Посилаючись на праці О. Городиського [2] і Ю. Коваліва [7], Ю. Ліндекугель у своїй німецькомовній дисертації вказує: «Geboren wurde Oswald Burghardt 1891 im Dorf *Serbinowcy* (курсив мій. – Авторка) in Podolien» [19, с. 27]. Подібне твердження містить і допис Данила Струка-Гузара в інтернет-виданні «Енциклопедія України» Канадського інституту українських студій Університету Альберти: «Klen, Yurii (pseudof Oswald Burghardt), b 4 October 1891 in *Serbynivtzi* (курсив мій. – Авторка), Podiliagubernia» [21].

Як бачимо, всі життєписи Юрія Клена, що були опубліковані за кордоном, як місце його народження подають подільське село Сербинівці (у цитованих уривках цю власну назву виділено курсивом зумисно). У незалежній Україні літературознавці, зокрема Л. Сірик [14, с. 326] і Ю. Ковалів [6, с. 41; 7, с. 4], не додавали ніяких подробиць до вказаної інформації, але у їхніх працях також згадується село Сербинівці. Справді, на Поділлі наприкінці XIX століття (коли й народився письменник) існувало і дотепер існує село Сербинівці неподалік містечка Жмеринка (за сучасним адміністративним поділом це Вінниччина). Закономірно постає питання: що стало джерелом біографічної колізії, за якою місцем народження Освальда Бургардта стали називати село Сербинівку поблизу Старокостянтинова на Хмельниччині і яка перетворилася на офіційний факт?

Думається, тут можуть допомогти норми українського правопису, зокрема правила відмінювання топонімів. Однослівний топонім «Сербинівці» має форму множини, тож у словосполученні з номенклатурним словом «село» ніколи не узгоджується з ним, наприклад: біля села Сербинівці, за селом Сербинівці, у селі *Сербинівці* (курсив мій. – Авторка) тощо. Тоді, як однослівний топонім «Сербинівка» має форму жіночого роду і закінчується на «-к-а», тому обов'язково узгоджується з номенклатурним словом «село», наприклад: біля села Сербинівки, за селом Сербинівкою, у селі *Сербинівці* (курсив мій. – Авторка) тощо. Як бачимо, при відмінюванні двох різних топонімів з'являються співзвучні словосполучення, що, на мою думку, і привело до плутанини у випадку з місцем народження Освальда Бурггардта. Не випадково окремі українські лінгвісти обстоюють думку про те, що для назв невеликих поселень власну назву слід подавати у формі називного відмінка при непрямому відмінкові загальної назви [1, с. 57].

Помилка в кодифікованій нормі сучасної української мови призвела до появи і закріплення в літературознавчому дискурсі «хмельницького сліду» в життєписі Освальда Бурггардта. Він наявний у підручнику «Історія української літератури ХХ ст.» за редакцією В. Дончика (автор розділу про Юрія Клена – Ю. Ковалів): «Народився на Поділлі, у Сербинівці неподалік Старокостянтинова, 4 жовтня 1891 р. у родині німецького купця» [8, с. 169]. Про село Сербинівку Старокостянтинівського району Хмельницької області пише і В. Просалова [15, с. 207]. А польськомовний розділ відкритої багатомовної мережевої енциклопедії «Вікіпедія» взагалі деталізує інформацію по-своєму: «<...> wewsi Serbiniwka w Guberni Wołyńskiej (курсив мій. – Авторка)» [18]. І таке твердження видається в цитованому контексті логічним, оскільки село Сербинівка належало до Старокостянтинівського повіту, який входив до складу Подільської губернії до 1796 року, а після прийняття імператором Павлом I Указу «Про новий розподіл держави на губернії» відійшов до складу Волинської губернії [3]. Звідси можемо зробити висновок: якби Юрій Клен народився в селі Сербинівка Старокостянтинівського повіту, то в літературознавчих джерелах варто було б уточнювати, що це на Волині.

Сумніви щодо правомірності осмислюваної колізії допомагають розв'язати й архівні документи, які свого часу надав мені відомий літературознавець В. Панченко. В одному з київських архівів учений виявив документ, що має остаточно покласти край усім літературознавчим дискусіям із цього приводу. Це свідоцтво про народження і хрещення Освальда-Екхарда Бурггардта (текст

документа подаю мовою оригіналу зі збереженням лексичних, синтаксичних і графічних особливостей):

«Округъ

С.-Петербургской

Евангелическо-Лютеранской

Консисторіи

Свидѣтельство о рожденіи и крещеніи

Выпись изъ списка рожденныхъ и крещенныхъ въ приходѣ в
Немировѣ

Подольской губерніи

Тысяча восемьсот девяносто перваго года двадцать второго
Сентября въ «час» родился

и тысяча восемьсот девяносто второго
года девятого Юня Пасторомъ М. Гессе въ Жмеринкѣ
окрещенъ:

Освальдъ-Эккардъ Бургардтъ

(Oswald Eckard Burghardt)

законнорожденный

Отецъ: Управляющій Фридрихъ Бургардтъ, еванг. исповѣданія

Мать: Зидонія, урожденная Тиль, еванг. Исповѣданія

Восприемники: Филиппъ Гергенретеръ, Аугуста Куновъ, урожд.

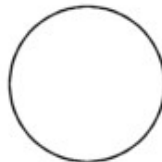
Шредеръ

Совершенную вѣрность сей выписиъ вышеозначеннымъ спискомъ
свидѣтельствуйсь приложеніемъ церковной печати.

Немировъ

Юня 25^{го} дня

1892 г.



[Печатка]

Subfidepastorali¹

Пасторъ Карлъ Бауэръ,

Под. губ. Еванг.

Лютер.

Проповѣдникъ»[13,

арк. 4].

Отже, свідоцтво про народження і хрещення майбутнього українського поета видане 25 червня (за новим стилем 07 липня) 1892 року і підписане пастором Карлом Бауером, котрий служив, очевидно, в немирівській Євангелічно-лютеранській кірсіяугсбурзького віровизнання (побудованій 1842 року архітектором Францішеком Меховичем), що належала до Округу Санкт-Петербурзької Євангельсько-лютеранської консисторії. До речі, у праці «Храми Поділля» М. Жарких подає опис цього храму: «Чотиригранний шатро

¹*Sub fide pastorali*(лат.) – віри пастирської.

шпиль кірхи декорували по кутах малі шпилі, а високий двосхилий дах, вузькі стрілчасті вікна і вся композиційна схема створювали типово німецький вигляд лютеранського храму» [4]. Помилуватися гармонійною архітектурною спорудою Немирова можна і сьогодні.

Як свідчить документ, майбутній митець народився 22 вересня (за новим стилем – 04 жовтня) 1891 року в церковному приході (окрузі) Немирів Подільської губернії. Хрещений 09 червня (за новим стилем – 21 червня) 1892 року пастором М. Гессе в Жмеринці. Документ також містить окремі відомості про батьків і хрещених письменника: батько – управитель (керуючий) Фрідріх Бурггардт, мати – ЗідоніяТіль; обоє були євангелістського сповідання, тобто протестантами. «Восприемниками» (хрещеними батьками) названо Філіппа Гергенретера й Августу Кунов (уроджену Шредер). Варто звернути увагу і на передачу прізвища митця різними мовами: німецькою «Burghardt» і російською «Бурггардт». Написання українською мовою «Бурґгардт» більше наближене до німецького, ніж російський варіант.

Цитований документ не містить назви села, в якому народився Юрій Клен, однак хрещений він у Жмеринці, неподалік якої і знаходиться село Сербинівці, яке завжди належало до Подільської губернії. Думається, саме тут і сталася подія, яку згодом посвідчив відповідним свідоцтвом євангелічно-лютеранський проповідник Карл Бауер.

Висновки. У вирішенні дискусійного питання про місце народження Юрія Клена було використано літературознавчі праці (особливу вагу мають ті, що опиралися на свідчення сестри поета) і свідоцтво про народження та хрещення, яке і відіграло вирішальну роль у з'ясуванні істини. Народився Освальд-Екхард Бурґгардт в селі Сербинівці на Поділлі (тепер Жмеринського району Вінницької області).

Список використаних джерел і літератури:

1. Вербич С. Сучасна українська онімна лексика: функціональний аспект / С. Вербич // Вісник Національної академії наук України. – 2008. – № 5. – С. 54–60.
2. Городиський О. Юрій Клен – вояком / О. Городиський // К.: Літературно-мистецький двомісячник (Філадельфія). – 1953. – Рік IV. – Ч 2.– Березень – квітень. – С. 84–88.
3. Єсюнін С. Адміністративно-територіальний поділ Заславщини наприкінці XVIII – початку XXI ст. [Електронний ресурс] / Сергій Єсюнін // Режим доступу: [http://www.myslenedrevo.com.ua/uk/Sci/Local/Zaslav/Empires/Admin Division.html](http://www.myslenedrevo.com.ua/uk/Sci/Local/Zaslav/Empires/Admin%20Division.html)

4. Жарких М. Храми Поділля [Електронний ресурс] / М. Жарких // Мислене древо. – Режим доступу : <http://www.myslenedrevo.com.ua/studies/xramypod/>
5. Качуровський І. Життя і творчість Юрія Клена / І. Качуровський // Променисті сільвети: лекції, доповіді, статті, есеї, розвідки. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – С. 249–284.
6. Ковалів Ю. Освальд Бургардт/ Ю. Ковалів // Слово і час. – 1991. – № 4. – С. 41–45.
7. Ковалів Ю. Прокляті роки Юрія Клена / Ю. Ковалів // Юрій Клен (Освальд Бургардт). Вибране / Упоряд., авт. передм. та приміт. Ю. Ковалів. – К. : Дніпро, 1991. – С. 3–23.
8. Ковалів Ю. Юрій Клен (Освальд Бургардт) / Ю. Ковалів // Історія української літератури ХХ ст. : підручник: В 2 кн. / Ред. В. Дончик. – К. : Либідь, 1998. – Кн. 1 : Перша половина ХХ століття. – 464 с.
9. Кримський В. Храм Грааля : До проблеми світогляду Юрія Клена / В. Кримський. – Зальцбург – Інсбрук: Звено, 1948. – 20 с.
10. Маланюк Є. Юрій Клен / Є. Маланюк // Книга спостережень : Проза. – Торонто : Гомін України, 1962. – Т. 1. – С. 247–260.
11. Николин Б. Юрій Клен : Некролог / Б. Николин // Літаври : Література. Наука. Мистецтво (Зальцбург – Ляндек). – 1947. – № 6. – Вересень – грудень. – С. 5–13.
12. Орест М. Заповіти Ю. Клена / М. Орест // Орлик: Місячник культури і суспільного життя (Мюнхен). – 1948. – Рік III. – Ч. 2. – С. 5–7.
13. Свідцтво про народження і хрещення Освальда-Екхарда Бурігардта // Державний архів міста Києва. – Ф. 16. – Оп. 464. – Спр. 1320. – Арк. 4.
14. Сірик Л. Юрій Клен – поет і перекладач / Л. Сірик // Творчість Юрія Клена в контексті українського неокласицизму та вісниківського неоромантизму / О. Баган, Т. Біленко, Л. Борецький та ін.; Ред. кол. Л. Кравченко (голов. ред.), В. Винницький, А. Войтюк та ін. – Дрогобич: Видавнича фірма «Відродження», 2004. – С. 314–329.
15. Українська діаспора: літературні постаті, твори, біобібліографічні відомості / Упорядк. В. Просалової. – Донецьк: Східний видавничий дім, 2012. – 516 с.
16. Филипович О. Життя і творчість Юрія Клена / О. Филипович // Сучасність. – 1967. – Ч. 10 (82). – С. 47–85.
17. Чижевський Д. Юрій Клен, вчений та людина : Із спогадів // Філософські твори: У 4 т. – К.: Смолоскип, 2005. – Т. 2. – С. 244–253.
18. KlenYurii [Електронний ресурс] // Internet Encyclopedia of Ukraine / Canadian Institute of Ukrainian Studies. – Canada, Edmonton: University of Alberta, 2007. – Режим доступу : <http://www.encyclopediaofukraine.com/display.asp?linkpath=pages\K\L\KlenYurii.htm>
19. Lindekugel Jutta. Vielfalt der Dichtarten im Werk von Oswald Burghardt (Jurij Klen): Dissertation / J. Lindekugel. – Kassel University Press, 2003. – 534 s.
20. Oswald Burghardt, Jurij Klen: Leben und Werke/ von Josefine Burghardt. – München: Verlag Ukraine, 1962. – 112 s.

21. JurijKlen [Електронний ресурс] // Режим доступу: https://pl.wikipedia.org/wiki/Jurij_Klen

References:

1. Verbich S. Suchasna ukrainskaonimnaleksika:funktsionalniyaspect, Visnik Natsionalnoyi akademii nauk Ukraini, 2008. Vol. 5, pp. 54–60.
2. Gorodiskiy O. Juriy Klen– voyakom, Kyiv, Literaturno-mistetskiydvomisyachnik (Filadelfiya), 1953, Vol. IV, Part 2, Berezen-kviten, pp. 84–88.
3. Jesjunin S. Administrativno-teritorialniy podil Zaslavshchini naprikintsi XVIII – pochatku XXI st. [Elektronniyresurs] /S. Jesjunin// Rezhimdostupu :<http://www.myslenedrevo.com.ua/uk/Sci/Local/Zaslav/Empires/AdminDivision.html>
4. Zharkih M. Hrami Podillya [Elektronniyresurs] /M. Zharkih// Mislene drevo. – Rezhimdostupu: <http://www.myslenedrevo.com.ua/studies/xramypod/>
5. Kachurovskii I. Zhittjai tvorchist Juriya Klena, Promenisti silveti: leksii, dopovidi, statti, esei, rozvidki, Kyiv, 2008, ppS. 249–284.
6. Kovaliv Ju. Osvald Burghardt, Slovo i chas, 1991, Vol. 4, pp. 41–45.
7. Kovaliv Ju. Proklyati roki Juriya Klena, Juriy Klen (Osvald Burghardt). Vibrane, Kyiv, 1991, pp. 3-23.
8. Kovaliv Ju. Juriy Klen (Osvald Burghardt), Istoriya ukrainskoi literaturi XX st., Kyiv, 1998, Part 1, 464 p.
9. Krimskiy V. Hram Graalya : Do problemi svitoglyadu Juriya Klena, Zaltsburg-Insbruk, 1948, 20 p.
10. Malanuak Je. Juriy Klen, Kniga sposterezhen : Proza, Toronto, 1962, Part 1, pp. 247-260.
11. Nikolin B. Juriy Klen: Nekrolog, Litavri : Literatura. Nauka. Mistetstvo, (Zaltsburg- Lyandek), 1947, Vol, 6, Veresen-gruden, pp. 5-13.
12. Orest M. Zapoviti Ju. Klena, Orlik: Misyachnik kulturi I suspilnogo zhittya, (Myunhen), 1948, Vol. III, Issue 2, pp. 5-7.
13. Svidotstvo pro narodzhennya i hreshhennya Osvalda-Ekhardta Burghardta, Derzhavniy arhivmista Kijeva, F. 16, Op. 464, Spr. 1320, Ark. 4.
14. Sirik L. Juriy Klen – poet i perekladach, Tvorchist Juriya Klena v konteksti ukrainskogo neoklasitsizmu ta visnikivskogo neoromantizmu, Drogoibich, 2004, pp. 314-329.
15. Ukrainska diaspora: literaturni postati, tvori, biobibliografichni vidomosti, Donetsk, 2012, 516 p.
16. Filipovich O. Zhittya i tvorchist Juriya Klena, Suchasnist, 1967, Vol. 10 (82), pp. 47-85.
17. Chizhevskiy D. Juriy Klen, vcheniy ta lyudina: Izspogadiv, Filosofski tvori, Kyiv, 2005, Part 2, pp. 244-253.

Summary

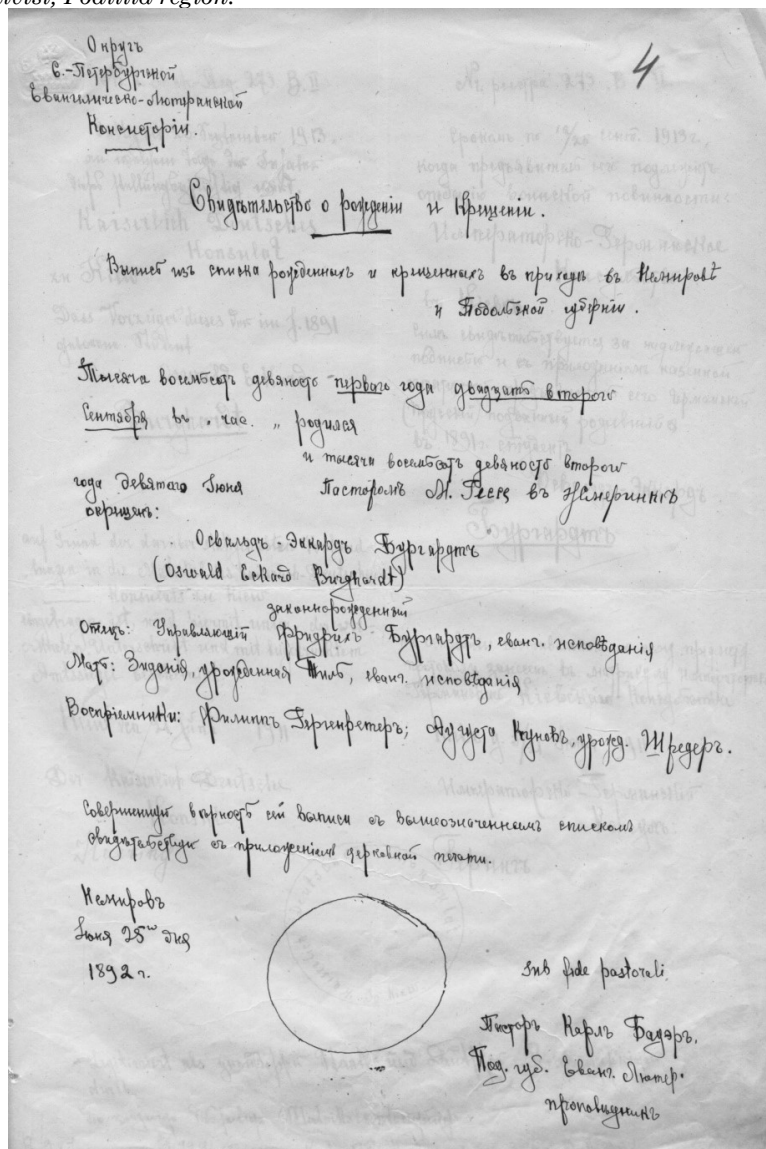
Iryna Rusnak

To the Question about the Place of Birth of Yurii Klen (Osvald Burghardt)

Literary and documental evidences about the place of birth of Yurii Klen (Osvald Burghardt) have been examined in the article. For the first time into the

scientific circulation new archival sources have been introduced. They helped to establish the real place of birth and baptizing of the Ukrainian writer.

Key words: Yurii Klen (Osvald Burghardt), biography, place of birth, village Serbyntsi, Podillia region.



Дата надходження статті: «11» грудня 2015 р.

Дата прийняття до друку: «27» грудня 2015 р.

УДК 821.161.2.09'06

СЕРГІЙ РУСНАК,
аспірант
(м. Вінниця)

Документалізм як основний принцип зображення дійсності в книзі «Живі струни» Уласа Самчука

У статті осмислено документальну основу книги «Живі струни» У. Самчука, її художньо-естетичну своєрідність; розглянуто основні прийоми репрезентації документального матеріалу і його творче переосмислення в художній лабораторії письменника.

Ключові слова: художньо-документальний, документалізм, документальність, факт.

Постановка проблеми у загальному вигляді. Документальні твори займають у повоєнній творчості Уласа Самчука важливе місце. Проблеми, пов'язані з їхньою жанрово-стильовою своєрідністю до нашого часу залишаються малодослідженими. Зрештою, і саме поняття документалізму науковці трактують неоднозначно. Найбільш поширеною є думка, що документалізм у літературі пов'язаний з художньо-документальними жанрами (мемуарами, спогадами, нарисами тощо), тоді як сучасний погляд на цю проблему дещо ширший. Так, авторитетна дослідниця О. Местергазі трактує документалізм як «сучасне поняття, що описує творчість письменника, котрий так чи інакше працює в естетиці «документа»» [1, с. 7].

Специфіка документалізму як явища пов'язана з потребою письменника правдиво свідчити про конкретні явища і події, свідками яких були він сам або інші люди, котрі залишили про це свої свідчення. В У. Самчука це один з найвагоміших організуючих стимулів художньої творчості, що дозволив М. Приходькові назвати прозаїка «літописцем <...> жовто-блакитної одісеї» [2, с. 2]. Ця обставина дозволяє стверджувати, що в поглядах митця на зовнішній світ у його історичному, етичному й естетичному розвитку, зафіксованих у книгах спогадів, нотаток і нарисів, домінує документ. Відтак на перше місце тут виступає проблема співвідношення «белетристичного» і «документального». Перший термін пов'язаний із суб'єктивним авторським трактуванням окремих подій із життя, а другий має безпосереднє відношення до об'єктивної реальності.

Більшість літературознавців, котрі писали про книги спогадів і нарисів У. Самчука, стверджують, що документалізм – провідний

принцип зображення дійсності в пропам'ятній книзі «Живі струни: Бандура і бандуристи» (1976). Тут подано матеріал, який повністю опирається на документальні джерела, що дає можливість авторові проаналізувати історію становлення і розвитку Української капели бандуристів імені Тараса Шевченка, її ідейної місії в українському еміграційному середовищі, проінтерпретувати музичну творчість її кращих представників. Зрештою це дає можливість простежити ставлення самого У. Самчука до осмислюваного явища. На думку редакційного колективу, більшої актуальності окреслені проблеми набувають у контексті прагнень української еміграційної спільноти «зібрати, оформити і закріпити все це друкованим, літературним словом <...> як тепер, так і в майбутньому, як тут – у світовому розсіянні, так і там – на землі наших предків обополі Дніпра-Славути» [3, с. 4].

Увага сучасного літературознавства до документальної книги «Живі струни» У. Самчука видається цілком зрозумілою, оскільки мова йде про позитивний досвід детального осмислення ідейно-естетичного становлення і розвитку не тільки окремо взятої музичної формації в еміграції, а загалом українського кобзарського мистецтва ХХ століття. Аналіз Самчукової книги дозволить отримати науково обґрунтоване уявлення про можливості інтеграції факту (документа) і художнього мислення (авторської свідомості) в художньо-документальних жанрах. Актуальність обраної теми обумовлена феноменом «літератури факту» в творчості У. Самчука, для якого документалізм був чи не основним принципом художнього осмислення дійсності (письменник постійно декларував цю обставину то в передмовях до своїх творів, то в інтерв'ю, то в публіцистичних виступах), основоположним чинником, що сприяв індивідуально-творчому становленню і розвитку прозаїка.

Метою цієї статті є дослідження документальної основи книги «Живі струни» У. Самчука, її художньо-естетичної своєрідності, обумовленої історико-культурною специфікою української еміграційної літератури.

Виклад основного матеріалу. Під поняттям «художньо-документальний» у цій статті розуміється певна нова реальність, що включає в себе змістовний матеріал дійсності (достовірні факти, документи, свідчення очевидців тощо), і художню реальність, відтворену автором відповідно до його світоглядних установок, уявлень і художнього таланту. Специфіка документалізму У. Самчука пов'язана з необхідністю залишити достовірні свідчення про мистецький колектив бандуристів, котрі опинилися в еміграції і продовжили свою творчість у нових реаліях. Спонукали його до такої місії самі члени

Капели, які на порозі свого 50-річчя звернулися з проханням до знаного письменника укласти літопис колективу, що подвижницьки утверджував і пропагував кобзарське мистецтво у всьому світі.

Визначаючи значення документального у творчості письменника, слід зазначити, що увага до нього багато в чому обумовлена і творчою біографією митця, оскільки «Живі струни» – не єдина художньо-документальна книга У. Самчука. Тим більше, що на той час він опублікував уже кілька матеріалів про українське кобзарство за океаном, зокрема статтю «На розпутті кобзар сидить» про незмінного керівника Капели і композитора Григорія Китастого [5] і репортаж «З бандурою по Маямі» про гастролі Капели у Флориді [4], що були надруковані в нью-йоркській газеті «Свобода».

Документ в організації цілого Самчукової книги відіграє питому вагу, оскільки авторові довелося опрацювати, а потім органічно використати у книзі численні публікації з преси різних років, архів самої Української капели бандуристів імені Тараса Шевченка, мемуари і нотатки її членів, зокрема щоденник Г. Махині, спогади П. Гончаренка, Г. Китастого, А. Кішки, І. Косіковського, Л. Лампіки, М. Мінського, Й. Панасенка й І. Панчука. Однак використання фактологічних подробиць, деталей, опертя на факт є не єдиними значущими параметрами художньо-документального твору У. Самчука. Вагому роль відігравали постать самого письменника, органічний сплав його художнього таланту, глибокого знання предмета дослідження, майстерності відбирати і тлумачити спостережувані факти дійсності, оригінально і самотньо працювати з фактичним матеріалом.

У перших розділах «Музика віщих», «Імперіюм кобзи», «Початок бандури», «Врем'я видющих», «Бандура в Європі» на основі фактичного матеріалу, який було взято із численних наукових джерел, У. Самчук показав, як відбувалися становлення і розвиток кобзарського мистецтва України. Окремі фрагменти книги дають наочне уявлення про творчу лабораторію письменника, специфіку організації документальної розповіді, де подієве начало підсилено за рахунок введення в художньо-документальний текст особливих авторських акцентів, що підсилюють емоційність оповіді.

Кожен період творчості Капели бандуристів накладає особливий настроєвий малюнок на осмислення цієї теми в книзі У. Самчука, обумовлений різними факторами, головним з яких є час, а формою відтворення – документальність. Виходячи з документального висвітлення діяльності колективу за часів советської влади, письменник особливу увагу приділяє характерам героїв, що дає

можливість читачам сприймати образ як типове явище дійсності. Змалювання У. Самчуком протистояння творчої особистості і представників офіційної влади дозволяє правдиво відтворити перипетії складного часу, пов'язані з примусовим «ламанням» традицій українського кобзарського мистецтва. Ось, скажімо, опис «зовсім нікому не знаного, органічно чужого, якогось Захарія Аронського» [3, с. 106], призначеного 1935 року директором Капели, а насправді – професійного агента НКВС: «<...> він був прикметним типом свого покликання: малого росту, сухий, горбатий носик, пискливий голос, не говорив, а кричав (звичайно, по-російськи), носив довгу військову «гімнастборку», підперезану широким ремінником, штани «галіфе» і чоботи з високими, щільно прилеглими до литок, халявами.

І поводився дуже начальницьки, нікому не довіряв, практикував звичку обшукувати бандуристів, включно до їх кишень, заходити несподівано до їх мешкань і робити обшуки...» [3, с. 107]. В У. Самчука чимало епізодів забарвлено легкою іронією, за якою криється драматизм життєвих ситуацій: «Тіснота несамовита. Сама симфонічна оркестра займала весь третій поверх, а для решти – хто де міг знайти місце. І все це грало, співало, вправляло. Групові хори, валторністи, тромбоністи, скрипачі, віолончелісти, контрабасисти, арфи, літаври... І всілякі фуґи, трелі, фортіссімо, піаніссімо, барабани, тарілки, брязкальця.

І щоб у цій кабафонії можна чути себе самого, кожний намагався заглушити іншого, і яких зусиль вимагалось, щоб не стратити власного ритму. А тому ніяке диво, що цей будинок з назвою філармонія величали також «будинком божевільних» [3, с. 109–110]. Такі вичерпні свідчення дозволяють читачеві до дрібниць відтворити реалії доби, уявити, в яких умовах змушені були працювати українські митці.

У. Самчук широко використовує різні засоби імплікації, що надає окремим епізодам особливої значимості і неповторного колориту. Окремі з них містять приховану суб'єктивну оцінку явища, як правило, негативного характеру. Ось, наприклад, загальна характеристика виконавського репертуару Капели 30-х років: «Репертуар капелі був феноменально яловий» [3, с. 116]. Подаючи цитати з газети «Правда», автор ущипливо зауважував: «<...> язик Пушкіна подаємо мовою Шевченка» [3, с. 116]. У більшості випадків використані письменником слова самі по собі не мають іронічного забарвлення, тож іронія є змістовою концептуальною категорією Самчукового тексту, дозволяє митцеві імпліцитно висловити свою світоглядну позицію, своє емоційно-оціночне ставлення до зображуваного об'єкта чи дійсності.

Письменник досить детально аналізує гастролі Капели, зокрема виступ у Кремлі, піддає аналітичному порівнянню замітку про українських кобзарів з московського журналу «Музика і революція» 1927 року і матеріалів з газети «Правда» 1936 року. Висновок автора безапеляційний: «<...> бандуру зведено до «Кину кужіль на полицю» та «Гоп, мої гречаники» і тим самим позбавлено її тяжкої гармати і залишено її лишень при шароварах та гопаках» [3, с. 119–120].

У. Самчук детально «транслює» події, даючи можливість читачам не просто відчутти текст, але і порівняти його при бажанні зі свідченнями очевидців і учасників тих подій. Так, цитуючи згадку Г. Китастого про діалог Аркадія Любченка і Василя Блюхера, коли останній зізнається в своєму українстві, автор максимально точно передає почуття і враження бандуриста від почутого, відтак популяризація фактичного матеріалу надає текстові емоційного забарвлення.

Не менш яскравими, насиченими емоціями широкого спектру є розповіді про будні учасників капели під час Другої світової війни. Мова йде не про модернізацію минулого, а про розповіді, в основі яких лежить особистий, достовірний досвід учасників і очевидців подій, що перетворилися на своєрідні сторінки воєнного «щоденника» Капели: виступи в заплілю УПА і перед бійцями дивізії «Галичина», спільна творча праця Григорія Китастого й Івана Багряного над піснею «Марш України», евакуація колективу до Угорщини і далі в Європу перед наступом радянських військ. Для передачі настрою, що панував тоді у членів Капели, У. Самчук щедро використав їхні щоденники і спогади, документ у цих випадках виконує різні функції. Окремі факти воєнної дійсності утворюють основу художнього цілого, інші виконують стилетворчу роль або виступають художнім засобом чи прийомом. Але в якому б вигляді документ не був оприсутнений у книзі, він завжди несе на собі відбиток конкретних життєвих подій і їх творче узагальнення.

В основу розповіді про відхід на Захід покладено почуття і переживання капелян. Подаючи найменші нюанси обстановки й атмосфери, що панувала на цьому шляху, що «протягнеться на багато літ і десятиліть в далеке майбутнє» [3, с. 178], письменник вдається до докладного опису подій, залишаючись при цьому гранично точним у деталях і лаконічним у зображенні характерів. Розповідь від цього не втрачає своєї динамічності і повноцінності, подекуди втрачається тимчасова дистанція між описуваними подіями й оповідачем, який був учасником вікопомних для української історії подій, згадки про які органічно доповнюють документальну біографію Капели (наприклад, побіжне відтворення У. Самчуком рішень Віденського арбітражу,

процесу розшматування Чехословацької республіки, боротьби Карпатської України з окупаційними угорськими військами тощо).

Через поведінку персонажів, їхні роздуми, вчинки автор переконливо відтворює внутрішній світ капелян. Разом з тим зображальний план книги посилюється і збагачується розповідями про долі українських родин, з якими Капела знайомилася впродовж своїх численних мандрів (наприклад, повідомлення про молоду пару Михайла і Женю Данилюків з Волині, родину Коцовських зі Львова тощо), подробицями сімейного життя самих капелян. Такі епізоди густо заселені персонажами, котрих не можна трактувати другорядними, тому що саме вони істотно розширюють рамки оповіді, через деталі і подробиці вносять нові акценти в осмислення часу і людей у ньому.

Одним зі способів введення документального в розповідь про Капелу є постійне акцентування уваги читача на емоційно достовірних деталях, зафіксованих у пам'яті очевидців, котрі відвідували творчі вечори і виступи Капели (У. Самчук подає уривки їхніх виступів, листів, подячних слів тощо). Відтак документалізм (як введення конкретного документа в текст) і документальність (як уподібнення тому, що відбулося) у книзі представлені в синтезованому вигляді. Заслугою письменника є те, що йому вдалося вловити атмосферу численних подій, пов'язаних зі становленням і розбудовою мистецького колективу бандуристів «як цілості, як носія певної ідейної місії» [3, с. 3], пропустити фактичний матеріал крізь призму власної авторської свідомості, об'єктивно відобразити в мистецькій площині документальний матеріал. Те, що в часи Другої світової війни чи в повоєнний період здавалося буденним, у 70-х роках, коли У. Самчук працював над книгою, знайшло новий сенс, виявилось важливим, цінним, гідним розповіді і зажадало поглибленого осмислення пережитого, оскільки вмістило в себе духовний досвід кількох поколінь українських бандуристів у всьому його різноманітті.

Шлях до розуміння конкретного факту часто лежить не тільки в площині точного відтворення подієвого начала, а й у відображенні характеру людини і мотивації її вчинків. Тому письменник-документаліст не відмовляється від проникнення в психологію героя, виявляючи причини його поведінки. Ось як У. Самчук згадає випадок із життя Миколи Понеділка: «Він розповів моторошну пригоду на тему апокаліптичного голоду в Україні часів горезвісної колективізації, як то його мати змушена поміняти батькові чоботи на буханець хліба... І як то він, малий і голодний, просив у матері бодай шматок шкоринки з того. «Почекай, – казала мати. – Там дома всі голодні»... Але по дорозі

вони натрапили на сліпого бандуриста, який сидів збоку, грав на бандурі і співав пісень. Вони зупинилися його послухати, а коли він скінчив, мати, замість копійок, відломила й подала йому шматок хліба. І вони пішли далі... І були вдоволені.

Ця розповідь – це данина трагічному минулому. Ніякі тріумфи не сміють затерти його з пам'яті» [3, с. 431]. Художнє дослідження антропологічного фактору в реальному історичному процесі дозволило письменникові художньо переконливо показати моральні орієнтири епохи.

Найпоширенішими способами введення різних документів у текст книги «Живі струни» є цитування частини або всього документа (відгуків преси, концертних програм, афіш, інформаційних листів Товариства приятелів Капели бандуристів, списків спонсорів Капели, її фундаторів і почесних членів, Статуту колективу, грамот тощо) і використання усних чи письмових свідчень очевидців, зокрема мемуарів, щоденникових записів, особистих архівів, листів і т.п. Використання мемуарного матеріалу змушує автора орієнтуватися на особистісно-персоніфікований підхід у розгортанні подієвих характеристик тексту. Вказуючи на джерело отриманої інформації, письменник акцентує увагу читача на тій чи іншій деталі, вільно коментує точку зору свідка або ж подає власні міркування з приводу конкретного епізоду.

Книга У. Самчука має складну жанрову форму, що органічно поєднує документальне і белетристичне начала на основі жанрової свободи письменника, що дозволило створити складний і багатогранний образ «живих струн», які в останніх розділах книги набувають символічного значення.

Висновки. Отже, книга «Живі струни: Бандура і бандуристи» ввібрала об'ємний і різноманітний документальний матеріал, творчо опрацьований у художній лабораторії письменника. Документалізм є основним принципом зображення дійсності, документальне тісно пов'язане з відтворенням невігаданої події, конкретного місця і часу дії, характеру реальної людини. Разом з тим, поруч з документальною домінантою, книга містить яскраву белетристичну складову, оповідь емоційно забарвлена. Саме цей аспект потребує в майбутньому детального вивчення.

Список використаних джерел та літератури:

1. Местергази Е. Документальное начало в литературе XX века : монография / Е. Местергази. – М. : Флинта: Наука. 2006. – 160 с.
2. Приходько М. Живі струни : Одиссея Капелі Бандуристів ім. Тараса Шевченка / М. Приходько // Свобода (Нью-Йорк). – 1978. – 16 серпня. – № 173. – С. 2.

3. Самчук У. Живі струни : Бандура і бандуристи / У. Самчук. – Детройт : Видання Капели бандуристів ім. Т. Шевченка, 1976. – 467 с.

4. Самчук У. З бандурою по Маямі / У. Самчук // Свобода (Нью-Йорк). – 1969. – Ч. 1. – 14 березня. – № 48. – С. 2; Ч. 2. – 15 березня. – № 49. – С. 2; Ч. 3. – 18 березня. – № 50. – С. 2.

5. Самчук У. На розпутті кобзар сидить [про Григорія Китастого] / У. Самчук // Свобода (Нью-Йорк). – 1953. – 13 березня. – № 65. – С. 4.

References:

1. Mestergazi E. Documentalnoje nachalo v literature XX veka: monografija, Moskov, 2006, 160 p.

2. Prihodko M. Zhivistruni : Odyseya Kapeli Banduristiv im. Tarasa Shevchenka, Svoboda (NewYork), 1978, 16 serpnja, Vol. 173, pp. 2.

3. Samchuk U. Zhivistruni :Bandura i banduristi, Detroit, 1976, 467 p.

4. Samchuk U. Zbandurojupo Majami, Svoboda (NewYork), 1969, Issue 1, 14 bereznja, Vol. 48, pp. 2; Issue 2, 15 bereznja, Vol. 49, pp. 2; Issue 3, 18 bereznja, Vol. 50, pp. 2.

5. Samchuk U. Na rozputti kobzar sidit [pro Grigorija Kitastogo], Svoboda (NewYork), 1953, 13 bereznja, Vol. 65, pp. 4.

Summary

Serhii Rusnak

Documentalism as the Basic Principle of the Reality Depicting in Ulas Samchuk's book «Living Strings»

The author gives a meaning to the documentary background of Ulas Samchuk's book «Living Strings» and its artistic-aesthetic singularity. The basic methods of documentary material representation and its creative re-comprehension in the writer's artistic laboratory has been examined.

Key-words: *artistic-documentary, documentalism, documentary, fact.*

Дата надходження статті: «16» грудня 2015 р.

Дата прийняття до друку: «27» грудня 2015 р.

УДК 821.161.2

ТЕТЯНА СКУРАТКО,

*кандидат філологічних наук, доцент,
(м.Тернопіль)*

Жанрові різновиди поем Івана Драча

У статті проаналізовано ідейно-естетичні пошуки Івана Драча в жанрі поеми, простежено витoki й еволюцію поемного мислення митця, з'ясовано типологічну специфіку жанрової природи поем автора, їх значення в літературному процесі новітньої доби, окреслено художній наратив поем митця, досліджено філософсько-психологічне підґрунтя поемної творчості поета, вивчено впливи літературних традицій (Т. Шевченко, І. Франко, Леся Українка, П. Тичина, М. Рильський, М. Бажан) на формування літературного світогляду та стилю І. Драча. Значна увага приділяється вивченню проблемно-тематичних і жанрово-стильових особливостей поем митця.

Ключові слова: жанр, симфонізм, поема, ліро-епос, хронотон, епічність, драматизм, художній стиль, образ, сюжет, поет, ліричний герой, метафоричність.

Постановка наукової проблеми та її значення. Поеми І. Драча відзначаються незвичайною наративною стратегією. В їх структурі спостерігаємо окремі оповідні частини, котрі, поєднуючись монтажно, спільним сюжетом та ідеєю, утворюють мікросценарій. І в такий спосіб наратор ніби унаочнює, «оживляє» події, виражаючи й своє до них ставлення. Наратор-усезнавець своєрідно поєднує епічне начало з напруженим драматизмом і ліричністю у відтворенні художньої картини світу, у формуванні жанрових різновидів поем.

Жанрова палітра поем І. Драча досить різноманітна: ліро-епічні поеми («Спрага», «Ніж у Сонці», «Лю», «Чорнобильська Мадонна»), ліричні («Смерть Шевченка», «Соната Прокоф'єва», «Ейнштейніана», «Поема для жіночого голосу», «Леонардо да Вінчі», «Ненаписана поема», «Віра, Надія і перша моя любов», «Шабля Богдана Хмельницького», «Дивна хроніка одного білого дня», «Сизий птах із гніздов'я Курбаса», «Поема для жіночого голосу», «Свічка для патріарха»), ліро-драматичні («На дні роси...»), драматичні поеми («Дума про Вчителя», «Соловейко-Сольвейг», «Зоря і смерть Пабло Неруди»), кінематографічні («Числа»). Митець пройшов шлях від поезії ліричної і ліро-епічної до поезії драматичної – це шлях по висхідній.

Найбільш яскраво таланти І. Драча розкрився в драматичних поемах. Новаторством митця у цьому жанрі є його неординарний стиль, який визначається глибокою метафоричністю мислення. Вони виростили з його лірики і кінодраматургії, синтезувавши в собі жанрову матрицю драми, ліро-епічної поеми та деякі прикмети кінодраматургії, зокрема нанизання подій, чим досягається епічна панорамність у змалюванні світу, кінематографічні прийоми наративу: лаконічність діалогу, сегментизація дії через лаконічні сцени, ліричні відступи, перебивка кадрів О. Довженка та ін.

Жанр драматичної поеми І. Драч значно модернізував: під пером цього автора вона тяжіє до романтичної окриленості, наповнена символічними картинками та образами, філософськими узагальненнями. Спираючись на традиції своїх попередників (І. Франко, Леся Українка, Олександр Олесь, І. Кочерга, О. Левада та ін.), поет запропонував свій жанровий різновид драматичної поеми. Авторська модифікація драматичної поеми відзначається новаторським характером, тісним зв'язком із культурно-історичною традицією, що спостерігається у продовженні деяких канонів жанру і впровадження художніх новацій, асоціативної будови сюжету, ліризму, а також таких рис, як метафоричність, умовність, символічність, зіткнення різних часових площин, філософичність, що виявляється у виразно концептуальному ставленні до життя, людини й світу, монізм мотивації переживання. У художньому світі драматичних поем ліричний наратор виступає суб'єктом мовлення, а ліричний герой – центральною постаттю. Ліризм є яскравою ознакою драматичних поем І. Драча. Особливо виразними є внутрішні монологи героїв, через які розкриваються онтологічні проблеми буття особистості.

Мета статті – проаналізувати ідейно-естетичні пошуки Івана Драча в жанрі поеми, простежити джерела й еволюцію поемного мислення митця.

Виклад основного матеріалу. Аналіз поем І. Драча засвідчує єдність його стилю. Джерелом такої цілісності стилю, передусім, є особистість поета, гуманістичний пафос його творчості, поетично сформульований в одній з перших поем – «Спрага». Будучи синтезованою структурою, кожна Драчева поема являє собою жанрово-стильову єдність, конструктивним центром якої виступає поєднання поемних (жанротворчих) традицій і авторських новацій.

І. Драч плідно розвиває не тільки національні традиції (фольклор, Т. Шевченко, Леся Українка, В. Стефаник, П. Тичина, О. Довженко, М. Бажан, А. Малишко), а й західноєвропейські (Й. В. Гете, В. Маяковський, Пабло Неруда, Е. Межелайтіс, Т. Елліот), виступає

новатором у всіх галузях літературної творчості. В ліро-епосі митця яскраво відчутна діалектика традицій і новаторства: взаємозв'язок двох основних начал художнього освоєння світу – інтелектуального і фольклорного, засвоєння народно-пісенних традицій; продовження традицій у метриці, системі римування та поетичному синтаксисі, а водночас новаторство в драматизуванні ліро-епічної поеми, жанрово-стильових та міжмистецьких перехрещень, ускладненій асоціативності, емоційно-мислительній поліфонії. Так, поліфункціональний образ Матері-Мадонни в поемі-мозаїці «Чорнобильська Мадонна» побудований на майстерно опрацьованих І. Драчем традиціях Т. Шевченка, П. Тичини, М. Хвильового, У. Самчука; у драматичній поемі «Соловейко-Сольвейг», яка утвердила автора на позиціях драматичного поета, митець спирається на досвід своїх попередників (М. Старицький «Чарівний сон», Леся Українка «Одержима», «Вавилонський полон», «На руїнах», «На полі крові», І. Кочерга «Свіччине весілля»); в поемі-симфонії «Смерть Шевченка» прочитується вплив таких поем Т. Шевченка, як «Сон» і «Кавказ». За жанром – це поема-симфонія, в якій масштабно й поліфонічно відбито складні проблеми буття української нації. Музикознавчий словник-довідник подає таке визначення: «Симфонія – це великий твір для симфонічного оркестру в формі сонатного циклу» [9, с. 241]. Отже, для симфонії характерна співзвучність, багатозвучне поєднання тонів, якими в поемі І. Драча є ірраціональні компоненти (марення, далекі голоси, голосіння матері-України) з реалістичними й сюрреалістичними ситуаціями й деталями, образами великої концентрації (три свічки, вишневий цвіт). Ліричний нарратив поеми «Смерть Шевченка» представлений голосінням ліричного оповідача над долею Т. Шевченка, який став гордістю нашого народу: *Поет став морем. Далеч степова, / І хмарочоси й гори – ним залиті. / Бунтують хвилі – думи і слова, / І сонце генія над ним стоїть в зеніті* [1, с.15].

Симфонія «Смерть Шевченка» є цікавою за своєю структурою. Композиційно твір складається з прологу та двох частин – «Вишневий цвіт», «Вишневий вітер». Ці назви символічні: саме у травневі дні, коли цвітуть вишні, повернувся на вічний спочинок на Чернечу гору Т. Шевченко, щоб воскреснути і стати безсмертним, а його славу по всій землі несе вишневий вітер: *Йому стелилася дорога незвичайна – / Єдина у житті і в смерті теж єдина, / Крізь всі віки, загорнуті у смуток, / Крізь всі народи, сиві і весняні, – / Кругом землі йти на плечах братів* [1, с. 16].

Назви частин характеризуються глибокою метафоричністю. Вони є символами травневого повернення поета на рідну землю, його

щовесняного воскресіння у пелюстках вишневого цвіту і теплому весняному вітрі, в омріяному «садку вишневім коло хати», в стежинах над Дніпром і тополиній вічності. Вишневий цвіт у поемі також є символом України. Творчого переосмислення у симфонії «Смерть Шевченка» набуває і образ-символ калини: *Петербурзьким шляхом, по коліна / Грузнучи в заметах боса йшла / Зморена, полатана Вкраїна, / Муку притуливши до чола. / І намисто сипалось під ноги, / Ніби кров змерзлась на льоту. / «Сину, сину», – слухали дороги / Тих ридань метелицю густу / «Може б, сину липового чаю / Чи калини, рідному, бува...» / А дорога ген до небокраю – / На дорозі мати ледь жива [1, с. 17].*

Сюжет твору охоплює три «марення» поета у передсмертний час. І. Драч використовує кіномонтажну композицію, зміну часових планів. Митець, так, як і Т. Шевченко, вдається до художнього прийому марення, сновидіння, що є вищою формою симфонічної асоціативності. Вони уже не мають прямого, безпосереднього зв'язку із музикою, проте відтворюються І. Драчем за її ж законами із залученням синкретичного мислення.

У поемі-симфонії «Смерть Шевченка» автор уводить у твір три марення героя, що зближує її композиційну структуру, з одного боку, з тичинівськими «видіннями» Сковороди вночі і на горі, а з другого – з брюсовським «Воспоминанием», що навіть структурно є послідовно динамічним, суцільним маревом. На використанні подібних прийомів і ґрунтується зближення музики і літератури. Адже в музиці певні аспекти діяльності героя передаються через змалювання переживань та емоційних станів.

Обидва герої – і Сковорода П. Тичини, і Т. Шевченко І. Драча – постають у цих мареннях-видіннях як великі правдолюбці, шукачі істини, але матеріал для розгортання «сюжету уяви» персонажів суттєво відмінний. Наратор І. Драча не драматизує цей трохи незвичний для літературного твору сюжет, не залишає героя у моралізаторському діалозі з совістю: він розширює панораму марень поета, надає їм не реалістичного, а документального характеру, що часом набуває форми перефразування шевченкових картин кріпосницької дійсності, тільки в більш узагальнено-філософському ракурсі: *Один – жіночий ряд. Там покритки / Замучені... / А другий – катовані солдати... / І козаки замучені, й казахи / Похнюплені... [1, с. 17].*

У першому маренні, де зображено моторошну підготовку до кари шпіцрутенами в царській армії, автор повертає хід подій: карають не солдатів, а царя і панство. Тарас, його волелюбна поезія ведуть знедолених і скривджених до помсти і всенародного суду над «катами

людськими»; цей епізод відтворює гетеродієгетичний наратор, який вільно переноситься в часі і просторі, малює вражаючу картину кари шпіцрутенами, що асоціюється з однойменною картиною Т. Шевченка та оповіданням Л. Толстого «Після балу»: *Од заходу до сходу – два ряди. / Вже крики звідусіль: «Пора – веди!» / І він, Тарас, веде катів людських. / Січуть шпіцрутени вельможні пишні спина...* [1, с. 17]. Водночас І. Драч, як і Т. Шевченко, тяжіє до фольклорних засобів творення образу. Свідчення тому – друге марення, де знову звучить мотив народної розправи, хоч і менш чітко виражений, ніж в оригіналі. Плідно використовуючи народнопісенні засоби, поет ніби відтворює в пам'яті читача картини, образи Шевченкової поеми «І мертвим, і живим...»: *Ми українські горобці, / Як оселедці, в нас чуби, / Вкраїнський усміх на лиці, / Вкраїнські пуски і лоби* [1, с. 18], – і далі: *Бо як підійметься руїна / Й зачервоніє Україна, / То нам прийдеться утікати, / Щоб крильця не пообпикати* [1, с. 19].

Продовжуючи традиції Кобзаря, І. Драч у другому маренні ліричного героя розвінчує українських псевдопатріотів, сучасних «гнучнокирпошиєнків», яничар. Друге марення є своєрідною дошкульною, сатиричною сценою, в якій оповідач висміює «українських горобців». Фраза «Ми навіть інтернаціональні» – натяк і на сучасних безбатченків-інтернаціоналістів, всюдисущих і цинічних.

Лише у третьому маренні дія певним чином драматизується, та й то не чисто «конфліктно», а на синкретичній основі, що віддалено нагадує «Фінське свято» М. Тихонова та «Свято праці» В. Хлебникова. У третьому маренні образ російських офіцерів, які немилосердно б'ють поета, переростає в образ Російської імперії, «тюрми народів», але вона не може задушити Шевченкове слово, яке витримало іспит часом і не втратило актуальності. Отже, це марення являє собою узагальнений образ нелюдського знущання солдатів над поетом і його переходу в безсмертя.

У «Голосінні матері України» І. Драч застосовує поезику фольклорного плачу, голосіння, що нагадує «Скорбну матір» П. Тичини. Танець українського панства на поетових грудях – то не лише умовний прийом, але й словесно-музичний засіб. «Словесную пляску» (С. Еткінд) застосовував ще Р. Державін у кантаті «Любителю художеств». Уплетення народних мотивів, «словесних плясок», елементів синкретичного мистецтва надає симфонії барвистості, передає її розмаїту музичну тональність. У І. Драча контраст не надуманий, бо він стихійно виникає між оптимістичними мотивами народних гулянь і непривабливими панорамами дійсності (знову ж таки згадаймо перше марення).

Взаємозв'язок між фабульним сюжетом і «сюжетом» персонажевої уяви здійснюється і через так звану «тему мандрів», через яку І. Драч продовжує традиції Т. Шевченка. Варто також звернути увагу ще на одну деталь – на роль «далекого ділового голосу» в симфонічній структурі поеми «Смерть Шевченка». Цей своєрідний збірний, філософськи узагальнений образ (в такій узагальненості полягає одна з особливостей симфоній) становить собою четверту частину поеми, яка нагадує змагання «підголосків», що втілюють побічні теми, і в кінцевому підсумку злиття їх в основний мотив. Цей мотив, виразно синтезований з побічних тем, зливається, до того ж, з так званою «вишневою» темою, що є у творі провідною: *«Я тебе в Закревській поманила, / Я душею билась в Репніній, / А в засланні крила розкрилила / В Забаржаді, смуглій і тонкій... / Я – Оксана, вічна твоя рана, / Журна вишня в золотих роях, / Я твоя надія і омана, / Іскра нероздмухана твоя»* [1, с. 18]. У річищі такої поетики побудований цикл Лесі Українки «Сім струн», де в останньому, сьомому вірші, немов у заключному акорді вінка сонетів, сконцентровані всі думки, усі «голоси» і «підголоски» поетеси. Отже, І. Драч, плідно розвиваючи національні традиції словесності (український фольклор, творчість Т. Шевченка, Лесі Українки, П. Тичини тощо), виступає новатором у літературній творчості, репрезентує художній світ у модерному його форматі.

У пролозі цієї симфонії І. Драч пише: *«Художнику – немає скнутих норм. Він – норма сам, він сам в своєму стилі...»* [1, с. 13]. Слід пам'ятати, читаючи його твори, що він виробив свій неповторний метафоричний спосіб мислення, стиль, котрий можна роками досліджувати й розгадувати, але неможливо збагнути до кінця, адже, його потрібно відчувати, навчитись читати поміж рядками.

Поетичний епос І. Драча відкритий новим проблемно-тематичних площинам, документальності, фрагментарності дії, введенням у художню тканину публіцистичної тональності, полемічності, інтертекстуальності, що розширює художній світ поетичного епосу митця. Тому в його поемах діють Прометей, Сізіф, образ блудного сина, божої Матері, цілий спектр архетипічних образів. Філософсько-історичне, соціально-психологічне осмислення дійсності, відкрита концептуальність, багатоаспектна проблематика – найприкметніші ознаки поемної творчості митця. У своїх поемах І. Драч звертається до осмислення переломних моментів історії України, екстраполюючи їх на проблеми сьогочасні. Отже, аналіз поетичного епосу І. Драча, дає змогу зробити висновки про побудову його поем на таких основних засадах: світовому і національному, історичному та культурно-мистецькому досвіді; традиціях національної поезії та

драматургії; філософських шуканнях у європейському мистецтві ХХ століття.

Заслугою І. Драча є й те, що він удосконалює так зване художнє «моделювання» наукової проблеми як одного із способів зближення художнього і наукового типів мислення. Розвиваючи традиції російського письменника Л. Леонова, який у романі «Російський ліс» увів у твір науковий трактат (вступна лекція в лісотехнічному інституті), працюючи в єдиному руслі з сучасними українськими митцями О. Левадою, Ю. Шовкоплясом, Ю. Щербаком, твори яких присвячені життю і діяльності вчених, розв'язуванню ними кардинальних наукових проблем, а також із поетами «атомного віку» М. Бажаном, В. Мисиком, М. Вінграновським, І. Драч уже в «Думі про Вчителя» зробив небезуспішну спробу підкріпити розповідь про діяльність великого педагога В. Сухомлинського «художнім моделюванням проблем з цієї галузі науки». Митець майстерно застосував різноманітні художні прийоми: довільні пародіювання наукових проблем, пов'язані з дією НТР, комплекс символічних образів, основу яких становить неодноразово повторювана у різних варіантах чорно-біла шахівниця як втілення стереотипу, правильності, штучності, влучне використання фольклорних засобів. І. Драч у своїх творах по-новому відгукується на щойно народжені проблеми постіндустріального суспільства. Але головна заслуга письменника полягає у тому, що він в ліро-епосі зумів «пропустити» багатогранну проблематику, покликану до життя цим типом суспільства, через глибоко індивідуалізовані людські долі (хоч, правда, і не позбувся надмірної «прозорості»), через переживання героїв, їх важкі роздуми над своїм буттям.

Характерною рисою поетичного епосу І. Драча є інтелектуальний струмінь, раціональне навантаження, збагачення філософським змістом, поглиблення ліризму, психологізму, автор вдається до образів умовного, фантастичного світу, що відображається на структурі поем, способах розкриття характеру героїв, на засобах і прийомах художньої виразності. Широко впроваджує поет елементи народнопоетичної творчості, діалоги, як дійовий компонент сюжету. Поемам митця властивий, окрім сюжету у власному розумінні цього слова (сюжету, як розгортання дії), так званий «внутрішній», психологічний сюжет, а також жанрова різноманітність художнього письма (драматична напруженість, новелістична будова). Такий сплав жанрових ознак зумовлений багатством ідейно-художнього змісту. В ліро-епосі І. Драча центральне місце займає морально-етична проблематика, спостерігається відхід від однолінійності в зображенні героя, розширення діапазону його переживань і почуттів. Одвертішим стає самовияв героя, він мислить і роздумує «вголос», звідси і сюжет

восновному будується на логічно-емоційних зв'язках, без послідовного фабульного розгортання. Доля героїв його поем стає невіддільною від життя народу, найважливіших суспільно-історичних подій. Тож художній стиль І. Драча відзначається виразним інтелектуалізмом, філософічністю мислення, багатшаровою метафоричністю, яскраво національним колоритом, екстатичним мовленням, образною діалектичністю, конкретною візуальністю. Авторська свідомість поета продукована в позасуб'єктних формах авторської свідомості (жанр, конфлікт, пафос, стиль). Суб'єктна організація поем митця характеризується посиленням фразеологічної точки зору, триродовими утвореннями: лірична драма, драматична лірика, ліричний епос. Важливою особливістю його індивідуального стилю є те, що кожна збірка, кожна поема – то новий Драч, кардинально несхожий на попереднього: його ліричний герой – молода людина з широко відкритими на світ очима, з іще не виваженим і тому, мабуть, надто сміливим голосом, «згусток» життєвих позитивних емоцій – у «Соняшнику», у поемах «Ніж у Сонці» і «Спрага» невтомний шукач істини, для якого спокій – впевненість у тому, що не зрадив вірно обраному шляху, – поет у «Протуберанцях серця», в «Ейнштейніані», автор з глибоко національним світобаченням і пісенним мелосом – «Лю», мудрий історіософ – у поемі «Смерть Шевченка». «Соловейко-Сольвейг» – поетична декларація особистого морального кодексу людини, «Шабля Богдана Хмельницького» – зразок інтелектуального розуміння поетом людської історії, а «Чорнобильська мадонна» – сенсу людського існування взагалі. Із позиції сьогодення І. Драч постає перед нами передовсім як інтелектуал, а його поеми – як метафоричний діалог із читачем, намагання утвердити етичні цінності.

У ліро-епосі І. Драча центральне місце посідає людина. У драматичних («Дума про Вчителя», «Соловейко-Сольвейг», «Зоря і смерть Пабло Неруди»), ліро-драматичних («На дні роси...») поемах та поемах для кіно («Числа») людина як ідеал майбутнього показується переважно через складні співвідношення з суспільством, з різними соціальними групами, з конкретною історичною дійсністю. У ліро-епічних поемах («Спрага», «Ніж у Сонці», «Лю», «Чорнобильська Мадонна») герой наділяється монументальними, легендарними рисами, його особистість відтворюється не в конкретних історичних ситуаціях, вона безвідносна щодо часових відрізків, у ній відбивається народний ідеал, що формувався протягом довгого історичного періоду. У ліричних поемах («Смерть Шевченка», «Соната Прокоф'єва», «Ейнштейніана», «Поема для жіночого голосу», «Леонардо да Вінчі», «Ненаписана поема», «Віра, Надія і перша моя любов», «Шабля Богдана Хмельницького», «Дивна хроніка одного білого дня», «Сизий птах із

гніздов'я Курбаса», «Поема для жіночого голосу», «Свічка для патріарха») посилюється авторська увага до особистості, до внутрішньої боротьби в її душі, тут немає подієвої фабули, а сюжетом виступає вираження внутрішнього стану, переживань, осяянь ліричного суб'єкта. І. Драч використовує складну суб'єктну форму «ти» – «я», інтимізує ліричний наратив, викликаючи довір'я у читача до ліричного героя поеми. У такий спосіб ліричні поеми І. Драча демонструють нові форми змалювання фікційного (уявного, образного) світу, зосереджуючись на складній гамі переживань і почуттів людини. У наративі І. Драча основну структуротворчу функцію відіграють ліричні монологи як засіб самохарактеристики героя та прийом моделювання складної дійсності. Гомодієгетична наративна ситуація допомагає поетові багатогранно окреслити художню картину життя, показати щирість і безпосередність ліричного самовираження героя.

Однак однозначно вказати на жанрову приналежність поем І. Драча важко, адже в ліро-епосі митця тісно поєднуються, переплітаються, взаємодоповнюються епічний, ліричний та драматичний елементи. Так, поему «Сизий птах із гніздов'я Курбаса», присвячену «незабутній пам'яті народного артиста СРСР Дмитра Мілютенка», взагалі важко віднести до одного із виділених нами типів, вважаємо, що вона займає проміжне місце між ліричними і ліро-епічними поемами. До такого ж проміжного виду належить і поема «Ейнштейніана», оскільки в ній відображено не тільки внутрішню боротьбу головного героя, а й його «космічність», хоч перший елемент є в ній визначальним. Ліро-епічні поеми («Спрага», «Ніж у Сонці», «Лю», «Чорнобильська Мадонна») митця є водночас драматизованими, певною мірою наближеними до драматичних, адже в них синтезуються епічність світобачення з напруженим драматизмом і ліричністю вираження, в той же час, драматичні поеми І. Драча тяжіють до романтичної окриленості, символізації картин та образів, масштабних узагальнень, що наближує їх до ліричних поем, а, отже, можемо їх жанр окреслювати як лірико-драматичний. Надзвичайно сильним драматичним компонентом вирізняється лірико-епічна поема «Ніж у Сонці», на чому наголосив сам автор, давши їй підзаголовок «Феєрична трагедія», тому, вслід за П. Сердюком, її характеризуємо, як лірико-драматичну поему, вдалий зразок якої створив кількома роками пізніше Григорій Кривда («Пам'ять болю», 1967).

І. Драч свідомо відмовляється від гетівської схеми, що відповідала сентименталістським уподобанням німецького класика. Випробування сучасного Фауста І. Драч сміливо вводить у контекст епохи. У розділі «Божевільна, Врубель і мед», приміром, зворушливо змальовано образ

матері, яка, втративши на війні трьох синів, збожеволіла. «Прекрасні, людяні почуття, – справедливо відзначив М. Рильський, – великий гнів, великий біль водили рукою поета, коли писав розділ «Божевільна, Врубель і мед» [1, с. 190]. Емоційного забарвлення авторського нарративу не знижує навіть декоративний образ Врубеля. Проте і в його невеличкому монолозі є дуже суттєва деталь: *...До Третьяковки нині / Така печаль долинула відсіль, / Що Демон все розкидав на картині, / Всіх розігнав, відчувши дикий біль...* [1, с. 91]

Показовим тут видається нам те, як майже до двоплановості роздвоюється образ Мефістофеля (Демона). Війна для автора явище настільки протиприродне, що навіть Демона, на його думку, воно повинно вивести з душевної рівноваги. Додамо лише, що розгорнута метафора, яка лежить в основі монолога Врубеля, сягає ще античних традицій у характері передачі внутрішніх явищ за допомогою зовнішніх їх виявів (згадаймо славнозвісний «Гнів Ахілла» з Гомерової «Іліади»).

Не легко витримати ліричному героєві своє перше випробування: *«Я сивіти почав у двадцять п'ять / Од тої хати, од скорботи тої!»* [1, с. 91]. І все ж він зумів подолати в собі внутрішнє сум'яття, перенести душевний біль завдяки гуманістичній душі своїх мрій і помислів, прагнень і почувань. І символічним у цьому аспекті є образ меду як втілення великого людинолюбства, здатності пожертвувати собою заради щастя на планеті, і пов'язані з ним заключні слова розділу: *Вона постане, чиста і тривожна, / Зіпершись на печаль свою в низу, / І дасть в космічне бездоріжжя / Мед – доброти і родумам сльозу* [1, с. 91].

Конфлікт «сонячного» гуманістичного, творчого і руйнівного, «мефістофельського» начал становить основний стрижень цього твору, саме тут сходяться точки перетину символічно-узагальненого і життєво-конкретного начал, що, з одного боку, роблять сонце втіленням моральних категорій краси, правди, самопожертви задля великої мети, а з другого – підносять явища реальні («Божевільна, Врубель і мед», «Похорон голови колгоспу») до філософського узагальнення.

Намагаючись пізнати вселюдське зло, І. Драч підносить цю проблему до філософських узагальнень. Гонка озброєнь, у якій однаково винні обидві сторони розколотого навпіл світу, – це найбільша підлість проти людства, проти краси і гармонії Всесвіту, бо ж *«Сонце – це втілення людських прагнень до правди, до краси, до сміливості, до справедливості. Як виникло Сонце? Сонце виникло у фокусі людських поглядів, звернутих у небо, бо ж людина звикла дивитись у небо, якщо вона не тварина»* [1, с. 98]. Поет порушує питання: *Чому на Сонці*

плями? – і сам же відповідає: *«Всяка людська підлість, дим війни і крик вдів споконвіку осідають на Сонці. Тому воно так потемнішало»* [1, с. 98].

Своєрідним є жанрове осердя твору – «феєрична трагедія», що зближує ліро-епічну поему з драматичною, адже у творі віднаходимо безліч трагічних нот: загроза атомної війни – «ніж у Сонці», однак ще злободенніше звучить трагедія українців ХХ століття: репресії, голодомор 1932-1933 рр., Друга світова війна. Новаторством митця є прагнення проникнути в історичні, соціальні, морально-етичні площини епохи, сміливе зближення з правдою життя.

Слід зосередити увагу й на тому, що кожна з поем має ще й композиційні жанрові чинники, згідно з якими «Ейнштейніану» можна розглядати як поему-диспут, «Сизий птах із гніздов'я Курбаса» – як поему-реквієм, «Поему для жіночого голосу» – як поему-монтаж, «Лю» – як поему-легенду, «Шаблю Богдана Хмельницького» – як поему-переказ. Серед драматичних поем також немає формальної схожості: в одних виявляється більше тяжіння до драми, в інших – до лірики, в третіх – до епосу. Тому, розглядаючи їх, ми робили певні уточнення щодо їх жанрових визначень: «Дума про Вчителя», скажімо, – драматична поема у новелах, а «Зоря і смерть Пабло Неруди» – афористична драматична поема. Зосередивши увагу на сюжетно-композиційних особливостях жанру поеми, спірними є питання про віднесеність деяких творів («Ненаписана поема», «Шабля Богдана Хмельницького», «Поема для жіночого голосу») до жанру поеми взагалі. Разом з тим деякі «непоемні» твори мають певні ознаки цього жанру («Дід Любимененепокінь», «На дні місячної криниці», «Монолог Сальєрі», «Вірші на перфокартах»).

Для поем І. Драча характерним є поєднання, взаємопроникнення, художнього засвоєння досягнень інших мистецтв, наприклад, музики («Соната Прокоф'єва», поеми-симфонії «Смерті Шевченка» і «Леонардо да Вінчі»), малярства («Чорнобильська Мадонна»). Найвищим досягненням митця є синтез мистецтва слова і кінематографа («Числа», «Дума про Вчителя»), за допомогою яких автор досягає чіткої і розлогої зображальності, використання колористичних ефектів – гри білого і чорного кольорів як символів позитивного і негативного начал у житті, пластичності образів, швидкій зміні місця і часу подій, зображення «крупним планом» і в перспективі, музичному «оформленню» твору, зверненням до елементів новелістики, метафоричного наповнення, символізації, продовження традицій Лесі Українки, П. Тичини, А. Малишка, О. Довженка, Пабло Неруди.

Висновки і перспективи подальшого дослідження. Таким чином, поетичний доробок І. Драча вражає жанровою різноманітністю. Митець є справжнім майстром у творенні ліричних, ліро-епічних, лірико-драматичних і особливо драматичних поем. Жанровими чинниками тут виступають умовність дії, поліфункціональність символів, переплетення реальності з фантастикою, поетичні передмови, вставні епізоди, ремарки, риторичні і нериторичні монологи персонажів, афористичність вислову, широке залучення документального матеріалу, новелістична побудова окремих розділів, художнє моделювання наукових проблем. Творча біографія І. Драча – то немовби шлях лірика в епос, від творця «малих форм», ліричних та ліро-епічних поем він поступово виріс в автора великих драматичних та лірико-кінематографічних творів.

Поемний дискурс І. Драча засвідчує глибоке усвідомлення ним великої історичної місії літератури, оскільки у своїх поемах митець найточніше виражає суть діалектики традицій і новаторства як головного рушія культурного прогресу. Це дає підстави констатувати сучасність і актуальність його ліро-епосу.

Список використаних джерел та літератури:

1. Драч І. Ф. Поеми / упорядкув. та післямова А. Ткаченка; Передм. М. Жулинського / Драч І. Ф. – К.: Генеза, 2006. – 512 с.
2. Ільницький М. Иван Драч: нарис творчості / М. Ільницький. – К.: Рад. письменник, 1986. – 221 с.
3. Каспрук А.А. Українська поема кінця XIX – поч. XX ст. Ідеї, теми, проблеми жанру. – К.: Наукова думка, 1973. – 247 с.
4. Каспрук А.А. Поема в сучасному літературознавстві. // Радянське літературознавство. – 1972. – № 5. – С. 29-35.
5. Копистянська Нонна Хомівна. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства. – Л.: ПАІС, 2005. – 368 с.
6. Літературознавча енциклопедія: у двох томах. Т. 2 / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – К.: ВЦ «Академія», 2007. – 624 с. (Енциклопедія ерудита).
7. Літературознавчий словник – довідник / за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. – К.: ВЦ «Академія», 2006. – 752 с. (Nota Bene).
8. Пахльовська О. Українські шістдесятники: філософія бунту / О. Пахльовська // Сучасність. – 2000. – № 4. – С. 64-84.
9. Юцевич Ю. С. Музыка. Словник-довідник. – Вид. 2-ге, переробл. і доп. / Юцевич Ю. С. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2009. – 352 с.

References:

1. Drach I. F. Poemy, Kyiv, 2006, 512 p.
2. П'nyts'kyu M. Ivan Drach: narys tvorchosti, Kyiv, 1986, 221 p.
3. Kaspruk A.A. Ukrayins'ka poema kintsya XIX – poch. XX st. Ideyi, temy, problemy zhanru, Kyiv, 1973, 247 p.
4. Kaspruk A.A. Poema v suchasnomu literaturoznavstvi, Radyans'ke literaturoznavstvo, 1972, Vol. 5, pp. 29-35.

5. Kopystyans'ka Nonna Khomivna. Zhanr, zhanrova systema u prostori literaturoznavstva, Lviv, 2005, 368 p.
6. Literaturoznavcha entsyklopediya: u dvokh tomakh, Kyiv, 2007, Part 2, 624 p.
7. Literaturoznavchyy slovnyk – dovidnyk, Kyiv, 2006, 752 p.
8. Pakhl'ovs'ka O. Ukrayins'ki shistdesyatnyky: filosofiya buntu, Suchasnist', 2000, Vol. 4, pp. 64-84.
9. Yutsevych Yu. Ye. Muzyka. Slovnyk-dovidnyk, Ternopil', 2009, 352 p.

Summary

Tetiana Skuratko

Genre Varieties of Poems by Ivan Drach

The article analyzes the ideological and aesthetic quest of Ivan Drach in the genre of the poem, traces the origins and evolution of the artist's poetic thinking, elucidates the typological nature of the specific genre of poems and their importance in the literary process of the modern era, and outlines poetic narrative structure. The article also studies the influence of literary traditions (T. Shevchenko, I. Franko, Lesia Ukrainka, P. Tychna, M. Rylskyi, M. Bazhan) on the formation of Ivan Drach's literary philosophy and style. The article focuses on problem-thematic and genre-stylistic features of the artist's poems.

Key words: genre, symphony, poem, lyric-epic, time-space (chronotop), epic, dramatism, artistic style, image, plot, poet, lyrical hero, metaphorical.

Дата надходження статті: «15» грудня 2015 р.

Дата прийняття до друку: «27» грудня 2015 р.

УДК 821.161.2 – 2.09

ІРИНА СЛОНЕВСЬКА,

кандидат філософських наук, доцент

(м. Хмельницький)

**Українська драматургія початку ХХ століття
у дискурсі західноєвропейської «нової драми»**

У статті проаналізовано найвизначніші досягнення вітчизняної драматургії початку ХХ ст. у дискурсі європейської «нової драми», досліджено певну повторюваність сюжетно-образних структур у західноєвропейській та українській драматургії зазначеного періоду. Генетичний зв'язок модерністських експериментів, які були здійснені західноєвропейською новою драмою та започатковані вітчизняною драматургією межі сторіч, розглянуто крізь призму творчості Г. Ібсена, Г. Гауптмана, М. Метерлінка, К. Гамсуна – та Лесі Українки, Олександра Олеса, В. Винниченка.

Ключові слова: «нова драма», «драма ідей», неоромантизм, символістська драма, контактено-генетичні зв'язки.

Постановка проблеми у загальному вигляді... Межа XIX – XX століття у західноєвропейській літературі ознаменована феноменом так званої «нової драми», зумовленої пошуком нових форм мистецтва, прагненням актуалізувати драму, максимально приділити увагу, внутрішньому світу людини. «Нова драма» вивела на авансцену нового героя – особистість, яка є передусім індивідуальністю, чие духовне життя детерміноване загальною атмосферою епохи, а отже, у центрі уваги постають морально-філософські проблеми часу, конфлікт зовнішнього переходить у внутрішній, без акценту на реалістичному відображенні подій, що перетворює драму на своєрідну метафору життя особистості, а завдяки відкритому фіналу, запрошує глядача до роздумів, дискусій, співпереживання. Як зазначає О. Страшкова, модель «нової драми» вимальовувалася в найскладнішій атмосфері світоглядного і структурно-художнього поліфонізму епохи синтезу [8]. Філософське осмислення зміненої вільної індивідуальності, яка творить світ за своїми власними етичними, естетичними, моральними канонами, абсолютизує приватне право на розширення меж буття, інспірувало різноголосі суперечки про можливості втілення «душі», про теургічну місію мистецтва, про життєтворчість. Драматурги нового часу, підкреслює дослідниця, були переконані, що особистість індивідуальна є емблематичним знаком макрокосму, а художні образи – носіями вічних істин, розташованих в межах Добра і Зла. Тому «нова драма» не соромилася графічних побудов, легко прочитуваних алюзій, міфологем, умовних персонажів, що діють в умовних обставинах [8].

В історико-літературній перспективі «нова драма послужила корінній перебудові драматургії рубежа століть, ознаменувала собою початок драматургії XX століття та стимулювала відкриття нових принципів сценічного мистецтва». Без феномену «нової драми» годі уявити виникнення експресіоністської чи екзистенціалістської драми, епічний театр Брехта чи французький «театр абсурду» [1, с. 10-12].

Аналіз досліджень і публікацій... Феномен «нової європейської драми» отримав своє критичне осмислення в наукових роботах про зарубіжну драматургію кінця XIX ст. Е. Бенглі, Б. Зінгермана, А. Образцової, П. Паві, А. Собеннікова, Дж. Стайна, О. Уоррена, Т. Шах-Азізової, А. Юберсфельда; прикметно, що не всі науковці послуговуються самим визначенням «нова драма» (Б. Бялик, Ю. Герасимов, В. Головчинер, П. Громов, С. Данилова, Л. Іезуїтов, К. Муратова, Т. Ніколеску, А. Федоров, Ю. Чирва та ін.). Привертають увагу недавні дослідження драматургії рубежу століть XIX – XX ст. Є. Андрющенко, Л. Борисової, Г. Голотіної, Н. Фадеєвої.

Українські літературознавці досліджували як «нову драму» в історико-літературному європейському контексті (В. Агеєва, Т. Гундорова, Л. Дем'янівська, Н. Малютіна, Г. Семенюк, С. Хороб, М. Шипко,), так і вітчизняні модифікації «нової драми» (М. Жулинський, Г. Клочек, М. Кореневич, Г. Костюк, М. Кудрявцев, Я. Мороз, Т. Свербілова). Так, витокам українського модернізму присвячена праця Т. Гундорової «Проявлення слова», художні процеси в українській драматургії цього періоду аналізуються в монографії Н. Малютіної «Українська драматургія кінця XIX – початку XX століття»; українській драматургії межі сторіч та проблемі типологічних зіставлень присвячено дисертаційні дослідження О. Векуа, С. Михиди, Н. Паскевич, С. Хороба. Підтекст як одну з рис «нової драми» розглядає Г. Клочек.

Формулювання цілей статті... Метою нашого дослідження є аналіз найвизначніших досягнень вітчизняної драматургії поч. XX ст. у дискурсі європейської «нової драми», виявлення певної повторюваності сюжетно-образних структур у літературі зазначеного періоду. З точки зору термінологічного окреслення проблеми, спиратимемося на наукову позицію, яку розробляє у сучасній вітчизняній літературознавчій науці «чернівецька школа» (В. Антофійчук, А. Волков, А. Нямцу, О. Червінська та інші), зокрема, термін «запозичення» вживатимемо і для випадків контактено-генетичних зв'язків, і для типологічних сходжень (запозичення як використання певної універсальної знакової системи)[4].

Виклад основного матеріалу... Поняття «нова драма» активно функціонувало в театральній-драматургічному середовищі кінця XIX – початку XX століть як стійка семантична одиниця, що вбирає в себе кілька смислів: нова – протиставлена традиційній реалістичній, соціально-побутовій драмі; нова – що втілює нові міфологічні, ірреальні, бінарні, маргінальні смисли; нова – яка репрезентує нову естетичну та інтертекстуальну свідомість; нова – орієнтована на умовні форми, створювані нею і новою сценічною системою [8].

Біля витоків «нової драми» – норвезькі митці Генрік Ібсен, Кнут Гамсун, швед Август Стріндберг, росіянин Антон Чехов, німецький письменник Герхард Гауптман, бельгієць Моріс Метерлінк, англійський митець Бернард Шоу й інші видатні письменники.

Проаналізуємо головні інтенції пошуків європейських драматургів межі XIX – XX століття – часу, коли було закладено основи інтелектуальної «драми ідей», на новий рівень узагальнень виведено соціальну та психологічну драму. Зокрема, проаналізуємо генетичний зв'язок модерністських експериментів, які були здійснені

західноєвропейською «ною драмою» та започатковані вітчизняною драматургією початку ХХ століття.

Витоки «нової драми» передусім пов'язують з творчістю Г. Ібсена, якого вважають творцем психологічної драми і філософської «драми ідей», що вплинуло на світову драматургію, у тому числі й сучасну. Світове визнання Ібсену принесли філософсько-символічні драми «Бранд» і «Пер Гюнт», у центрі яких – філософські проблеми призначення людини і пошуки свого місця в житті.

Вітчизняний глядач знає Ібсена за блискучою драмою «Ляльковий будинок», де соціальна вмотивованість має яскраво виражений психологічний вимір, а європейські інтелектуали віддають перевагу драмам «Дика качка», «Жінка з моря», «Гедда Габлер», домінантою яких є символічний смисл, а головною етичною проблемою – проблема свободи та особистої відповідальності.

Згодом нова драма перетворила західноєвропейський театр в майданчик для полум'яних дискусій, а внутрішні переживання людини набули всезагального значення, стали мірою філософських, соціальних, моральних проблем буття. Почавшись з реалізму, «нова драма» ввібрала в себе ідеї інших літературних шкіл, в першу чергу натуралізму, з якого виросла соціально-критична драматургія Стріндберга і Гауптмана, і символізму, зокрема в його релігійно-містичному варіанті, якому віддали данину Гамсун і Метерлінк [1].

Українська література кінця ХІХ – початку ХХ століття переживає ті самі процеси, що і європейська. З'являються нові течії, відбувається ламання старих форм, пошук нових виражальних засобів. У річищі нових пошуків європейських драматургів розгортається і вітчизняна драма початку нового століття. Гучно заявляє про себе інтелектуальна неоромантична драматургія Лесі Українки, засобами психологічної драми розробляє морально-етичну проблематику В. Винниченко, принципи «нової драми» блискуче втілює М. Куліш, символістську драму творить Олександр Олесь.

Найбільші досягнення української драматургії поч. ХХст. пов'язані з творчістю Лесі Українки. Сильову хвилю модернізму, що виникла в українській літературі на початку ХХ ст., Леся Українка назвала «новоромантизмом». За порівняно короткий час Леся Українка написала понад двадцять драматичних творів, які стали новим явищем в українській літературі і театральній культурі, принесли письменниці славу драматурга-новатора. Саме в її доробку вперше в українській драматургії з'являється інтелектуальна неоромантична драма, з акцентом на психології персонажів. Інтертекстуальний характер творчості великої Українки виявляється через діалог не тільки з

античними, західноєвропейськими культурними міфами і міфологемами, а й зі східнослов'янськими, національними язичницькими і фольклорними традиціями, які активно використовує європейська «нова драма». Сюжети для своїх драматичних поем Леся Українка черпала з Біблії, міфології, грецької та римської історії, Іудеї та Вавилону, але майже у всіх її творах, у яких заявлені глибокі філософські морально-етичні проблеми, виявляється конкретно-національне начало.

Зауважимо, що фундатор європейської нової драми Г. Ібсен розпочав свій шлях драматурга з романтичної драми «Каталіна» та низки п'єс, створених у так званому національно-романтичному дусі, і серед них – «Богатирський курган», «Воїни у Хельгеланді», «Боротьба за престол». Головна тема перших п'єс драматурга – боротьба Норвегії за незалежність, уславлення героїчного минулого власної країни; драми засновані на матеріалі давніх саг, тексти свідомо стилізовані під особливості мови давніх епосів. Згодом Г. Ібсен відмежувався від національного романтизму, але своєю творчістю дав могутній імпульс до використання цього мотиву у творчості європейських та, зокрема, українських драматургів.

Л. Масенко підкреслює, що до теми національного поневолення Леся Українка вдається в багатьох своїх драматичних творах. Цій темі присвячено, зокрема, драми «Вавилонський полон», «На руїнах», «В дому роботи, в країні неволі», «Кассандра», «Бояриня», «Йоганна, жінка Хусова». Цей же мотив розвиває одна із сюжетних ліній «Руфіна і Прісцилли» [3].

Слушною, з нашої точки зору, є думка С. Хороба, що символістсько-неоромантичний комплекс у творчості Лесі Українки не вичерпується мотивами національно-романтичної символіки, а розширюється завдяки авторському психологізму («Кам'яний господар», «Осінь казка»), історизму («Бояриня») тощо [10].

Яскравим зразком контактено-генетичних зв'язків української та європейської драми є справжній шедевр Лесі Українки – її поетична драма-феєрія «Лісова пісня». Усю поетику «Лісової пісні» визначає романтичний принцип «живої природи». Головний конфлікт п'єси – типовий для неоромантичної драми, суть якого у праці «Скарб смиренних» М. Метерлінк назвав *трагізмом повсякденного життя*: боротьба за мрію, гармонію, красу – проти міщанства і вигоди. Головною проблемою, конфліктом, лірико-символічними пейзажами «Лісова пісня» типологічно об'єднана з неоромантичною драматургією М. Метерлінка («Синій птах») і Г. Гауптмана («Затонулий дзвін»). Все ж за типом художнього мислення українська письменниця стоїть ближче

до Г. Гауптмана, ніж до М. Метерлінка. (Не марно, створюючи власну концепцію неоромантизму, Леся Українка спирається саме на п'єси Гауптмана, одного із творців «нової драми» в Німеччині, Нобелівського лауреата 1912.).

Як і в «Лісовій пісні», так і в драмі Герхарда Гауптмана «Затонулий дзвін», а також у символічній драмі-казці «А Піппа танцює», йдеться про несумісність світу обивателів і торгашів з світом природної краси, символом якого є Мавка у Лесі Українки чи Піппа у Г. Гауптмана. Основою стає глибока фольклорна традиція; гори з крутими схилами, блакитні озера, гноми, русалки, феї, лісовики, водяні є втіленням поетичної стихії життя у драмі «Затонулий дзвін» Г. Гауптмана; світ поетичної свободи і фантазії Лісу протиставляється у творі Лесі Українки нудному світу, де живуть люди, яким недоступно прекрасне. В обидвох творах схожий загальний пафос та принципи ідейно-естетичного мислення, основні головні мотиви та образи-символи, глибоке протиставлення, символічне в своїй основі, вільного життя у гармонії з природою – і спотвореного «рабським духом».

У цьому ж ключі можна розглянути п'єси ще одного знаменитого творця «нової драми» – К. Гамсуна. Віршована драма «Мункен Венд», дію якої віднесено до XVIII століття, відрізняється яскраво вираженими рисами неоромантичної драми. У її центрі образ романтичного бунтаря, що кидає виклик Богу, – Мункена Венда, позашлюбного сина селянки і могутнього дворянина, який покинув місто і оселився в лісі на лоні природи.

У п'єсі звучить властивий неоромантичним творам К. Гамсуна мотив нерозділеного кохання, «любові-ворожнечі», «любові-ненависті». Схиляння перед природою в душі Мункена зливається з ще сильнішим почуттям – любов'ю до прекрасної Ізеліни. Любовні переживання героя, з якими його розум впоратися не в силах, висвічують найпотаємніше в його душі, штовхають на дивні, важкозрозумілі вчинки. Ліро-епічна віршована драма «Мункен Венд» демонструє тип героя-неоромантика, що відчуває повну гармонію з природою, захоплення якою посилює в його душі любовні переживання, викликані Ізеліною. Цілковито у душі європейського неоромантизму, К. Гамсун стверджує абсолютну цінність природного начала в людині – частині даного нам світу.

Проте, на думку С. Хороба, існує суттєва відмінність між неоромантичними творами Лесі Українки та європейських драматургів, зокрема, Г. Гауптмана. Ця відмінність полягає не в проблематиці і тематиці, не в образному світі і сюжетно-композиційних особливостях, а в ідейно-естетичному розв'язанні їх неоднаковими засобами: Леся Українка – через синтез неоромантизму і символізму – стверджувала

красу як тугу за ідеалом, що позбавляє людину будь-якого приниження чи рабської упокореності; а Г. Гауптман (чи К. Гамсун) – через синтез символізму і натуралізму – стверджував усамітнені пошуки краси задля вивищення над людською масою. В цьому, зокрема, виявляється національна закованість ідей та символів драматургії Лесі Українки [10].

Модерні віяння західноєвропейського мистецтва вніс в українську драматургію Олександр Олесь. Глибинний зміст української символістської драми проявляється переважно у філософському трактуванні сутності речей, втіленому в розлогіх висловлюваннях персонажів. У мові цих п'єс певною мірою проявляються особливості, притаманні західноєвропейській драмі: недомовки, паузи, неповні синтаксичні конструкції, звертання до бога та надприродних сил, риторичність, патетика [5, с. 15].

Фахівці часто порівнюють драматургію Олександра Олеся і Моріса Метерлінка, досліджуючи типологію символістської ідейно-естетичної свідомості. Як відомо, бельгієць М. Метерлінк – лауреат Нобелівської премії 1911 р., автор символістської «нової драми», основи якої сформував у книзі есе «Трагічне повсякденного життя», вважається одним із найпомітніших представників європейської нової драми. Яскравою особливістю драм Метерлінка є звернення до казкових сюжетів.

Дослідники драматургії Олександра Олеся небезпідставно твердять, що своїми драмами він близький передусім Морісу Метерлінку з його тяжінням до міфопоетичного мислення, казкових образів і сюжетів, часто ірреальних персонажів [9, с. 124].

Лірико-міфологічна лінія визначає творчість обидвох драматургів, зокрема, це помітно через використання сюжетів казок і легенд (О. Олесь, «Над Дніпром» – М. Метерлінк, «Принцеса Мален»); широку палітру фольклорно-міфологічних мотивів (О. Олесь «Ніч на полонині» – М. Метерлінк, «Пеліас та Мелісанда»), проте драматургія Олеся не була звичайним наслідуванням європейського символізму: він широко послуговувався українським фольклором та міфологією, переймався вітчизняною соціальною проблематикою і оригінально поєднав тенденції західноєвропейського символізму з традиціями українського мистецтва.

Найяскравіша особливість «нової драматургії» – дискусія, на якій вибудовується дія. Ця риса наближає до «нової драми» драматургію ще одного знаменитого українця – В. Винниченка. Драматургічне мислення Володимира Винниченка, зреалізоване у творах, написаних

після 1910 року, вважає О. Векуа, виразно прямує до «нової драми» західноєвропейського зразка [2].

В драматургії автора – різноманітні форми драматичного мистецтва – від соціально-критичних і соціально-філософських п'єс до фарсів і політичних п'єс.

Н. Паскевич доводить, що спільна мистецька установка на «драму ідей», на освоєння суперечностей часу зумовлювала і спільне коло проблем, які поставали й осмислювалися в драматургії фундатора «нової драми» – Г. Ібсена та українського письменника В. Винниченка. Про запозичення сюжетів, мотивів, окремих образів дає підстави говорити аналіз драм В. Винниченка «Брехня», «Чорна Пантера і Білий Медвідь», «Пригвожені», «Пророк» – у зіставленні з Ібсенівськими п'єсами «Дика качка», «Коли ми, мертві, прокидаємось», «Маленький Ейолф», «Привиди», «Бранд» [7].

Індивідуалізм як проблема, вважають дослідники, може визначатися універсальною складовою всієї проблематики творчості Г. Ібсена та В. Винниченка. Принаймні виділяється ціле коло проблем, художнє осмислення яких споріднює обох письменників і у у які виявляються задіяними або які самохіть піднімають чи освітлюють їхні герої-індивідуалісти. З точки зору зав'язування, розвитку та вирішення (не-вирішення) конфлікту індивідуалізм як, власне кажучи, бунт «я» проти когось або чогось стає основною передумовою [7].

Однією з проблем «нової драми» є сміливо заявлена полеміка з суспільними поглядами на роль жінки в сім'ї («Ляльковий дім», «Привиди» Г. Ібсена, «Рукавичка» Б. Бьорнсона, «Кандіда» Б. Шоу); ця проблема знаходить своє яскраве відображення і у творах В. Винниченка («Брехня», «Дисгармонія», «Між двох сил», «Закон») причому часто жінка, яку ставить в центрі подій В. Винниченко, вивищується своїм інтелектом, духовно-емоційним спектром життя, динамікою почування і дії над чоловіком [2].

*Висновки...*Отже, українська драматургія – багатогранне, художньо виразне мистецьке явище, що виявляє типологічну близькість до європейської «нової драми» та здійснюється у річищі модерних пошуків і експериментів, котрі відбувалися як у західноєвропейській, так і українській літературі межі століть.

Список використаних джерел та літератури:

1. Андреев Л. Г. Зарубежная литература XX века : учебник / Л. Г. Андреев. – М. : Высшая школа, 2004. – 560 .
2. Векуа О. В. Гуманістична основа художнього та етичного ідеалу Володимира Винниченка (на матеріалі драматичних творів) : Автореф. дис... канд. філол. наук : 10.01.01 / О. В. Векуа; Київ. ун-т ім. Т. Шевченка. – К., 1998. – 14 с.

3. Масенко Л. Т. Тема національної неволі і драматургії Лесі Українки / Лариса Терентіївна Масенко // Студії з україністики. – Вип. 5. – К., 2004. – С. 174-190.

4. Нямцу А. Е. Легендарно-мифологическая традиция в мировой литературе (теоретический и историко-литературный аспекты) : Дисс. ... д-ра филол наук : 10.01.04, 10.01.05 / А. Е. Нямцу; Черновицкий гос. ун-т им. Ю. Федьковича. – Черновцы, 1997. – 462 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.dissercat.com/>

5. Олійник О. Кризь шати повсякденності / О. Олійник // Слово і час. – 1994. – № 5. – С. 15-19.

6. Оновлення драматургії наприкінці XIX – на початку XX століття [Електронний ресурс]. Режим доступу : <http://lib.chdu.edu.ua/pdf/posibnuku/341/3.pdf>

7. Паскевич Н. М. Специфіка та структура конфлікту у драматургії Володимира Винниченка в контексті «нової драми» кінця XIX – початку XX століття : Автореф. дис... канд. філол. наук: 10. 01. 05 – порівняльне літературознавство / Наталя Мирославівна Параскевич. – К., 2000. – 18 с.

8. Страшкова О. К. Смыслы и формы «новой драмы» в истории русской драматургии конца XIX – начала XX века : Дис... д-ра филол наук : 10.01.01 – русская литература / Ольга Константиновна Страшкова. – Ставрополь, 2006. – 542 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.dissercat.com/content/smysly-i-formy-novoi-dramy-v-istorii-russkoi-dramaturgii-kontsa-xix-nachala-xx-veka#ixzz3pDibqQdY>

9. Хороб С. І. Драматургія Олександра Олеся і Моріса Метерлінка : типологія символістської ідейно-естетичної свідомості / С. І. Хороб // Вісник Львівського університету. – Вип. 36. – Львів, 2005. – С.124-137.

10. Хороб С. І. Леся Українка і Генрік Ібсен : типологія неоромантичного мислення / С. І. Хороб // Обрії. – Івано-Франківськ, 1998. – № 1. – С. 43-46.

References:

1. Andreev L. G. Zarubezhnaja literatura XX veka : uchebnik, Moskov, 2004, 560 p.

2. Vekua O. V. Humanistychna osnova khudozhnoho ta etychnoho idealu Volodymyra Vynnychenka (na materialy dramatychnykh tvoriv), Kyiv, 1998, 14 p.

3. Masenko L. T. Tema natsionalnoi nevoli i dramaturhii Lesi Ukrainky, Studii z ukrainistyky, Issue 5, Kyiv, 2004, pp. 174-190.

4. Njamcu A. E. Legendarno-mifologicheskaja tradicija v mirovoj literature (teoreticheskij i istoriko-literaturnyj aspekty), Chernovcy, 1997, 462 p. [Jelektronnyj resurs]. – Rezhim dostupa : <http://www.dissercat.com/>

5. Oliinyk O. Kriz shaty povsiakdennosti, Slovo i chas, 1994, Vol. 5, pp. 15-19.

6. Onovlennia dramaturhii naprykintsi XIX – na pochatku XX stolittia [Elektronnyi resurs]. Rezhym dostupu : <http://lib.chdu.edu.ua/pdf/posibnuku/341/3.pdf>

7. Paskevych N. M. Spetsyfika ta struktura konfliktu u dramaturhii Volodymyra Vynnychenka v konteksti «novoi dramy» kintsia XIX – pochatku XX stolittia, Kyiv, 2000, 18 p.

8. Strashkova O. K. Smysly i formy «novoj dramy» v istorii russkoj dramaturgii konca XIX – nachala XX veka, Stavropol', 2006, 542 p. [Elektronnyj resurs]. – Rezhim dostupa : <http://www.dissercat.com/content/smysly-i-formy-novoi-dramy-v-istorii-russkoi-dramaturgii-kontsa-xix-nachala-xx-veka#ixzz3pDibqQdY>

9. Khorob S. I. Dramaturhiia Oleksandra Olesia i Morisa Meterlinka : typolohiia symbolistskoi ideino-estetychnoi svidomosti, Visnyk Lvivskoho universytetu, Issue 36, Lviv, 2005, pp.124-137.

10. Khorob S. I. Lesia Ukrainka i Henrik Ibsen : typolohiia neoromantychnoho myslennia, Obrii, Ivano-Frankivsk, 1998, Vol. 1, pp. 43-46.

Summary

Iryna Slonevska

Ukrainian Dramaturgy of Early XX Century in the Discourse of the West European 'New Drama'

The article deals with the most significant achievements of domestic drama of early XX century in the discourse of European 'New Drama'.

The frequency of a plot-shaped structure in the Western European and Ukrainian drama of a given period is explored. Genetic connection of modernist experiments, performed with West European drama and launched in a new domestic drama, is considered in the light of the works by H. Ibsen and G. Hauptmann, M. Maeterlinck, K. Hamsun and L. Ukrainka, O. Oles', V. Vynnychenko .

Key words: 'new drama', 'drama of ideas', neoromanticism, symbolist drama, contact-genetic connections.

Дата надходження статті: «15» грудня 2015 р.

Дата прийняття до друку: «25» грудня 2015 р.

УДК 821.161.2–32.09

ТЕТЯНА ТКАЧЕНКО,

*кандидат філологічних наук, доцент, докторант
(м. Київ)*

Антиномія «свій – чужий» у малій прозі Уляни Любович

У статті досліджуються головні риси малої прози Уляни Старосольської (Любович). Зокрема, вичаються формальні та змістові складники творів, з'ясується роль і значення найменувань, образної символіки у текстовій організації. Особливу увагу звернено на ідіостиль автора.

Ключові слова: контраст, антиномія, рефрен, відкритий фінал, символ.

Постановка проблеми у загальному вигляді. Постає Уляни Володимирівни Старосольської (1912–2011; літературний псевдонім –

Любович) – журналістки й мисткині, громадської діячки, учасниці Пласту, співробітниці журналу «Нова хата» і «Господарсько-кооперативний часопис», редакторки журналу Союзу Українок Америки «Наше життя» та часопису «На Сліді», члена Об'єднання українських письменників «Слово», Національної Спілки письменників України, Пен-клубу та Наукового товариства імені Шевченка – досі залишається маловідомою широкому загалу, а твори письменниці – недооціненими літературознавцями. Тому дослідження самотності художнього хисту непересічної українки постає актуальним і важливим у формуванні портрету авторки зокрема та комплексного бачення розвитку національного письменства другої половини ХХ століття загалом. Звідси, *мета роботи* – з'ясувати домінанти ідіостилю Уляни Любович-Старосольської.

Виклад основного матеріалу. Визначальною рисою прози Уляни Любович є виразний автобіографізм нарації. Переживши складні випробовування (смерть батьків, заслання тощо), вона накопичувала побачене, почуте й відчуте, аби потім витворити ці епізоди буття на папері, залучаючи читача до співавторства: «деякі люди й події, які, наче кадри фільму, укладаються картинами [...] Може, у тій тоненькій стіні, що її відчуваю між мною і вами, стіні яку створили інші, різні у вас і у мене, життєві переживання, постануть золоті ниточки взаємного розуміння, толерантності й близькості» [5, с. 8]. Звідси, наратор у творах письменниці постає або свідком/ спостерігачем, або учасником подій, або тією особою, крізь призму якої відбувається водночас рецепція та самопізнання. В останньому випадку доречно сприймати рефлексії героїні міркуваннями й чуттями авторки. Функція наратора детермінує текстову організацію твору, виклад і жанр.

Наприклад, яскравими сюжетними розповідями виступають оповідання «Паша Копейкіна» і «Сорочка щасливої людини».

У невеликому тексті «Паша Копейкіна» письменниця викриває ілюзію самообману щодо рівності людей. Прибиральниця відчуває себе значною персоною через поблажливі хлопки директора по плечу, звертає увагу співробітників розмовами про свої побутові досягнення, зневажає службовців нижчої ланки. Жінка перебуває у створеному псевдо світі, який допомагають підтримувати популяризовані гасла «радянської демократії», що спричиняють і посилюють роздвоєність людини, зумовлюють внутрішній дисонанс, нівелюють звичні морально-етичні цінності на противагу штучним, притаманним тоталітарному режиму.

Саме невідповідність постульованого й реального викликає сум'яття Паші та призводить до фатального рішення. Не маючи харчів

для дітей, жінка зважується на продаж доньки за борошно і пшеницю. Колишній «панібрат», співрозмовник, директор Ян Дамазович, для котрого не бракує продуктів у спеціальних магазинах, знає ситуацію з родиною Паші, оскільки вона проговорює її щодня. Та чоловік уникає відповідальності за вчинок – «Порушує беззвучно устами. Подумав, вийшов з контори, махаючи рукою. Ніби вмив руки від цієї справи» [4, с. 13]. Певно, використання біблійного фразеологізму (слова Понтія Пілата) не є випадковим. Продаж душі тотожний продажу-зраді людини. Міркуючи вголос про доцільність обміну дитини на їжу, жінка наче виправдовується, насамперед перед собою, за ганебний вчинок, але водночас вона мов розділяє цей бруд із байдужими слухачами своєї драми.

З одного боку, письменниця в образі Паші висвітлює дилему матері, яка, не спромігшись прогодувати дітей, жертвує донькою заради решти малечі. Принаймні таким аргументом оперує жінка. Проте «чужий голос» видає її сумніви, а також різка відповідь керівнику, в якій поєднано розпач від безвиході, докір за брехню гасел і бридкість до самої себе. З другого боку, цей випадок розкриває справжню сутність учасників / співучасників злочинної дії. Адже колеги прибиральниці спромоглися лише на марну полеміку про її вчинок. Натомість Ян Дамазович із демократичного начальника враз перетворюється на звичайного чиновника, котрому насправді байдуже до працівників, якого хвилює винятково виконана робота, що забезпечує його непорушність на посаді, попри всілякі негаразди інших. Для нього балакуча прибиральниця – щоденна розвага, доказ власної важливості й статусу. Подібний висновок можна зробити із фіналу історії: пан директор продовжує поклепувати Пашу по плечу, наче нічого не сталося.

Задля увиразнення образів та унаочнення драматизму колізії Уляна Любович використовує різні художні зображально-виражальні засоби. Кульмінація твору і життя Паші витворена у контрасті. Зовнішні зміни жінки, пов'язані з фізичними (недоїдання) та психологічними (дилема щодо продажу дитини) випробуваннями, позначаються на характері персонажа. З балакучої хвалькуватої енергійної співрозмовниці директора вона перетворюється, радше усвідомлює, на смиренну мовчазну самотню служку, до почуттів якої байдуже. Обмін доньки на борошно стає самовільним знекровленням матері, що відображено в художньому паралелізмі. Адже не випадково головна подія відбувається взимку. Сніг є полісемантичним образом. Він виступає лакмусом характерів у межовій ситуації. Крім того, письменниця втілює контраст між чистотою снігу та брудною угодою –

чистотою дочки, яку продають, дитячого світу і ницістю байдужих дорослих, їхнього соціуму, де від голоду мруть, а мама змушена міркувати над продажем малечі.

Доцільно звернути увагу на імена героїв. Для директора письменниці обрала пишномовне найменування, відтворюючи егоцентризм персонажа. Натомість прибиральниця має непоказне ім'я та промовисте прізвище, яке вказує на її вартість для керівництва зокрема і системи загалом, а також, імовірно, виказує остаточне рішення жінки. Та розв'язка примарна, на що вказує зізнання самої Паші: «До літа вистачить» [4, с. 13]. Питання про подальшу долю родини стає риторичним, як і співвідношення доньчиного буття та декількох тижнів із борошном для матері й дітей на шальках терезів.

Смисловим осердям тексту постає рефрен про зміну / пересування суспільної драбини або межі, яка корелює з розчищенням дороги, що відгороджує село від решти світу. Розчарування у гаслах рівноправ'я та взаємодопомоги, фатальне рішення, кардинальна зміна людини суголосна циклічності природи. Але якщо остання повторюється, то жінка і всі учасники родинно-суспільної драми змінюються назавжди.

У даному контексті антиномія «свій – чужий» модифікується у свідомості героїні. Спочатку «своїм» був Ян Дамазович. Згодом прірва, утворена внаслідок самоусування керівника, перетворює його на «чужого». Та вказана суперечність набуває державного масштабу, оскільки пропагована в СРСР зв'язка «друг-товариш-брат» виступає ілюзією підтримки. Тому громадяни однієї спільноти насправді чужі одне одному. Навіть маючи змогу допомогти, вони обирають позицію невтручання, аби не чіпали їх, адже впевнені у власному непорушному статусі, який дозволяє гратися з іншими, вправно оперуючи масками.

Отже, в новелі «Паша Копейкіна» Уляна Любович висвітлила драму родини, крізь призму якої розкрила сутність антигуманної системи.

Проблему виживання людини у тоталітарному радянському режимі письменниці порушує в новелі «Сорочка щасливої людини», де Уляна Любович викриває мізантропію та шовінізм СРСР. Зосереджуючи увагу на святкуванні Нового року працівниками маслозаводу, наратор акцентує справжню причину масового зібрання – єдина можливість поїсти. Скучість і страх робітників, які не наважуються наблизитись до тарілок без дозволу керівництва, дисонують з ораторськими промовами директора «про щасливу советську людину, родіну й партію». Адже у заможній могутній державі питання голоду не може виникнути апріорі. Однак політична система,

орієнтована на споживацьку машину, що поглинає і творця, не помічає людини, замінюючи індивіда масою.

Крім того, наголошуючи на певному розташування запрошених до столу, письменниця висміює культивовану «рівність нації», коли росіяни виявляються дещо «рівнішими». Вона вказує на окремішність чеченців, які стороняться подібних невмотивованих п'яних застіль, та вирізняє політичних в'язнів, нагадуючи сумнозвісні звинувачення у «буржуазному націоналізмі» української інтелігенції 1930-тих років, до якої також належала її родина, в зневажливому докорі директора: «— Давайте, давайте, всі гуртом танцювати! Погуляємо всі разом! — а поглянувши на групу засланих «західників», додав: — Не так, як у тих... буржуїв!» [4, с. 17]. Недоладна мішанина й інтернаціоналізм висвітлено в суміші музичних мелодій, виконання котрих постає викидом емоцій насичених їжею та питвом працівників, які охоче підіграють сп'янілому керівнику, наслідуючи його дії, намагаючись улестити високі чини.

Кульмінацією дійства стає танок як ілюзія єднання верств, під час виконання котрого до кола «своїх» директор начебто залучає співробітників, але насправді він примушує людей принижуватися, підкоряючись рангу. Лицемірність, показність, неприродність Уляна Любович утілює в яскравій фантазмагорії видовища, інфернальність якої відображена через протистояння тіні птахо-звіра та піввелетнів. Із першим образом письменниця ототожнює директора, якого бачить не людиною чи будь-якою іншою істотою, а саме тінню, тобто позбавленою душі й тіла субстанцією, що має лише видимість незрозумілих обрисів. Натомість нерухомі чеченці ввижаються надістотами-піввелетнями, сила яких у непорушності моральних імперативів пращурів.

Авторка раз у раз наголошує на винятковості поведінки представників Чечні. Вони протягом століть дотримуються власних морально-етичних принципів. Їм притаманна згуртованість, зневага алкоголю, не публічність жіноцтва, вроджена гордість. Саме тому загнаний у кут захмелілим директором чеченець робить усе можливе, аби уникнути ганьби. Зіставляючи двох чоловіків, наратор підкреслює відмінність характерів, які протистоять одне одному. Контраст вибудовується у змаганні керівника і підлеглого: перший прагне довести перевагу, принизивши працівника, другий — зберегти гідність. Боротьба закінчується поразкою директора та водночас тієї системи, що витворила подібний гвинтик, який зрозумів брехливість і нищість своєї правительки. Переможцем духу стає чеченець, який, не маючи сорочки, вивищується над керівником, незважаючи на матеріальну бідність.

Обираючи за епіграф відому східну притчу, письменниця реінтерпретує її сенс у художньому тексті. У давній розповіді цар у

пошуках щастя шукає сорочки щасливої людини, та нею виявляється голий музикант на березі річки, в якого нема нічого, крім найбільшого багатства – жити вільним. Однак досягнення вартості дару сталося із втратою матеріальних речей та думок. Відповідно до змісту притчі Уляна Любович, певно, уподібнює директора до царя, оскільки той також дурить себе, вдаючи веселощі та примушуючи те саме робити інших, бо знає, що голодні й залежні від нього раби не відмовлять. Але ілюзія зникає, коли керівник усвідомлює свою мізерність і вбогість перед чоловіком, який у боротьбі за виживання не вдався до приниження, лестощів та зумів зберегти власне ество. Якщо в стародавній історії щастя людина досягає у гармонії з природою, то в літературному творі – у захисті національного й загальнолюдського кодексу честі.

Звідси, у творі «Сорочка щасливої людини» Уляна Любович порушує проблему людської гідності, яка взаємопов'язана з національною сутністю: «сама свідомість приналежності до такого чи іншого народу це доказ самостійного незалежного мислення» [5, с. 8]. Відтак, відбувається градація антиномії «свій – чужий», що розкривається на декількох рівнях – соціальному, національному і загальнолюдському.

У попередніх творах письменниця відображала перипетії на прикладі окремих епізодів із життя, що визначало форму викладу й організацію тексту. Розповідається про конкретний випадок, в якому наратор виступає свідком чи обсерватором перипетії. Однак у художній спадщині авторки наявні також історії з домінуванням рефлексії, де наратор виступає не спостерігачем, а безпосереднім учасником події. Ці твори пов'язані з темою повернення додому й до себе, коли відбувається зіставлення колишнього та теперішнього «Я».

Інколи до процесу самопізнання долучаються сторонні як в етюді «Повернення». Текст викладено мозаїчно, зміщено часові площини, котрі відтворюють зміни героїні на основі її відчуттів, почуттів і спогадів. Доречно зазначити, що різночасових мандрівників об'єднують відповідні емоції. Дитячі подорожі «вузькаторівкою» вирізняються цікавістю у відкритті нових обширів і теплом від материнської турботи. Доросле повернення із заслання пов'язує спільним сум'яттям через невизначеність майбутнього.

Спектр почуттів людей, які звикли приховувати й боятися, Уляна Любович відтворює в залізничних звуках: «Вагон трясся, скрипів, стогнав, інколи підскакував [...] здавалося – вагон ось-ось розлетиться» [3, с. 11]. Потяг амальгує внутрішні колізії пасажирів. У такий спосіб авторка занурює читача у вир невисловлених чуттів й емоцій

персонажів, передає напругу, яка охоплює учасників подорожі, наратора й реципієнтів. Використана персоніфікація дозволяє досягнути нервового напруження вимушених мандрівників, які, з одного боку, прагнуть нарешті дістатися рідних, а з другого, – не знають реакції колись близьких на свою появу / присутність в їхньому житті.

Передчуття невідомого і зруйновані системою людські долі, знищенні стосунки письменниці висловила у порівнянні: «Рукою дотикаюся до стінки вагона [...] дві дошки стикаються. Вони справді рухаються; кожна ніби в інший бік. Це підсилює враження. А може, справді цей вагон розсиплеться, наче домок з карт, і розкидає нас усіх по сірій пустелі степу?» [3, с. 12]. Презентована в уривку символіка відображає персонажів та їхніх прототипів, зокрема й героїню – alter ego авторки. У сірому кольорі вбачаються сплутані переживання засланих через тривалу відсутність у колись звичному світі для решти, а «пустеля степу» є метафорою життя знекровлених людей.

На відміну від більшості подорожніх, героїня-оповідачка видається «чужою» в загальному передчутті радісного повернення, оскільки не сподівається на зустрічі, відчуває біль за втраченою родиною і стає співрозмовницею Зосі, у бесіді з якою переосмислює свої чуття. Жінка зрікається чоловіка через набуті фізичні вади (шрами). Вона боїться заміни кохання на жалість, милосердя і співчуття. Слухачці не вдається переконати Зося, та пригадує власну історію, зізнаючись у міцності свого почуття. Міркуючи над справжніми проявами любові, оповідачка наводить розмаїття відтінків – пристрасть, захоплення, кохання. Проте стосунки для неї за жодних обставин не мають фізичної домінанти. Зрештою, головним у парі вродливої мандрівниці виявляється власне самоствердження, що контрастує з поняттям і розумінням любові для наратора. Сумуючи за втратою ідеальної краси тіла, Зося визнає духовну окремішність подружжя: «... коли вибрав мене, я була, не знаю – чи більше щаслива, чи горда [...] Він пишався моєю красою, але жив ніби далі свої власним окремим життям» [3, с. 14]. Тож істинну чи хибну емоцію здатна визначити лише суб'єктивна рецепція та інтерпретація почуття.

Отже, в образку «Повернення» Уляна Любич крізь призму сповіді наратора й випадкової співрозмовниці досліджує власні спогади і почуття, переосмислює свій життєвий досвід, розкриває внутрішні колізії понівечених системою людей, які повертаються до життя.

Якщо в перших двох творах переважає розповідь, а у третьому поєднано особні роздуми наратора і протягом діалогу оповідачки з персонажем, то в художніх текстах «Заворожена ніч» та «У чужому місті» читача поглинає суцільна саморефлексія авторки. Письменниці

презентує емоційну палітру, яку відчувала через розрив із батьківщиною.

«Заворожена ніч» – замальовка з буднів сибірського заслання Уляни Любович. Головним засобом у творі постає паралелізм. Почуття оповідачки детермінують рецепцію довкілля. Страх самотньої дороги «розвалюшками» (руїни розкуркуленого села) посилюється відчуттям холоду та зумовлює невмотивовану тривогу, втілену в чудернацьких слухових (скрип снігу) і зорових (тіні) видавах, а також у непевній ході, спровокованій внутрішнім заціпенінням. Апогей напруження втілена у трансформації неспокою в жах, набутий можливою зустріччю зі звіром. Емоційна кульмінація збігається зі змістовою – оповідачка досягає середини шляху, наближаючись до своєї домівки. Водночас пройдена відстань зосереджує страхи героїні й підсумовує надумані химери. Згадка про материнське турботу виявляється протидією тривогам доньки, оскільки відбувається фізичне відчуття неньчиних світлих думок, що допомагає дитині долати невпевненість у власних силах, дає силу і сміливість подолати важку дорогу. Родинний зв'язок підтримує та розширює україномовна пісня («Реве та стогне Дніпр широкий!», «Ой місяцю, місяченьку, не світи нікому...»). Тобто наявна градація від особистого до національного, що взаємодіють одне з одним у людському естві.

Осягнення кола «своїх» змінює внутрішнє наповнення та сприйняття шляху. В оповідачки зникає беззахисність, оскільки вона відчуває матір і земляків, з'являється певність у напрямку, а природа перетворюється на універсального чарівного помічника, знаного з дитинства: «Місяць перестає бути холодним, злим і чужим. Стає знайомим, романтичним, срібнолицим, що освічує мені дорогу, розсипає по снігу срібло та кришталі [...] Голос віддаляється, і хоч щораз то тихіше, але чую я його аж до самої хати» [5, с. 84].

Звідси, в невеличкій замальовці Уляна Любович дослідила взаємозв'язок особи, родини й нації, який визначає сутність людини.

Студіювати внутрішній світ індивіда у формі рефлексій письменниці продовжує в етюді «У чужому місті». Авторка використовує художнє обрамлення і ретроспективу, аби відтворити контраст, передусім чуттєвий, минулого й теперішнього часу, кожний з яких має відповідні маркери.

Протиставлення відбувається на декількох рівнях. Оповідуючи побут сьогоднішньої та колишньої домівок, наратор зіставляє місто й село. Перше вирізняється «цивілізованою м'якою дійсністю», друге – «твердим днем з його трудами». Вона звертає увагу на повсякденну фізичну працю селян, їх боротьбу за існування і водночас втрачену

городянами здатність цінувати природу, шанувати її силу, що втілено у різнобарв'ї опису довкілля, поєднанні розмаїття кольорів (рудий, синій, фіалковий, рожевий, сірий, червоний) у відчутті повітря, сонця, снігу, вітру тощо. Вибір зими не є випадковим, оскільки ця пора року найяскравіше виражає циклічність життя природи, яка, на відміну від людського буття, нівелює смерть, а демонстрацією власної сили примушує особу повноцінно жити щомиті.

Рефреном спогадів постає думка про материнську могилу – «де спить моя мама». Згадки про найріднішу, розмови з ненькою відроджує в думках та словах «єдино правдиве», чим виступає пам'ять предків: «З'являються живі і близькі, з усім, що люблять, до чого звикли, що будь-коли сказали, зробили, відчули. Вони між нами...» [3, с. 16]. Осердям прашурів постає мовлення – вербальна присутність, хата – матеріальна, нащадки (матір і донька) – генетична, що передбачає синтез духовного й фізичного.

Натомість у місті образ розкішної природи, безмежжя степу, велич стихії зникає, зменшуючись до голубів на балконі, яких перебиває цокання годинника і недільний дзвін. «Чуже місто» є метафорою видозміни оповідачки. Обрамлення, в якому відображено напівмарення / напівсон із колишнього життя, нагадує лещата, що стикають героїню, не дозволяючи повернутися додому й, може, до себе справжньої.

Тож в етюді «У чужому місті» письменниця порушує питання збереження власного ества за умови захисту етногенетичної пам'яті. Вона презентує зміщений хронотоп у розкритті внутрішніх колізій, поділяючи суб'єктивний часопростір на минуле – своє та теперішнє – вороже, в якому навіть ілюзорна тиша «чужа»: «Вони перестали бути чимось ближчими від дійсності, стали тільки спогадами. Але перестали бути надією. Я в чужому місті, чужому домі. Пусто» [3, с. 16]. Звуки цивілізації утворюють внутрішню пустку, засвідчують розрив із надією на повернення у загублений світ, на втрату людиною первинної гармонії, своєї іманентної сутності.

Висновки. Отже, малій прозі Уляни Володимирівни Старосольської-Любович властивий автобіографізм, використання образів-символів, паралелізму, метафори, виразне протиставлення та зіставлення понять і явищ, наявна часова проекція (минуле – теперішнє). Письменниця порушує актуальні питання, вкрапляє історичні аспекти й залучає смислову градацію (особисте – родинне – національне – загальнолюдське). Зображаючи характери, події, досліджуючи внутрішні колізії індивіда, вона відтворює насамперед чуттєвий рівень сприйняття, що полягає в емоційному нюансуванні,

котре увиразнює зміни персонажів чи розкриває їхню сутність. Вибір сенситивної домінанти зумовлене авторським прагненням наблизити читача до змалюваної перипетії, допомогти реципієнту знайти дотичні ланки з побаченим, почутим, пережитим. У такий спосіб відбувається невербальний полілог учасників запропонованого наратором контексту.

Звідси, Уляна Любович презентує різножанрову малу прозу (новела, образок, оповідання, етюд), головним складником якої постає суб'єктивізм рецепції та інтерпретації світу й себе персонажами, авторкою та читачами.

Подальше студіювання творчості письменниці є важливим складником цілісної картини української діаспорної літератури й національної культури.

Список використаних джерел і літератури:

1. Баб'юк Л. Вітаємо дорогу пані Лясю! Улянї Старосольській-Любович – 95 років / Лідія Баб'юк // Наше життя. – 2007. – №5. – С.1-3.
2. Літературознавча енциклопедія : У двох томах / Авт.-уклад. Ю.І. Ковалів. – К. : ВЦ «Академія», 2007. (Енциклопедія ерудита)
3. Любович У. Два образки / Уляна Любович // Сучасність. – 1978. – №4. – С.11-18.
4. Любович У. Два оповідання / Уляна Любович // Сучасність. – 1969. – №7. – С.12-16.
5. Любович У. Розкажу вам про Казахстан : нариси з пережитого / Уляна Любович. – Вінніпег-Торонто : Новий Шлях, 1969. – 191 с.

References:

1. Bab'yuk L. Vitayemo dorogu pani Lyasyu! Ulyani Starosol's'kij-Lyubovych – 95 rokiy, Nashe zhy'tt'ya, 2007, Vol. 5, pp.1-3.
2. Literaturoznavcha encyklopediya, Kyiv, 2007.
3. Lyubovych U. Dva obrazky, Suchasnist', 1978, Vol. 4, pp.11-18.
4. Lyubovych U. Dva opovidannya, Suchasnist', 1969, Vol. 7, pp.12-16.
5. Lyubovych U. Rozkazhu vam pro Kazaxstan : nary'sy` z perezhy'togo, Vinnipeg-Toronto, 1969, 191 p.

Summary

Tetiana Tkachenko

The Antinomy «Insider – Alien» in the Small Prose by Uliana Liubovych

The article deals with the peculiarities of the small prose by Uliana Starosolska-Liubovych (1912–2011). The research investigates the role and the sense of the titles and image's symbolism in her stories, the formal and substantive, conceptual levels of the text's organization. The study pays particular attention to the author's individual style.

Key words: *contrast, antinomy, refrain, open finale, symbol.*

Дата надходження статті: «15» грудня 2015 р.

Дата прийняття до друку: «23» грудня 2015 р.

УДК 82.09:323.272(477) «1917/1921»(045)

ЮРІЙ ТЕЛЯЧИЙ,

*доктор історичних наук, професор
(м.Хмельницький)*

**Активізація літературної критики
в період Української революції (1917–1921 рр.)**

В статті охарактеризовано процес активізації української літературної критики в роки революції (1917–1921). Визначено характерні риси літературної творчості періоду національно-культурного відродження. З'ясовано особливості української літературної критики як складової культурного процесу в 1917–1921 рр.

Ключові слова: *літературна критика, інтелігенція, культура, письменники, українська революція.*

Постановка проблеми в загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими та практичними завданнями. В умовах розбудови України в контексті державотворчого процесу актуальним є використання історичного досвіду часів Української революції (1917–1921 рр.). Національно-культурне відродження проявилось в різних сферах культури. Вагомі зрушення відбулися в літературному процесі загалом та літературній критиці зокрема. Революційні події 1917–1921 рр. в Україні вплинули не лише на долю, а й на творчість української інтелігенції.

Аналіз основних досліджень і публікацій, присвячених даній проблемі і на які спирається автор. Тема українського літературного життя в революційну добу 1917–1921 рр. стала предметом дослідження М. Глобенка, С. Єфремова, Ю. Липи, Н. Миронець, В. Петрова, В. Радзиковича, Д. Розовика, Ю. Телячого, Д. Чижевського та ін., однак можна констатувати про неповноту вивчення цієї проблеми [1;2;6;8;16;17;18;19].

Виділення невирішених проблем, яким присвячено статтю. Незважаючи на наявність праць, присвячених творчій інтелігенції революційної доби, поза увагою дослідників опинилося літературна критика періоду національно-культурного відродження 1917–1921 рр.

Формування мети і завдання статті. Метою й завданням означеного наукового матеріалу виступає визначення досягнень і особливостей української літературної критики як складової культурного процесу в 1917–1921 рр.

Виклад основного матеріалу з обґрунтуванням отриманих наукових результатів. У першому десятилітті ХХ ст. розвиток української літератури проходив за надмірно важких умов у контексті єдиного культурного процесу з ідеєю національного визволення України. В критиці та літературознавстві спостерігалася боротьба за єдину національну українську літературу. Великою працею в цій ділянці відзначилися І. Франко, М. Грушевський, С. Єфремов, редактори й співробітники пресових органів та видавництв: М. Сріблянський, Д. Донцов та ін. Особливість літературної праці на цьому відтинку полягала в тому, що багатьом поетам і прозаїкам доводилося бути одночасно критиками й дослідниками вітчизняної літератури. Між письменниками велася інтенсивна полеміка з питань нових літературних напрямів, піднесення професійного рівня літераторів тощо, з нагоди чого І. Франко писав: «Ніколи досі на ниві нашого слова не було такого оживлення, такої маси конфліктів суперечних течій, полеміки різнорідних думок і змагань, тихих, але глибоких переворотів» [21, с.11-12].

Літературна критика впродовж 1917–1921 рр. стала засобом регулювання і корекції літературного процесу, спілкування письменників з читачами. Із сторінок газет і журналів як широкі народні верстви, так і представники творчої інтелігенції мали змогу довідатися про актуальні питання розвитку літературного життя в часи УЦР, гетьманату Павла Скоропадського, Директорії УНР, про головні здобутки в галузі української літератури. Тогочасна літературна критика підтримувалася і забезпечувалася як нормами і кодифікаційними правилами, так і громадською думкою інтелігенції. Основні її жанри революційного періоду: рецензія, стаття проблемного чи оглядового характеру, творчий портрет, есе, фейлетон, пародія, некролог, монографія, дискусія, лист-звернення тощо. Аналіз літературно-критичних матеріалів, присвячених проблемі культуротворчої діяльності української інтелігенції, які вийшли друком упродовж 1917–1921 рр., свідчить про їх тісний зв'язок із журналістикою, спеціальною літературно-мистецькою пресою. Літературна критика повною мірою характеризується як важливий різновид публіцистики революційної доби [9, с.183].

У дослідженні «Українське літературознавство в перше пореволюційне п'ятнадцятиліття» Г. Костюк писав: «Революція 1917 року, а з нею великий український національно-визвольний рух, проголошення Української Народної Республіки незалежною державою були тим історично-вирішальним, межевим етапом, що позначив собою початок нової, висхідної, національно-державної доби в історії

українського народу. Ця велика подія в нашій історії позначилася позитивно на цілому комплексі... культурної, мистецької, літературної та наукової діяльності нашого народу. Зокрема позначилася вона на стані й розвитку українського літературознавства – науці про теорію й історію мистецтва слова» [5, с.185].

У силовому полі літературно-мистецького модернізму 1917–1921 рр. були постійно присутні дві опозиційні тенденції – неокласична та авангардна. Авангардним передвісником нової хвилі модернізму в українській літературі став футуризм, що з'явився ще до Першої світової війни. Тому й не дивно, що 1919 р. М. Семенко пов'язував футуризм (як «мистецтво переходової доби», тобто періоду революції) безпосередньо з «пролетарським мистецтвом», як його наступним, вищим етапом [7, с.33-34; 9, с.183]. За твердженням Р. Мовчан, «...представники авангардних течій 1910–1920 рр. знищували (деструкціювали) всі відомі стильові форми, деформували традиційні жанри, на цих уламках намагались вибудувати (сконструювати) новітнє пролетарське мистецтво. За своєю потужністю тодішній авангард дорівнював революційності соціальних змін у суспільстві. Однак при цьому вони мало дбали про культуру художнього письма, епатажно заперечуючи національну традицію, літературний авангард швидко ідеологізувався, ставав «лівим». Доречно в цьому контексті навести й думку одного з «неокласиків» М. Рильського: «Український неокласицизм був у значній мірі виявом боротьби проти панфутуристів, деструкторів та інших представників того мистецтва, яке так безпідставно декларувало себе як «ліве»» [9, с.82-83].

У вересні 1917 р. з'явилася рецензія Л. Чулого на нову книгу О. Олеся, характерну провідною ідеєю громадянських мотивів. Багато творів цього поета містили заклики до боротьби, мали патріотичний характер, була й лірика, так звані «осінні мелодії». «Отже, – підсумовував автор, – остання книжка О. Олеся – книжка великої краси – говорить, на мій погляд, про великий ліричний дар поета. Тон пророка-проповідника – не властива риса його музи» [22].

Вагоме значення в справі пропаганди української культури мала книга Івана Огієнка, вченого-мовознавця, приват-доцента Київського університету св. Володимира «Українська культура. Коротка історія культурного життя українського народу. Курс, читаний в українським народнім університеті», яка вийшла на початку 1918 р. в м. Києві. В праці автор подав короткий історичний нарис розвитку української культури від найдавніших до новітніх часів, виходячи з позицій автентичності та самобутності національно-культурних традицій українців [14]. Видання зустріло як схвальну, так і критичну оцінку.

Зокрема, одна з останніх таких рецензій належала авторитетному вченому В. Науменку, який на сторінках «Нової Ради» 5–7 квітня 1918 р. вмістив статтю під промовистою назвою «Як не треба викладати історію української культури» з тезами про те, що «...не тільки ніяких наукових фактів, крім помилок, у цій книжці не знайдеш, але і пояснення відомих вже фактів нема, а все зведено до якогось панегірика українській культурі, без усяких наукових доказів». Причиною цього, на думку опонента, стало «бажання пустити в світ не наукову, а рекламну літературу» з жорсткою критикою антиукраїнської політики російського царизму [10;11]. З відповіддю І. Огієнко не забарився, й уже 21–23 квітня в «Новій Раді» надрукував статтю «Війна з вітряками», в котрій писав: «Д. Науменкові більше над усе не до вподоби гаряча любов до України і всього українського, що червоною ниткою проходить по книжці; проти цього він з запалом і повстає в своїй рецензії, обсипаючи мене за це всяким сміттям... він навіть втерів рівновагу і забув елементарну чемність... Про все це сперечатись з д. Науменком не маю жадної охоти». Іван Огієнко подав коментарі до необґрунтованих, як на його думку закидів Володимира Науменка, особливо зупинившись на мовознавчих аспектах [12;13]. Це все свідчило про факт конфронтації в середовищі української інтелігенції, про те, що перший рік революційних подій поділив її на два табори, що вели між собою ідеологічну боротьбу, на прибічників українського національно-культурного будівництва на принципах традицій та захисту українознавства й тих, що виступали за нерозривний зв'язок, єдність і непорушність україно-російських культурних взаємин.

Однією з малорозвинених важливих складових вітчизняного літературознавства революційних часів залишалася бібліографія. І. Калинович 21 травня 1918 р. на сторінках «Нової Ради» надрукував розлоге звернення до видавництв та літераторів «В справі української воєнної бібліографії», в якому зазначалося: «Наслідком світової війни і з нею зв'язаних проблем європейська публіцистика зацікавилася українською справою й українським народом, даючи цьому доказ у численних відзивах». Із метою систематизації книжок, періодичних видань, публікацій українських авторів, що побачили світ у 1917–1918 рр. (та й у наступні роки), автор вказував на потребу підготовки докладного бібліографічного покажчика, – «він потрібний буде всякому, хто студіювати хоче сучасну добу». Тому І. Калинович звертався до всіх авторів та громадян, що володіють такою інформацією, надсилати її на його адресу [4].

У загальному контексті розвитку української літератури варто наголосити на наявність проблеми розвитку літератури національних

меншин. Досить актуальною стала стаття невідомого автора «О еврейских писателях», надрукована в газеті «Киевское эхо» (1919 р.). Автор розпочав матеріал словами про те, що «Єврейська література... – багата, цікава й різнобічна». Він зазначив про те, що в м. Києві утворилася «невелика єврейська літературна колонія», котра «прекрасно об'єднана чистим ставленням до мистецтва, любов'ю до нього, істинним горінням». Ним відзначалася як показова позиція редакційної колеги партійної газети «Нае цайт» щодо розміщення на її шпальтах віршів, повістей, критичних статей та ін. матеріалів, автором багатьох із яких виступав М. Литвак. За інформацією дописувача, в м. Києві в революційні часи активно працювали такі єврейські письменники, як Д. Бергельсон, І. Блейхер, Д. Гіршкан, Зінгер (молодий белетрист), І. Розенфельд, З. Сегалович, І. Добрушин (критик, поет), поети: Д. Гофштейн, Л. Квітко та ін. Частими гостями їх літературних зібрань були художники І. Ельман, М. Шейхель та ін. У статті наголошувалося на тому, що єврейські видавництва навчилися друкувати презентативні книги «на європейський манер з віньетками та художніми обкладинками». На той час побачили світ видання Д. Бергельсона, Д. Гіршкана, І. Розенфельда та ін. Разом із тим друкуються й перекладені твори В. Короленка, Д. Байрона, Г. Лонгфелло та інших літераторів.

М. Литвак дав коротку, але змістовну характеристику творчості І. Розенфельда (повісті «Конкуренти», «Нога»), Д. Бергельсона (повісті «Біля вокзала», «Після всього»), зазначаючи, що перший із них «шукає в душах людей і речей пісню», а другий – «шорохи та незрозумілі шуми», стверджуючи, що «обидва вони талановиті, що є найбільш важливим». Суперечливий талантом дописувач називає письменника-містика Містера, позитивно відгукується про літератора-повістяра Д. Гіршкіна, роблячи загальний підсумок такими словами: «Праця вирує в єврейській літературній колонії. Пишуть, друкують, видають, спілкуються, обговорюють, критикують, і все це проникнуте чистою високою любов'ю до мистецтва, яке ще єдине світить у темному житті нашому та однаково цінне і прекрасне на всіх мовах» [15].

У вступі до збірника критичних матеріалів «Українська література революційної доби» (1922 р.) Осип Назарук підкреслював, що «...мірилом розвитку нашої національної сили є не тільки напрям і якість письменницьких творів, але також їх кількість і поширення між народом... [яке] надзвичайно трудно ствердити хоч би в приближенню, бо наші видавництва не видають ніяких статистик про те, в які околиці й між які слої населення розходиться їх видання». Автор був переконаний про необхідність такої інформації, оскільки вважав, що

без цього неможливі плани майбутньої літературно-видавничої діяльності, «без сього навіть найкраще письменство не впаде докониати нічого іншого, крім виховання незначної верстви інтелігентів, яка битиметься, як риба об лід, аж поки не винищить її при першій нагоді – таки наша власна неусвідомлена народня маса» [20, с.4]. З метою збирання об'єктивної інформації про діяльність українських письменників у 1917–1921 рр. газета «Український прапор» розповсюдила спеціальну анкету, відповіді на яку, певною мірою, сприяли б формуванню узагальнюючих відомостей з даного питання. В опитуванні взяли участь 82 літератори (з них – 9 жінок), 48 галичан, 30 наддніпрянців, 4 буковинці, які проживали в таких містах: Відень – 31, Львів – 13, Ужгород – 5, Прага – 5, Тарнув – 3, Париж – 3 та ін. [20, с.5, 7]. Тематика виданих літературних творів свідчить, що найвищим ідеалом літературної творчості була «свідомість національних традицій». Як кращі зразки називалися твори молодого літератора О. Бабія, а також В. Винниченка, П. Карманського, О. Назарука, М. Обідного, А. [?] Павлюка, В. Пачовського, В. Поліщука, С. Черкасенка, Ю. Шкрумеляка та ін. [20, с.22, 24, 45]. О. Грицай дав високу оцінку творчій постаті В. Винниченка, зазначаючи, що «...сими романами [«По той бік»] докаже, що він справді наймогутніший талант між сучасними оповідачами України. Була б невіджалувана шкода, якби сей талант витрачувався й надалі на різного роду соціальні брошури та фільми. Я думаю, що нині Винниченко один в силі витворити епоху в нашій соціальній романі». Далі критик позитивно схарактеризував роман «І в огні її окраденую збудять» П. Карманського, «найкращого лірика сучасної Галичини» [20, с.25]. За твердженням Олекси Кущака, найважливішим культурним завданням сучасності стало українське національне визволення, розвиток власного вільного духовного життя. Його основою є моральні цінності нації, кожної людини. З огляду на відповіді позицій анкети можна простежити наявність головних суперечностей: боротьба за виживання та нестримне бажання і воля «піднятися духом понад сучасний побут нації, завзято обороняти свідомість власного визволення», а це спонукає до «праці нації» [20, с.31, 37, 40].

Прикметним є факт зацікавленості до української літератури з боку європейської славістики. Так, у 1919 р. в м. Софії болгарською мовою було видано книгу С. Єфремова «Українската литература». У передмові Д. Шишманов вказував на потребу для болгарів «толкової нужди... об'єктивної і безпристрасної оцінки» розвитку української літератури за непростих революційних умов [3, с.4].

Отже, українська літературно-мистецька критика в 1917–1921 рр. стала важливою складовою вітчизняного культурного процесу з орієнтацією на національне відродження. Сприятливим чинником для літературної критичної думки став розвиток української літератури, зростання книжкового видання, збільшення кількості періодичної преси, в т. ч. й літературно-мистецьких видань, а також активізація творчої діяльності вітчизняних літераторів. Літературна та мистецька критика були тісно взаємопов'язані між собою. Літературно-мистецька критика стала засобом регулювання літературно-мистецького процесу революційної доби, оригінальною формою взаємовідносин між читачами, рецензентами, літераторами та художниками. Завдяки рецензіям як на окремі книжкові видання, так і на мистецькі виставки, читачі мали змогу довідатися про творчий доробок представників літературно-мистецької інтелігенції, скласти загальне уявлення про хід національно-культурного відродження в різних регіонах України за УЦР, гетьманату Павла Скоропадського, Директорії УНР. Завдяки літературно-мистецтвознавчим публікаціям громадськість відкривала нові імена письменників і художників, знайомила з новими тенденціями літературно-мистецького процесу. Значною мірою цьому сприяло прагнення дослідників доносити інформацію не лише зі сторінок фахових видань, а й зі шпальтів популярної періодики. Можна констатувати про недостатню увагу критиків до культурних проблем національних меншин. Заслугове на схвалення факт появи в революційні роки перших фундаментальних узагальнюючих праць з історії української літератури С. Єфремова, а також переклад українською мовою авторитетних зарубіжних видань з актуальних проблем культури тощо. Все це свідчило про початок створення в 1917–1921 рр. вітчизняної школи дослідників національної культури. На жаль, дані тенденції мали нетривалий характер.

Узагальнюючи здобутки української літературно-мистецької інтелігенції в 1917–1921 рр., можна констатувати, що результати творчості об'єктивно підтвердили факт національно-культурного відродження в Україні впродовж революційного періоду. Вагомих досягнень у прозі досягли представники старшої генерації, наддніпрянці: Г. Журба, П. Капельгородський, Г. Коваленко, В. Короленко, В. Леонтович, Д. Маркович, О. Пчілка, Н. Романович-Ткаченко, Г. Хоткевич, Л. Яновська та ін.; західняки: Б. Лепкий, О. Маковей, О. Назарук, В. Островський, В. Стефаник та ін. Національну поезію того часу представляли як уже відомі поети – М. Вороний, О. Діхтяр, М. Драй-Хмара, М. Кононенко, А. Кримський, Я. Мамонтов, О. Олесь, В. Самійленко, Л. Старицька-Черняхівська,

С. Черкасенко, М. Чернявський та ін., так і початківці – П. Гаєнко, Д. Геродот, М. Годованець, С. Грещенко, О. Донченко, В. Еллан-Блакитний, А. Животко, О. Журлива, М. Зеров, М. Йогансен, Г. Косинка, Г. Мазуренко, В. Максимець, М. Нарушевич, М. Обідний, В. Поліщук, К. Поліщук, А. Постоловський, М. Рильський, Я. Савченко, В. Свідзінський, М. Семенко, О. Слісаренко, В. Сосюра, П. Степ, П. Тенянко, М. Терещенко, П. Тичина, П. Филипович, М. Філянський, В. Чумак, Г. Чупринка та ін. У Наддніпрянщині набула популярності творчість західноукраїнських поетів: Д. Загула, П. Карманського, В. Кобилянського, Р. Купчинського, Б. Лепкого, В. Пачовського та ін. Помітний внесок в українську драматургію 1917–1921 рр. зробили В. Винниченко, М. Ірчан, Є. Карпенко, Я. Мамонтов, І. Микитенко, Л. Старицька-Черняхівська, С. Черкасенко, Л. Яновська та ін. У діаспорі українську літературу розвивали О. Грабовський, О. Грицай, М. Скритий, М. Тарновський, С. Чернецький та ін. Публіцистику революційного часу творили С. Єфремов, В. Мурський, А. Ніковський, П. Стебницький, М. Шаповал та ін.

У наступному по-різному склалися життєві долі представників української літературно-мистецької інтелігенції. Дехто помер, загинув у боях із загарбниками, інші відчували гіркоту принижень і поневірянь у чужих країнах, багато хто з тих, хто залишився в Україні, були фізично знищені в часи сталінського терору; а над тими, що залишилися живими, висіла постійна загроза арешту. У 1920 р. М. Рильський із гіркотою в душі написав пророчі слова:

Огонь пройшов і залишився дим,
Про бурю спогад – жовті складки піни,
Туман їдкий, де був потоп і грім,
Де грала повінь – крумкання жабині [23, с.5-7].

Висновки та перспективи розвитку проблеми. Отже, в контексті самотніх українських громадських і політичних інститутів, упродовж ХІХ та на початку ХХ ст. розвинувся український національний рух, котрий очолила інтелігенція і який завершився національно-соціальною революцією 1917–1921 рр. й проголошенням української державності. Але це національно-державне відродження було надто коротким, щоб мати вирішальний вплив на соціальну й економічну еволюцію української нації, воно яскраво проявилось у культуротворчій діяльності української інтелігенції, що була також передчасно та мілітарно призупинена більшовиками в листопаді 1920 р. Перспективним напрямком досліджень виступає українська мистецтвознавча критика 1917–1921 рр.

Список використаних джерел і літератури:

1. Глобенко М. Хрестоматія з української літератури / М. Глобенко. – Марсель, 1952. – 64 с.
2. Єфремов С. Історія українського письменства / С. Єфремов. – К. – Ляйпці, 1919. – Т. 2 : Від Шевченка по початок 1920-их рр. – 504 с.
3. Єфремов С. Украинската литература / С. Ефремов ; прѣвель отъ ржкописа Димитръ Шишмановъ. – София : Печатница С. М. Стайковъ, 1919. – 127 с.
4. Калинович І. В справі української воєнної бібліографії / І. Калинович // Нова Рада. – 1918. – № 81. – 21 трав. – С. 4.
5. Костюк Г. Українське наукове літературознавство в перше пореволюційне п'ятнадцятиліття / Г. Костюк // Записки Наукового Товариства ім. Шевченка. – Париж-Чикаго, 1962. – Т. CLXXIII: Праці історично-філософичної секції. Збірник на пошану українських учених, знищених большевицькою Москвою / ред. М. Овчаренко. – С. 185–216.
6. Липа Ю. Бій за українську літературу / Ю. Липа. – Львів : Народній стяг, 1935. – 151 с.
7. Мертвопетлюйко П. Мистецтво переходової доби / П. Мертвопетлюйко // Мистецтво. – 1919. – № 2. – черв. – С. 33–34.
8. Миронець Н. Джерела історичної пам'яті / Н. Миронець. – К. : Інститут української археографії та джерелознавства ім. М. С. Грушевського НАН України, 2008. – 400 с.
9. Мовчан Р. Український модернізм 1920-х : портрет в історичному інтер'єрі : [моногр.] / Раїса Мовчан. – К. : Стило, 2008. – 544 с.
10. Науменко В. Як не треба викладати історію української культури / В. Науменко // Нова Рада. – 1918. – № 50. – 5 квіт. – С. 2.
11. Науменко В. Як не треба викладати історію української культури / В. Науменко // Нова Рада. – 1918. – № 52. – 7 квіт. – С. 2.
12. Огієнко І. Війна з вітряками / І. Огієнко // Нова Рада. – 1918. – № 64. – 21 квіт. – С. 2.
13. Огієнко І. Війна з вітряками / І. Огієнко // Нова Рада. – 1918. – № 65. – 23 квіт. – С. 2.
14. Огієнко І. Українська культура. Коротка історія життя українського народу. Курс, читаний в українському народнім університеті / І. Огієнко. – К., 1918. – 272 с.
15. О еврейских писателях // Киевское эхо. – 1919. – 27 января. – № 4. – С. 4.
16. Петров В. Історія української літератури / Петров В., Чижевський Д., Глобенко М. – Мюнхен, 1949. – Зошити 1–10. – 193 с.
17. Радзикович В. Історія Української Літератури / Володимир Радзикович. — Детройт : Книгарня і Видавництво «Батьківщина», 1956. – Т. III : Нова Доба. – 135 с.
18. Розовик Д. Ф. Культурне будівництво в Україні у 1917–1920 рр. / Д. Ф. Розовик. – К. : Аквілон-Плюс, 2011. – 544 с.

19. Телячий Ю.В. Українська літературно-мистецька інтелігенція в національно-культурному відродженні (1917–1921 рр.): [моногр.] / Ю.В. Телячий. – Тернопіль: ТзОВ «Терно-граф», 2014. – 600 с.

20. Українська література революційної доби. – Львів – Відень : накладом «Українського Прапора», 1922. – 47 с.

21. Хрестоматія з української літератури ХХ сторіччя / упоряд. : Євген В. Федоренко та Павло Муляр. – Нью-Йорк : вид-во Шкільної ради, 1978. – 432 с.

22. Чулий Л. Нова книжка О. Олеся / Л. Чулий // Нова Рада. – 1917. – 19 верес. – № 140. – С. 4.

23. «Як на вільне, на радісне свято...» / авт.-упорядн. Завальнюк К. В., Стецюк Т. В. : Ч. 1. Українська поезія доби національно-визвольних змагань (1917–1921 рр.). – Вінниця : видавництво-друкарня «Діло» ; СПД Данилюк В. Г., 2007. – 492 с.

References:

1. Hlobenko M. Khrestomatiia z ukraïnskoï literatury, Marsel, 1952, 64 p.
2. Yefremov S. Istoriia ukraïnskoho pysmenstva, K., 1919, Part 2, 504 p.
3. Efremov# S. Ukraïnskata literatura, Sofija, 1919, 127 p.
4. Kalynovych I. V spravi ukraïnskoï voiennoi bibliohrafii, Nova Rada, 1918, Vol. 81, pp. 4.
5. Kostiuk H. Ukraïnske naukove literaturoznavstvo v pershe porevoliutsiine piatnadtsiatylittia, Paryzh-Chykago, 1962, pp. 185–216.
6. Lypa Yu. Bii za ukraïnsku literaturu, Lviv, 1935, 151 p.
7. Mertvopetliuiko P. Mystetstvo perekhodovoi doby, Mystetstvo, 1919, Vol. 2. pp. 33–34.
8. Myronets N. Dzherela istorichnoi pamiaty, K., 2008, 400 p.
9. Movchan R. Ukraïnskyi modernizm 1920-kh : portret v istorichnomu interieri : [monohr.], K., 2008, 544 pp.
10. Naumenko V. Yak ne treba vykladat istoriiu ukraïnskoï kultury, Nova Rada, 1918, Vol. 50, pp. 2.
11. Naumenko V. Yak ne treba vykladat istoriiu ukraïnskoï kultury, Nova Rada, 1918, Vol. 52, pp. 2.
12. Ohiienko I. Viina z vitriakamy, Nova Rada, 1918, Vol. 64, pp. 2.
13. Ohiienko I. Viina z vitriakamy, Nova Rada, 1918, Vol. 65, pp. 2.
14. Ohiienko I. Ukraïnska kultura. Korotka istoriia zhyttia ukraïnskoho naroda. Kurs, chytanyi v ukraïnskimi narodnimi universyteti, K., 1918, 272 p.
15. O evrejskikh pisateljah, Kievskoe jeha, 1919, Vol. 4, pp. 4.
16. Petrov V. Istoriia ukraïnskoï literatury, Moskva, 1949, Zoshyty 1–10, 193 p.
17. Radzykevych V. Istoriia Ukraïnskoï Literatury, Detroit, 1956, Part III, 135 p.
18. Rozovyk D. F. Kulturne budivnytstvo v Ukraini u 1917–1920 rr., K., 2011, 544 p.
19. Teliachyi Yu.V. Ukraïnska literaturno-mystetska intelihentsiia v natsionalno-kulturnomu vidrodzhenni (1917–1921 rr.): [monohr.], Ternopil, 2014, 600 p.

20. Ukrainska literatura revoliutsiinoi doby, Lviv, 1922, 47 p.

21. Khrestomatiia z ukrainskoi literatury XX storichchia, Niu-York, 1978, 432 p.

22. Chulyi L. Nova knyzhka O. Olesia, Nova Rada, 1917, Vol.140, pp. 4.

23. «Yak na vilne, na radisne sviato...», Vinnytsia, 2007, 492 p.

Summary

Yurii Teliachyi

Intensification of Literary Criticism in the Period of Ukrainian Revolution (1917–1921)

The process of intensification of Ukrainian literary criticism in the years of revolution (1917–1921) has been characterized in the article. Typical features of literary creative work of the period of national-cultural revival have been determined. Peculiarities of Ukrainian literary criticism, as a component of cultural process in 1917–1921, have been cleared out.

Key words: *literary criticism, intelligentsia, culture, writers, Ukrainian revolution.*

Дата надходження статті: «7» січня 2016 р.

Дата прийняття до друку: «17» січня 2016 р.

УДК 821.161.2.09+929 Малик

ОЛЕСЯ ФОМІНА,
аспірантка
(м.Старобільськ)

**Модель світу крізь призму фантастичних повістей «Злочинці з паралельного світу», «Злочинці з паралельного світу – 2»
Галини Малик**

У статті зроблено спробу окреслити об'єктивну наукову оцінку особливостям української літературної казки другої половини ХХ ст. – першої половини ХХІ ст. модель світу крізь призму фантастичних повістей Галини Малик. Автор статті досліджує українську літературну казку на прикладі повістей « Злочинці з паралельного світу », « Злочинці з паралельного світу – 2 » Галини Малик.

Ключові слова: *модель світу, сучасне літературознавство, жанр, літературна казка, фантастична повість, Галина Малик, злочинці з паралельного світу, художньо-мовленнєві засоби.*

Постановка проблеми у загальному вигляді. Сучасне літературознавство виявляє незмінний інтерес до закономірностей

літературного процесу другої половини ХХ ст. – першої половини ХХІ ст., до особливостей його еволюції, розвитку окремих жанрів. Відповідне місце серед них посідає й літературна казка. Ця літературна форма є досить поширеною і популярною серед різних верств суспільства, має великий вплив на культурні запити та ціннісні орієнтації літературної дитячої громадськості.

Актуальність даної статті зумовлена тим, що необхідно дати об'єктивну наукову оцінку особливостям української літературної казки другої половини ХХ ст. – першої половини ХХІ ст. на прикладі фантастичних повістей Галини Малик. *Мета розвідки* – вивчення української літературної казки крізь призму повістей «Злочинці з паралельного світу», «Злочинці з паралельного світу – 2» Галини Малик. Зазначена мета передбачає розв'язання таких завдань:

– з'ясувати головні дискусійні проблеми;

– вивчення казки, як особливого жанру, спираючись на здобутки сучасного літературознавства у площині казкознавства та фантастичних повістей української письменниці Галини Малик.

Виклад основного матеріалу. Розвиток літературної казки другій половині ХХ ст. – першій половині ХХІ століття перетікав різними етапами. Ускладнилася її форма, поступово відновлювалися й утверджувалися функціонально-тематичні різновиди: пригодницько-фантастичні казки (В. Нестайко, А. Костецький, Я. Стельмах, Г. Малик), анімалістичні (Н. Забіла, О. Іваненко, Л. Письменна), філософські (В. Шевчук), дидактичні (Ю. Ярмиш, В. Сухомлинський) тощо. У сучасному науковому дискурсі спостерігається нечітке дефініювання і класифікація літературних казок, що, вочевидь, пов'язано з довільним розумінням і тлумаченням поняття «казка», коли воно подеколи вживається не в науковому, а в метафоричному значенні, що спостерегла Ірина Арзамасцева [1, с. 236]. На підставі огляду презентативних джерел, у яких порушено питання теорії літературної казки, її жанрової специфіки [2, с. 101; с. 246], можна умовно окреслити кілька варіантів дефініювання цього поняття як жанру. Перший – сфокусований на перерахуванні окремих характеристик, здебільшого присутніх у літературній казці. Сьогодні прийнято вважати хрестоматійною дефініцією Людмили Брауде: «Літературна казка – авторський, художній, прозаїчний або віршовий твір, заснований або на фольклорних джерелах, або цілком оригінальний; твір переважно фантастичний, чародійний, що змальовує неймовірні пригоди вигаданих або традиційних казкових героїв і, в окремих випадках, орієнтований на дітей; твір, в якому неймовірне чудо відіграє роль сюжетотворного фактора, служить

вихідною основою характеристики персонажів « [2, с. 234]. Визначення такого типу мають описовий характер, досить великі за обсягом і розуміються надто широко, адже йому можуть до певної міри відповідати твори фантастичної літератури в цілому. Другий – полягає у спробі сформулювати узагальнене визначення. «Літературна казка – такий жанр літературного твору, в якому в чарівно-фантастичному або алегоричному розвитку подій і, як правило, оригінальних образах та сюжетах у прозі, віршах та драматургії розв'язуються морально-етичні та естетичні проблеми» [7, с. 87], – так вважає Ю. Ярмиш, апелюючи до сюжетно-композиційних особливостей жанру, представленого в усіх родах літератури – епосі, ліриці та драмі. Утім, морально-етичні й естетичні проблеми порушено й у пригодницько-фантастичних творах для дітей, досить поширеному сьогодні фентезі, а не лише в літературній казці. Тому ця дефініція не може бути визнана остаточною.

Осібю можна зазначити спробу з'ясування суті поняття «літературна казка» Галини Сабат. Дослідниця наголошує на тому, що на літературній казковій традиції позначена система актуальних для часу написання твору мистецьких, естетичних, соціальних доктрин відповідної доби. Г. Сабат подає дефініцію занадто широкого змісту, що враховує і контекст доби написання твору, і жанротивірну суть казки, класифікованої за мірою співвідношення в текстах фольклорного та індивідуально-авторського начала: «Літературна казка – це фантастичний твір авторської художньої творчості, нерозривно пов'язаний із реальністю життя, що відображає суть епохи, всотує ідейно-політичні тенденції часу, впливається в літературні течії і напрямки, має схильність до інновацій, консолідації з іншими жанрами й утвореннями гетерогенних мистецьких явищ, які тісно пов'язані зі світоглядом письменника, або ж це мистецький твір, сюжетно-структура якого побудована за специфічними традиційними законами фольклорної казки, його особливий стиль, трансформуючи народну традицію, виливається у новітньо-авторський семантико-гносеологічний субстрат» [6, с. 38].

Можна навести ще багато прикладів дефініювання терміну, однак такого, що б на сьогодні влаштувало усіх дослідників, немає. Причину, очевидно, треба шукати в динамічності жанру, його постійному розвитку й тісному взаємозв'язку з творчою індивідуальністю письменника.

Як справедливо зазначає Н. Копистянська, «жанр змінний у безперервному історичному розвитку і національній своєрідності. Жанр неповторно індивідуальний (творчість визначних письменників

відрізняється особливим зламом жанрових ознак і часто дає якийсь новий напрямок розвитку того чи іншого жанру, чи його відгалуженню, сприяє трансформації поняття» [3, с. 33].

Літературна казка вступає в типологічні зв'язки і з фантастичними жанрами. Так, *наукова фантастика*, що широко представлена в літературі для дітей та юнацтва другої половини ХХ ст. – першої половини ХХІ ст. (В. Владко, О. Бердник, А. Дімаров, В. Бережний), активно застосовує принцип науковості, тобто наукового обґрунтування всього фантастичного. При цьому автори часто використовують його лише як літературний прийом, за допомогою якого намагаються переконати читача, що та чи інша подія, яка описується у творі, ймовірно, відбувалися чи будуть відбуватися. Логічні пояснення фантастичного в науково-фантастичній літературі є ґрунтом для створення казкової реальності. У такий спосіб компенсується зневіра читача. Ні у випадку з фольклорною, ні у випадку з літературною казкою цього не відбувається, оскільки «казка спрямована не на зображення й пояснення стану світу і його змін в результаті дії героя, а на показ стану героя в результаті успішного подолання ним бід, нещастя, перешкод» [Мелетинский 1969, с. 101]. У літературній казці, на відміну від наукової фантастики, відсутня спроба передбачити майбутнє на науковій основі, прогнозувати розвиток науки й техніки або гіпотетично пояснити суть подій та процесів, що відбувалися в далекому минулому.

Фантастичні казки мали магічне призначення, яке з часом утратилося; в них органічно поєднуються міфічне, фантастичне і героїчне начала.

Трансформація казки як жанру у фантастичну повість у творчості Галини Малик цілком природна, що характеризується творами «Злочинці з паралельного світу» та «Злочинці з паралельного світу – 2».

Фантастична повість будується за особливим принципом. Фантастика відрізняється від казкового вимислу тим, що в центрі уваги опиняється глядач, важко піддається поясненню, але потенційно можливе явище чи подія. Властиве цьому жанру узагальнення дозволяє розвивати актуальні для конкретного історичного часу теми: стан духовного світу сучасних людей, прогрес і його наслідки для людства, проблеми адаптації особистості в соціумі, майбутнє планети в умовах активного втручання людини в закони природи.

У сюжеті фантастичної повісті часто використовуються парадоксальні гіпотези і версії, що представляють надприродне як реальність. Звідси багатоплановість сюжетних ліній, зсув часу, перенесення дії в простір, що відкривається за межами земних вимірів.

Зміст фантастичної повісті є спробою визначити місце людини у світі, про який він знає ще менше, ніж про себе самому. Підтвердження цієї думки можна знайти в повістях «Злочинці з паралельного світу» та «Злочинці з паралельного світу – 2» дитячої письменниці Галини Малик.

Фантастичний елемент – це паралельний світ та його представники: хлопчик Хроня, собаки з паралельного світу: Пол, Тер, Гейст, собака Рекс, що у перекладі «цар, Рата – кіт, що розмовляє, попуга Фері, Доллі –вівчарка-коллі, Хомка – хом'як та інші. Втручання у життя людей і тварин прибульців з паралельного світу: Пола, Тера, Гейста – прийом, обраний автором для розгортання сюжету. Власне для того, аби зібрати в одному місці безпритульних покинутих тварин, птахів, хлопчика Хроню і навести лад у світі, де господарями є люди. Паралельний світ, за Галиною Малик, це світ, у якому все навпаки: люди помінялися місцями з тваринами. Такий прийом допомагає донести авторську ідею: у світі людей і тварин мають бути гармонійні стосунки, бо на цій землі все створено для розумного співіснування усіх живих істот.

Галина Малик у своїх повістях занурює читача у ще один світ: світ предків, що знаходиться у часовому розломі. Хлопчик Хроня з друзями потрапив до іншого виміру, у світ, де відчув себе частинкою цілого – свого роду і зрозумів, що він не самотній у цьому світі. Взаємозв'язок між різними світами не випадковий: автор наполегливо проводить думку про тяглість історії людства, про космічні закони вищої гармонії і рівноваги, яких сучасне цивілізоване людство має дотримуватися.

У своїх творах авторка активно використовує пласт української міфології, казок, і удосконалює свої твори архетипними образами, модернізуючи і оцивілізовуючи їх. Такими є Цур і Пен, хранителі вогнища роду, яким дана велика сила знань та віри у незнищенність і вічність роду людського. Фантастичний герой Цур згадує про своє справжнє призначення рідко, бо його улюбленим заняттям є споглядання реклами у телевізорі: *реклама фервекс*. Пек любить сидіти перед дверцятами пічки і невідривно дивитися на мерехтливі плямінці на вуглинках. Дивовижні дідки, які згадуються у творі «Злочинці з паралельного світу – 2», повиростали на головах вербові гілки, здатні на різні чудесні перетворення. Саме вони дають прихисток двом прибульцям: Хроні і Рексу, переховують їх від двох конкуруючих фірм, що полюють на дітей. Цур і Пек показують хлопчику та його супутникам місце, назване часовим розломом, і потрапляють усі разом у світ предків, рятуючись від небезпеки. Поширені у народних легендах образи вовкулак у Галини Малик

набувають дуже імпозантного вигляду: вони одягнуті у цілком пристойні чорні костюми, білі сорочки, краватки, у них гладенько зачесане волосся, зібране у вузол. І якби не чорні окуляри, зброя, мета появи, поведінка, їх можна було б сприйняти за держслужбовців найвищого рангу, які щойно вийшли із засідання кабінету міністрів чи з офіційного рауту. Ватажком у них Вульф, глава Ордену, якому й належить викрадений Круком Гаєм дорогий нашійник. Такий авторський прийом дозволяє зрозуміти, що зовнішній вигляд оманливий, він лише завуальовує вовкулацьке нутро тих, хто не живе за людськими законами.

Важливим елементом фантастичних повістей «Злочинці з паралельного світу» та «Злочинці з паралельного світу – 2» Галини Малик є наділення тварин людським умінням говорити. Мова якнайповніше розкриває характер кожного персонажа, його спосіб життя, принципи. *Собака Рекс* – вірний друг Хроні. Спостережливий і сторожкий, тверезомислячий, критичний, завжди готовий захистити тих, хто поруч і хто слабший: «Ну, що тепер робитимемо», «Молодець, Фері...» [4, с. 90]. *Кім Рата* – цинічний, нахабний, нечесний, продажний, служить тим, хто платить: «Не БІЗ-НЕСом, а БІС-НІСом: куди мене БІС НІС, туди я й ішов» [4, с. 78]. *Хом'ячок Хомка* смислом свого життя вважає ситість шлунка і харчові запаси. Йому незрозуміле, дивне і шкідливе слово свобода та пов'язані з ним незручності бездомного існування. Хомка видав і зрадив друзів без найменших докорів сумління, ще й злукавив, надавши своєму вчинкові шляхетного забарвлення: зробив як свідомий громадянин. Мова його пересипана промовистими приказками і прислів'ями: «Моя хата скраю», «Своя сорочка ближче до тіла», «Хоч казанком, аби не в піч» [4, с. 76]. Хом'ячок утратив здатність говорити, як тільки потрапив до клітки й отримав омріяне сите, безпечне і бездумне життя. *Шотландська вівчарка Доллі*, інтелігентне створіння, непристосоване до жорстких і незвичних умов цього світу, у якій довелося потрапити після смерті господаря, вченого-філолога. Її вишукана мова дисонує з мовленням оточення: грубим, лайливим, звульгаризованим, криміналізованим суржилом. Вона намагається впливати на товариство, до якого потрапила, розкрити справжні цінності в житті: «*Я шість років жила у професора філології.....; ...це не лайка, це так називається наука, яка вивчає мову – фі-ло-ло-гія*» [4, с. 79]. *Папуга Фері* дуже нагадує загальновідомого персонажа мультфільму про блудного попугая, легковажного і безпринципового, який тільки й здатен повторювати чужі думки, вислови й за першої нагоди емігрує: «*Бр-р-рехня.....так по телевізор-р-ру в р-р-рекламі кажуть*» [4, с. 84].

Крук Гай (теж міфічно-казковий образ) – житель зони. Це особливий персонаж: йому 305 років, він виголошує біблійні істини, які стали афоризмами: «*Блаженна та людина, що завжди обачна*», «*Є час мовчати і час говорити*», «*Хто в невинності ходить, той ходить безпечно, а хто кривить дороги свої, буде виявлений*» [4, с. 122; с. 131]. *Крук* бачить значно більше і глибше, ніж інші, аналізує, чітко розмежовує біле і чорне, є носієм авторської ідеї про мудрість, вічні непроминальні цінності.

Висновки... На основі проаналізованих творів «Злочинці з паралельного світу» та «Злочинці з паралельного світу – 2», можна зробити висновок, що Галина Малик обирає теми не розроблені, складні і доволі незручні, порушує такі ж проблеми. Як форму для втілення творчих задумів письменниці обирає фантастичну повість, особливості якої є поєднання реального і фантастичного. Композиційними особливостями творів є своєрідні обрамлення, основними елементами яких є втручання у земні справи фантастичних істот – прибульців із паралельного світу. З героями трапляються різні пригоди: фантастичні і нефантастичні, проте більшість випробувань цілком реальні і відбуваються у жорстокому реальному світі.

Список використаних джерел і літератури:

1. Арзамасцева И. Детская литература : учеб. для студентов высш. и сред. пед. учеб. заведений / И. Н. Арзамасцева, С. А. Николаева. – М. : Изд. центр «Академия» : Высш. шк., 2000. – 427 с.
2. Брауде Л. К истории понятия «литературная сказка» / Л. Ю. Брауде // Изв. АН СССР. Сер. литературы и языка. – 1977. – Т. 36. – № 3. – С. 230–235.
3. Копистянська Н. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства : монографія / Н. Копистянська. – Л. : ПАІС, 2005. – 368 с.
4. Малик Г. Неймовірні історії. Вибране. – Ужгород: Карпати, 2011. – 482 с.
5. Мелетинский Е. Аналитическая психология и проблема происхождения архетипических сюжетов [Электронный ресурс] / Е. М. Мелетинский – Режим доступа: <http://www.aquarun.ru/psih/tvor/tvor4.html>. – Загл. с экрана. – Дата обращения: 09.09.13.
6. Сабат Г. Казки Івана Франка: особливості поетики. «Коли ще звірі говорили»: монографія / Галина Сабат. – Дрогобич : Коло, 2006. – 360 с.
7. Ярмиш Ю. У світі казки : літ.- критич. нарис / Ю. Ярмиш. – К. : Рад. письм., 1975. – 144 с.

References:

1. Arzamasceva I. Detskaja literatura : ucheb. dlja studentov vyssh. i sred. ped. ucheb. Zavedenij, Moskva, 2000, 427 p.
2. Braude L. K istorii ponjatija «literaturnaja skazka», Izv. AN SSSR. Ser. literatury i jazyka, 1977, Part 36, Vol. 3, pp. 230-235.

3. Kopystianska N. Zhanr, zhanrova systema u prostori literaturoznavstva : monohrafiia, Lviv, 2005, 368 p.

4. Malyk H. Neimovirni istorii. Vybrane, Uzhhorod, 2011, 482 p.

5. Meletinskij E. Analiticheskaja psihologija i problema proishozhdenija arhetipicheskikh sjuzhetov [Jelektronnyj resurs], E. M. Meletinskij, Rezhim dostupa: <http://www.aquarun.ru/psih/tvor/tvor4.html>. – Zagl. s jekrana. – Data obrashhenija: 09.09.13.

6. Sabat H. Kazky Ivana Franka: osoblyvosti poetyky. «Koly shche zviri hovoryly»: monohrafiia, Drohobych, 2006, 360 p.

7. Yarmysh Yu. U sviti kazky : lit.- krytych. Narys, Kyiv, 1975, 144 p.

Summary

Olesia Fomina

Model of the World Through the Prism of the Fantastic Stories «Criminals From a Parallel World», «Criminals From a Parallel World – 2» by Halina Malyk

The article made an attempt to determine an objective scientific assessment of the peculiarities of the Ukrainian literary tale of the second half of the twentieth century – the first half of the twenty-first century model of the world through the prism of the fantastic novels by Halina Malyk. The author of the article explores Ukrainian literary tale by the example of the novels «Criminals from a Parallel World», «Criminals from a Parallel World – 2» by Halina Malyk.

Key words: *model of the world, modern literature studies, genre, literary fairy tale, fantastic story, Halina Malyk, criminals from a parallel world, artistic-speech means.*

Дата надходження статті: «5» грудня 2015 р.

Дата прийняття до друку: «13» грудня 2015 р.

УДК 82–94.09

ТЕТЯНА ЧЕРКАШИНА,

*доктор філологічних наук, доцент
(м.Харків)*

Жанри прозової саморепрезентації

Статтю присвячено дослідженню генологічної системи прозового саморепрезентативного письма, що є складником нефікційної літератури. Визначено, що до парадигми саморепрезентативних жанрів входять автобіографія, мемуари, щоденник, автобіографічна повість, автофікційний роман, автобіографічний нарис та інші. Доведено, що генологічна парадигма прозового саморепрезентативного письма є рухливою системою, яка постійно видозмінюється, збагачується за рахунок появи нових жанрових

різновидів і модифікацій усталених жанрів, поповнюється за рахунок появи нових (здебільшого гібридних, синтезованих) жанрів. З'ясовано, що генологічна парадигма прозового самореферентивного письма складається з більш чистих (автобіографія, мемуари, щоденник, лист) і суто гібридних (автобіографічний роман, автобіографічна повість, автобіографічна новела, мемуарно-автобіографічна повість та інші) жанрів. Окремим предметом дослідницької уваги стали генологічні характеристики автобіографії, мемуарів й автобіографічної повісті як жанрів прозової самореферентивності. Закцентовано увагу на існуванні макро- і мікрожанрів прозової самореферентивності, на прикладі жанрів автобіографії та автопортрета простежено характер взаємодії макро- і мікрожанрів на текстовому рівні прозового самореферентивного твору.

Ключові слова: прозова самореферентивність, жанрова система, жанр, макрожанр, мікрожанр, автобіографія, мемуари, автобіографічна повість, автопортрет.

Постановка проблеми у загальному вигляді. Самореферентивне письмо є відносно новим видом прозової творчості. Його витoki сягають європейської літератури нового часу, коли один за одним почали з'являтися особистісно зорієнтовані твори французьких, німецьких і англійських авторів, твори, в яких уперше основним предметом авторської оповіді став опис їх дійсного життя, особливостей власного душевного та інтелектуального розвитку і т. ін.

Перші історико-літературні та теоретичні дослідження цього різновиду нефікційного письма з'явилися значно пізніше – на межі XIX–XX ст., однак більш системного характеру наукові студії особистісно зорієнтованого письма отримали з другої половини XX ст., з часу появи праць М. Бахтіна [1], О. Галича [2], Л. Гінзбург [3], Ж. Гюсдорфа [4], Ф. Лежена [5; 6], Дж. Оліні [7] та ін. Проблеми прозової самореферентивності привертають увагу і новітніх літературознавців, лінгвістів, психологів, соціологів, педагогів, антропологів, культурологів та ін. Зокрема окремої уваги заслуговують розвідки Т. Гаврилівна [8], О. Галича [9–11; та ін.], Ф. Гаспаріні [12], Ж.-Ф. Міро [13] тощо, автори яких відійшли від традиційного потрактування особистісно зорієнтованого письма лише як складника документалістики й різноаспектно проаналізували його численні проміжні варіації (дивись з цього приводу наше попереднє дослідження [14]). Однак досі поза увагою науковців лишається комплексне вивчення жанрової системи нефікційного письма, не дослідженим є питання внутрішньотекстової взаємодії макро- і мікрожанрів та ін.

Метою цієї розвідки є окреслення генологічної парадигми прозового саморепрезентативного письма, виокремлення генологічних ознак провідних жанрів само репрезентації й виявлення процесів їх взаємодії у текстовій площині твору.

Виклад основного матеріалу. Література особистого спогаду представлена широкою парадигмою документальних і художньо-документальних жанрів, більшість з яких знаходиться на перетині кількох жанрів, жанрових різновидів, або модифікацій фактуального і фікційного прозового письма. Ці жанри є різними за ступенем співвіднесення документального і художнього, за ступенем інформативності й повноти викладення саможиттєписного матеріалу, однак єдина їх прозова форма викладу матеріалу, гомо- чи гетеродієгетична нарація про події чи емоції, що дійсно мали місце в реальному житті біографічного автора.

Поява саморепрезентативних жанрів пов'язана із бажанням авторів полишити для сучасників і нащадків власну візію історії свого життя, свого портрету (зовнішнього й внутрішнього) в інтер'єрі епохи. Для цього авторові доводиться ставати обсерватором себе колишнього чи теперішнього й виступати одночасно об'єктом і суб'єктом власної оповіді.

Причин звернення до прозової саморепрезентації існує багато. Зокрема, Віталій Безрогов у своєму дослідженні «Автобіографія та історія» (тут і надалі переклад з російської та французької наш. – *Т. Ч.*) серед основних причин називає переоцінку власної життєвої стратегії, самоінтеграцію, самоідентифікацію, самопізнання, самотерапію, поліпшення власного статусу, самозвіт, підбиття підсумків життя, пояснення себе (як я став таким, який я є), репрезентацію себе (з тим, щоб усім стало зрозуміло, який я є), самосповідь, апологію, передачу досвіду й відомостей для пізнання людей, передачу відомостей про свій час, про історію практичного повсякденного життя та інші [15, с. 177–178].

У більшості випадків саморепрезентативні твори розраховані на подальшу публікацію чи будь-яку іншу форму публічного оприлюднення. Часом це робиться ще за життя автора, часом – уже після його відходу у вічність.

Для презентації себе і свого життя автори обирають різні жанрові форми – автобіографії, автопортрети, сповіді, апології, спогади, мемуари, щоденники, блоги, автобіографічні й автофікційні романи, автобіографічні повісті, новели, оповідання, есе, нариси і багато інших.

Генологічна парадигма саморепрезентативного прозового письма не є сталою, вона постійно поповнюється передусім жанровими

різновидами і модифікаціями вже відомих жанрів спогадової літератури. Так, серед новітніх різновидів усталених жанрів можна назвати абеткову автобіографію, автогеобіографію, кібер-автобіографію, мікроблоги та інші.

Кожний жанр спогадового письма є органічним поєднанням змістових і формальних ознак, які склалися історично. І як слушно відзначала Нонна Копистянська: «Єдність у жанрі змісту і форми досягається не простою відповідністю, а боротьбою, притяганням і відштовхуванням, гармонією та дисонансом. Це складна діалектична єдність, динамічна і, разом із тим, із константами» [16, с. 28].

Теоретично доведено, що будь-який жанр доволі рідко існує в чистому вигляді, більш типовою для нього є гібридна форма існування. У прозових жанрах спогадового письма гібридність виступає однією з провідних жанрологічних ознак, оскільки більшість спогадових саморепрезентативних жанрів постає на перетині кількох жанрів документального, художнього, а часом і публіцистичного, письма.

Більш чистими жанрами є автобіографія, мемуари, щоденник і лист (хоча і тут ми маємо складність генологічної диференціації автобіографії і мемуарів, які є близькоспорідненими жанрами), які є основними жанрами провідних видів спогадової літератури – автобіографіки, мемуаристики, діаристики та епістолярію.

Автобіографія – це прозовий нефікційний твір, головною метою якого є художня реконструкція Я автора, здійснена ним самим на основі офіційних і особистих документів, автобіографічної пам'яті, самоспостережень і спостережень інших людей. Основними жанроутворювальними рисами є ідентичність образів автора, наратора та головного персонажа; провідною сюжетною лінією має бути опис справжнього життєвого шляху автора, еволюція (зокрема й внутрішня) його особистості; персонажами оповіді мають бути лише люди, які існували або існують реально і т. п. Зважаючи на те, що йдеться про реконструкцію життя реально існуючої особистості, відтвореної в літературному вигляді нею особисто, то обов'язковими рисами автобіографії є фактографічність, ретроспективність оповіді, подвійна перспектива бачення (тоді – тепер), багатьом автобіографіям властива також психологічність, самоаналітичність, саморефлексивність та ін. Усі ці характеристики дали можливість французькому науковцю Філішу Лежену ще на початку 1970-х років сформулювати канонічне визначення жанру, яке залишається актуальним і в наш час: «Автобіографія є текстом з ретроспективною установкою, шляхом якого реальна особистість розповідає про власне існування, роблячи акцент на своєму особистому житті, особливо на історії становлення своєї

особистості» [5, с.14]. Традиційною схемою побудови автобіографічного тексту є логічно послідовний, хронологічний, прозаїчний опис життєвого шляху автобіографа від моменту його народження до певного етапу його життєдіяльності.

Одним із стійких жанроутворювальних елементів є наявність у тексті автобіографії загальноприйнятих тематичних блоків, як-от: «родовід», «дитинство», «юність», «виховання», «освіта» і таке інше. Згідно з теорією французького науковця Філіппа Лежена [6], обов'язковим структурним елементом будь-якої автобіографії є «автобіографічний договір» (*le pacte autobiographique*), що прямо вказує на автобіографічні наміри автора. Автобіографічний договір, на думку вченого, імпліцитно або експліцитно властивий всім без винятку автобіографічним текстам, про що дослідник неодноразово писав у своїх літературознавчих роботах різних часів. Саме наявність цього виду договору допомагає виокремлювати автобіографії із загального потоку автодокументальних і просто художніх текстів, написаних від першої особи.

Мемуари, своєю чергою, можна визначити як прозову ретроспективну оповідь про реальні події, свідком або учасником яких автор був особисто; про реальних людей, з якими автор був знайомий; про особисті життєві враження й емоції. Специфікою цього жанру є те, що образ автора завжди є ідентичним образу наратора, може виступати в якості головної дійової особи, другорядного персонажа, знаходитися в центрі та на периферії мемуарної оповіді. Типовими жанровими рисами мемуарів є суб'єктивність, або особистісне начало, ретроспективність, документальність, наявність двох часових планів, концептуальність та ін. Так само, як і в жанрі автобіографії, ми маємо оповідь від першої особи інтрадієгетичного наратора з обмеженою перспективою бачення; має місце ідентичність образів автора, наратора та головного персонажа; присутня подвійна перспектива бачення – тоді й тепер. Але водночас значно більше уваги приділено мемуарному складнику, унаслідок чого є більш розгалужена система побічних сюжетних ліній та наявна більша кількість другорядних персонажів. На відміну від автобіографії з її орієнтацією на цілісність опису автобіографічного складника, у мемуарах ідеться більше про дискретні автобіографічні спомини, оскільки основною сюжетною лінією є не історія персонального життя мемуариста, а історія сучасної йому доби, сучасного йому покоління, тому типовість описаних подій та явищ нерідко заступає індивідуальність і неповторність, характерні риси для жанру автобіографії.

Суто гібридними є автобіографічний роман, автобіографічна повість, автобіографічна новела, автобіографічне оповідання, мемуарно-автобіографічна повість, мемуарно-автобіографічне оповідання і т. ін., які сполучають риси документальних (як-от: автобіографія, мемуари) і художніх (зокрема роману, повісті, новели, оповідання) жанрів. Гібридний характер цих жанрових форм можна простежити і на змістовому, і на формальному рівнях організації творів.

Скажімо, автобіографічна повість – жанровий різновид белетристичного жанру повісті, і в загальних рисах її можна визначити як автобіографічний твір середньої за обсягом прозової форми, що з високим ступенем белетризації й психологізму творчо реконструює певний етап авторського саможиттєпису. Від референційної автобіографіки вона наслідує низку загальноновидових рис, як-от: фактуальна основа оповіді; зображення лише тих подій та явищ, що справді мали місце в житті реально існуючої особистості; мемористичність, тобто відтворення реальних подій, думок і почуттів з опорою на власну автобіографічну пам'ять; концептуальність; суб'єктивність; ретроспективність; наявність подвійної перспективи бачення – тоді й тепер; збіг образів автора та головного героя й ін. Від референційної автобіографіки автобіографічна повість бере також невігадані, наперед задані авторським життям, сюжет, персонажну систему та хронотоп.

Але на документальну автобіографічну основу накладаються також характеристики, властиві фікційному за своєю суттю жанру повісті. Оповідь має бути середнього за обсягом розміру, докладно зосереджуватися на одній основній сюжетній лінії, мати одного головного й низку другорядних персонажів, які будуть складати наративне тло. В автобіографічній повісті, так само як і в повісті, домінантними стають «статичні складники: положення, душевні стани, пейзажі, описи, об'єднані часто за принципом нанизування» [17, с. 419]. Унаслідок цього провідною метою автобіографічного повістяра є не стільки нагромадження фактуальних даних у хронологічному чи ахронологічному порядку, скільки створення ефекту присутності читача в історії, що оповідається. Для досягнення цього ефекту використовується якнайширша палітра художніх засобів, завдяки яким автобіографічна картинка ніби оживає перед очима читачів. Багато уваги приділено якнайменшим деталям опису, які в референційній автобіографії зазвичай опускаються. Пейзажні описи стають важливим елементом зображення внутрішніх станів, частішими є авторські роздуми та медитації. Автобіографічна повість охоплює невеликий

часовий проміжок авторського життя, і завдяки застосуванню художніх засобів вона є тяглою в плані часу.

Типовим для прозових саморепрезентативних жанрів є входження одних спогадових жанрів в інші у ролі вставних мікрожанрів. Зазвичай ідеться про блокові (як-от: вставні автобіографічні чи мемуарно-автобіографічні новели або оповідання, листи та ін.) або фрагментарні, децентровані, вставки. Серед прикладів децентрованих вставних мікрожанрів можна назвати жанр автопортрета, який являє собою сукупність вербалізованих описів автобіографом своїх зовнішніх (фізичних) і внутрішніх (морально-психологічних) характеристик.

Існує два види автопортрета – прозопографічний, у якому автор подає свій зовнішній фізичний портрет; та етологічний, що знайомить читачів з характером, звичками і т. п. автобіографа. В обох випадках ідеться не про статистичні, а про динамічні автопортрети. Автобіограф зазвичай показує себе в процесі розвитку, відтворюючи свій автопортрет від перших дитячих спогадів про себе до фізичних і морально-психологічних автохарактеристик на момент створення мемуарно-автобіографічного твору.

Особливістю автобіографічних автопортретів є те, що переважна більшість автобіографів у своїх творах відображають власні етологічні портрети, у той час як прозопографічні лише зрідка згадуються. Одним із можливих засобів пояснення цього феномена є те, що самій людині доволі важко, а інколи взагалі неможливо, дати собі адекватну характеристику. Хода, манера триматися, зміни виразу обличчя в той чи той момент мовлення, сприйняття різноманітної інформації, зовнішня експресія, – усе це в більшості випадків залишається недоступним людському баченню.

Як слушно відзначив Михаїл Бахтін, «зібрати себе в щось більш-менш завершене зовнішнє ціле сама людина не може, переживаючи життя в категорії свого Я» [1, с. 37]. На думку науковця, «справа тут не в недостатності матеріалу зовнішнього бачення – хоча і ця недостатність надзвичайно велика, – а в чисто принциповій відсутності єдиного ціннісного підходу зсередини самої людини до її зовнішньої вираженості; ніяке дзеркало, фотографія, спеціальне спостереження над собою тут не допоможуть; у кращому випадку ми отримаємо естетично фальшивий продукт, корисливо створений з позиції позбавленого самостояння можливого іншого» [1, с. 37]. Саме тому, якщо автобіограф і подає свій прозопографічний автопортрет, то йдеться переважно про зовнішні фізичні характеристики, як-от: зріст, вага, колір очей, волосся, інші зовнішні дані, які можна побачити, завдяки спогляданню себе в дзеркалі, роздивляння особистих

фотографій і т. п. Значно частіше автобіографи звертаються до своїх етологічних автопортретів, поетапно досліджуючи еволюцію свого характеру, описуючи свої звички, типові психічні й психологічні стани.

Але при будь-яких трансформаціях спогадових жанрів у них завжди, словами Нонни Копистянської, «зберігається головне» [16, с. 35] – певний набір жанрологічних рис, які є усталеними, але водночас «потенційно змінними елементами» [16, с. 35].

Висновки... В контексті наведених вище ілюстрацій, досліджень, можемо говорити про наявність жанрових домінант, яких, як правило, у саморепрезентативних прозових жанрах може бути декілька. Саме превалювання тих чи тих жанрових домінант дає змогу визначити, який із жанрів у спогадовому творі є провідним, тобто макрожанром, а який є підпорядкованим мікрожанром.

Тим самим, можна констатувати, що генологічна парадигма прозової саморепрезентації є складною, багаторівневою системою, що включає в себе жанри різних структурно-типологічних видів документального письма (зокрема автобіографіки, мемуаристики, діаристики, епістолярію тощо). Ця система є гнучкою, типовою є можливість функціонування одного і того самого жанру як макро- чи мікрожанру, відтак окреслена проблематика вимагає подальшого більш уважного літературознавчого вивчення.

Список використаних джерел і літератури:

1. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М. : Искусство, 1986. – 445 с.
2. Галич О. А. Українська письменницька мемуаристика : природа, еволюція, поетика : [монографія] / О. А. Галич. – К. : КДП ім. О. М. Горького, 1991. – 217 с.
3. Гинзбург Л. О психологической прозе / Л. Гинзбург. – 2-е изд. – Ленинград : Худ. лит., 1976. – 448 с.
4. Gusdorf G. Lignes de vie 2 : auto-bio-graphie / G. Gusdorf. – Paris : Odile Jacob, 1991. – 504 p.
5. Lejeune P. L'autobiographie en France / P. Lejeune. – Paris : Armand Colin, 1971. – 270 p.
6. Lejeune P. Le pacte autobiographique / P. Lejeune. – Paris : Seuil, 1975. – 355 p.
7. Olney J. Metaphors of the Self : the Meaning of Autobiography / J. Olney. – Princeton : Princeton University Press, 1972. – 312 p.
8. Гаврилів Т. Форма і фігура. Ідентичність у художньому просторі : [монографія] / Т. Гаврилів. – Львів : ВНТЛ-Класика, 2009. – 480 с.
9. Галич О. А. Глобалізація і квазідокументальна література : [монографія] / О. А. Галич. – Рівне : Луганський національний університет ім. Т. Шевченка, видавець О. Зень, 2015. – 200 с.

10. Галич О. А. Документальна література та глобалізаційні процеси у світі : [монографія] / О. А. Галич. – Луганськ : СПД Резніков В. С., 2013. – 264 с.
11. Галич О. А. Fiction i non fiction у літературі : проблеми теорії та історії / О. А. Галич. – Луганськ : СПД Резніков В. С., 2013. – 368 с.
12. Gasparini P. Est-il je? Roman autobiographique et autofiction / P. Gasparini. – Paris : Seuil, 2004. – 400 p.
13. Miraux J.-P. L'autobiographie : écriture de soi et sincérité / J.-P. Miraux. – 3^{me} éd. – Paris : Armand Colin, 2009. – 128 p.
14. Черкашина Т. Ю. Мемуарно-автобіографічна проза : українська візія : [монографія] / Т. Ю. Черкашина ; за наук. ред. О. А. Галича. – Харків : Факт, 2014. – 380 с.
15. Безрогов В. Г. Автобіографія и история : некоторые комментарии историка к автобиографическим исследованиям / В. Г. Безрогов // Хеннингсен Ю. Автобіографія и педагогика / Ю. Хеннингсен ; [пер. с нем. В. А. Волкова]. – М. : Изд-во УРАО, 2000. – С. 133–180.
16. Копистянська Н. Х. Час і простір у мистецтві слова : монографія / Н. Х. Копистянська. – Львів : ПАІС, 2012. – 344 с.
17. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / [за ред. А. Волкова, О. Бойченка, І. Зварича та ін.]. – Чернівці : Золоті литаври, 2001. – 636 с.

References:

1. Bakhtin M. M. Estetika slovesnogo tvorchestva. Moskva, Iskusstvo, 1986, 445 p.
2. Halych O. A. Ukrayins'ka pys'mennyts'ka memuarystyka: pryroda, evolyutsiya, poetyka: monohrafiia. Kyiv, 1991, 217 p.
3. Ginzburg L. O psikhologicheskoy proze. 2-e izd. Leningrad, 1976, 448 p.
4. Gusdorf G. Lignes de vie 2: auto-bio-graphie. Paris, 1991, 504 p.
5. Lejeune P. L'autobiographie en France. Paris, 1971, 270 p.
6. Lejeune P. Le pacte autobiographique. Paris, 1975, 355 p.
7. Olney J. Metaphors of the Self: the Meaning of Autobiography. Princeton, 1972, 312 p.
8. Havryliv T. Forma i fihura. Identychnist' u khudozhn'omu prostori: monohrafiia. L'viv, 2009, 480 p.
9. Halych O. A. Hlobalizatsiya i kvazidokumental'na literatura: monohrafiia. Rivne, 2015, 200 p.
10. Halych O. A. Dokumental'na literatura ta hlobalizatsiyni protsesy u sviti: monohrafiia. Luhans'k, 2013, 264 p.
11. Halych O. A. Fiction i non fiction u literaturi: problemy teorii ta istoriyi. Luhans'k, 2013, 368 p.
12. Gasparini P. Est-il je? Roman autobiographique et autofiction. Paris, 2004, 400 p.
13. Miraux J.-P. L'autobiographie: écriture de soi et sincérité. 3^{me} éd. Paris, 2009, 128 p.
14. Cherkashyna T. Yu. Memuarno-avtobiohrafichna proza: ukrayins'ka viziya: monohrafiia; za nauk. red. O. A. Halycha. Kharkiv, 2014, 380 p.

15. Bezrogov V. H. Avtobiohrafiya i istoryya: nekotorye kommentaryy istoryka k avtobiohraficheskyim issledovaniyam. *Khennyngsen Yu. Avtobiohrafiya i pedahohika*; per. s nem. V. A. Volkova. Moskva, 2000, pp. 133–180.

16. Kopystyans'ka N. Kh. Chas i prostir u mystetstvi slova: monohrafiia. L'viv, 2012, 344 p.

17. Leksykon zahal'noho ta porivnyal'noho literaturoznavstva, Chernivtsi, 2001, 636 p.

Summary

Tetiana Cherkashyna

The Genres of Prosaic Self-Representation

The article is devoted to the study of the prosaic self-representative writing's genre system as component of the non-fictional literature. It is emphasized that the self-representative genre paradigm is divisible into autobiography, memoirs, diary, autobiographical novel, autofictional novel, autobiographical essay, and others. This paradigm is mobile system, which permanently mutates and enriches as a result of appearance of new genre varieties and modifications by traditional self-representative genres, increases thanks to apparition of new self-representative genres mainly hybrid and synthesized. The author of the article establishes that the genre paradigm of the prosaic self-representative writing is composed of more pure genres (autobiography, memoirs, diary, letter) and merely hybrid genres (autobiographical roman, autobiographical novel, autobiographical essay, memoirs-autobiographical novel, and others). Genre characterizations of autobiography, memoirs and autobiographical novel as prosaic self-representative genres are analyzes too. Attention is drawn to the existence of prosaic self-representative macrogenres and microgenres. The peculiarities of text interaction of prosaic self-representative macrogenres and microgenres by the example of autobiography and autoportrait are investigated as well.

Key words: *prosaic self-representation, genre system, genre, macrogenre, microgenre, autobiography, memoirs, autobiographical novel, autoportrait.*

Дата надходження статті: «5» січня 2016 р.

Дата прийняття до друку: «12» січня 2016 р.

УДК 821.161.2–2.09 (045)

ОЛЬГА ШАБЕЛЬНА,
студентка
(м.Київ)

Художня інтерпретація філософії грошей у творчості І. Карпенка-Карого

У статті досліджується художня інтерпретація філософії грошей як першооснови буття та каталізатора руйнування духовної сфери людини. Крізь призму творчості І. Тобілевича наголошується на згубності влади грошей над людиною. Акцентується увага на єдиному критерії рівності всіх людей перед Богом.

Ключові слова: філософія грошей, філософія буття, І. Карпенко-Карий, «Хазяїн», «Сто тисяч», «Мартин Боруля», людяність, рівність.

Постановка проблеми у загальному вигляді. Гроші – першооснова буття чи каталізатор руйнування духовної сфери людини? На це питання не можна дати однозначної відповіді. На жаль, у нашій країні та й у світі в цілому гроші владні майже над усім... Це, насправді, дуже страшно, якщо задуматися!

Навіть дітей навчають того, що гроші є найважливішим чинником функціонування всіх сфер суспільства. Персонаж сумнозвісного мультика Гомер Сімпсон робить такий висновок:

– Барт, зі \$10000 ми будемо мільонерами! Ми зможемо купити все, що захочемо, навіть ... любов.

За наявністю грошей визначається сприйняття людиною світу та себе в ньому. Людина намагається пізнати сутність грошей протягом багатьох століть. Нині у зв'язку з капіталізацією економічних відносин у суспільстві інтерес до вивчення специфіки грошей істотно зріс.

Український філософ, дослідник філософії економіки Володимир Ільїн зазначав: «Якщо весь світ і все наше життя так чи інакше крутиться довкола грошей то, чим би ми не займалися, в першу чергу, потрібно вивчати функції грошей, суть грошей, їх природу і філософію» [2, ст. 7]. Тобто, ми повинні усвідомлювати, що гроші є продуктом суспільства, його витвором, за який воно має нести відповідальність.

Проте гроші – це ще й величезне досягнення людської культури. Однак соціальному аспекту функціонування грошей в суспільстві та наслідкам їхнього впливу на долю людини поки що приділяється недостатня увага. Саме тому виникає необхідність вивчення грошей не як економічного, а як соціального, культурного феномену. Людина

мусить збагнути їх справжнє місце і роль у своєму житті, навчитися керувати ними на основі поєднання можливостей сучасної економічної науки (з її практичною спрямованістю) і філософії (з її спрямуванням на пізнання цілісного світу). Гроші не повинні ставати причиною руйнації всього прекрасного, що є в кожному.

Мета статті – проаналізувати художнє тлумачення І. Карпенком-Карим філософії грошей.

Виклад основного матеріалу. Іноді ставлення до грошей визначається, як не дивно, менталітетом цілого народу. Так, наприклад, японці накопичують певну суму для культових подорожей у зрілому віці, ховають гроші та цінності білоруси, бо за свою історію ця країна неодноразово потерпала від воєн та економічної нестабільності. Підвищений інтерес до накопичення, зберігання та передачі коштів у спадок мають євреї, які протягом багатьох століть змушені пам'ятати про «чорний день».

У типового українця ставлення до грошей неоднозначне: з одного боку люди так часто їх втрачали, що перестали цього боятися; з іншого – зароблене важкою працею цінується досить високо.

Багато митців української та світової класики створювали тип людини, одержимої жадобою до збагачення. Ще у творі давньоримського драматурга Плавта «Горщик» описується бідний чоловік, якого знайдений скарб мало не доводить до божевілля. На жаль, до наших днів комедія дійшла не повністю, тож доля персонажа не відома. В епоху бароко відомий український філософ і письменник Г. С. Сковорода застерігав людей від багатства, натякаючи на його згубний вплив: «Живут на землі ничего не помышляющие, кроме обогатиться, наестись, напиться, одетись. Бегайте разговоров сих, хотящих обогатиться. В сердце их худое семя, плодоприносящее желчь и змеин яд, убивающий душу» [5, с. 394].

Згадаймо також відомі твори світової літератури: поему «Мертві душі» Миколи Гоголя романтичну комедію «Венеціанський купець» Вільяма Шекспіра, комедію «Скупий» Жана-Батиста Мольєра, «Скупий лицар» Олександра Пушкіна, роман «Злочин і кара» Федора Достоєвського та багато інших. У них відображена внутрішня боротьба в людині чистого сумління із прагненням збагатитися.

Класик української літератури І. Тобілевич продовжує розробку теми та виявляє в ній нові грані.

Якщо вищезгадані письменники лише робили припущення про те, що призвело їхніх героїв до певного психологічного стану та абсурдної поведінки, то І. Карпенко-Карий аналізує проблему детально,

розширює її межі. Найбільш виразно це можна простежити у п'єсах «Сто тисяч», «Хазяїн» та «Мартин Боруля».

З II половини 18-го до першої третини 19-го століття, в період інтенсивного розвитку капіталізму, зростання значення економіки в житті суспільства, грошима стала визначатися цінність людини.

Коли Тобілевич писав комедію «Сто тисяч», він ставив собі за мету піддати сатиричному зображенню ті негативні явища, які побутували у 80-90 роках XVIII століття. Сільські багатії всіляко намагалися примножити свої статки. Часто сліпа гонитва за грошима ставала самоціллю, гроші витісняли з життя людини такі поняття, як честь, гідність і мораль. Саме тоді і з'являлися такі яскраві постаті, як Герасим Никодимович Калитка – головний герой комедії «Сто тисяч».

Калитка – заможний селянин, який вже має багато десятин землі, проте, всі свої сили покладає на те, щоб примножити свої володіння. Він мріє: «...їдеш день – чия земля? Калитчина! їдеш два – чия земля? Калитчина! їдеш три – чия земля? Калитчина! Диханіє спирає».

Зрозуміло, що для купівлі землі потрібні гроші. Для того, щоб викупити землю у сусіднього поміщика Смоквинова, Калитка вирішує піти на авантюрний, ризикований крок: придбати 100 тисяч фальшивих карбованців всього за п'ять тисяч. Автор зображує особистість, яка заради багатства готова піти на злочин, навіть не замислюючись, що в результаті цієї авантюри постраждають прості селяни.

Письменник виразно і разом із цим колоритно протиставив двох героїв. З одного боку – романтик, шукач скарбів Бонавентура, а з іншого – власне сам Калитка. Ось наприклад: копач ставиться до грошей лише як до засобу на існування, а не як до джерела щастя. У грошах він вбачає можливість матеріально забезпечити себе і своїх рідних. Копач розповідає про своє захоплення так: «Іщіте і обряцете! Сьогодні нема, завтра нема, післязавтра – мільйон!.. Викопаємо – все пополам. Стане і тобі, і мені, і нашим дітям, і внукам на весь вік...». Тобто він не дбає лише про свої інтереси та про можливість наживи без міри. У цьому епізоді яскраво проявляється його здатність до усвідомлення свого становища, але жодною мірою не проявляється жадібність. Він здатен примиритися з тим, що він має сьогодні, але водночас не полишає надії на краще майбутнє.

Натомість, Герасим Калитка ставиться до матеріальних статків зовсім по-іншому: «Ох, земелько, свята земелько, Божа ти дочечко... Як радісно тебе згрібати до купи, в одні руки... Приобрітав би тебе без ліку. Легко по власній землі ходить. Глянеш оком навколо – все твое; там

череда пасеться, там орють на пар, а тут зазеленіла вже пшениця і колоситься жито: і все то гроші, гроші, гроші...»[1, с. 198]

Тож, виходить, що гроші є основним критерієм буття для Калитки, будучи засобом самоствердження у громаді. Проте Герасим Никодимович – особистість досить слабка. А гроші розбещують слабку людину, роблять її безвольною. Якщо заробляння грошей перетворюється просто на жадобу до наживи і бажання розбагатіти, то людина змінюється. Заради збагачення вона не гребуватиме нічим, навіть купівлею фальшивих грошей, тобто може стати на шлях злочину.

На інших персонажах твору негативний вплив грошей також позначився. Наприклад, Роман підтримує батькові погляди й легко відмовляється від одруження з коханою. Хлопець втрачає почуття власної гідності, коли спочатку турбується, чи не обдурить його Пузир із приданим, а потім, коли їх навіть не пустили в хату до Пузиря, залишається в нього на кухні: «думав, свиней купить... Свині завідські, остроухі, гарні свині, я бачив». Так само й Мотря: спочатку їй відмовили в одруженні (принизили дівочу гідність), але вона все одно погоджується вийти за Романа.

У погоні за грішми люди опускаються до такого морального зубожіння, що втрачають людську подобу, свою душу. У такому стані вони здатні на будь-що: торгувати своїм тілом, грабувати, вбивати. Саме це й сталося із Калитчиним кумом Савкою. Він ладен за продати душу дияволу, тільки б розжитися грошима. Савка неодноразово переступає закон: участь у шахрайстві.

Трагікомічна розв'язка дає повне логічне закінчення історії руйнації душ декількох персонажів твору.

У капіталістичному суспільстві не особистісний вимір, не індивідуальність стає визначальним критерієм цінності людини, а гроші. Це не просто символ багатства, це – символ свободи, їх кількість визначає ступінь незалежності від інших, вони роблять людину господарем своєї долі.

Саме так вважає хазяїн-мільйонер Терентій Гаврилович Пузир, герой комедії «Хазяїн», який у прагненні збагатитися далеко позаду залишив Калитку. У творі змальовано всі іпостасі героя: люблячий батько, надійний чоловік, хороший господар тощо. В усіх цих ролях Терентій Гаврилович демонструє риси морального звиродніння. Автор показує і шлях до такого стану душі – від працюючого селянина, який любить землю, до моральної потвори.

Дослідник Н. Падалка зазначає: «Ненаситна жадоба до наживи, ставши єдиною, всепоглинаючою пристрастю, перетворила Пузиря на

моральну потвору, зробила з нього справжнього хижака» [3, с. 18]. «Аби бариш, то все можна!» – таким аморальним є життєве кредо Пузиря. Духовне зубожіння спричинило те, що навіть до власного зовнішнього вигляду Терентій Гаврилович став давно байдужим. Він носив кожух вже тридцятирічної давності та латаний-перелатаний домашній халат. Не дивно, що одного разу швейцар, прийнявши мільйонера за старця, не пустив його до земського банку, де в нього мільйонний рахунок.

Усе це спочатку видається досить комічним. Проте наступні вчинки Пузиря викликають неприязнь та навіть огиду. Донька поступово втрачає повагу до батька, дізнавшись, яким хлібом він годує наймитів та як розпорядився їхнім подарунком. Сусід-поміщик, почувши фразу: «Мені Котляревський без надобності», вважає Терентія Гавриловича невігласом.

Як і головний персонаж твору «Сто тисяч», Пузир у гонитві за багатством може переступити закон: без будь-яких докорів сумління вдається до афери з вівцями та вдаваним банкрутством.

Маючи досить великі статки, чоловік мав би й не помітити, як гусак скубе копичку. Однак він залишається типовим «хазяїном» стосовно свого майна – женеться за птахом. Втім, у цьому випадку сама назва п'єси звучить дещо іронічно – він не «хазяїн» свого життя, а навпаки гроші стають хазяїном над ним.

Найстрашнішим є те, що Пузир не може пожертвувати частиною багатства для порятунку власного життя, а захворівши, він стає нікому не потрібним у суспільстві. Але скільки ще таких «хазяїнів», які міцно тримають залежних від них людей, бо багатство – це влада. А влада таких, як Пузир, страшна, бо аморальна.

Що б ми всі не казали, але ще з часів появи творів І. Карпенка-Карого й донині в нашому суспільстві гроші – це знак соціального статусу людини, її можливостей. І заради того, щоб мати багато коштів, дехто просто не помічає, що на шляху до грошей вони «розбивають» мрії, «топчуть» долі, забирають власність, а, може, і життя інших.

Саме таке ставлення до грошей показує драматург ще в одному своєму творі – трагікомедії «Мартин Боруля». На відміну від Пузиря («Хазяїн»), Калитки («Сто тисяч») Мартин не заощаджує кожную копійку, не знущається з родини та наймитів, його люблять у сім'ї та поважають у селі.

Як і Герасим Калитка, він вважає, що має право розпоряджатися долею дітей. Тому доньку Марисю прагне видати за не гідного дівчині, проте «образованого» чоловіка. Сина Степана, всупереч волі дорослого парубка, Мартин бачить міським чиновником. Голова родини заводить «дворянські порядки», не реагуючи на відвертий спротив домашніх.

Тобто він, як і мольєрівський пан Журден, у своєму прагненні офіційно стати дворянином, по суті, утрачає здоровий глузд.

Бажаючи втілити свою химерну мрію, Боруля стає джерелом легкої наживи для ще одного любителя грошей Трандалева. Хитрий юрист одночасно працює на нього і на Красовського, тобто заробляє на двох фронтах. З першої ж дії ми можемо зрозуміти, що повірений безсовісно обдурює і оббирає Мартина. Проте запальний Боруля до останнього не усвідомлює цього, та й потім не хоче змиритися з поразкою і прагне хоч онуків побачити дворянами.

Отже, на прикладі багатьох персонажів І. Карпенко-Карий переконливо показав, як спотворюють людську душу гроші, якщо людина не вміє протистояти їх згубному впливу.

Унаслідок цього сучасна українська людина схильна почувати себе беззахисною жертвою всевладдя грошей. У громадській думці існує негативне ставлення не лише до них, але й до багатих людей, до тих, хто працює з грішми, до фінансової діяльності – як до шахраїв і шахрайства.

Завжди були, є, і будуть люди, у яких увесь сенс життя вимірюється у грошовому еквіваленті. Для письменників, що за зброю свою мали слово, дуже важливим було показати усю мізерність гонитви за статками. У суспільстві, на жаль, існують певні стереотипи, але їх треба кардинально змінювати, зосередившись на критеріях духовності, щирості та гармонії внутрішнього і зовнішнього у людині. Мені здається, що громадська думка «більшості» формується і змінюється набагато легше, ніж нам видається.

Стає абсолютно очевидним факт, що кількість грошей не повинна вимірювати перевагу однієї людини над іншою, відповідно до принципу «я – пан, ти – раб».

Матеріальне становище не є показником вищої міри людини – людяності, порядності, чесності, адже існує єдиний критерій рівності всіх людей перед Богом, що має бути покладений в основу філософії буття. Адже бути щасливим означає набагато більше, ніж бути багатим!

Список використаних джерел і літератури:

1. Іван Карпенко-Карий Вибрані п'єси // Шкільна бібліотека – К. : Дніпро, 1970 – 311 с.
2. Ильин В. В. Философия богатства: человек в мире денег. – К.: Знания Украины, 2005. – 719 с.
3. Падалка Н. І. Вивчення творчості І. Карпенка-Карого (І. Тобілевича) в школі [Текст] : посібник для вчителя / Н. І. Падалка. - К. : Рад школа, 1970. - 152 с.

4. Рильський М. Гордість української драматургії: Про творчість Карпенка-Карого // Рильський М. Статті про літературу. – К., 1980 – С. 242 - 245.
5. Сковорода Г.С. Повне зібрання творів: У 2 т. – Т.2. – К.: Наук. думка, 1973. – 574 с.
6. Стеценко, Леонід. І.Карпенко-Карий і його комедії / Стеценко, Леонід // Карпенко-Карий І. Вибрані твори. – К., 1989. – С.5-18.
7. Шелкопляс Е.В. Деньги, собственность и массовая психология: психолого-экономическая утопия. – М., 2005. – 66с.

References:

1. Ivan Karpenko-Karyi Vybrani piesy, Kyiv, 1970, 311 p.
2. П'ін V. V. Filosofija bogatstva: chelovek v mire deneg, Kyiv, 2005, 719 p.
3. Padalka N. I. Vychennia tvorchosti I. Karpenka-Karoho (I. Tobilevycha) v shkoli [Tekst] : posibnyk dlia vchytelia, Kyiv, 1970, 152 p.
4. Rylskiy M. Hordist ukrainskoi dramaturhii: Pro tvorchist Karpenka-Karoho, Rylskiy M. Statti pro literaturu, Kyiv, 1980, pp. 242-245.
5. Skovoroda H.S. Povne zibrannia tvoriv, Kyiv, 1973, Part 2, 574 p.
6. Stetsenko, Leonid. I.Karpenko-Karyi i yoho komedii, Karpenko-Karyi I. Vybrani tvory, Kyiv, 1989, pp.5-18.
7. Shelkopljas E.V. Den'gi, sobstvennost' i massovaja psihologija: psihologo-jekonomicheskaja utopija. – Moskva, 2005, 66 p.

Summary

Olha Shabelna

The Artistic Interpretation of Money's Philosophy in Creativity of Karpenko-Karyi

The article examines the artistic interpretation of philosophy of money as a primary basis of life and the catalyst of destruction of the spiritual sphere of a man. Through the prism of the works of Tobilevych it is emphasized on the disastrous power of money over man. The attention is focused on the single criteria of equality of all people before God.

Key words: *philosophy of money, philosophy of life, I. Karpenko-Karyi, «А Host», «One Hundred Thousand», «Martin Borulia» humanity, equality.*

Дата надходження статті: «01» листопада 2015 р.

Дата прийняття до друку: «15» листопада 2015 р.

МОВОЗНАВСТВО

УДК 811.161.2'367.332

ГАЛИНА МОРАРАШ,
здобувач
(м. Чернівці)

**Діалектна лексика як домінантна ознака
ідіолекту Євгенії Ярошинської**

У статті проаналізовано діалектну лексику як домінантну ознаку ідіолекту Є. Ярошинської, визначено тематичні групи діалектизмів на позначення: 1) назв людей за професією, за оцінними характеристиками; 2) назв одягу та прикрас; 3) назв побутових предметів; 4) назв будівель та споруд; 5) назв страв та напоїв; 6) назв дерев, кущів, рослин; 7) назв абстрактних понять тощо; на багатому фактичному матеріалі розглянуто частиномовну належність діалектизмів; за результатами спостережень зроблено висновок про те, що діалектна лексика, представлена в творчості Є. Ярошинської, виформовує ідіолект письменниці, відбиває особливості говірок південно-західного наріччя й передає локальні характеристики мовлення буковинців.

Ключові слова: *Євгенія Ярошинська, ідіолект, діалектна лексика, діалектизми, регіоналізми, тематичні групи, частини мови.*

Постановка наукової проблеми та її значення. Сучасну лінгвістику детермінує антропоцентричний підхід до вивчення мовних явищ, який передбачає звернення до людського чинника в мові, до аналізу мовної системи в тісному зв'язку з людиною, її мисленням, світосприйняттям, ментальністю. Особливе зацікавлення вчених викликає індивідуально-авторське бачення світу, відображене в мові художнього тексту. Саме тому комплексне дослідження мови художнього твору базується насамперед на лінгвістичній теорії індивідуального стилю конкретного письменника, у якому знаходить свою реалізацію авторська позиція щодо вибору тих чи тих виражальних засобів, виявляються риси мовотворчості автора як творця художнього тексту.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Мовотворчість Є. Ярошинської так само залишається недостатньо вивченою.

Незважаючи на те, що українська літературна мова на Буковині в другій половині XIX та початку XX ст., яку яскраво репрезентувала у своїх творах Є. Ярошинська, неводнораз привертала увагу дослідників (Н. Бабич, Д. Бучко, К. Герман, Ю. Карпенко, І. Матвіяс, В. Прокопенко, Л. Ткач, Ю. Шевельов, [1; 2; 3; 6; 9; 10]), твори буковинської письменниці, на жаль, не були предметом спеціального лінгвістичного аналізу, за винятком деяких статей, у яких ті чи ті теоретичні положення проілюстровано прикладами з творів авторки (Н. Гуйванюк, О. Кульбабська, Н. Руснак, С. Т. Шабат-Савка, В. Шинкарук та ін.). На часі комплексний аналіз ідіолекту письменниці. Як зауважує Л. Козинський, художній доробок Є. Ярошинської являє собою цінний матеріал і для характеристики політики, культури, і загальної атмосфери на Буковині на зламі двох епох [5].

Письменниця творила у той час, коли «українська мова перебувала в умовах жорсткої конкуренції та психологічного тиску на її носіїв» [9, с. 6], а тому з огляду на складну суспільно-політичну ситуацію уже сам факт використання рідної говірки для написання творів мав неабияке значення для утвердження та подальшої долі української мови.

Як зауважує І. Матвіяс, усі видатні західноукраїнські письменники XIX і початку XX ст. «більшою або меншою мірою в мові своїх творів відображали особливості рідного їм говору, водночас вони прагнули і прокладали шляхи до утворення єдиної української літературної мови на східноукраїнській діалектній основі» [6, с. 6]. Зразком української мови для Євгенії Ярошинської слугувала мова української народної творчості, мова народних пісень, переказів, казок, а найвищим авторитетом – мова творів Юрія Федьковича та Сидора Воробкевича.

За нашими спостереженнями, ідіолект Є. Ярошинської реалізують мовні одиниці різного рівня: лексичного, фразеологічного, морфологічного, синтаксичного, дискурсивно-жанрового. Наша публікація присвячена дослідженню лексики, а саме виявленню діалектних слів, які у повній мірі виформовують індивідуально-авторську картину світу письменниці.

Мета нашого дослідження – визначити тематичні групи діалектної лексики в мовотворчості Є. Ярошинської, з'ясувати частиномовну належність діалектизмів, окреслити роль регіоналізмів як домінантних маркерів ідіолекту письменниці.

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. Художні тексти Є. Ярошинської виразно демонструють місцеві діалектизми, регіоналізми, особливе буковинське синтаксування фрази, водночас творчість письменниці різножанрова:

це не тільки оповідання, казки, а й епістолярний дискурс, публіцистика – жанрово-стильові репрезентанти, у яких авторка постає як уважний адресант, умілий оратор, вправний мовець тощо.

Діалектизми – слова або словосполучення в літературній мові, що не входять в її лексико-семантичну систему, а належать лише певному говорові (діалектові) загальнонаціональної мови. Письменники використовують діалектизми для того, аби відтворити колорит місцевого мовлення. Водночас це потужні джерела, що збагачують живе спілкування. У розмовному мовленні їх використовують як засіб вільної, невимушеної бесіди; у художньому мовленні в прямій мові [?] для створення мовної характеристики персонажа, для типізації характерів представників різних суспільних верств.

Лексичні діалектизми, зафіксовані в мовотворчості Є. Ярошинської, відображають особливості говірок південно-західного наріччя. Вони репрезентують широке коло номінацій, що характеризують повсякденне побутове життя буковинців. У процесі аналізу визначено сім тематичних груп:

1) **назви людей за спорідненістю:** *дядя, неньо* – батько, *бадіка, вуйко* – дядько, старший брат форма шанобливого звертання до чоловіків старшого віку, *ліліка* – старша сестра, форма шанобливого звертання до жінки старшого віку, *батько* [?] головний весільний свідок, *матка* [?] дружина головного весільного свідка, *тета, цьоця* [?] тітка, *добродійка* [?] дружина, *новоженці* [?] молодята, наречені, *суджена* – наречена, *сват* [?] батько дружини (чоловіка) сина (дочки), *швагро* [?] брат чоловіка, *сивуля* [?] дитина, спадкоємець, нащадок; **назви людей за родом діяльності:** *авскультант* [?] судовий практикант, засідатель без права голосу, *адукат* [?] адвокат, *дідич* [?] поміщик, *дурніст* [?] помічник судді, *гумениний* [?] прикажчик, що організовував роботу на току поміщика, *доматор* [?] господар, *душпастир* [?] священник, який має свою парафію, *оконом* [?] управитель панських маєтків, *офіціяліст* [?] службовець в адміністрації приватного маєтку, *парох* [?] священник, що має свою парафію, *побережник* [?] лісовий сторож, *посесор* [?] власник, орендар, *суплент* [?] молодий учитель-початківець, *покоєва* [?] покоївка, *термінатор* [?] стажист, *урядник* [?] державний службовець, *шельма* [?] ворожка; **назви людей за оцінними характеристиками:** *адоратор* – залицяльник, *друк* – нерозумний, *коханок* [?] коханий, *огидник* [?] нікчема, *бридкий*, *паршива* – негідниця, *перепуда* – боязлива, *публіка* – негідниця, безсоромниця, *трус* – боягуз;

2) **назви одягу та прикрас:** *виправа* – придане, *стрій* – народний одяг, *горботка* – вовняний жіночий одяг, своєрідна спідниця, *жалоба* (одяг) – траурний одяг, *сурдут* [?] піджак, *чіпок* [?] головний убір, який

носили заміжні жінки, *порохівник, реверенда, фелон* – частини одягу священика, *кільчики* ☐ *сережки, корунка* ☐ в'язане мереживо, *лілітки* – маленькі кругленькі бляшки, якими разом з бісером вишивають сорочки, *монество, пацьорки* – намисто, *волічка* ☐ нитка з високоякісної вовни, *сухозолото* – срібна нитка, якою вишивали одяг;

3) **назви побутових предметів**, серед яких виокремлюємо: **назви кухонного приладдя**: *вареха* ☐ велика дерев'яна ложка, *гладунчик* – глечик, *збаночок* – невелика емність, схожа на банку або глечик, *начине* – кухонне приладдя, *таца* – піднос, посуд для перенесення страв, *карафка* – графин, *коновка, цебер* – відро, , *порційка* (від порція) – келішок, *слоїк* – скляна банка; **назви грошових одиниць**: *крейцер* (*крейцер*) ☐ дрібна розмінна монета, *дукач* (*дукат*) ☐ срібна чи золота монета або прикраса у вигляді монети, *червінець* (*червенець*) ☐ золота монета, *корона* ☐ грошова одиниця у колишній Австро-Угорщині, *ринські* ☐ грошова одиниця; **назви інших предметів господарського та особистого вжитку**: *гзимець* ☐ карниз, *куфер* – скриня, *софка* – диван, *клинок* ☐ настінна вішалка, *капа, вереня* ☐ покривало, *пуделечко* – коробка, *пулярис, мошонка* – гаманець, *тапети* – шпалери, *фіра* – віз, *ровер* – веломашини *оловце* – олівець, *коверта* – конверт;

4) **назви будівель та споруд**: *під* – горище, *покій* – кімната, *стайня* ☐ приміщення, у якому тримають худобу, *лісничівка* ☐ оселя лісного, *гостинниця* ☐ готель, *хороми* ☐ коридор, *оборіг* ☐ повітка на чотирьох стовпах для зберігання сіна, збіжжя і т. ін., *салья* ☐ зала, *стодола* ☐ господарське приміщення, у якому зберігають сіно, *шіпчина* ☐ невелика господарська будівля, у якій зберігають різне господарське приладдя; *приспа* (*призьба*) ☐ невисокий, переважно земляний насип вздовж стін хати знадвору, *паркан* ☐ огорожа;

5) **назви страв та напоїв**: *обарінок* ☐ великий бублик, *гербата* – чай, *затирка* – страва, зварена на воді або молоці з розтертого в дрібні кульки борошна з водою, *омаста* – мастило, жир, олія, *конфітури* – джем;

6) **назви дерев, кущів, рослин**: *боз* – бузок, *корч* – кущ, *лен* – льон, *ріще* – хмиз, *терне* – терен, *троца, цвітка* – квітка, *шувар* ☐ очерет, *ясмин* ☐ жасмин, *яблінка* – яблуня;

7) **назви абстрактних понять**: *злуда* ☐ омана, *банялюки* – небилиці, *лоск* – безлад, *бачність* ☐ увага, пильність, *хісен* ☐ користь, *партика* – доля, щастя, *маркітно* ☐ неприємно, ніяково, дивно, *матура* – екзамен, *хороба* – хвороба, *зимно* ☐ холод, *тано* ☐ дешево, *минушість* – минуле, *гризота* – біда, журба, *верва* – вправність, *захитаня* – вагання, *намащене* ☐ облесливість, *зворушеня* –

хвилювання, *колот* – бешкет, сварка, бійка, безпорядок, *любва* – любов, *налоги* мн. – хворобливі звички, *фортуна* – гроші, матеріальні статки.

У творах автора яскраво представлено діалектизми, що мають різну частиномовну належність. На думку І. Білодіда, дієслова яскравіше передають динамічні картини реальної дійсності, іменники увиразнюють самі явища, а прикметники наголошують на якісній характеристиці цих явищ [8, с. 244].

За нашими спостереженнями, у творах Ярошинської функціонує діалектна лексика, представлена різними частинами мови. Для авторки характерне часте вживання регіоналізмів. Особливої уваги заслуговують діалектні лексеми, що не зафіксовані у словниках, а їх значення можемо зрозуміти тільки за контекстом. Такі слова безпосередньо відтворюють колорит місцевого мовлення і виформовують індивідуально-авторське багатство творів письменниці. Серед іменних частин мови виокремлюємо: а) **іменники**: *вітряниця*, *ніхтолиця* ☐ недбала, легковажна жінка, *деканат* ☐ церковний прихід, *завод* ☐ професія, майбутнє, *застоя* ☐ паразитарний спосіб життя, *мальоване* ☐ макіяж, *нахідник* ☐ людина, яка щось знайшла, *нежурниця* ☐ спиртний напій, *позор* ☐ привід, причина, *строїння* ☐ самозамилування, *убієць* ☐ вбивця, *чепіль* ☐ тупий ніж. Напр.: *Вона [Наталка] почула, що сей бідний, але чесний та відважний хлопець пізнав, що **строїння** ☐ се було її найбільшим щастям, найвищим задоволенням* (12, с. 79); *Через такі обставини Іван змушений вертатись назад додому і тут оглядатись за якимсь іншим **заводом*** (14, с. 58); *Дивлячись на єї [Рузі] зів'яле лице, котрому і **мальоване** не могло надати молодості, почав Іван гірко жалувати, що дався свому тестеві на підмову* (14, с. 60); б) **прикметники**: *мотильковатий* ☐ легковажний, непостійний, *перстінний* ☐ вказівний палець, *надземський* ☐ неземний, *поєдинчий* ☐ єдиний, *пшеничний* ☐ делікатний. Пор.: *Які ви, мужчини, **мотильковаті!*** – сказала Меланя сміючись (14, с. 126); *☐ Як ти така **пшенична**, то ліпше сиди дома, ☐ кричав хлопець за нею [Марусею]* (12, с. 26); *Ласкавість панночки впоювала молодого козака, наповняла єго серце **надземським** щастем* (14, с. 42). Відзначаємо оригінальне ступенювання прикметників вищого і найвищого ступенів за допомогою суфіксів *-іш-*, *-ійш-*, *-ьш-*, напр.: *справдішня*, *сильнійша*, *тривкійша*, *наймильша*. Напр.: *Марцю добила єї **наймильша** подружечка ☐ горівка* (14, с. 52); *Прекрасна, **справдішня** українська ніч запала на землю* (14, с. 54); **числівники**: *ден* ☐ один, *дванайцята* ☐ дванадцята, *сімнайцять* ☐ сімнадцять, *двайцять* ☐ двадцять, *трийцять* ☐ тридцять, *дванайцятий* ☐ дванадцятий, *трийцять'ятилітня* ☐

тридцятип'ятилітня. Пор.: *Хоч мала лише сімнайцять літ, була дозріла умом і знала розрізнити добре від злого* (14, с. 230); *Тепер, в двацять дев'ятому році життя, посідав ще лиш батьківську каменницю й сімсот ринських готівкою, наколи світ рахував его на сто тисячів* (14, с. 69); *Тепер ще лиш пів до дванайцяті, ☞ чекаймо ще пів години* (14, с. 85); **займенники** (наявні на той час енклітичні, редупліковані й усічені форми): *тя, тота, ню, сих, сего, его, тамтой*. Напр.: *Коли вже такий звичай, що наречені дають собі їх взаємно, то й я мушу сего триматись, хоть не знати, що дала б я за те, щоби до сих заручин було не прийшло* (14, с. 73); **Тота** *любов до народа не погасла, правда, в его серці, але побіч пристрасної любові до дівчини, сховалася десь у послідній куточок серця, щоби, коли дівоча любов покажеся зрадливою, запалати могучим огнем, красою, ніжністю, безкорисністю, зайняти ціле серце і не допускати вже другого ідеалу до него* (14, с. 119); *Чи не закликала б ти свого тата, щоби мене на тамтой бік перевіз* (14, с. 111).

Ми зафіксували низку дієслів, що їх значення витлумачуємо тільки за контекстом. Напр.: *унідлитись* ☞ *принизитись*, *панити* ☞ *йти на користь*, *затроювати* ☞ *псувати*, *видідичити* ☞ *позбавити спадщини*, *вимовляти* ☞ *пригадувати*, *докоряючи*, *діткнути* ☞ *дістати*, *падкатися* ☞ *жалітися*, *сприкритися* ☞ *набриднути*, *клячати* ☞ *благати*, *стоячи на колінах*, *прочуматися* ☞ *протверезіти*. Пор.: *Як жалую, що я унідлилась перед такою людиною, як ти, на коліна впасти* (14, с. 83); *Те вічне сиджене не панить тобі, бо аж зле виглядаеш* (14, с. 78); *Вона багачка, бездітна, велика аристократка, наколи довідаєся, що я проти її волі оженився з дівчиною нижчого стану, то видідичить мене* (14, с. 81). Також фіксуємо авторські дієприкметники та дієприслівники, напр.: *взносячий* ☞ *той, що піднімається вгору*, *імивши* ☞ *зловивши*. Пор.: *Він [рибак] вийшов надвір і побачив взносячу понад озером червону полумінь, котра в тій хвилі зникла* (14, с. 57); *Крикнув Петро захриплим голосом, імивши її [Марцю] за руки* (14, с. 48).

Серед прислівників подибуємо діалектні лексеми, серед яких чимало архаїчних форм. Напр.: *вперед* ☞ *спочатку*, *небавом* (*небавком*) ☞ *незабаром*, *охотно* ☞ *з радістю*, *пощо* ☞ *навіщо*, *оногди* ☞ *якось*. Пор.: *Вже по шлюбі ввечір приходить у нас молодий за молодю і вперед мусить її в дівчат викупувати, а потому садят їх обох за стів, і вони мусять цілуватися* (14, с. 34); **Небавом** *покликала її [Галину] мати до салону, бо вже прийшов наречений* (14, с. 74); *Я прийшла оногди до млина та й чула, як ваша жінка змовилась з наймитом зійтись сьогодні, як вас не буде дома, у саду* (14, с. 48). Так само, як і в

прикметників, фіксуємо індивідуальне ступенювання прикметників суфіксами *-ійш-*, *-ійш-*, пор.: *частійше*, *гордійше*, *підхлібнійше*. Напр.: *Тим підхлібнійше* для мене (14, с. 225).

З-поміж службових слів виокремлюємо частки, що характерні для буковинських говірок: гай ☐ *то*, гей ☐ *ніби*, *наче*, най ☐ *хай*, най-но ☐ *нехай*, чей ☐ *може*, *бодай* ☐ *хоча б*, *ци*, *ци-м*, *ци-с* ☐ *чи*, май ☐ *ще*, які не мають самостійного лексичного значення і виконують модальну роль у реченні. Це низка суб'єктивно-модальних форм, що репрезентують семантику сумніву, припущення, здивування, захоплення. **Напр.:** Як вже сказано, если опис подорожі буде для „Народа» непридатний, то видрукує его „Буковина», але статтю о жінках помістять-таки, прошу, **чей** би ся хоть трохи поспам'ятовували (14, с. 396); На своє убране не видавала [Мальвіна] также нічого, а все складала гроші до купки, аби, як підуть на пенсію, могли собі купити хоч яку-таку маленьку хатинку на селі, бо там хотіла вона жити **бодай** перед смертю пару літ (14, с. 199); ☐ **Ци-с** привикла, сестро, **ци** ні на чужій країні? (7, с. 73); Ще тоту за „товаришку панну» та за то, „чому я так сиджу», але я ще **май** складу, бо скоро мені стане тяжко на серці, то я собі зараз слово до слова складаю, ☐ відповіла Ганя (14, с. 167).

Досліджуючи ідіолект Є. Ярошинської, виявили низку особливостей у вживанні сурядних сполучників. Використання но у значенні але, пор.: Сонце стояло вже далеко з полудня, **но** літня спека ще не надставала (14, с. 95). Функціонування протиставного сполучника а в значенні едального і виразно продемонстровано в назві філософської повісті «Рожі а терне», у якій, на думку деяких дослідників, представлено «конгломерат світовідчуття письменниці, її мрій та прагнень, людських типів і проблем, характерних для суспільства того часу» [4, с. 279]. Подибуємо сполучник а з цим самим значенням в епістолярній спадщині письменниці. Пор.: Перше число Вашого «Народа» дуже а дуже мені подобається (14, с. 384).; ☐ Працуйте, будьте чесними, а будете щасливими (12, с. 55); Він [пташок] колисався на тоненьких галузках, злітав з одного корча на другий та все вертався назад до рожі, за котрою ☐ так він їй розказував ☐ у своїй клітці дуже а дуже тужив і банував і до котрої його дуже тягнуло (12, с. 133).

Сполучники підрядності: если, сли ☐ *якщо*, коли-бо ☐ *коли б*, *якщо*, гейби ☐ *ніби*, *наче*, **немов**, *коби* ☐ *якби*, *коли б*, нім ☐ *поки*, *доки*; оформляють різні типи підрядних речень. Напр.: Я не хотіла, тато ся вгнівали і зачали мене сварити, кажучи, що я їх в гріб зажену, **сли** за Василя не піду (14, с. 33); ☐ **Коли-бо** ви не розумієте мене; я хочу бути незалежною, хочу працювати сама на себе (14, с. 237); Вона почала ніби

приходить до себе, отворяла й замикала очі, **гейби** хотіла надуматися, що лучилося з нею (14, с. 212); ☐ **Коби** вже борше перейшов [час], ☐ зітхнув Галицький (14, с. 127); Таки зараз, **нім** ще від'їду, попрошу одного приятеля, щоби тим зайнявся (14, с. 85).

Вигуки увиразнюють емоційно-експресивний дискурс Є. Ярошинської. Специфікою мови творів письменниці є використання діалектних вигуків, характерних для буковинської говірки: *мой, ади, ей, ет, агій*. Напр.: *Повільним кроком вийшов [протопопа] на ганок і крикнув протяжно: ☐ **Мой**, ти, **мой**, а запрягай-но там коні!* (13, с. 1); ☐ ***Ади**, панич, наш панич приїхав! ☐ сказала утішена мати, вітаючись із ним* (13, с. 112); ☐ ***Ей**, добродійко, чого ви докучаєте так тому дворови, та ще до того нехрестам?* (13, с. 38); ☐ ***Ет**, що ви дурні балакаєте, ☐ сказав [Василіка] хочачи вийти з альтани, але Софія вчепилась його за рукав* (13, с. 18); *Очи, губи, фігура, ☐ **агій** на нього* (13, с. 136).

Письменниця часто використовує вставні слова: *прецінь, відай*, які насичують тексти регіональними вкрапленнями. Пор.: ***Прецінь** він [чоловік] старався о ню [Марту] з такою пристрастю, любив її через пару літ щиро і все запевняв, що вона одинока жінка, котру він повік любити буде* (11, с. 139); *Тепер вже, **відай**, будет запізно, бо я не можу его [портрет] Вам борше прислати, як за 14 день* (14, с. 378).

У творах Є. Ярошинської і у народних піснях, які записала письменниця, подибуємо питальні слова *чо, чо-с, чого-с, чому-сьте*, що зберігають особливості буковинської говірки. Напр.: ☐ ***Чого-с**, мила, побіліла, як то полотенце?* (7, с. 66); ***Чо** в сироти правди нема На світі ніколи ?* (14, с. 275); ☐ *Та день добрий, моя дочко, **чо-с** так побіліла?* (14, с. 55); ☐ ***І чому-сьте** не йшли за нього?* (14, с. 28).

Висновки та перспективи подальшого дослідження. Мова творів Є. Ярошинської репрезентує своєрідну взаємодію кодифікованих норм літературної мови з народнорозмовною стихією, яка яскраво демонструє співвідношення загальнонародного (універсального) та індивідуального (специфічного). Лексичні діалектизми, які насичують твори письменниці, репрезентують широке коло номінацій і характеризують повсякденне побутове життя буковинців. У процесі аналізу визначено сім тематичних груп, що охоплюють лексеми на позначення осіб, одягу і прикрас, страв і напоїв, абстрактних понять тощо. Виокремлення діалектних особливостей творів Ярошинської дають змогу зробити висновок про те, що вони слугують компонентами західноукраїнського варіанта літературної мови кінця XIX ☐ початку XX століття. В ідіолекті письменниці виразно експлікуються ті діалектизми, що яскраво передають колорит місцевого мовлення і

виформовують індивідуально-авторське, регіонально-буковинське в мовотворчості письменниці. Створення словника регіональної лексики на матеріалі творів Ярошинської слугує перспективою наших подальших наукових студій.

Список використаних джерел та літератури:

1. Бабич Н. Д. 15 не останніх із могікан : Педагоги і вчені Буковини другої половини XIX – початку XX століття : [науковий нарис] / Н. Д. Бабич. – Чернівці: «Букрек», 2010. – 320 с.
2. Герман К. Ф. Боротьба за розвиток української літературної мови на Буковині (1775 – 1918 рр.) / К. Ф. Герман // Українська мова на Буковині : минуле і сучасне : матеріали II Всеукраїнської наукової конференції. – Чернівці : Місто, 1998. – С. 8 – 17.
3. Карпенко Ю. О. Про становлення української літературної мови на Буковині / Ю. О. Карпенко // Питання взаємодії української літературної мови і територіальних діалектів : тези доповідей та повідомлень. – К. : Наук. думка, 1972. □ С. 23 – 26.
4. Кейван І. І. Архетипні структури та формули у творчості західноукраїнських письменниць кінця XIX – початку XX століття (на матеріалі художньої спадщини Н.Кобринської, О.Кобилянської, Є.Ярошинської) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / І. І. Кейван. –Чернівці, 2003. □ 20 с.
5. Козинський Л. В. Творчість Євгенії Ярошинської в контексті української літератури кінця XIX – початку XX століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Л. В. Козинський. □ К., 2000. □ 19 с.
6. Матвіяс І. Г. Взаємодія між українською літературною мовою і народними говорами на різних історичних етапах / І. Г. Матвіяс // Питання взаємодії української літературної мови і територіальних діалектів : тези доповідей та повідомлень. □ К. : Наук. думка, 1972. □ С. 3 □ 6.
7. Народні пісні з-над Дністра в записах Євгенії Ярошинської / Євгенія Іванівна Ярошинська. □ К. : Музична Україна, 1972. □ 324 с.
8. Сучасна українська літературна мова. Стилїстика / За заг. ред. І. К. Білодіда. – К. : Наук. думка, 1973. – 588 с.
9. Ткач Л. Українська літературна мова на Буковині в кінці XIX – на поч. XX ст. / Людмила Ткач. – Чернівці : Рута, 2000. – Ч. 1 : Мат-ли до словн.– 408 с.
10. Шевельов Ю. Внесок Галичини у формування української літературної мови / Юрій Шевельов. □ К. : Видавничий дім «КМ Академія», 2003. □ 160 с.
11. Ярошинська Є. І. Вибрані твори / Євгенія Іванівна Ярошинська. □ К. : Держ. вид-во художньої л-ри, 1958. □ 462 с.
12. Ярошинська Є. І. Найдорожчий скарб : [оповідання, казки, байки та переклади для дітей] / Євгенія Іванівна Ярошинська. – Чернівці : Золоті литаври, 2007. – 172 с.
13. Ярошинська Є. І. Перекинъчики : [повість] / Євгенія Іванівна Ярошинська. □ Львів : Українсько-руська видавничча спілка, 1903. □ 196 с.

14. Ярошинська Є. Твори / Євгенія Іванівна Ярошинська. ☐ К. : Дніпро, 1968. ☐ 468 с.

References:

1. Babych N. D. 15 ne ostannikh iz mohikan : Pedahohy i vcheni Bukovyny druhoyi polovyny КНІКН – pochatku КНКН stolittya : [naukovyy narys], Chernivtsi, 2010, 320 p.

2. Herman K. F. Borot'ba za rozvytok ukrayins'koyi literaturnoyi movy na Bukovyni (1775 – 1918 rr.), Ukrayins'ka mova na Bukovyni : mynule i suchasne : materialy II Vseukrayins'koyi naukovoyi konferentsiyi, Chernivtsi, 1998, pp. 8-17.

3. Karpenko YU. O. Pro stanovlennya ukrayins'koyi literaturnoyi movy na Bukovyni, Pytannya vzayemodiyi ukrayins'koyi literaturnoyi movy i terytorial'nykh dialektiv : tezy dopovidey ta povidomlen', Kyiv, 1972, pp. 23-26.

4. Keyvan I. I. Arkhetypni struktury ta formuly u tvorchosti zakhidnoukrayins'kykh pys'mennyts' kintsya XIX – pochatku XX stolittya (na materialy khudozhn'oyi spadshchyny N.Kobryns'koyi, O.Kobylyans'koyi, YE.Yaroshyns'koyi), Chernivtsi, 2003, 20 p.

5. Kozyns'ky L. V. Tvorchist' Yevheniyi Yaroshyns'koyi v konteksti ukrayins'koyi literatury kintsya XIX – pochatku XX stolittya, Kyiv, 2000, 19 p.

6. Matviyas I. H. Vzayemodiya mizh ukrayins'koyu literaturnoyu movoyu i narodnymy hovoramy na riznykh istorychnykh etapakh, Pytannya vzayemodiyi ukrayins'koyi literaturnoyi movy i terytorial'nykh dialektiv : tezy dopovidey ta povidomlen', Kyiv, 1972, pp. 3-6.

7. Narodni pisni z-nad Dnistra v zapysakh Yevheniyi Yaroshyns'koyi, Kyiv, 1972, 324 p.

8. Suchasna ukrayins'ka literaturna mova. Stylistyka, Kyiv, 1973, 588 p.

9. Tkach L. Ukrayins'ka literaturna mova na Bukovyni v kintsy XIX – na poc. XX st., Chernivtsi, 2000, Issue 1, 408 p.

10. Shevel'ov YU. Vnesok Halychyny u formuvannya ukrayins'koyi literaturnoyi movy, Kyiv, 2003, 160 p.

11. Yaroshyns'ka YE. I. Vybrani tvory, Kyiv, 1968, 462 p.

12. Yaroshyns'ka YE. I. Naydorozhchyy skarb : [opovidannya, kazky, bayky ta pereklady dlya ditey], Chernivtsi, 2007, 172 p.

13. Yaroshyns'ka YE. I. Perekyn'chyky : [povist'], L'viv, 1903, 196 p.

14. Yaroshyns'ka YE. I. Tvory, Kyiv, 1968, 468 p.

Summary

Halyna Morarash

Dialect Vocabulary as a Dominant Feature of Idiolect of Yevheniia Yaroshynska

The article analyzes the dialect vocabulary as a dominant feature of idiolect of Ye. Yaroshynska, the thematic groups of dialects to indicate are defined: 1) the names of people by the profession, according to evaluative characteristics; 2) the names of clothing and jewelry; 3) the names of household items; 4) the names of buildings and structures; 5) the names of foods and drinks; 6) the names of trees, shrubs and plants; 7) the names of abstract concepts, etc; on a rich factual material various parts of speech of dialecticisms are studied; based on observations it is

concluded that the dialect vocabulary, presented in the works of Ye. Yaroshynska, creates idiolect of the writer, reflects peculiarities of dialects of southwestern subdialect and shows local characteristics of Bukovyna dwellers' speech.

Key words: *Yevheniia Yaroshynska, idiolect, dialect vocabulary, dialecticisms, regionalism, thematic groups, parts of speech.*

Дата надходження статті: «26» грудня 2015 р.

Стаття прийнята до друку: «5» січня 2016 р.

УДК 81'42:811.161.2+821.161.08(045)

ВАЛЕНТИНА ФІЛІНЮК,

кандидат філологічних наук, доцент

ЛЮДМИЛА ПЕТРЮК,

старший викладач

НАТАЛІЯ ГРИГОРУК,

викладач

(м. Хмельницький)

Мова драматичних творів Віталія Мацька

У статті описано особливості мови драматичних творів українського письменника Віталія Мацька, зокрема поем «Відлуння», «Збруч», «Кипариси Магнесії», «Шевченко у серці моїм». Об'єктом дослідження стали метафори, метонімії, епітетні та порівняльні конструкції, синоніми, антоніми, фразеологізми, літературний ономастикон, звертання та ряди однорідних членів речення, які функціонують у поетичному мовленні автора.

Ключові слова: *мова художнього твору, драматична поема, образні засоби, поетичний синтаксис.*

Постановка наукової проблеми та її значення. Українська драматургія кінця ХХ – початку ХХІ століття потребує поєднання літературознавчого й мовознавчого досліджень. Тому актуальними є студії, присвячені аналізу мови драматичних творів, стилістичним особливостям уживання мовних одиниць на фонетичному, лексичному, морфемному, синтаксичному та текстовому рівнях. Такі розвідки цікаві ще й тому, що «у сучасній українській драматургії спостерігаються нові підходи драматургів до написання п'єс. Однак збагачення літературної традиції новим досвідом йде без глобального відриву від національної традиції драматичного письма» [12], таким чином, можливо

простежити, як такий досвід і зв'язок із класичною традицією виявляється в мові художнього твору.

Різні аспекти мови драматичних творів розкривають у лінгвістиці. Так, В. Ніконова висвітлює специфіку поетико-когнітивного аналізу драматичного тексту, спрямованого на реконструкцію художніх концептів як одиниць індивідуально-авторського світобачення [7]. Т. Крупеньова досліджує ономастику драматичних творів Лесі Українки [3]; Н. Приходько з'ясовує стилістику пунктуаційних знаків у драматичних текстах Лесі Українки [9]. У своїй статті А. В. Улянич розглядає лексичні діалектизми, використані І. Франком у його драматичних творах, які передають особливості мовного колориту [10]. Т. Плахтій розглядає поетику драматичних творів Миколи Куліша, зокрема ініціацію особистості, християнську символіку, психоаналітичний аспект, барокові та давньослов'янські традиції, екзистенціальні мотиви [8]. С. Хороб, аналізуючи поетичні драматичні твори Олександра Олеся, визначає характерними ознаками такого типу творів ліричне самовираження героя, неймовірну напруженість монологів і діалогів, що йде від поетичного мовлення, посилення внутрішньо-психологічного конфлікту, послаблення, аж до розмитості сюжетної події, поглиблення театральності в емоційному сприйнятті світу і душевного стану дійових осіб тощо [11]. Як бачимо, спектр досліджень надзвичайно широкий.

Мову роману «Катарсис» Віталія Мацька, зокрема його фольклорні зв'язки, вивчала С. Маховська та В. Козуленко, які зазначають: «Поеднання народних традицій та літературних інновацій, фольклорні мотиви та екзистенційна проблематика створюють світ роману В. Мацька «Катарсис». Згаданий твір ілюструє нове буття фольклору в літературному середовищі ХХІ століття, доводить невичерпність та життєвість фольклорної традиції, а творча манера автора відповідає традиції українського письменства, що щедро спілкується з усною народною творчістю як при опрацюванні тем з історичного минулого, так і з сучасного життя» [5, с. 31]. Натомість, поетично-драматичне мовлення члена Національної спілки письменників України ще не було висвітлено.

Мета статті – аналіз мовних особливостей драматичних поем Віталія Мацька, зокрема «Відлуння», «Збруч», «Кипариси Магнесії», «Шевченко у серці моїм» [6].

Виклад основного матеріалу. Поетична драма становить «міжродове синтетичне утворення великої, середньої та малої форми, зумовлене ліризуванням драми, потребою інтимізації об'єктивного змісту, поширене у віршових, прозових та змішаних різновидах» [4,

с. 561]. Одне із завдань, яке ставлять автори поетичної драматургії, – «занурити глядача/читача у потік емоційного сприймання не тільки світу, а передовсім самих себе, конкретної людини, надто ж її внутрішньо-психологічної поліфонії чуттів і відчуттів» [11, с. 217]. Варто зауважити, що важливими є стратегії створення драм. «Текстові стратегії розробляються з метою увиразнення основної думки та щільнішої взаємодії» [12].

Одним із факторів, який впливає на мовотворчість, є час написання драматичних поем. «Науковці доводять, що мова періодів соціальних змін <...> характеризується певними лінгвістичними явищами. Так, динамічно розширюється словниковий склад мови суспільства взагалі і індивідуальний лексикон мовної особистості; відбувається ідеологізація-деїдеологізація певних лексичних та фразеологічних одиниць, що зумовлює їх активне використання для мовного маніпулювання та програмування. У мовних одиницях виникають нові семантичні та оцінно-стилістичні відтінки, мають місце активна неологізація» [1, с. 3]. Досліджувані нами твори написано саме в період таких змін.

Ми спробуємо окреслити основні риси мови драматичних творів Віталія Мацька, до яких належать образні засоби (метафори, порівняння, епітети), синоніми та антоніми, фразеологія, поетичний синтаксис та ономастика тощо.

Важливою ознакою образного письма є вживання метафор, порівнянь та епітетів. У художньому полотні поем ми бачимо такі типи метафор:

- перенесення зі світу людини на неживий об'єкт (найчастотніша група): *світ здригнувся, гудить, збагнув, струміль правди гомонить, бій ятрить, рік увійде, світанок входив у права, літа всміхаються, мури бачили, трон перевірить, день накличе, серця співали, день гаптує, віри позичив: «Світ здригнувся, світ тиранів гудить, Тільки ж пізно злочин цей збагнув»* [6, с. 3]; *«Але непереможним – В серці струміль правди гомонить»* [6, с. 4]; *«Ятрить вогнем пекельний поля бій»* [6, с. 5]; *«Рік отой, сорок четвертий Ввійде в товщу всіх століть»* [6, с. 6]; *«Як входив світанок в права, Пливли під шрапнельним розривом і свистом Бійці-українці»* [6, с. 7]; *«Осіпає доли зорепад І літа всміхаються врочиство З радісних дитячих оченят»* [6, с. 7]; *«Бачили мури ці яничар, Полчища війська польського»* [6, с. 11]; *«Хай перевірить чесність трон, Чи є душа на гріх слизькою»* [6, с. 21]; *«День сонячний накличе зливу»* [6, с. 25]; *«Так хочеться, щоб в унісон Серця співали безустанно»* [6, с. 32];

«Червневий день красу гаптує» [6, с. 39]; «Але, шановні, думаю, що **віри** У музики мелодію **позичив**» [6, с. 43];

- перенесення зі світу людини на світ рослин: «За містом у полі **шепочуть жита**» [6, с. 12];

- перенесення зі світу тварин на неживий об'єкт: **дні летять, гарцює біда**: «**Дні летять, летять в стрімкому вирі**» [6, с. 4]; «**Гч, як за рогом гарцює біда**» [6, с. 10];

- перенесення з явища природи на подію: «**Зорилося всім свято перемоги І снилося бійцям в коротких снах**» [6, с. 5].

Метафоричні дієслівні конструкції часто функціонують як складні образні об'єднання: «Спасибі, патріоте, вибухай Палкою найсвятішою любов'ю» [6, с. 39]; «Видзвонює фраза крилато, Вплітаються в текст рубайі» [6, с. 45].

Також ми можемо виділити іменниково-іменникові метафори, наприклад, **борозна втоми, кукіль помсти, весна свободи**: «Усмішку на мужньому обличчі Прорізає **втоми борозна**» [6, с. 6]; «У тіло наше **кукіль помсти впився**» [6, с. 16]; «Вони [нащадки] **довершать справу до кінця, Весну свободи принесуть на стязі...**» [6, с. 18].

Одним із засобів передачі масштабності описуваних подій, опису значної кількості людей є вживання Віталієм Мацьком метонімії: «Вусатий «**батько всіх народів й націй**» У домовину заганяв **село**» [6, с. 3], «На Поділлі звіра тиснув **Перший Український фронт**» [6, с. 6]; «Юрбється **Кам'янець**» [6, с. 9]; «Віншують наш прихід боги, **Магнесія святкує з нами**» [6, с. 33]; «**Вкраїна народила Тараса, Тарас і дня не може без Вкраїни**» [6, с. 42]; «Погляньте, **руїна-Вкраїна Поволі встає із колін**» [6, с. 46].

Розкрити картину світу письменника допомагає аналіз порівняльних конструкцій, зокрема виявлення основи зіставлення двох понять (ознака, дія, функціональне призначення тощо): «Пам'ятаю... У вогні пекельному **снарядів Землю рідну, як черинь, суху**» [6, с. 4]; «І **хмара-курява, немовби розпростершись, летить за вітром, мов осиний рій**» [6, с. 5]; «Скільки літ стріча світанки мирні Посивілий **воїн-ветеран, Але й досі спогади, як вирій**» [6, с. 7]; «Ми **переможемо! Бо наша правда вічна, як земля, Як сонце, як проміння життєдайне**» [6, с. 18]; «Кожен з нас **Урок повинен винести завзято, Неначе прапор, нести у віки Любов до краю**» [6, с. 41]; «**Як небо зірке, як намисто, Шевченків тримаємо стяг**» [6, с. 45]; «**Тарасове слово-повстання, як розум, як лезо меча**» [6, с. 45].

Декодуванню смислів порівняльної конструкції сприяє врахування семантики дієслівних лексем: «**Штики біліють, як голки**» [6, с. 5]; «**Знайшлися сили, щоби грози Розвіять геть, неначе сні**» [6, с. 5];

«Як птах, тріпоче прапор полковий» [6, с. 5]; «На струнах серця слово ожива, Немов з-під снігу ніжний простуренок» [6, с. 43]; «Бо наше міряє нутро Лиш тільки влада, як Бог – небо» [6, с. 20]; «Читає, наче б'є в тимпан» [6, с. 28]; «Най доля наша, як весна, квітує» [6, с. 39]. Найчастотнішим засобом зв'язку в компаративемах є сполучник як, рідше автор вживає мов, наче, неначе.

Під час прочитання драматичних поем Віталія Мацька ми виявили кілька форм вираження епітетів. Класичними є образні означення, виражені прикметниками: *багряні бої-пожарища, скупі подяки, свинцевий град, атеїстична отрута*: «У боях-пожарищах багряних Ви пройшли крізь Другу світову» [6, с. 4], «І скупі комбатівські подяки... Пам'ятаю» [6, с. 4]; «Свинцевий град січе» [6, с. 5]; «Наш ворог не дримає, крадькома Братам-вкрайнім запуса отруту Атеїстичну» [6, с. 17].

Доволі часто автор конструє епітетні конструкції у формі прикладки, закладаючи семантику ознаки в іменникову словоформу: «І хмара-курява, немовби розпротершись, летить» [6, с. 5]; «Вона [сталь донецька] лишила ген, за гаєм, Вовкам-загарбникам загин» [6, с. 5]; «Дай владу фетам, і добро Поллеться золотом-рікою?» [6, с. 21]; «Там німфи осявають з вуст Вишневі усмішки-піони» [6, с. 23]; «Шевченкове слово-завзяття Вирує, вулканом живе», «Тарасове слово-повстання, як розум, як лезо меча» [6, с. 45].

Заслужують на увагу дослідження мови драм на лексичному рівні, зокрема виявлення синонімів, антонімів та суміжних явищ. Синоніми набувають переважно okazіонального звучання: «І лють, і помста, і священний гнів Левину навівали силу» [6, с. 6]; «Дуже щось зле чує серце моє. Буде і кров, і руїна» [6, с. 11]; «Совети як владу у руку візьмуть, То скоро Україна заплаче. Застогне під ворогом рідна земля, Конатиме люд в казематах» [6, с. 13]; «Вояки за ідею дорогу – За вільну, незалежну Україну – Життя віддали, сили і снагу» [6, с. 16].

Семантика антонімічних пар ґрунтується на протиставленні за віком, розташуванням, взаєминами тощо: «Скільки друзів, воїнів безвусих Й сивочолих скільки полягло!» [6, с. 4]; «Усе змішалось: і земля, і небо» [6, с. 6]; «На наше покоління ця війна Звалилася непрошено щосили, Братів у недругів приборкала вона І тих, хто любить Україну милу» [6, с. 17]; «Шевченкове слово-завзяття Вирує, вулканом живе, нікому його не здолати, бо вічне воно і нове» [6, с. 45].

Зіставлення протилежних явищ творить антитези, що передають абсурдність, складність зображуваних явищ: «Вусатий «батько всіх народів й націй» У домовину заганяв село. Він, навпаки, кричав на

всю пащеку, *Що жити стало краще й веселіш»* [6, с. 3]; *«Не у снах дитячих – наяву У боях-пожарищах багряних Ви пройшли крізь Другу світову»* [6, с. 3]; *«Ну як позабудеш ті дні березневі І ночі холодні, атаки жаринь!»* [6, с. 6].

Однією із ознак мови драматичних творів Віталія Мацька є активне вживання фразеологічних одиниць. Можемо цей факт пояснити, з одного боку, багатим лексиконом автора, з іншого, – тим, що автор – професор, доктор філологічних наук, який фахово досліджує слово. Для прикладу наведемо кілька фразеологізмів з різних драм письменника: *«На плечі налягла важка війна»* [6, с. 5]; *«За отамана, за слово-наказ Битимуся до загину»* [6, с. 10]; *«Слово «Просвіти» у війську моїм Треба піднять на рамена»* [6, с. 11]; *«У неї закравсь, видно, сумнів»* [6, с. 13]; *«Як довго вкраїнцям тягар цей нести, Красно України, Подолля?»* [6, с. 13], *«Ви про соборну дбаєте Вітчизну, Тому й на плечі ліг важкий тягар»* [6, с. 19]; *«А скільки наших хлопців вольових Не повернулися із поля бою!»* [6, с. 16]; *«Тернистий шлях із ворогом пройти Не те, що грати в підкидного дурня»* [6, с. 17]; *«Аби нас ворог в порох не зітер, Полковника ідею я сприймаю»* [6, с. 19]; *«Нам сили, Боже, і снаги подай Хреста важкого нести на Голгофу»* [6, с. 19]; *«Він [Антей] жінку може захистить І стерти ворога в піщинку»* [6, с. 21]; *«І Ерос збився з ніг, шукає»* [6, с. 30]; *«Ловлю на слові, Друже, відтепер Беру я вашу музу у служниці»* [6, с. 39]; *«Кожен з нас Урок повинен винести завзято, Неначе прапор, нести у віки Любов до краю»* [6, с. 41].

Інколи автор доповнює художню оповідь прислів'ями та приказками: *«Запам'ятай, ось як прислів'я вчить: Той, хто для когось копанку копає, Той сам у неї конче полетить»* [6, с. 7]; *«Трапляється свято і в будні»* [6, с. 13].

Вивчаючи літературний ономастикон драматичних поем Віталія Мацька, ми враховували погляди Ю. Карпенка, зокрема вторинність літературної ономастики; її особливу детермінованість; пріоритетність стилістичної функції онімів у художньому творі; належність літературної ономастики до сфери мовлення; здатність власних назв функціонувати в ролі заголовків [2]. Онімний простір збірки драматичних поем «Кипариси Магнесії» містить такі власні назви:

- антропоніми: фіктоніми (*Ганнуса, Гриць Галайда, Євгена, Лащенко, Омелько, Тимофій*); імена історичних осіб (*Варвара Репніна, Галя Мазуренко, Ганна Закревська, Гастелло, Євген Гребінка, Іван Грозний, Іван Огієнко, Ісайя Кам'янчанин, Катерина, Кость Туркало, Лариса Косач (Леся Косачка, Леся Вкраїнка), Людмила Старицька-Черняхівська, Матросов, Микола Репнін-Волконський, Микола*

Чирський, Муравйов, Нарбут, Олександр Афанасьєв, Олександра Пащенко, Олексій Капніст, Павло Мазуренко, Платон Закревський, Самійленко, Симон Петлюра, Софія Закревська, Софія Русова, Степан Скрипник, Тарас Шевченко, Стешенко, Широцький, Шопен, Юхим Сіцінський, Яків Бальмен);

- топоніми: ойконіми (Антонівка, Гринівці, Кам'янець, Київ, Крачки, Курськ, Магнесія, Олешин, Петербург, Прага, Проскурів, Прохорівка, Ревель, Сталінград, Чорний Острів, Яготин), хороніми (Аркадія, Єгипет, Поділля, Прибужжя, Совети, Україна (Вкраїна, Вкраїнонька, Батьківщина, Вітчизна), УНР, Швейцарія), гідроніми (Буг, Ворскла, Горинь, Дніпро, Збруч, Липа, Нева, Случ, Смотрич, Сула), ороніми (Голгофа);

- теоніми: Бог, Всевишній; Акілон, Амур, Аполлон, Афродіта, Гей, Зевс, Каліпсо, Калліона, Кладонія, Мельпомена, Наркіс, Оріон, Осіріс, Пандора, Посейдон, Психея, Сізіф, Тартар, Тифон, Феміда, Ясон;

- ергоніми: Центральна Рада, «Просвіта»;

- хрононіми: Друга світова, Барбаросса, Перемога;

- хрематоніми: Біблія, Євангеліє, Святе Письмо.

Такий набір поетонімів, зокрема високу частотність справжніх власних назв можемо пояснити тим, що драми мають реальне підґрунтя і присвячені історичним подіям України. Поема «Кипариси Магнесії» насичена міфонімами античного походження – назвами богів, героїв, німф, муз тощо.

Серед звертань, вживаних в драматичних творах Віталія Мацька, зустрічаємо такі:

- нейтральні форми (поширені та непоширені): діти, сержанте Лащенко, брат, воїни, хвацький вояко, глашатаю, Риторе, Музо, друже: «В моїй родині, **діти**, душ п'ятнадцять В безкровній бойні нагло полягло» [6, с. 3]; «**Сержанте Лащенко**, взвод готуй до бою!» [6, с. 4]; «Про це не забувай ніколи, **брат**» [6, с. 5]; «За України, **воїни!** В атаку!» [6, с. 5]; «**Хвацький вояко**, честь і хвала і за відвагу, і вірність» [6, с. 10]; «Повірим, **Риторе**, тобі, Якщо покличеш Посейдона» [6, с. 21]; «Твої, **глашатаю**, слова Лягли у наші грішні души» [6, с. 21]; «Про мене, **Музо**, заспівай, Нехай нас Аполлон розсудить» [6, с. 28]; «Ловлю на слові, **Друзе**, відтепер Беру я вашу музу у служниці» [6, с. 39];

- пестливі форми: дідуню, дитинонько, синочку-воїне: «Розкажіть, **дідуню**, як велося, Як вам воювалося, скажіть?» [6, с. 3]; «Молиси, **дитинонько**, на тихі-тихі зорі І миру для Вкраїноньки волій» [6, с. 4]; «**Синочку-воїне**, спасибі, визволитель! – Несеться радісно у місті і селі» [6, с. 7];

- риторичні звертання (поширені та непоширені): *пам'ять, о перемого, о земле Подільська, перемого, незгасна зоре світова, Україно, Кам'яню столицний, доле: «Пам'ять... пам'ять, як тебе торкнуся – ніби вчора пекло те було»* [6, с. 4]; *«О перемого, де ти? На порозі Якому стрінеш нас, скажи»* [6, с. 5]; *«Чи ти пам'ятатимеш всіх поіменно, О земле Подільська, хто впав у борні»* [6, с. 6]; *«Все це ти принесла, Перемого, ти, незгасна зоре світова»* [6, с. 7]; *«Живи, Україно, у водах Дніпра, Тавриди степах неозорих»* [6, с. 15]; *«Прощай навіки, Кам'яню столицний!»* [6, с. 19]; *«Але де ти, доле?»* [6, с. 39].

Звертання в текстах драматичних поем допомагають персоналізувати мовлення персонажів, передати їхню емоційність, спосіб мислення та переконання.

Звичайно, формат статті не дозволяє комплексно проаналізувати поетичний синтаксис драматургії Віталія Мацька, але виділимо одну рису – використання рядів однорідних членів речення. Це зроблено, для того, щоб описати:

- значний простір: *«Юнаками вас війна застала десь на Бузі, Липі чи Сулі»* [Мацько, с. 4]; *«– Сонце свободи! – заспівала пташка У Чорнім Острові і в Олешині, В Антонівцях, у Гринівцях, у Крачках»* [6, с. 6–7]; *«У парках, у скверах, в лісах навкруги І ясен, і берест, і сосни Скриплять виграють, додаючи снаги Вітрам-вітрогониськам босим»* [6, с. 12];

- частину – ціле: *«М'язи, нерви і клітина кожна – Все в душі нуртує, все бринить»* [6, с. 4];

- емоційно насажений опис подій: *«Ніби вчора пекло те було: І бої невпинні, і атаки, Форсування Ворскли і Дніпра, І скупі комбатівські подяки, Біль нестерпний від пекучих ран»* [6, с. 4];

- значні військові сили: *«Не зупинить потік гармат і танків, І літаків, й піхоти, що в клубок В один-єдиний скупчилися ранком»* [6, с. 5];

- мету діяльності: *«За волю, за долю, за мову! – Усіх закликає Тарас»* [6, с. 45] тощо.

Також можемо відзначити проникнення інших жанрів (акровірш) в драматичну поему, що, звичайно, увиразнює сюжет твору, а також засвідчує поетичну майстерність автора, як це бачимо в драматичній поемі «Шевченко у серці моім»:

*Шукає кожен свій енергетизм,
Ентелехію – всіх начал начало;
В естетстві – мир блаженний віднайти –
Чуття до слова ще не підупало.
Евклід давним давно підраховав:*

*Народу вічно жити в поколіннях,
Коли народ прекрасне розвива,
Обожнює мистецтво як створіння* [6, с. 43].

Висновок... Таким чином, мова драматичних творів Віталія Мацька відзначається метафоричністю, наявністю образних порівняльних та епітетних конструкцій, уживанням синонімів, антонімів, фразеологізмів, значної кількості власних назв, звертань та однорідних членів речень, що свідчить про оригінальний ідіостиль та естетичний світогляд письменника.

Список використаних джерел:

1. Білоус В. Б. Мова драматичних творів Володимира Винниченка у лінгвокультурному аспекті : автореф. дис ... канд. філол. наук: 10.02.01 / В. Б. Білоус. – Дніпропетровськ, 2007. – 20 с.
2. Карпенко Ю. А. Специфика имени собственного в художественной литературе / Ю. А. Карпенко // *Onomastica*. – 1986. – Т. 31. – С. 5–22.
3. Крупенцова Т. І. Функції власних назв у драматичних творах Лесі Українки / Т. І. Крупенцова. – Одеса : Астропринт, 2004. – 160 с.
4. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / автор-укладач Ю. І. Ковалів. – К. : ВЦ «Академія», 2007. – Т. 1. – 608 с.
5. Маховська С., Козуленко В. Фольклоризм роману Віталія Мацька «Катарсис» / С. Маховська, В. Козуленко // *Філологічний дискурс : зб. наук. праць / гол. ред. В. П. Мацько*. – Хмельницький : ХГПА, 2015. – Вип. 2. – С. 30–33.
6. Мацько В. Кипариси Магнесії : драматичні поеми / Віталій Мацько. – Хмельницький : Просвіта, 2002. – 48 с.
7. Ніконова В. Г. Поетико-когнітивний аналіз драматичного тексту: художній концепт / В. Г. Ніконова // *Вісник Дніпропетровського університету*. – Серія Мовознавство. – Т. 16. № 11. – Дніпропетровськ : Вид-во ДНУ, 2008. – С. 215–220.
8. Плахтій Т. Поетика драм Миколи Куліша: традиції та новаторство (цикл статей) / Тетяна Плахтій [Електронний ресурс]. – Режим доступу : URL : <http://www.vesna.org.ua/txt/biletskv/plahtt/ukc.html>. – Назва з екрана.
9. Приходько Н. Стилїстика пунктуаційних знаків у драматичних текстах Лесі Українки / Наталія Приходько // *Лінгвостилїстичні студії*. – 2014. – Вип. 1 – С. 178–185.
10. Улянич А. В. Діалектна лексика як елемент етнолігвістичної основи драматичних творів Івана Франка / А. В. Улянич // *Дослідження з лексикології і граматики української мови*. – 2010. – Вип. 9. – С. 303–310.
11. Хороб С. І. Театральність поетичної драматургії Олександра Олеся / С. І. Хороб // *Султанівські читання*. – 2014. – Вип. 3. – С. 214–225.
12. Цокол О. О. Нові підходи українських драматургів до принципів організації драматичного тексту / О. О. Цокол [Електронний ресурс]. – Режим доступу : URL : <http://naub.ua.edu.ua/2013/novi-pidhody-ukrajinskykh-dramaturhiv-do-pryntsyviv-orhanizatsiji-dramatychnoho-tekstu/>. – Назва з екрана.

References:

1. Bilous V. B. Mova dramatychnykh tvoriv Volodymyra Vynnychenka u linhvokulturnomu aspekti, Dnipropetrovsk, 2007, 20 p.
2. Karpenko Ju. A. Specifika imeni sobstvennogo v hudozhestvennoj literature, Onomastica, 1986, Part 31, pp. 5-22.
3. Krupenova T. I. Funktsii vlasnykh nazv u dramatychnykh tvorakh Lesi Ukrainky, Odesa, 2004, 160 p.
4. Literaturoznavcha entsyklopediia, Kyiv, 2007, Part 1, 608 p.
5. Makhovska S., Kozulenko V. Folklorizm romanu Vitaliia Matska «Katarsys», Khmelnytskyi, 2015, Part 2, pp. 30-33.
6. Matsko V. Kyparysy Mahnesii : dramatychni poemy, Khmelnytskyi, 2002, 48 p.
7. Nikonova V. H. Poetyko-kohnityvnyi analiz dramatychnoho tekstu: khudozhnii kontsept, Visnyk Dnipropetrovskoho universytetu, Seriiia Movoznavstvo, Dnipropetrovsk, 2008, Part 16, Issue 11, pp. 215-220.
8. Plakhtii T. Poetyka dram Mykoly Kulisha: tradytsii ta novatorstvo (tsykl statei) / Tetiana Plakhtii [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupu : URL : <http://www.vesna.org.ua/txt/biletskv/plahtt/ukc.html>. – Nazva z ekrana.
9. Prykhodko N. Stylistyka punktuatsiinykh znakiv u dramatychnykh tekstakh Lesi Ukrainky, Linhvostylistychni studii, 2014, Vol. 1, pp. 178-185.
10. Ulianych A. V. Dialektna leksyka yak element etnolihvistychnoi osnovy dramatychnykh tvoriv Ivana Franka, Doslidzhennia z leksykologii i hramatyky ukrainskoi movy, 2010, Vol. 9, pp. 303-310.
11. Khorob S. I. Teatralnist poetychnoi dramaturhii Oleksandra Olesia, Sultanivski chytannia, 2014, Vol. 3, pp. 214-225.
12. Tsokol O. O. Novi pidkhody ukrainskykh dramaturhiv do pryntsyziv orhanizatsii dramatychnoho tekstu / O. O. Tsokol [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupu : URL : <http://naub.ua.edu.ua/2013/novi-pidhody-ukrajinskyh-dramaturhiv-do-pryntsyziv-orhanizatsiji-dramatychnoho-tekstu/>. – Nazva z ekrana.

Summary

Valentyna Filiniuk, Liudmyla Petriuk, Nataliia Hryhoruk Language of Dramatic Works of Vitalii Matsko

The article describes the features of language of the dramatic works of Ukrainian writer Vitalii Matsko, in particular poems «Echo», «Zbruch», «Cypresses of Magnesia», «Shevchenko in my Heart». The objects of the research were the metaphors, metonymies, epithet and comparative constructions, synonyms, antonyms, phraseologisms, literary onomastics, adresses and a number of homogeneous parts of the sentence that function in the author's poetic speech.

Keywords: *language of artistic work, dramatic poem, image means, poetic syntax.*

Дата надходження статті: «10» грудня 2015 р.

Дата прийняття до друку: «15» грудня 2015 р.

УДК 811.161.2'367

СВІТЛАНА ШАБАТ-САВКА,
доктор філологічних наук, професор
(м. Чернівці)

**Граматичні маркери суб'єктивно-модальних інтенцій:
вставні та вставлені конструкції**

У статті визначено типологічні вияви суб'єктивно-модальних інтенцій, зокрема проаналізовано авторизовані інтенції, інтенції достовірності та інтенції гіпотетичності, що спрямовані на експлікацію автора – основного суб'єкта комунікації, на виокремлення власної позиції мовця, увиразнення індивідуально-авторського сприйняття світу й аксіологічних параметрів текстової комунікації; встановлено функційний потенціал вставних і вставлених конструкцій як релевантних граматичних маркерів авторських інтенцій, обґрунтовано їхню важливу роль у процесі вербалізації інтенційного простору мовної особистості.

Ключові слова: *комунікативна інтенція, мовець, суб'єктивна модальність, висловлення, вставні синтаксеми, вставлені конструкції, авторизація, достовірність, гіпотетичність.*

Постановка наукової проблеми та її значення. Лінгвістика сьогодення багатовекторна за своїми напрямками і парадигмами. Утім, серед домінантних розглядаємо ті наукові студії, у яких представлено динамічний, комунікативно-прагматичний аспект функціонування мови, репрезентовано концептуальний аналіз психоментального світу суб'єкта комунікації, його лінгвокультури, прагнень та намірів, комплексне вивчення мовних ресурсів, що слугують релевантними засобами вербалізації інтенційного простору мовної особистості. Осердя сучасних мовознавчих студій цілком логічно виформовують категорійні величини, які мають антропоцентричне підґрунтя. Поряд із такими категоріями, як суб'єктивність, модальність, модус, визначальне місце, на наше переконання, належить і комунікативній інтенції – міжрівневій поняттєвій категорії, особливому лінгвістичному феномену з притаманним йому планом змісту (широкий спектр інтенційних потреб мовця) і планом форми, вербалізованої різноранговими мовними одиницями синтаксичного, морфологічного та лексичного рівнів. Актуальність нашого дослідження увиразнюється ще й синергетичним підходом до аналізу мовної системи, оскільки воно заторкує проблеми, пов'язані як із мовцем – основним суб'єктом

комунікації, так і з системою граматичних ресурсів, що найадекватніше відображають інтенційні горизонти комунікантів, індивідуально-авторське бачення світу.

Категорія комунікативної інтенції білатеральна: з одного боку, це неповторний світ людини, її емоції, прагнення, соціально зумовлені потреби, з іншого – безмежний світ мови (висловлення, синтаксеми, нечленовані комунікати, дискурс), що їх використовують мовці для вербалізації тих чи тих намірів. Одночасна апеляція до світу людського буття і до світу мови пояснює основну й засадничу роль інтенції в мовленнєвій та мисленнєвій діяльності мовної особистості.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Інтенції суб'єктивно-модального вияву реалізуються в особливому розподілі предикативних та релятивних відрізків висловлення, в авторській оцінці повідомлюваного. Їхніми релевантними маркерами слугують вставні та вставлені конструкції, які начебто перебувають у синтаксичній ізоляції, оскільки виступають ускладнювальними реченневими структурами, проте виразно передають комунікативну інтенцію. Окремішні суб'єктивні зони, що утворюють у межах того чи того висловлення вставні та вставлені синтаксеми, сприяють увиразненню авторської позиції та думки.

За словами Г. Колшанського, будь-яке висловлення двојрусне, складається з основного, предметно-логічного змісту та оцінно-емоційного: якщо перший ярус передає певну інформацію, то другий – ставлення мовця до цієї інформації [5, с. 140-141]. Суб'єктивна модальність утворює «зовнішню» модальну рамку, поряд із внутрішньою – об'єктивною модальністю, яка, зрозуміло, передає семантику реальності / ірреальності, якісь темпоральні характеристики. Якщо ступінь достовірності знань мовця про довкілля (предмети, особи, ознаки, обставини, дії) досить відносний, вірогідний, то на пропозицію нашаровуються різноманітні семантичні відтінки суб'єктивної модальності, одним із засобів вираження якої і слугують вставні слова, або модальні синтаксеми (термін І. Вихованця), що виражають ставлення мовця до висловленої ним думки [1, с. 276].

Вставні та вставлені конструкції були предметом лінгвістичних розвідок здавна. Їх розглядали як особливий різновид втручених і внесених речень, як засоби реалізації категорій модусу, суб'єктивної та об'єктивної модальності, серед ускладнювальних компонентів простого речення, як структури, що вимагають особливого пунктуаційного оформлення (І. Вихованець, Н. Гуїванюк, А. Загнітко, В. Жайворонок, М. Кобилянська, Б. Кулик, О. Огоновський, О. Семотюк, І. Слинько, В. Ткачук, В. Шинкарук, І. Ющук та ін.). Дослідники зазвичай

кваліфікують вставні слова, словосполучення та речення як форми, що вводять у речення на семантико-комунікативному рівні для вираження ставлення до повідомленого з погляду його ймовірності чи неймовірності, емоційної оцінки, ступеня звичайності, способу оформлення думок, активізації співрозмовника [8, с. 378]. Однак незважаючи на значні напрацювання в синтаксичній теорії, що мають стосунок передусім до визначення лінгвістичного статусу вставних і вставлених конструкцій, їхнього походження, стилістики і правил пунктуації, ще й досі не розв'язаними залишаються питання, пов'язані з комунікативним спрямуванням цих синтаксичних одиниць, їхніми валентнісними можливостями відображати інтенції мовця.

Мета статті – визначити типологічні вияви суб'єктивно-модальних інтенцій у текстовій комунікації, схарактеризувати функційний потенціал і роль вставних і вставлених конструкцій як граматичних маркерів у процесі вербалізації інтенційного простору мовної особистості.

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. Розмаїття життєвих повсякденних ситуацій, стильова диференціація мовлення породжує різноманітні типи дискурсів, розвиває комунікативні інтенції: інтелектуальні судження та волевиявлення мовця, емоційно-оцінні та суб'єктивно-авторські погляди щодо повідомлюваного чи побаченого, мовленнєві наміри, пов'язані з намаганням адресанта встановити контакт зі співрозмовником або активізувати його увагу. За нашими спостереженнями, категорія комунікативної інтенції вербалізує досить широкий спектр інтенційних потреб. Наприклад, *когнітивно-ментальні інтенції* мають стосунок до когнітивних структур свідомості, ментальної репрезентації світу й інтелекту людини, емоційно-оцінної сфери мовної особистості; *комунікативно-модальні інтенції* репрезентують інтенційні потреби мовця, зосереджені на вираженні основних комунікативних потреб: розповісти, з'ясувати чи уточнити інформацію, спонукати співрозмовника до дії, наказати, попросити, заборонити тощо. *Дискурсивно-жанрові інтенції* вербалізують функційно-змістові конструкти, текстові масиви, мовленнєві жанри, що увиразнюють національно-культурні особливості комунікантів та специфіку української мови загалом [11, с. 360 – 364].

Суб'єктивно-модальні інтенції експлікують у текстовій комунікації суб'єкта мовлення, автора конкретного висловлення, носія різноманітних інтенційних станів. Крім глобальної інтенції (запиту, спонукання, розповідності, аргументування тощо), мовець уводить ще

один план – індивідуально-авторський, суб'єктивний, що передає його безпосередню оцінку повідомлюваної інформації. До типологічних виявів суб'єктивно-модальних інтенцій належать авторизовані інтенції, що репрезентують авторську позицію, указують на додаткове джерело інформації, апеляцію мовця до осіб, які не беруть безпосередньої участі в процесі спілкування, проте їхній досвід, спостереження є важливими для успішного плину комунікації; інтенції достовірності й гіпотетичності, пов'язані з модусною категорією персуазивності, яка відображає кваліфікацію мовцем повідомлюваного в плані впевненості / невпевненості, імовірності та вірогідності.

Суб'єктивна природа **авторизованих інтенцій** очевидна, адже вони передають особистий погляд автора на певну ситуацію: *Писати з честю, жити з честю – це, я певен, бажання кожного, бажання також і моє* (О. Гончар); – *По-моєму, давно назріла потреба створити управління басейну Дніпра, якому слід підпорядкувати все* (І. Цюпа); *Роботу над реєстром словника варто, на наше переконання, розпочати саме з тих частин мови і, в їхніх межах, з тих словотвірних категорій та розрядів слів, склад яких сьогодні активно оновлюється* (Є. Карпіловська); – *Це ж ти, мамо, сподіваюсь, пожартувала?* (О. Гончар). Як зауважує Г. Золотова, авторизація – це «полісуб'єктне ускладнення конструкції речення вказівкою на «автора» оцінки, сприйняття, мовлення-думки» [4, с. 430]. Саме наявність авторського ставлення до інформації, суб'єктивна оцінка мовця формує прагматику текстової комунікації і реалізується синтаксичними конструктами на зразок *я вважаю, я певен, сподіваюсь, по-моєму, на мою думку, як на мене, на наше переконання*, що слугують виразними маркерами авторизованих інтенцій.

Суб'єктивно-модальну інтенцію маркує і так званий суб'єкт спільної думки (ми): «я» + хтось, напр.: *Сподіваємось, що високі ухвали надійно втіляться в життя, що ми будемо цього разу гарантовані від бюрократичного крутіїства* (О. Гончар); *Будемо сподіватися, що внесок нашої школи в справу відродження отруєної душі нашого молодого покоління буде великим і вирішальним* (Ю. Шевельов).

Варто зауважити, що в контексті теорії Ш. Баллі про поділ речення на диктум і модус суб'єктивно-модальні інтенції представлені в головній модусній частині складнопідрядного речення: *Я певен, що умови зараз винятково сприятливі для цілковитого відродження української мови в усіх її законних правах* (О. Гончар); [Мавка:] *Мені здається, що жила я завжди* (Леся Українка); *Думаю, що було б добре і для нашого письменства хосенно, коли б отсі вірші могли*

появиться друком (Б. Лепкий); – **Гадаю**, що нам тут нема що довго стояти (Б. Лепкий). У таких конструкціях головна частина еквівалентна суб'єктивно-модальній синтаксемі (*безперечно, напевно, по-моєму, на мою гадку* та ін.), що дає підстави визнати синтаксичну синонімію складнопідрядних речень з'ясувального типу з простими реченнями, ускладненими вставними конструкціями. І навпаки – окремі модальні синтаксеми можна трансформувати в складнопідрядні речення, унаслідок чого виявляються активні функційні можливості суб'єкта комунікації, пор.: *віриться – я вірю, що: **Віриться**, що чистим патріотичним почуттям проросте така поезія в душах сучасного юнацтва* (О. Гончар); *думається – я думаю, що: **Думається**, що в цьому явищі, на тлі нашої майже безнадійної долі, коріниться наша надія: значить, сумління наше не приспане, чуйність наша чатує, серце наше – живе* (Є. Маланюк). Деякі дослідники зазначені формально-семантичні співвідношення між синтаксичними одиницями кваліфікують як деривацію [2, с. 145], кореферентність [3, с. 8], вторинну предикацію [6, с. 372].

Авторизовані інтенції пов'язані з інтертекстуальністю, зі зверненням основного суб'єкта комунікації до знань та досвіду осіб, не задіяних у безпосередній інтеракції, напр.: **Як довідуємось із преси**, це питання, зважаючи на численні пропозиції громадськості, буде розглядатися найближчим часом у Верховній Раді України (О. Гончар); **У Вербний тиждень, за народними віруваннями**, не можна сіяти городини (З журналу); – *Ох, кумко-любко, Васютко злотна... Життя – то трояка ружа, казала колись моя свекруха, дай їй царство небесне* (М. Матіос); – *Ти хотіла, як тепер молоді висловлюються, загнути старого?* (Ірина Вільде).

Синтаксеми на зразок як відомо, як ви знаєте, мовляв, за словами..., кажуть передають переповідну модальність, указують на джерело повідомлення, апеляцію до попередньо набутих знань адресата. Важливого значення тут набувають екстралінгвальні чинники: пресупозиція та інтелектуальні можливості спілкувальників, їхня прагматична компетентність, напр.: **Як відомо вам**, не всі схвалюють створення нашого Товариства (О. Гончар); **За спостереженнями Т. М. Спільник**, «градаційні висловлення можуть ускладнюватися значенням причини» (К. Городенська); **Як відзначають лінгвісти**, функційний аспект інтенсифікаторів збігається з функційним аспектом експресивності (М. Вінтонів); *Або пісню утни голосну, не смутну, щоб, мовляв, засміялося лихо* (Леся Українка); – *А то як кажуть: жартувала баба з колесом та у спицях застрягла* (Ірина Вільде).

Авторизація й індивідуально-авторське, суб'єктивне ставлення мовця до повідомленого чи побаченого дуже тісно межують з аксіологічними параметрами уснорозмовної чи текстової комунікації – оцінкою, емоційністю, експресивністю. На думку В. Ткачука, семантичну домінанту суб'єктивної модальності найкраще окреслює слово «оцінка»: мовець оцінює зміст речення і передає модельовану дійсність, наявну в його психіці [10, с. 48]. Деякі суб'єктивно-модальні синтаксеми оптимально вербалізують світ людських емоцій та почуттів, уповні виражають емоційно-оцінну семантику (*на щастя, на жаль, на сором, як на гріх, на диво, на біду, шкода*), напр.: – **На щастя**, дитина скоро заспокоїлась і затихла (Ю. Збанацький); – **На жаль**, світ побудований так, що щастя людства здобувається ціною чийхсь страждань (О. Довженко); *Але ж, на лихо, я не прагнув трону, свободи прагнув, честі і ума* (Л. Костенко); *Увесь тиждень стояли теплі сонячні дні, а у вихідні, як на гріх, задощило* (Г. Тютюнник); *У мене недавно на городі Червона Рожка зацвіла, і треба ж, на біду, край неї Хміль пустився* (Є. Гребінка).

У парадигмі суб'єктивно-модальних інтенцій виокремлюємо **інтенції достовірності**, що вказують на ступінь обізнаності мовця про певні факти, події, а тому спрямовані на вираження вірогідності повідомленого, упевненості та висновковості. З-поміж засобів реалізації – низка суб'єктивно-модальних синтаксем: *справді, безперечно, звичайно, звісно, отже, по суті, зрештою, нарешті* та ін. Напр.: **Звичайно**, інформація має бути чесною і правдивою, як зерно для посіву (Є. Сверстюк); *Українські степи – це й наше легендарне минуле, і жива, напружена сучасність, і, звісно, люди* (О. Гончар); **Отже**, своєрідність мови – це своєрідність мислення (Ю. Шевельов); **Нарешті**, може бути високе служіння з відреченням від власних інтересів і пристрастей (Є. Сверстюк).

Вставні синтаксеми *по-перше, по-друге, до речі, власне, зокрема, наприклад, взагалі* мовці використовують для передавання логічного впорядкування мовлення, виділення основної інформації, увиразнення результату, пор.: – **По-перше**, куди ж я її дам між чужих людей? **А по-друге**, припустімо, що Дарка закінчить гімназію, а далі що? (Прина Вільде); **До речі**, цикл поезій «У казематі» – найодвертіша сповідь Шевченкова перед людьми і Богом (Є. Сверстюк); **Власне**, люди байдужі й безпринципні вносять скрізь плутанину (Є. Сверстюк); *Найстаріші зразки живої української мови й національної міфологічно-фольклорної традиції М. Грушевський та деякі інші вчені співвідносять із IV – VI ст. н. е., звідки дійшли до нас окремі сталі вирази (ідіоми), що вживалися, зокрема, в обрядовій творчості –*

похоронних голосіннях, заклинаннях, колискових піснях та ін. (М. Наєнко).

Семантика достовірності підсилює основне модальне значення висловлення, здебільшого розповідного за комунікативною настановою, і «накладається на граматичний ґрунт речення, утворюючи начебто другий шар модального значення в змістовій структурі висловлення» [9, с. 158]. Напр.: *Українській культурі в цьому історичному процесі, без сумніву, належить місце найважливіше, визначальне* (О. Гончар); *Тичина, по суті, перший з європейських поетів дав поетичне втілення владної пристрасті сучасної людини – її пориванню в космос* (О. Гончар). В основі ситуації достовірності лежить, як бачимо, інтелектуальний (раціональний) тип оцінки, зокрема оцінка мовцем повноти своїх знань щодо того, якою мірою пропозиція відповідає дійсності. Модальні синтаксеми як репрезентанти суб'єктивної модальності передають авторську позицію, висновок суб'єктивної думки, особистісне бачення певних життєвих реалій.

Персуазивність виражає ступінь пізнання мовцем зв'язків і відношень дійсності; «вона суб'єктивна в тому розумінні, що завжди пов'язана з висновками мовця» [12, с. 41], з його твердими переконаннями, рішучістю, упевненістю. Цю інтенцію автор реалізує за допомогою синтаксем *правда, щоправда, справді, по правді кажучи*, напр.: *Щоправда, розвиток національної української культури великою мірою гальмувався тим, що змушена вона була виявити себе в умовах, по суті, колоніальних, бездержавних, де навіть українська школа була заборонена як щось кримінальне* (О. Гончар); *Справді, поняття «національна честь» не записали в Конституцію* (Є. Сверстюк); *По правді сказати, нема сьогодні за двісті рублів десятини* (У. Самчук).

У межах суб'єктивно-модальних інтенцій виділяємо **інтенції гіпотетичності** (ймовірності, сумніву, припущення, невпевненості, можливості), які реалізують вставні синтаксеми *може, можливо, мабуть, либонь, напевно, певне, очевидно, здається, видно* та ін. Інформаційна база, на основі якої мовець робить припущення, може бути різна, проте вона, на думку суб'єкта мовлення, цілком достатня для того, аби сформулювати власну гіпотезу щодо висловленого, напр.: [Прісцілла:] *Може, вся та справа розвіється, немов лихий туман* (Леся Українка); *Можливо, піснею осінні журавлі підняти голову й заслухатись заставлять* (О. Білаш); *Мабуть, нема уже на світі правди! Мабуть, вона уже за море утекла* (Є. Гребінка); [Єпископ:] *Се покажіть пресвітеру й громаді, і, певне, вас простять* (Леся Українка); *Очевидно, блудний син, узявши батьків спадок,*

переступив ті пороги і пішов у світ без порогів (Є. Сверстюк); – *Надіє, здається, мій старий іде* (М. Стельмах); – *А, видно, над усе у світі бояться руського духу* (С. Скляренко).

Особистісне світосприйняття, багатовекторність пізнавального процесу, життєвий досвід мовця передають висловлення зі **вставленими конструкціями**, які, незважаючи на відносно самостійний характер, слугують засобами реалізації суб'єктивної модальності, оскільки сигналізують про наявність авторської позиції, пов'язаної з комунікативними інтенціями мовця – доповнити зміст основного речення, уточнити інформацію, дати коментар, побіжне зауваження, напр.: *Видувів воронець, облетіли на вітрах маки польові (рано вони зацвітають і швидко гаснуть), зате літо смагляве вже виглядає із-за кучугур* (О. Гончар); *З-за погрібника пахло м'ятою (росло її там, густої та холодно, багато), а від хати несло духом матіоли* (Є. Гуцало); *В щирім серці, в чесних грудях – вірю, знаю! – квіти е!* (В. Симоненко). Та інформація, яку подано в дужках чи за допомогою тире, є додатковою, уточнювальною, пояснювальною, оцінною. Утім, вона має свого автора, містить вказівку на мовця, а тому вставлені конструкції є виразними маркерами суб'єктивно-модальних інтенцій.

Найпоширенішою функцією вставлених синтаксем є уточнення змісту, напр.: *Він впадав біля молоденької невістки Сидора (а біля котрої нової істоти у спідниці він не впадає?), а вона, як годиться порядній жінці, відбивала його зальоти* (Ірина Вільде); доповнення змістового обшину повідомлюваного чи додаткове витлумачення якоїсь інформації, пор.: – *Але чи освідчився він тобі? І коли він гадає з мамою або зо мною (чи чув хто таке? Север має з нею про мене говорити!) поговорити?* (Ірина Вільде); унесення в зміст висловлення побіжного зауваження, пор.: – *Бігме, читав не раз про це в книжках, – чи ви, може, не припускаєте, що я читаю? – що у вас ніколи не подають на стіл голої правди, а завжди з підливою якоїсь фальші* (Ірина Вільде); *Макар Семенович (так звали діда) був у піднесеному настрої* (В. Козаченко).

Як бачимо, типовою для вставлених конструкцій є *інтерпозиція*. *Постпозиція* таких структур нівелює значення вставленості: таке вставлене речення може повністю відокремлюватися від основного й виражати самостійну пропозицію, окрему предикативність. Напр.: *Дивись же на мене, сонце, й засмали мою душу, як засмарило тіло, щоб вона була недоступна для комариного жала... (Я себе ловлю, що до сонця звертаюся, як до живої істоти. Невже се значить, що мені бракує товариства людей?)* (М. Коцюбинський); *Знали, що*

люди працювали в нього від зорі до зорі (А хіба коні не працювали так само? Чому ж мав би наймитів жаліти більше, ніж худібку?) (Грина Вільде).

Висновки та перспективи подальшого дослідження. Вхідження вставних і вставлених конструкцій до системи засобів вираження комунікативної інтенції зумовлене їхньою здатністю експлікувати позицію адресанта, різнобічно відображати інтенційні горизонти комунікантів. Змістовий діапазон суб'єктивно-модальних інтенцій сконцентрований на тому, щоб виокремити власну позицію мовця, увиразнити індивідуально-авторське сприйняття світу, подати уточнювальну інформацію до змісту основного речення. До типологічних виявів суб'єктивно-модальних інтенцій належать три типи інтенцій: **авторизовані інтенції**, які вводять модус суб'єктивної позиції мовця, автора конкретного повідомлення й репрезентують його емоційно-оцінне ставлення до повідомлюваного; **інтенції достовірності**, що увиразнюють семантику вірогідності, впевненості та висновковості; **інтенції гіпотетичності**, які в структурі висловлення передають значення ймовірності, сумніву, припущення, невпевненості й можливості.

Суб'єктивно-модальні інтенції, що пов'язані з категорією суб'єктивності, модальності, модусу, а відтак оприявлюють у процесі уснорозмовного чи текстового дискурсу автора – суб'єкта комунікації, вербалізують не тільки вставні та вставлені конструкції. Інтенційну програму мовця можуть передавати і перформативи, і реченнєві еквіваленти, і дискурсивні висловлення, вивчення й глибокий аналіз яких слугуватиме предметом наших наступних наукових студій.

Список використаних джерел і літератури:

1. Вихованець І. Р. Граматика української мови. Синтаксис : [підручник] / І. Р. Вихованець. – К. : Либідь, 1993. – 368 с.
2. Городенська К. Г. Дери́вація синтаксичних одиниць / К. Г. Городенська. – К. : Наукова думка, 1991. – 192 с.
3. Гуйванюк Н. В. Формально-семантичні співвідношення в системі синтаксичних одиниць / Н. В. Гуйванюк. – Чернівці : Рута, 1999. – 336 с.
4. Золотова Г. А. Синтаксический словарь : Репертуар элементарных единиц русского синтаксиса / Г. А. Золотова. – М. : Наука, 1988. – 439 с.
5. Колшанский Г. В. Соотношение субъективных и объективных факторов в языке / Г. В. Колшанский. – М. : Наука, 1975. – 231 с.
6. Кульбабська О. В. Вторинна пре́дикація у простому речення : [монографія] / О. В. Кульбабська. – Чернівці : Чернівецький нац. ун-т, 2011. – 672 с.
7. Семотюк О. В. Структурно-семантична та модальна характеристика вставлених конструкцій в українській мові : автореф. дис. на здобуття наук.

ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.01 «Українська мова» / О. В. Семотюк. – Івано-Франківськ, 2010. – 20 с.

8. Слинко І. І. Синтаксис сучасної української мови : Проблемні питання : [навч. посібник] / І. І. Слинко, Н. В. Гуйванюк, М. Ф. Кубилянська. – К. : Вища школа, 1994. – 670 с.

9. Теория функциональной грамматики. Темпоральность. Модальность / [отв. ред. А. В. Бондарко]. – Л. : Наука, 1990. – 264 с.

10. Ткачук В. М. Категорія суб'єктивної модальності : [монографія] / В. М. Ткачук. – Тернопіль : Підручники й посібники, 2003. – 240 с.

11. Шабат-Савка С. Т. Категорія комунікативної інтенції в українській мові : [монографія] / С. Т. Шабат-Савка. – Чернівці : «Букрек», 2014. – 412 с.

12. Шинкарук В. Д. Категорії модусу і диктуму у структурі речення : [монографія] / В. Д. Шинкарук. – Чернівці : Рута, 2002. – 272 с.

References:

1. Vykhovanets I. R. Hramatyka ukrainoski movy. Syntaksys : [pidruchnyk], Kyiv, 1993, 368 p.

2. Horodenska K. H. Deryvatsiia syntaksychnykh odynyts, Kyiv, 1991, 192 p.

3. Huivaniuk N. V. Formalno-semantychni spivvidnoshennia v systemi syntaksychnykh odynyts, Chernivtsi, 1999, 336 p.

4. Zolotova H. A. Syntaksycheskyi slovar : Repertuar elementarnykh edynyts russkoho syntaksysa, Moskva, 1988, 439 p.

5. Kolshanskij G. V. Sootnoshenie sub'ektivnyx i ob'ektivnyx faktorov v yazyke, Moskva, 1975, 231 p.

6. Kulbabska O. V. Vtorynna predykatsiia u prostomu rechennia : [monohrafiia], Chernivtsi, 2011, 672 p.

7. Semotiuk O. V. Strukturno-semantychna ta modalna kharakterystyka vstavlenykh konstruktii v ukrainskii movi, Ivano-Frankivsk, 2010, 20 p.

8. Slynko I. I. Syntaksys suchasnoi ukrainskoi movy : Problemni pytannia : [navch. posibnyk], Kyiv, 1994, 670 p.

9. Teoryia funktsyonalnoi hrammatyky. Temporalnost. Modalnost, Lviv, 1990, 264 p.

10. Tkachuk V. M. Katehoriia subiektyvnoi modalnosti : [monohrafiia], Ternopil, 2003, 240 p.

11. Shabat-Savka S. T. Katehoriia komunikatyvnoi intentsii v ukrainskii movi : [monohrafiia], Chernivtsi, 2014, 412 p.

12. Shynkaruk V. D. Katehoriia modusu i dyktumu u strukturi rechennia : [monohrafiia], Chernivtsi, 2002, 272 p.

Summary

Svitlana Shabat-Savka

Grammatical Markers of Modal Subjective Intentions: Parentheses and Inserted Constructions

The article defines the typological manifestations of modal subjective intentions, thus focusing on the analysis of the authorized intentions, intentions of credibility and intentions of supposition aimed at explicating the author – the main

subject of the communication, as well as at emphasizing the speaker's standpoint, expressing the author's worldview and revealing axiological parameters of text communication. The functional capacity of parentheses and inserted constructions as the relevant markers of the author's intentions, and their core role in the process of verbalization of the linguistic personality's intention space are explored.

Key words: *communicative intention, speaker, subjective modality, utterance, parenthetical syntaxemes, inserted constructions, authorization, verisimilitude, supposition.*

Дата надходження статті: «19» грудня 2015 р.

Дата прийняття до друку: «25» грудня 2015 р.

Відомості про авторів

Бартіш Світлана – кандидат філологічних наук, асистент кафедри іноземних мов Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка (*м. Тернопіль*)

Барташук Олеся – кандидат історичних наук, доцент, доцент кафедри української мови і літератури Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії (*м. Хмельницький*)

Бородіца Світлана – кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри теорії і методики української та світової літератури Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка (*м. Тернопіль*)

Григорук Наталія – викладач кафедри української мови і літератури Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії (*м. Хмельницький*)

Даниленко Володимир – кандидат філологічних наук, докторант Інституту філології Київського національного університету імені Т.Шевченка (*м. Київ*)

Джигун Людмила – кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри практичної психології та педагогіки Хмельницького національного університету (*м. Хмельницький*)

Дорош Галина – кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри української мови і літератури Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії (*м. Хмельницький*)

Заєць Анна – аспірантка Луганського національного університету імені Тараса Шевченка (*м. Старобільськ*)

Ленська Світлана – доктор філологічних наук, доцент, доцент кафедри української літератури Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г. Короленка (*м. Полтава*)

Мацько Віталій – доктор філологічних наук, професор, професор кафедри української мови і літератури Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії (*м. Хмельницький*)

Миринюк Надія – старший викладач кафедри української мови і літератури Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії (*м. Хмельницький*)

Морараш Галина – асистент кафедри філологічних і суспільних дисциплін ПВНЗ «Буковинський університет», здобувач Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича (*м. Чернівці*)

Нагаєвська Інна – викладач української мови і літератури Барського коледжу транспорту та будівництва Національного

транспортного університету, аспірант Вінницького державного педагогічний університету імені Михайла Коцюбинського (*м. Вінниця*)

Нікітова Інна – викладач кафедри української мови і літератури Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії (*м. Хмельницький*)

Петрюк Людмила – старший викладач кафедри української мови і літератури Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії (*м. Хмельницький*)

Приліпко Ірина – доктор філологічних наук, доцент, доцент кафедри української мови, літератури та східних мов Відкритого міжнародного університету розвитку людини «Україна» (*м. Київ*)

Просалова Віра – доктор філологічних наук, професор, професор Донецького національного університету (*м. Вінниця*)

Ружицька Ніна – старший викладач кафедри української мови і літератури Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії (*м. Хмельницький*)

Руснак Ірина – доктор філологічних наук, професор, проректор з наукової роботи Вінницького державного педагогічний університету імені Михайла Коцюбинського (*м. Вінниця*)

Руснак Сергій – аспірант Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського (*м. Вінниця*)

Скуратко Тетяна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії і методики української та світової літератури Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка (*м. Тернопіль*)

Слонецька Ірина – кандидат філософських наук, доцент, завідувач кафедри зарубіжної літератури та культурології Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії (*м. Хмельницький*)

Ткаченко Тетяна – кандидат філологічних наук, доцент, докторант Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка (*м. Київ*)

Телячий Юрій – доктор історичних наук, професор, проректор з науково-педагогічної роботи Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії (*м. Хмельницький*)

Філінюк Валентина – кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри української мови і літератури Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії (*м. Хмельницький*)

Фоміна Олеся – аспірантка кафедри української літератури, ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка» (*м. Старобільськ*)

Черкашина Тетяна – доктор філологічних наук, доцент, професор кафедри української і світової літератури Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди (*м.Харків*)

Шабельна Ольга – студентка 3 курсу Інституту філології Київського національного університету ім. Тараса Шевченка (*м.Київ*)

Шабат-Савка Світлана – доктор філологічних наук, професор кафедри сучасної української мови, заступник декана Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича (*м.Чернівці*)

Information about the Authors

Bartish Svitlana – candidate of philology, assistant of the department of foreign languages of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University (*city Ternopil*)

Bartashuk Olesia – candidate of history, assistant professor, assistant professor of the department of Ukrainian and literature of Khmelnytskyi Humanitarian-Pedagogical Academy (*city Khmelnytskyi*)

Boroditsa Svitlana – candidate of philology, assistant professor, assistant professor of the department of theory and methods of Ukrainian and world literature of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University (*city Ternopil*)

Hryhoruk Nataliia – teacher of the department of Ukrainian and literature of Khmelnytskyi Humanitarian-Pedagogical Academy (*city Khmelnytskyi*)

Danylenko Volodymyr - candidate of philology, doctoral candidate of the Institute of Philology of Kyiv T.Shevchenko National University (*city Kyiv*)

Dzhyhun Liudmyla – candidate of pedagogy, assistant professor, assistant professor of the department of practical psychology and pedagogy of Khmelnytskyi National University (*city Khmelnytskyi*)

Dorosh Halyna - candidate of philology, assistant professor, assistant professor of the department of Ukrainian and literature of Khmelnytskyi Humanitarian-Pedagogical Academy (*city Khmelnytskyi*)

Zaiets Anna – Ph.D. student of Luhansk T.Shevchenko National University (*city Starobilsk*)

Lenska Svitlana – doctor of philology, assistant professor, assistant professor of the department of Ukrainian literature of Poltava V.H.Korolenko National Pedagogical University (*city Poltava*)

Matsko Vitalii – doctor of philology, professor, professor of the department of Ukrainian and literature of Khmelnytskyi Humanitarian-Pedagogical Academy (*city Khmelnytskyi*)

Myryniuk Nadiya – senior teacher of the department of Ukrainian and literature of Khmelnytskyi Humanitarian-Pedagogical Academy (*city Khmelnytskyi*)

Morarash Halyna – assistant of the department of philological and social sciences of private higher educational establishment «Bukovyna University», degree-seeking student of Chernivtsi Yurii Fedkovych National University (*city Chernivtsi*)

Nahayevska Inna – teacher of Ukrainian and literature of Bar college of transport and building of the National Transport University, postgraduate student of Vinnytsia Mykhailo Kotsiubynskyi State Pedagogical University (*city Vinnytsia*)

Nikitova Inna – teacher of the department of Ukrainian and literature of Khmelnytskyi Humanitarian-Pedagogical Academy (*city Khmelnytskyi*)

Petriuk Liudmyla - senior teacher of the department of Ukrainian and literature of Khmelnytskyi Humanitarian-Pedagogical Academy (*city Khmelnytskyi*)

Prylipko Iryna – doctor of philology, assistant professor, assistant professor of the department of Ukrainian language, literature and oriental languages of the Open International University of Person's Development «Ukraine» (*city Kyiv*)

Prosalova Vira - doctor of philology, professor, professor of Donetsk National University (*city Vinnytsia*)

Ruzhytska Nina – senior teacher of the department of Ukrainian and literature of Khmelnytskyi Humanitarian-Pedagogical Academy (*city Khmelnytskyi*)

Rusnak Iryna - doctor of philology, professor, prorector for research of Vinnytsia Mykhailo Kotsiubynskyi State Pedagogical University (*city Vinnytsia*)

Rusnak Serhii - postgraduate student of Vinnytsia Mykhailo Kotsiubynskyi State Pedagogical University (*city Vinnytsia*)

Skuratko Tetiana – candidate of philology, assistant professor of the department of theory and methods of Ukrainian and world literature of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University (*city Ternopil*)

Slonievska Iryna – candidate of philosophy, assistant professor, head of the department of foreign literature and culture studies of Khmelnytskyi Humanitarian-Pedagogical Academy (*city Khmelnytskyi*)

Tkachenko Tetiana - candidate of philology, assistant professor, doctoral candidate of the Institute of Philology of Kyiv T.Shevchenko National University (*city Kyiv*)

Teliachyi Yurii – doctor of history, professor, prorector for scientific-pedagogical work of Khmelnytskyi Humanitarian-Pedagogical Academy (*city Khmelnytskyi*)

Filiniuk Valentyna – candidate of philology, assistant professor, assistant professor of the department of Ukrainian and literature of Khmelnytskyi Humanitarian-Pedagogical Academy (*city Khmelnytskyi*)

Fomina Olesia - postgraduate student of the department of Ukrainian literature of Luhansk Taras Shevchenko National University (*city Starobilsk*)

Cherkashyna Tetiana - doctor of philology, assistant professor, professor of the department of Ukrainian and world literature of Kharkiv H.S.Skovoroda National Pedagogical University (*city Kharkiv*)

Shabelna Olha – third-year student of the Institute of Philology of Kyiv T.Shevchenko National University (*city Kyiv*)

Shabat-Savka Svitlana – doctor of philology, professor of the department of modern Ukrainian language, deputy dean of Chernivtsi Yurii Fedkovych National University (*city Chernivtsi*)

ШАНОВНІ КОЛЕГИ!

Запрошуємо Вас взяти участь у випуску **фахового** збірника наукових праць «**Філологічний дискурс**».

У «Філологічному дискурсі» публікуються оригінальні (раніше ніде не опубліковані) *статті з актуальних проблем літературознавства (українська література, російська література, література слов'янських народів, література зарубіжних країн, порівняльне літературознавство, теорія літератури, фольклористика, журналістика, літературне джерелознавство і текстологія) та мовознавства (українська мова, російська мова, слов'янські мови, германські мови, романські мови, класичні мови, індоєвропейські мови, загальне мовознавство, перекладознавство, порівняльно-історичне і типологічне мовознавство) тощо.*

Вимоги до статей:

При написанні та оформленні статей необхідно керуватись такими **вимогами**:

1. До друку приймаються статті, які відповідають тематиці збірника, що відображається у поставленому зверху зліва УДК.

2. Статті повинні бути написані українською (англійською, німецькою, польською, російською) мовою в науковому стилі і не містити граматичних помилок (стаття має бути вичитаною).

3. Структура статті повинна мати такі елементи (відповідно до Постанови Президії Вищої атестаційної комісії України від 15.01.2003 р. №7-05/1, пункт 3 (*Бюлетень ВАК України. – 2003. – №1. – С.2*) [додаток 1]:

– постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок з важливими науковими та практичними завданнями;

– аналіз останніх досліджень і публікацій, в яких започатковано розв'язання цієї проблеми і на які спирається автор, виділення невирішених раніше питань загальної проблеми, котрим присвячується означена стаття;

– формулювання цілей статті (постановка завдання);

– виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів;

– висновки з описаного дослідження і перспективи подальших розвідок у даному напрямі.

Стаття повинна містити список використаних джерел та літератури, оформлений згідно з ДСТУ ГОСТ 7.1:2006 «Система стандартів з інформації, бібліотечної та видавничої справи. Бібліографічний запис. Бібліографічний опис. Загальні вимоги та правила складання» (див. Приклади оформлення бібліографічного опису у списку джерел... (*Бюлетень ВАК України. – 2009. – №5. – С.26-30*); анотації і ключові слова (українською мовою після заголовка статті – 150-250 слів (приблизно 0,5-0,75 сторінки друкованого тексту, 14 шрифт, півтораший інтервал, поля з усіх боків по 2 см), англійською мовою після списку використаних джерел та літератури) (слова-маркери до анотацій див. у додатку 3).

4. Автор статті несе відповідальність за правильність та достовірність поданого матеріалу, за точне цитування джерел і літератури та посилання на

них, що він стверджує своїм підписом на звороті останньої сторінки, вказавши: *вичитано, відредаговано, дата, підпис*.

5. Рукопис статті подається на компакт-диску, що містить матеріали, набрані у вигляді документа MS Word 2003 (але не пізніших версій цієї програми). До диску додається підписаний автором роздрукований варіант рукопису. Текст на диску повинен бути ідентичним роздрукованому. Матеріали пересилаються у конверті формату А4.

6. Параметри документа: *формат листка* – А4 (орієнтація книжкова), *поля* – верхнє, нижнє, правє, лівє – 2 см, *шриффт* – Times New Roman, Суг, розмір 14, звичайного стилю, без переносів та табуляцій, *інтервали* – міжрядковий – півтора, відступ першого рядка – 1,25 см, вирівнювання абзаців – за шириною.

7. Увесь текст повинен бути набраний шрифтом одного типу і розміру в одну колонку. Не допускається використання вставок та гіперпосилань. Можна виділяти символи (фрагменти тексту) курсивом та (або) напівжирним шрифтом. Бажано уникати (там, де це можливо) набору тексту великими літерами. При наборі тексту необхідно дотримуватись правил комп'ютерного набору тексту, зокрема, необхідно використовувати кутові (французькі) лапки, круглі дужки, розрізняти символи тире і дефіса (тире відокремлюється з обох боків пробілами та є більшим за довжиною від дефіса). Нумерація сторінок не проставляється (нумеруються сторінки олівцем на звороті роздрукованого примірника рукопису).

8. Ілюстрації (рисунки, таблиці, формули, графіки, схеми) друкуються шрифтом 10pt, розміщуються по центру, складові їх частини групуються в один об'єкт. Підписи до них та посилання на них в тексті є обов'язковими. Загальна кількість ілюстрацій не повинна перевищувати десяти (всі вони входять до загального обсягу статті).

9. Бібліографія до статті повинна включати мінімум 5 літературних джерел, оформлених у встановленому порядку з обов'язковим зазначенням кількості сторінок. У посиланні на використанні джерела та літературу зазначається їх порядковий номер у списку літератури та сторінка, які проставляються у квадратних дужках (наприклад: [4, с.32]). Якщо автор використовує посилання на декілька літературних джерел, то це зазначається так: [4; 32]. Бібліографія складається в алфавітному порядку або за порядком посилання в тексті. Статті без бібліографії редколегією розглядатися не будуть. Обов'язково в кінці статті подається транслітерація списку використаних джерел (правила транслітерації див. у додатку 4). Транслітерований список літератури є повним аналогом списку літератури та виконується на основі транслітерації мови оригіналу латиницею. **Посилання на англomовні джерела літератури не транслітеруються.**

10. Обсяг статті повинен бути в межах 9-15 сторінок, набраних і оформлених відповідно до п.п.6-9.

11. Матеріали розташовуються у такій послідовності:

1) індекс УДК;

2) ініціали та прізвище автора(ів);

3) науковий ступінь, вчене звання, посада;

4) місце роботи: назва установи (скорочена), населеного пункту (якщо його назва не входить до складу назви установи), назва країни (для іноземних авторів). Всі дані про місце роботи беруться у дужки;

5) назва статті (друкується малими літерами з першої великої);

6) анотація статті та ключові слова українською мовою без назви статті і прізвища автора;

7) текст статті (з дотриманням усіх наведених вище вимог);

8) список використаних джерел та літератури;

9) анотація статті та ключові слова англійською мовою із зазначенням прізвища й ініціалів автора(ів) та назви статті;

10) місце для запису дати надходження тексту рукопису до редколегії – «_»_____201_р.

Статті, оформлені з порушенням наведених вище вимог, прийматися до розгляду не будуть. Диски та роздруковані примірники статей авторам не повертаються.

11) всі авторські матеріали є об'єктом проведення незалежної та закритої експертизи без розголошення контактної інформації про рецензентів авторам матеріалів.

12) при розміщенні матеріалів у збірнику наукових праць «Філологічний дискурс» автор передає у безкоштовне та не ексклюзивне використання редакцією матеріалів із збереженням тільки авторських прав на рукопис без обмеження терміну такої передачі.

13) фактом розміщення матеріалів у збірнику наукових праць «Філологічний дискурс» автор дозволяє редакції журналу розміщати матеріали у мережі Інтернет та надає право доступу до цих матеріалів користувачам незалежно від їх місця проживання.

14) редакція журналу залишає за собою право на розповсюдження у електронній або паперовій формах збірник наукових праць «Філологічний дискурс» та/або іншої інформації, підготовленою редакцією, або сторонніми редакціями, що діють від імені редакції, цілком або лише окремих статей або їх фрагментів, що вже опубліковані без повідомлення про ці дії авторів статей із збереженням їх авторських прав відповідно до законів України «Про інформацію» (редакція від 10.08.2012 р.) та «Про науково-технічну інформацію» (редакція від 09.05.2011 р.).

15) згідно із Законом України «Про авторське право і суміжні права» (редакція від 05.12.2012) за автором зберігаються всі немайнові права на твір із забезпеченням вказування авторства твору. Редакція збірника наукових праць «Філологічний дискурс» згідно статті 22 Закону України «Про авторське право і суміжні права» виконує передачу примірника твору бібліотекам та архівам України та інших країн, діяльність яких не спрямована прямо або опосередковано на одержання прибутку, за умов використання отриманих матеріалів від редакції у освітній діяльності із збереженням авторства. Передача матеріалів виконується із забезпеченням принципів відкритого та безкоштовного доступу до переданих матеріалів (open access).

16) Прийняті статті після друку розміщуються у мережі Інтернет:

– на сайті Національної бібліотеки України ім.В.І.Вернадського;

– на сайті збірника наукових праць «Філологічний дискурс»:
<http://fildyskurs.kgpa.km.ua>.

До редколегії збірника надсилаються такі матеріали:

- 1) стаття у відповідності до наведених вище вимог;
- 2) завірений витяг із засідання кафедри навчального закладу чи лабораторії науково-дослідної установи про рекомендацію статті до друку (для аспірантів, здобувачів);
- 3) рецензія на статтю аспіранта (здобувача), підготовлена і підписана доктором (кандидатом) наук, та завірена в установленому порядку;
- 4) на окремому аркуші відомості про автора(ів) за поданою нижче формою [додаток 2];
- 5) чистий конверт з маркою для листування з редколегією.

Вартість публікацій становить **30 грн. за 1 сторінку тексту**, оформлену відповідно до вищезазначених вимог (+ 25 грн. на пересилання збірників для авторів з інших міст). На одну статтю надсилається один примірник збірника. У разі друкування статті у співавторстві, при бажанні отримати додатковий(і) примірник(и) для співавтора(ів) здійснюється доплата, яка становить 100 грн. Копії квитанцій про оплату надсилаються на електронну адресу **fildyskurs@ukr.net**, оригінали автори зберігають у себе. **Проплата за друк статті здійснюється лише після повідомлення про прийняття статті до друку.**

Усі матеріали необхідно надсилати на **адресу редколегії:**

29013, м.Хмельницький, вул.Проскурівського підпілля, 139, Хмельницька гуманітарно-педагогічна академія, науковий відділ.

E-mail: fildyskurs@ukr.net

Тел.: (0382) 79-59-45

Контактні особи: Мацько Віталій Петрович (096-110-33-73), Нікітова Інна Іванівна (067-358-19-06).

Додаток 1

Про підвищення вимог до фахових видань, внесених до переліків ВАК України (З постанови Президії ВАК України від 15.01.2003р. № 7-05/1)

Необхідною передумовою для внесення видань до переліку наукових фахових видань України є їх відповідність вимогам пункту 7 постанови Президії ВАК України від 10.02.1999 р. № 1-02/3 «Про публікації результатів дисертацій на здобуття наукових ступенів доктора і кандидата наук та їх апробацію». Однак окремі установи-засновники таких видань не дотримуються вимог до складу редакційної колегії видань, не організовують належним чином рецензування та відбір статей до друку, не надсилають свої наукові видання до бібліотек, перелік яких затверджено постановою президії ВАК України від 22.05.1997 р. № 16/5, тим самим обмежуючи можливість наукової громадськості знайомитися із результатами дисертаційних досліджень. У зв'язку з цим Президія Вищої атестаційної комісії України

ПОСТАНОВЛЯЄ:

1. Попередити установи-засновники наукових фахових видань, що у разі відсутності видань у фондах визначених ВАК бібліотек вони будуть вилучені з

переліку наукових фахових видань України, в яких дозволяється друкувати результати дисертаційних досліджень.

2. Установам-засновникам фахових видань оновити склади редакційних колегій так, щоб більшість у них становили фахівці, основним місцем роботи яких є установа-засновник фахового видання.

3. Редакційним колегіям організувати належне рецензування та ретельний відбір статей до друку. Зобов'язати їх приймати до друку у виданнях, що виходитимуть у 2003 році та у подальші роки, лише наукові статті, які мають такі необхідні елементи: постановка проблеми у загальному вигляді та її 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; формулювання цілей статті (постановка завдання); виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів; висновки з цього дослідження і перспективи подальших розвідок у даному напрямку.

4. Спеціалізованим ученим радам при прийманні до захисту дисертаційних робіт зараховувати статті, подані до друку, починаючи з лютого 2003 року, як фахові лише за умови дотримання вимог до них, викладених у п. 3 даної постанови.

5. Встановити обов'язковим подання до ВАК України разом із клопотанням про внесення видання до переліку фахових також копії свідоцтва про державну реєстрацію друкованого засобу.

6. Зобов'язати установи, які є засновниками фахових видань, протягом 2003 року надсилати до ВАК України один контрольний примірник видання із супровідним листом.

7. Експертним радам ВАК України провести до 1 січня 2004 року аналіз наукового рівня публікацій у фахових виданнях і подати президії ВАК України пропозиції щодо внесення відповідних змін до переліку фахових видань.

Додаток 2 **ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА(ІВ)**

Прізвище _____
Ім'я, по батькові _____
Науковий ступінь, вчене звання _____
Місце роботи (повна назва) _____
Посада _____
Навчальний заклад, в якому навчається (для аспірантів (здобувачів)) _____
Домашня адреса _____
Контактні телефони _____
E-mail _____
Назва статті _____
Дата _____
Підпис _____

Додаток 3
СЛОВА-МАРКЕРИ ДО АНОТАЦІЙ

Акцентовано (<i>увагу на</i>)	Запропоновано <i>заходи щодо...</i>
Апробовано <i>підхід</i>	Зафіксовано
Аргументовано, <i>що</i>	Здійснено
Безпосередньо <i>у Полтаві</i>	Знайдено
Введено <i>в науковий обіг</i>	Зосереджено <i>увагу</i>
Вдосконалено	Зроблено <i>висновок</i>
Виведено <i>формулу</i>	З'ясовано
Вивчено <i>вплив</i>	Модифіковано
Виділено <i>операції</i>	На <i>базі</i>
Визначено <i>методику, перспективи, шляхи, складові, умови, орієнтацію...</i>	На конкретних прикладах На основі <i>узагальнення</i>
Викладено <i>заходи, аспекти, авторську інтерпретацію, схему, методику...</i>	На підставі теоретико-емпіричних досліджень проаналізовано
Виконано <i>порівняльний аналіз,</i>	Наведено
Використано <i>документи, акти...</i>	Надано <i>оцінку</i>
Вирішено <i>проблему</i>	Обговорено <i>необхідність, неможливість, принципи роботи</i>
Висвітлено <i>питання, проблеми, досвід, роль...</i>	Обрано <i>метод</i> Обраховано <i>вартість</i>
Висновки дослідження <i>про склад, ...можна використовувати у курсах...</i>	Обумовлено Представлено Продемонстровано
Висунуто <i>пропозиції</i>	Прослідковано
Виходячи з цього,	Простежено <i>проблеми, методи...</i>
Виявлено <i>чинники</i>	Реалізовано <i>методику</i>
Відмічено	Рекомендовано
Віднайдено <i>матеріали</i>	Оцінено
Відображено	Розглянуто <i>особливості, підходи...</i>
Впродовж	Розкрито <i>зміст, суть, поняття...</i>
Враховано	Розроблено
Встановлено <i>можливість, критерії...</i>	Синтезовано
Доведено <i>високу ефективність...</i>	Систематизовано
Дозволено	Створено
Досліджено <i>вплив, властивості</i>	Сформовано
Досягнуто	У ході експерименту <i>обґрунтовано</i>
За результатами спостережень	Установлено <i>тенденції</i>
Задokumentовано	Уточнено <i>сутність поняття</i>
Залежно	

Додаток 4

**Правила транслітерації списку використаних джерел
(відповідно до Постанови Кабінету Міністрів України від 27 січня
2010 р. №55 «Про впорядкування транслітерації українського алфавіту
латиницею» (для джерел українською мовою) та ГОСТу 7.79-2000 (ISO 9-
95) (для джерел російською мовою))**

Український/ російський алфавіт	Транслітерація російського алфавіту латиницею (ГОСТ 7.79-2000 (ISO 9- 95))	Транслітерація українського алфавіту латиницею (Постанова Кабінету Міністрів України від 27 січня 2010 р. №55)	
		На початку слова	В інших позиціях
А	А	a	
Б	В	b	
В	У	v	
Г	Г	h	
Ґ	–	g	
Д	Д	d	
Е	Е	e	
Є	Yo	–	
Є	–	ye	ie
Ж	Zh	zh	
З	Z	z	
И	I	y	
І	–	i	
ї	–	yi	i
Й	J	y	i
К	К	k	
Л	L	l	
М	M	m	
Н	N	n	
О	O	o	
П	P	p	
Р	R	r	
С	S	s	
Т	T	t	
У	U	u	
Ф	F	f	
Х	X	kh	
Ц	cz, c	ts	
Ч	Ch	ch	
Ш	Sh	sh	

Щ	Shh	shch	
Ъ	“	–	
Ы	y’	–	
Ь	‘	–	
Э	e’	–	
Ю	Yu	yu	iu
Я	Ya	ya	ia

При транслітерації російського алфавіту латиницею Ц передається латинською C, або буквосполученням CZ. Рекомендується вживати C перед буквами I, E, Y, J, а в інших випадках – CZ.

При транслітерації українського алфавіту латиницею:

1. Буквосполучення «зг» відтворюється латиницею як «zgh» (наприклад, Розгон – Rozghon, Згарок – Zgharok) на відміну від «zh», яке є аналогом української літери «ж».

2. М'який знак та апостроф латиницею не відтворюються.

3. Транслітерація прізвищ та імен осіб, а також географічних назв виконується за допомогою відтворення кожної літери латиницею.

Приклади транслітерації:

– стаття в журналі:

Лисенко Н. В. Етнокультурна компетентність сучасного педагога: психолого-педагогічний аспект / Н. В. Лисенко // Педагогічний дискурс : зб. наук. праць. – Хмельницький : ХГПА, 2007. – Вип. 2. – С. 100–106.

Lysenko N. V. Etnokulturna kompetentnist suchasnoho pedahoha: psykhologo-pedahohichniy aspekt, *Pedahohichniy dyskurs: zbirnyk naukovykh prats*, 2007, Volume 2, pp. 100–106.

Вульфсон Б. Л. Последипломное образование в развитых странах / Б. Л. Вульфсон // Педагогика. – 1993. – № 3. – С. 86–92.

Vulfson B. L. Poslediplomnoe obrazovnie v razvityx stranax, *Pedagogika*, 1993, № 3, pp. 86–92.

– книга:

Бенера В. Є. Самостійна робота студентів у вищій школі України: історичні трансформації (друга половина XIX – кінець XX ст.) / В. Є. Бенера. – Рівне : ПП ДМ, 2011. – 640 с.

Venera V. Ye. Samostiyna robota studentiv u vyshchyi shkoli Ukrainy: istorychni transformatsii (druha polovyna XIX – kinets XX st.). Rivne, PP DM, 2011, 640 p.

Новиков А. М. Методология учебной деятельности / Александр Михайлович Новиков. – М. : Эгвес, 2005. – 176 с.

Novikov A. M. Metodologiya uchebnoj deyatelnosti. Moskva, E'gves, 2005, 176 p.

– монографія:

Терепищій С. Стандартизація вищої освіти (спроба філософського аналізу) : [моногр.] / Сергій Терепищій. – К. : НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2010. – 197 с.

Terepyschchy S. Standartyzatsiia vyshchoi osvity (sproba filosofskoho analizu): monohrafiia. Kyiv, NPU im.M.P.Drahomanova, 2010, 197 p.

Алпеева Т. М. Философия культуры : [моногр.] / Т. М. Алпеева. – Минск : Веды, 2004. – 452 с.

Alpeeva T. M. Filosofiya kul'tury': monografiya. Minsk, Vedy', 2004, 452 p.

– *тези конференції*:

Гапон Ю. А. Специфіка дисципліни і фактори, що визначають зміст навчання іноземної мови професійної спрямованості / Ю. А. Гапон // Лінгвометодичні концепції викладання іноземних мов у немовних вищих навчальних закладах України : зб. статей наук.-практ. конф. – К., 2003. – С. 40–49.

Напон Ю. А. Spetsyfika dystsypliny i faktory, shcho vyznachaiut zmist navchannia inozemnoi movy profesiinoi spriamovanosti. *Linhvometodychni kontseptsii vykladannia inozemnykh mov u nemovnykh vyshchyykh navchalnykh zakladakh Ukrainy: zbirnyk statei naukovo-praktychnoi konferentsii*. Kyiv, 2003, pp. 40–49.

**Volume – порядковий номер журналу (збірника), Issue – номер видання,
Part – номер тому.**

Онлайн транслітератор
<http://translit.kh.ua/?passport>

Інститут літератури імені Т. Г. Шевченка
Національної академії наук України
Хмельницька гуманітарно-педагогічна академія

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

Філологічний дискурс

Збірник наукових праць

Випуск 3

Видається двічі на рік

Засновано в 2015 році

Збірник наукових праць «Філологічний дискурс» включено до переліку наукових фахових видань України в галузі «Філологічні науки» (наказ Міністерства освіти і науки України від 21.12. 2015 р. №1328)

Філологічний дискурс : зб. наук. праць / гол. ред. Віталій Мацько. – Хмельницький : ХГПА, 2016. – Вип. 3. – 264 с.

Комп'ютерний набір та упорядкування: *Нікітова І.*

Літературні редактори: *Філінюк В., Нагорний Я. (англійська мова)*

Художнє оформлення: *Гльїнський С.*

*За достовірність фактів, назв, дат, посилань на літературні джерела тощо
відповідальність несуть автори. Редколегія не завжди поділяє їхні погляди.*

Підписано до друку 29.01.2016 р. Здано до друку 02.02.2016 р.
Формат 60x84/8. Гарнітура Century Schoolbook. Умовн.друк.арк. 15,8.
Друк різкографією. Тираж 100 прим. Зам.№2/02-16.

Адреса редколегії:

29013 м.Хмельницький, вул. Проскурівського підпілля, 139,
Хмельницька гуманітарно-педагогічна академія, науковий відділ.

тел. (0382) 79-59-45

e-mail: fildyskurs@ukr.net

Віддруковано у науково-видавничому відділі
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії
29013, м.Хмельницький, вул.Проскурівського підпілля, 139
тел.: (0382) 79-58-96

Shevchenko Institute of Literature
of the National Academy of Sciences of Ukraine
Khmelnyskyi Humanitarian-Pedagogical Academy

SCIENTIFIC EDITION

Philological Discourse
Collection of Scientific Works

Volume 3
Published bi-yearly
Founded in 2015

Philological Discourse : Collection of scientific works / editor in chief V. P. Matsko. – Khmelnyskyi, Khmelnyskyi Humanitarian-Pedagogical Academy, 2015, Volume 2, 264 p.

Typesetting services and formation: *Nikitova I.*
Literary editors: *Filiniuk V., Nahorni Ya. (English)*
Artistic finish: *Ilinsky S.*

The authors are responsible for reliability of facts, names, dates, references on literary sources etc. Editorial board doesn't always share their views.

Passed for printing 29.02.2016. Submitted for publication 02.02.2016.
Format 60x84/8. Typeface Century Schoolbook. Conventional printed sheet 15,8.
Risography. Circulation 100 numbers. Order №2/02-16.

Adress of the editorial board:
29013 Khmelnyskyi, Proskurivskoho Pidpillia Str., 139,
Khmelnyskyi Humanitarian-Pedagogical Academy, scientific department.
tel. (0382) 79-59-45
e-mail: fildyskurs@ukr.net

Printed in scientific and publishing department
of Khmelnyskyi Humanitarian-Pedagogical Academy
29013 Khmelnyskyi, Proskurivskoho Pidpillia Str., 139
tel. (0382) 79-58-96