Міністерство освіти і науки України
Мелітопольський державний педагогічний університет
імені Богдана Хмельницького

УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА В ЗАГАЛЬНОЄВРОПЕЙСЬКОМУ КОНТЕКСТІ

Збірник наукових праць

Випуск 1

2018

Міністерство освіти і науки України
Мелітопольський державний педагогічний університет
імені Богдана Хмельницького

УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА В ЗАГАЛЬНОЄВРОПЕЙСЬКОМУ КОНТЕКСТІ

Збірник наукових праць

Випуск 1

Мелітополь – 2018

УДК 821.161.2 (062.552)
У45

Друкується за рішенням Вченої ради Мелітопольського державного педагогічного університету імені Богдана Хмельницького
(протокол № 5 від 30.10.2018 р.)

Редакційна колегія:
Головний редактор – Солоненко А.М., доктор біологічних наук, професор, Мелітопольський державний педагогічний університет імені Богдана Хмельницького
Члени редколегії:
Шарова Т.М. – кандидат філологічних наук, доцент, Мелітопольський державний педагогічний університет імені Богдана Хмельницького
Деркачова О.С. – доктор філологічних наук, професор, Прикарпатський національний університет імені В. Стефаника;
Ляшчинська О.О. – доктор філологічних наук, професор, Гомельський державний університет імені Ф. Скорини (Республіка Білорусь);
Москальова Л.Ю. – доктор педагогічних наук, професор, Мелітопольський державний педагогічний університет імені Богдана Хмельницького;
Мальцева І.А. – доктор біологічних наук, професор, Мелітопольський державний педагогічний університет імені Богдана Хмельницького;
Землянська А.В. – кандидат філологічних наук, доцент, Мелітопольський державний педагогічний університет імені Богдана Хмельницького;
Шаров С.В. – кандидат педагогічних наук, доцент, Мелітопольський державний педагогічний університет імені Богдана Хмельницького.

У 45 Українська література в загальноєвропейському контексті: Збірник наукових праць. – Мелітополь: ФОП Однорог Т.В., 2018. – Випуск 1. – 312 с.

До збірника ввійшли матеріали Всеукраїнської науково-практичної заочної конференції з міжнародною участю, присвячені актуальним проблемам і перспективам розвитку вітчизняної та зарубіжної літератур, їх взаємозв’язку і взаємовпливам, а також методик навчання літератури й мови в закладах середньої, профільної та вищої освіти.

Збірник буде корисним науково-педагогічним працівникам, учителям-практикам, аспірантам та студентам-філологам.

ISBN 978-617-7566-46-4

УДК 821.161.2 (062.552)
© Автори публікацій, 2018

ЗМІСТ

Алексєєва Г.В. АВТОРСЬКА СВІДОМІСТЬ ЯК ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧА КАТЕГОРІЯ ТА РЕАЛІЗАЦІЯ ЇЇ В ХУДОЖНЬОМУ ТЕКСТІ …….. 7

Атрошенко Г. І., Негуляєва О.С. АСПЕКТИ ЛІНГВОСТИЛІСТИЧНОГО АНАЛІЗУ ПОЕЗІЇ, ПРИЗНАЧЕНОЇ ДЛЯ ДИТЯЧОГО ЧИТАННЯ …….…….……..... 11

Атрошенко Г.І., **Сажко У.С.** ОСОБЛИВОСТІ РЕТРОСПЕКЦІЇ ВІДОБРАЖЕННЯ ГЕРОЇЧНОГО МИНУЛОГО НАРОДУ В РОМАНІ У ВІРШАХ «ІВАН СІРКО» МИКОЛИ ТЮТЮННИКА …... 16

Батанцева Т.А. «СІРКОВА ОДІССЕЯ»: МІСТИЧНИЙ МОТИВ ДРУЖБИ ЗІ ЗВІРОМ У ПОДОРОЖІ В РОМАНІ МИКОЛИ ТЮТЮННИКА «ІВАН СІРКО» …….……..…… 20

Бебешко Л.В. ТРАНСҐРЕСИВНИЙ ХАРАКТЕР ОБРАЗУ ВОВКА В НОВЕЛІ А. ЛЮБЧЕНКА «КРОВ» ……...… 25

Воінава А.М. ЛЕКСІЧНЫЯ АСАБЛІВАСЦІ ПЕРАКЛАДУ РАННІХ ВЕРШАЎ Т.ШАЎЧЭНКІ НА БЕЛАРУСКУЮ МОВУ …….. 29

Гавриш Г.І. ХУДОЖНЯ МОДЕЛЬ ВІЙНИ ЯК РЕЗУЛЬТАТ АВТОРСЬКОЇ РЕЦЕПЦІЇ ……..… 33

Гайдіна С.О. ТВОРЧА ПОЗИЦІЯ І. МАСЛОВА: РЕАЛІСТИЧНЕ ВІДТВОРЕННЯ ТОГОЧАСНОЇ ДІЙСНОСТІ ……..... 37

Георгієва А.С. ХУДОЖНЯ ОРИГІНАЛЬНІСТЬ ЛІТЕРАТУРНОГО ДОРОБКУ Б. ЛЕПКОГО ……... 42

Горбач Н.В. ТРАГЕДІЯ ГОЛОКОСТУ В ПОВІСТІ О. ДУЧИМІНСЬКОЇ «ЕТІ» ……..…….. 47

Дервішева Л.А. ОСОБЛИВОСТІ ХАРАКТЕРОТВОРЕННЯ ПЕРСОНАЖІВ У РОМАНІ І. ФРАНКА «НЕ СПИТАВШИ БРОДУ» . 51

Деркачова О.С. (НЕ) СМАКИ НЕБА ТА ЗЕМЛІ У ЛІРИЦІ БОГДАНА ТОМЕНЧУКА (НА МАТЕРІАЛІ ЗБІРКИ «РАНКОВЕ МІСТО ПІЗНІХ ЛІХТАРІВ») ……...… 54

Єрмоленко С.І., Іщук Г.В. СПЕЦИФІКА ПОРІВНЯЛЬНИХ КОНСТРУКЦІЙ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ (на матеріалі прози Юрія Андруховича) …… 66

Єрмоленко С.І., Каспер І.О. ЗАПЕРЕЧЕННЯ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ МОВІ ……..……. 71

Єрмоленко С.І., Черних О.В. ВОКАТИВ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ (на матеріалі прози Оксани Забужко) …….. 77

Землянська А.В., Чимиркова О.І. НАЦІОНАЛЬНА ІДЕЯ КРІЗЬ ПРИЗМУ ОСМИСЛЕННЯ ПОСТАТЕЙ КЛАСИКІВ У ЗБІРЦІ ЕСЕ ЄВГЕНА БАРАНА «ШОКОЛАДНА УКРАЇНА» …….…. 81
Зотова В.Г., Гурдуз К.О., Носенко О.О. РОМАН СТЕПАНА ПРОЦЮКА «ІНФЕКЦІЯ»: ПОЕТИКАЛЬНІ МАРКЕРИ ……...… 86
Зотова В.Г., Черненко А.В. ХУДОЖНЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ДУХОВНО-МОРАЛЬНИХ ПОШУКІВ ЛЮДИНИ У РОМАНІ П. КОЕЛЬО «АЛХІМІК» І ПОВІСТІ В.ЧЕМЕРИСА «АРАВІЙСЬКА ПУСТЕЛЯ» ……...……. 97
Зотова В.Г. РОМАН ОЛЕГА ГОНЧАРЕНКА «Я ПРОШУ ВАС – ЖИВІТЬ!»: ПОШУКИ ХУДОЖНЬОЇ ФОРМИ ……..……... 101
Зотова В.Г., Ємельянова Д.О. ХУДОЖНЯ ПРОЕКЦІЯ МЕЖ І СТАНІВ У НОВЕЛІСТИЧНИХ ХРОНОТОПАХ Г. КОСИНКИ ……. 106
Зотова В.Г., Пітель Т.О. КОМПОЗИЦІЙНІ ПРИЙОМИ РОЗКРИТТЯ АВТОРСЬКОГО ЗАДУМУ У РОМАНІ Р. ІВАНИЧУКА «ЖУРАВЛИНИЙ КРИК» ……..……... 111
Кириченко В.І. ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ ЕПІСТОЛЯРНОЇ ТРАДИЦІЇ …… 115
Кобилко Н.А. ОБРАЗИ-СИМВОЛИ В ДИЛОГІЇ В. ЗЕМЛЯКА «ЛЕБЕДИНА ЗГРАЯ» ТА «ЗЕЛЕНІ МЛИНИ» ……. 119
Коваленко А.С. ТЕМАТИКО-ПРОБЛЕМАТИЧНІ ВЕКТОРИ ПОЕТИЧНОЇ ЗБІРКИ С. ЖАДАНА «МЕСОПОТАМІЯ» ……..…… 123
Козій О.Б. ФРОЙДІВСЬКІ «Я» І «ВОНО» У ТВОРАХ В.ВИННИЧЕНКА ТА Р.-Л.СТІВЕНСОНА: ПОРІВНЯЛЬНИЙ ЗРІЗ 127
Копєйцева Л.П., Груба О.А. РЕАЛІЗАЦІЯ МІФОТВОРЧОЇ МОДЕЛІ Р. ІВАНИЧУКА В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ КОНТЕКСТІ ……. 132
Копєйцева Л.П., Єгорова Ю.М. МОВА РОМАНІВ Р. ІВАНИЧУКА У ПАРАДИГМІ ПОЕТИКИ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ ……...……..… 139
Копєйцева Л.П., Лохматова С.Ю. ФЕМІНІСТИЧНІ МОТИВИ У ЗБІРКАХ ПОЕЗІЙ ГАЛИНИ ТАРАСЮК …… 145
Копєйцева Л.П., Маковська А.О. НОВЕЛІСТИКА ГАЛИНИ ТАРАСЮК У КОНТЕКСТІ СУЧАСНОГО НАРАТИВУ …….……. 151
Корівчак Л.Д. ІДЕЙНО-ТЕМАТИЧНА СПОРІДНЕНІСТЬ ТВОРІВ Г.СКОВОРОДИ ТА М. ЧЕРНЯВСЬКОГО ……. 156
Кузьменко В.О. ГРИГІР ТЮТЮННИК – МАЛЯР КРИШТАЛЕВОЇ ПРАВДИ …… 164
Куст Т.С. ІНДИВІДУАЛЬНИЙ СТИЛЬ М. ГОГОЛЯ І ЙОГО ХАРАКТЕРНІ ОСОБЛИВОСТІ ……... 168

Лагода А.В. ІМАГОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ РОМАНУ С. ПИРКАЛО «НЕ ДУМАЙ ПРО ЧЕРВОНЕ» …… 172
Личковська І.О. ОСОБЛИВОСТІ КОНФЛІКТІВ У РОМАНІ І. ФРАНКА «БОРИСЛАВ СМІЄТЬСЯ»…….. 176
Ляшчынская В.А., Язерская А.В. ФРАЗЕАЛАГІЧНЫЯ АДЗІНКІ Ў МОВЕ ПАЭМЫ «ТАРАС НА ПАРНАСЕ» ……. 180
Ляшчынская В.А. МЕСЦА І РОЛЯ АНАМАСТЫЧНАЙ ЛЕКСІКІ Ў ПАЭТЫЧНЫМ ТВОРЫ……. 185
Мажара Н.С. ОЗНАКИ ЖАНРОВОГО ЗМІШУВАННЯ У МЕМУАРНОМУ ТЕКСТІ ……. 192
Мельниченко Т.М., Шарова Т.М. ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ ПРОЗОВОЇ ТВОРЧОСТІ К. ГОРДІЄНКА (НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ «ЧУЖУ НИВУ ЖАЛА») …… 196
Миронюк Л. В., Полковникова С.М. МОДЕЛЮВАННЯ ОБРАЗУ Б. ХМЕЛЬНИЦЬКОГО В РОМАНІ У ВІРШАХ «БЕРЕСТЕЧКО» Л. КОСТЕНКО …….. 200
Мірошниченко В.С. ДЕКІЛЬКА ГРАФІЧНИХ ВТРУЧАНЬ …… 204
Міц К.С. ПОЕТИКАЛЬНИЙ ДИСКУРС: НАУКОВА РЕЦЕПЦІЯ І СТРАТЕГІЯ …… 208
Міюц А.С. ПОЕТИКАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ ТВОРЧОСТІ Б. ЛЕПКОГО ……. 212
Немченко І.В. ПОЕТИКА «ЗАДРОТЯНСЬКОЇ» ЛІРИКИ АНДРІЯ ЛЕГОТА …… 217
Нечит А.А. КОЛОРИСТИКА ЛІРИЧНИХ ТВОРІВ В. ПІДПАЛОГО …… 229
Ніколаєнко В.М. ІСТОРІОСОФСЬКА СЕМАНТИКА ЧАСУ В РОМАНІ І. РОЗДОБУДЬКО «ЗІВ'ЯЛІ КВІТИ ВИКИДАЮТЬ» …….. 233
Огульчанська О.А. СВІТ РЕЧЕЙ У ТВОРАХ І. ФРАНКА «БОРИСЛАВ СМІЄТЬСЯ» ТА «THE STARS LOOK DOWN» BY A. CRONIN ……. 237
Пінігіна Ю.Г. ОСОБЛИВОСТІ ТВОРЧОСТІ І. АНДРУСЯКА В ІСТОРИЧНО-ЛІТЕРАТУРНОМУ ПРОЦЕСІ КІНЦЯ XX – ПОЧАТКУ XXI СТ. …….. 241
Піскунова О.Б. ВИСЛОВЛЕННЯ НЕВИСЛОВЛЮВАНОГО: МІСТИЧНИЙ ДИСКУРС ЯК ОБ'ЄКТ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА ….. 246
Посадна Т.В. СВІТОГЛЯДНІ ОРІЄНТИРИ ТА ЕСТЕТИЧНІ ДОМІНАНТИ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ XX СТ. ……. 250

Посохова В.О. АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ МЕТОДИКИ ВИКЛАДАННЯ УКРАЇНСЬКОЇ І ЗАРУБІЖНОЇ ЛІТЕРАТУРИ У ТЕХНІЧНИХ ЗАКЛАДАХ ОСВІТИ …….….... 255
Проценко О.А. ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ МОДЕЛЮВАННЯ ОБРАЗУ Т. ШЕВЧЕНКА У ТВОРАХ В. ДАРДИ ……... 259
Пуць Л.А. ТЕМАТИЧНИЙ ДІАПАЗОН ТВОРЧОСТІ І. НЕЧУЯ-ЛЕВИЦЬКОГО …….. 263
Ручка О.Ф., Атрошенко Г.І. ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ОБРАЗУ КОШОВОГО ОТАМАНА ІВАНА СІРКА В НАРАТИВНОМУ ПРОСТОРІ УКРАЇНСЬКОГО ФОЛЬКЛОРУ ……. 268
Саєнко Ю.В. ПОЕТИЧНО-ДУХОВНІ ПАРАМЕТРИ ТВОРІВ І. БАГМУТА …….. 272
Сіроштан Т.В., Костенко Г.О. СЕМАНТИКО-СТИЛІСТИЧНІ ПАРАМЕТРИ ФУНКЦІОНУВАННЯ АБСТРАКТНОЇ ЛЕКСИКИ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ПРОЗІ (НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ ДАРИНИ ГНАТКО «МАЗУРЕВИЧІ.ІСТОРІЯ ОДНОГО РОДУ») ….. 275
Скориця Д.В., Атрошенко Г. І. СИМВОЛІКА ВОГНЮ ТА СОНЦЯ ЯК ТЕОРЕТИКО-ФОЛЬКЛОРИСТИЧНА ПРОБЛЕМА …….. 279
Совгіра Ю.Є. ПОЕТИЧНИЙ ДОРОБОК В. РОМАНОВСЬКОГО: ТЕМАТИЧНИЙ ПОЛІФОНІЗМ ТА ПРОБЛЕМНИЙ ДІАПАЗОН …... 284
Таран В.В., Шарова Т.М. ХУДОЖНІ ОБРІЇ ПРОЗОВИХ ТВОРІВ Ю. ФЕДЬКОВИЧА ……..…… 289
Телегін М.Е. ВИКОРИСТАННЯ БЛОГІВ В НАВЧАЛЬНО-ВИХОВНОМУ ПРОЦЕСІ ……..…… 294
Шаров С.В. ЕЛЕКТРОННІ ПІДРУЧНИКИ ЯК ЗАСІБ ПІДВИЩЕННЯ ФАХОВОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ ФІЛОЛОГА-УКРАЇНІСТА ……. 298
Шкурко Т.Ф. ФІЛОСОФІЯ СЕРЦЯ ТВОРЧОСТІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ .. 302
Яриш Ю.Б. ФУНКЦІОНУВАННЯ ЕКФРАЗИСУ В АРТ-ДЕТЕКТИВІ В. ЛИСА «ГРАФИНЯ» …….……. 307

Алексєєва Г.В.
магістр філології, педагог-організатор
ЗОШ №22, м. Мелітополь

АВТОРСЬКА СВІДОМІСТЬ ЯК ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧА КАТЕГОРІЯ ТА РЕАЛІЗАЦІЯ ЇЇ В ХУДОЖНЬОМУ ТЕКСТІ

Анотація. У статті представлено авторську свідомість як літературознавчу категорію. Наголошено на реалізації авторської свідомості в художніх текстах українських письменників. У науковому дослідженні акцентовано на тому, що свідомість найчастіше розглядається як типова властивість, притаманна тому чи іншому суспільству, рідше ставиться питання про індивідуальну свідомість, яка лише частково відповідає домінуючим суспільним установкам.

Ключові слова: авторська свідомість, текст, художня творчість, свідомість, категорія, феномен, поетика.

Розуміння й чітке визначення авторської, образної свідомості неможливе без характеристики основоположного явища – свідомості, яка є одним з ключових для розуміння людської життєдіяльності. Поняття свідомості в дещо відмінних значеннях використовується в багатьох галузях людський знань: фізіологи застосовують цей термін, щоб позначити стан нормальної активності, протиставляючи його стану сну; у психології – як феномен явленості, безпосередньої даності, вона протиставляється несвідомому, як регулятор діяльності – різноманітним автоматизмам тощо [2].

Свідомість є суто людським способом відображення дійсності. Основна проблема при аналізі свідомості полягає в тому, що безпосередньо можна спостерігати лише прояви власної свідомості. Стосовно до іншої людини в будь-якому випадку йтиметься тільки про опосередковане відображення тих чи інших особливостей свідомості. Через художній текст, образи автора й героя, вибір жанру та стильові особливості реалізується авторське розуміння реальної та художньої дійсності, а також свого власного місця в ній. Сучасна поетика пропонує стійкі координати для аналізу художньої дійсності, які співвідносяться з елементами, що виділяють у самій структурі свідомості (картина художнього світу – хронотоп, образ людини у світі – персонаж, ліричний герой, образ самого себе – автор, наратор тощо). Тому характеристика авторської свідомості неможлива без дослідження поетикальних елементів художнього твору.

У літературознавчих дослідженнях усе частіше використовується поняття «авторська свідомість» у найрізноманітніших контекстах, водночас, воно ще й досі не отримало чіткої наукової дефініції. Дослідники застосовують це поняття до аналізу творчості окремого письменника в більшості випадків [10].

З різними формами індивідуальної творчої репрезентації авторської свідомості пов'язана категорія авторського «Я», що виступає інтегративним ядром духовного світу особистості, його регулятивним центром. В. Сержантов у праці «Людина, її природа та смисл буття» розглядає дев'ять основних, на його думку, складових особистісного «Я»: тілесне «Я»; самоідентичність; самоповага (гордість, самолюбство); раціоналізація психічної діяльності та поведінки; інтенціональність (спрямованість); особистісна інтеріоризація зовнішніх відносин; образ «Я» чи концепція «Я»; почуття неповноцінності; сумління, що постулює індивідуальне розуміння та власну оцінку світу письменника [5].

Словом «автор» визначаються й індивідуально-творча художня свідомість (поетика автора), і особа письменника, і «форми авторства [11, с. 346]». С. Аверинцев у статті «Автор» акцентує на двох суттєвих протиріччях у цій проблемі: між особистим (людиною) і неособистим («суб'єктом творчості»). «З одного боку творчість можлива лише за умови включення в творчий акт особистості художника; з іншого боку, загальнозначимість художнього твору зумовлена тим, що в творчому акті відбувається сприйняття глибоких позаособистісних імпульсів [1, с. 28]».

Сьогодні свідомість розглядають як частину психіки, поряд з несвідомим, яка виникла у зв'язку з появою вищих духовних мотивів і потреб, здатності абстрагуватися від безпосереднього впливу середовища. Найчастіше уявлення про свідоме та несвідоме пов'язують з ім'ям основоположника психоаналізу З. Фройда та його розумінням структури особистості: підсвідомість («Воно»), свідомість («Я»), понадсвідомість («Над-Я»). За переконанням вченого, усі три сфери людської психіки існують не відокремлено, а в нерозривній єдності, кожна з них виконує свою функцію в забезпеченні психічного та фізичного існування людини.

Серед українців ідеї щодо взаємодії свідомого та несвідомого в процесі творчості висловлює у своїх теоретичних розробках І. Франко: застосування психології до аналізу мистецьких творів; необхідність гармонії між психічними порухами та розумом, «верхньою» та «нижньою» свідомостями; реальні враження як джерело для творчості; розуміння свідомості як можливості «відчувати враження, імпульси й зміни як щось окреме від нашого внутрішнього «Я» [6, с. 78], – це далеко не повний список ідей,

окреслених вченим у статті «Із секретів поетичної творчості».

Л. Голомб справедливо зауважує, що Франкове прочитання лірики крізь призму творчої особистості автора органічно вписується у формат сучасних літературознавчих досліджень. У контексті стрижневої тези вченого про творчу «емансипацію» (І. Франко) автора і його повну свободу в мистецькому самовираженні сьогодні особливо виразно актуалізуються висновки про «великих та підрядних» поетів, «зіставлення літературної творчості з фольклорною, спостереження над діалектикою об'єктивного та суб'єктивного, моделювання образу поета за допомогою аналітичності з інтуїтивними прозріннями, простеження емоційних та раціональних начал творчості» [3, с. 24]. Цінним і активно експлуатованим аспектом наукової концепції І. Франка є його розуміння автора як семантико-емоційного центру художньої системи поета.

Дуже часто в дослідженнях пов'язують свідомість із розумом, логіково організованим знанням, а несвідоме з інтуїцією, прозрінням, з цілісним нерозчленованим образним відчуттям. Відповідно розрізняються й засоби існування та вираження усвідомленого та несвідомого змісту.

У структурі свідомості підкреслюється наявність як суспільних елементів, так й індивідуальних. Наприклад, С. Максименко пропонує таку структуру свідомості, реалізуючи діяльнісний підхід у психології та акцентуючи увагу на процесах цілетворення та ставлення до власної діяльності, не торкаючись питання рефлексійності свідомості. Учений пропонує виділяти в структурі свідомості такі компоненти: 1) «знання про навколишній світ, природу, суспільство»; 2) виокремлення людиною себе в предметному світі як суб'єкта пізнання, розрізнення суб'єкта – «Я» та об'єкта – «не Я», протиставлення себе як особистості об'єктивному світу; 3) цілепокладання, планування власної діяльності та поведінки, передбачення її результатів; 4) ставлення до об'єктивної дійсності, до інших людей, до самої себе [4, с. 20].

У науковій практиці поряд зі свідомістю найчастіше вживаним поняттям є світогляд. Разом вони створюють єдине поле взаємопов'язаних значень, тому потребують чіткого розмежування. Загалом, питання світогляду були актуальні для літературознавства й у XIX, й у XX століттях. Так, наприклад, при дослідженнях творчості письменників М. Храпченко у статті «Творча індивідуальність письменника та розвиток літератури» [7, с. 11] пише: «Питання про світогляд письменника варто розглядати передусім як питання про бачення світу, про характер та особливості розкриття явищ дійсності, про ставлення до них» [7, с. 11].

Свідомість, з одного боку, – це образ світу, а з іншого – здатність

індивіда відтворювати своє оточення, дійсність. Тобто – це певна властивість людської психіки, яка має свої характеристики. Водночас, свідомість – це процес. А світогляд виступає як результат діяльності свідомості, як сукупність певних знань, поглядів, за допомогою й у координатах яких відбувається відображення дійсності. Такі особливості свідомості авторського бачення повинен знати кожен філолог та усвідомлювати значення представленого процесу [9, с. 74].

Отже, основними складовими компонентами свідомості є суб'єктивний образ об'єктивного світу, образ самої людини та її місце у витвореному світі, суб'єкт-об'єктні відношення, цілепокладання та здатність до планування поведінки й діяльності. У свідомості підкреслюється процесуальність як основна її характеристика, адже активна взаємодія зі світом зумовлює постійне оновлення психічного змісту. Свідомість найчастіше розглядається як типова властивість, притаманна тому чи іншому суспільству, рідше ставиться питання про індивідуальну свідомість, яка лише частково відповідає домінуючим суспільним установкам. Процес творчості вимагає специфічного, новаторського підходу до зображуваного явища, тому частіше спирається саме на індивідуальне, нетипове. Категорія пам'яті представлена у наукових публікаціях дослідників, що дозволяє краще зрозуміти індивідуальні особливості письменників [8].

Отже, у літературознавстві авторську свідомість вважають текстуальною й водночас позатекстовою категорією. Глибинний зв'язок між різними творами одного автора свідчить про існування у свідомості письменника певного тексту, який у численних варіаціях виявляється в багатьох його творах. Авторська свідомість визначає параметри естетичної парадигми митця. Виявляючись на різних рівнях тексту, вона суттєво позначається на його суб'єктній сфері.

Література

1. Аверинцев С.С. Краткая литературная энциклопедия. М.: Советская энциклопедия, 1978. С. 28–30.

2. Генезис, структура и функции индивидуального сознания: тезисы республ. научн. теорет. конференции «Философские проблемы сознания и современность» (г. Иваново, 27-29 сентября 1988 г.). Иваново: Ин-т философии АН СССР.– Ч.1., 1988. 179 с.

3. Голомб Л.Г. Прочитання лірики крізь призму творчої особистості автора в дослідженнях Івана Франка / *Із спостережень над українською поезією XIX – XX століть*: зб. ст. Ужгород: Ґражда, 2005. С. 13–25.

4. Загальна психологія: [підручник для студ. вищ. навч. закладів] /

С.Д. Максименко, В.О. Зайчук, В.В. Клименко, В.О. Соловієнко. К. : Форум, 2000. 543 с.

5. Сержантов В.Ф. Человек, его природа и смысл бытия. Ленинград: Изд-во Ленинград. ун-та, 1990. 360 с.

6. Франко І. Із секретів поетичної творчості / Зібрання творів у 50-ти т. – К.: Наукова думка, 1981. Т.31. С. 45–119.

7. Храпченко М.Б. Литература и модели действительности / Контекст. 1973: литературно-теоретические исследования. М.: Наука, 1974. С. 11–35.

8. Шарова Т. Категорія пам'яті в мемуарних творах Василя Бондаря. *Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г.С. Сковороди. Серія : Літературознавство*. 2010. Вип. 1(2). С. 134–140.

9. Шарова Т., Шаров С., Бородихіна О. Формування комунікативно-діалогічної компетентності студентів-філологів. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія «Філологія»*. 2017. Вип. 29. Т.1. С. 74–76.

10. Шарова Т.М. Василь Бондар: поезія та художня проза письменника як біографічний ландшафт. Харків: Видавництво «Майдан», 2010. 184 с.

11. Шляхова Н.М. Теорії автора в сучасному літературознавстві. *Методологічні аспекти літературознавчого синтезу*: зб. наук. праць на пошану професора Нонни Шляхової з нагоди її 75-річчя. Одеса: Астропринт, 2008. С. 342–354.

Атрошенко Г.І.
кандидат філологічних наук
доцент кафедри української і зарубіжної літератури
Мелітопольський державний педагогічний університет
імені Богдана Хмельницького
Негуляєва О.С.
магістрантка
Мелітопольський державний педагогічний університет
імені Богдана Хмельницького

АСПЕКТИ ЛІНГВОСТИЛІСТИЧНОГО АНАЛІЗУ ПОЕЗІЇ, ПРИЗНАЧЕНОЇ ДЛЯ ДИТЯЧОГО ЧИТАННЯ

Анотація. *У статті визначаються аспекти лінгвостилістичного аналізу української поезії для дітей. Окреслено рівні розгляду: фонографічний, морфемно-словотвірний, лексичний, морфологічний,*

синтаксичний.

Ключові слова: *лінгвостилістика, поезія для дітей, експресивна забарвленість тексту.*

Є твори, що володіють чарівною притягальною силою. Вони не просто служать джерелом читацької насолоди, вони зачаровують читача, приголомшують своєю щирістю, простотою, безпосередністю, новизною відкриття. Кожен текст – це повідомлення, яке не може (а за своїм призначенням і не повинне) залишити байдужим свого читача (слухача).

Поезія для дітей – саме з таких взірців словесної магії, яка притягує і зачаровує, і дитина на все життя залишається у своєрідному полоні повернення до «дитячого» слова. Природа української поезії для дітей породжена вдалим накладанням родових особливостей лірики – суб'єктивність, безпосередньо-особистісний вияв емоційних переживань і думок ліричного «я», спрямованість на розкриття внутрішнього світу людини нерозповідними засобами – та специфічних ознак жанру дитячої літератури, зорієнтованого на відповідну особистість як неповторний феномен.

Дитяча поезія – своєрідний ліричний щоденник поета, що пише для дітей. Загалом у творах для дітей переважають концепти з позитивними емоційно-смисловими відтінками значення. Загальна домінантна стильова тенденція поезій для дітей, виявна на різних мовних рівнях (передусім лексичному), життєстверджуюче-оптимістична. Істотно, що позитивні концепти характеризують дійсний, сучасний ліричному суб'єктові стан речей та його мрії, прагнення. Позитивно наснажені слова-образи поезій для дітей виражають сподівання чисті й досяжні. «Художній світ максимально наближений до видимого, даного нам у відчуттях, та все ж такий, що існує у нашій уяві, збуджуваній образом» [1, с. 13].

Життєстверджуюче-оптимістичній тенденції поезій для дітей відповідають цілі комплекси чуттєвих образів та асоціацій: а) зорових (оптично-кольористичних): *«Що ромашки – білявенькі, / Чорнобривці – чорнявенькі. / А в нагідки така біда, / Така біда – коса руда»; «Звідкіль у морі синім / Червоний пароплав? / А це я парусини / Червоної дістав»* [2, с. 349, 351]; б) слухових (акустично-музичних): *«Хто це з вечора до ранку / Грає зорям колисанку / Цілу ніч? / То вітрисько на горищі / В бузинову дудку свище / Цілу ніч»* [2, с. 349]; *«В сестри спитав малий Антон, / Як глянув у віконце: / Скажи: Це сон? Це сон? Це сон?/ Чи, може, сонце – сонце – сонце?»* [5, с. 213]; в) дотикових: *«Вже сонце устало давно / І трави купає в теплі… / І мама цілує мене: / - Вставай, мій синочку,*

вставай! / Я дихання чую міцне» [2, с. 127]; *«Як метне огненні ружі, / Як заблиска в три сліди. / … Потекли рясні калюжі / З снігової бороди. / Він у поле – сонце коле, / Він у ліс – гарячий спис»* [2, с. 187]; г) запахових: *«Коровай, - сказав Борис, - / Під дощем і сонцем ріс. / Пахне сонечком він красним / І промінням теплим, ясним. / пахне полем, колосками»* [2, с. 192].

Саме у сув'язі розмаїтих образів і асоціацій вкорінені секрети поетичної експресії творів, призначених безпосередньо для читання дітей, творів, які стали окрасою дитячої літератури.

Поезії для дітей відзначаються широким діапазоном відчуттів при наскрізності почуттєвої домінанти (оптимістичності), різнорегістровим звучанням багатотембрових поетичних голосів, їх суголось і дисонансів. Ця ідейно-емоційна поліфонія передається насамперед тропами: епітетами *(«веселе сонечко», «солодкий спокій», «шовковий спів степів широких», «вітер пустотливий», «трави сонні»)*; порівняннями (*«повітря свіже, як струмок»; «фартушок, як маків цвіт»; «до струмка барвиста птиця / мчить, неначе блискавиця», «В неї й очі, мов горішки, / Кожушинка хутряна, / Гострі вушка, наче ріжки, - / У дуплі живе вона»*, метафорами (*«Гайок привітно шелестить, / Неначе кличе пригостить. / Струмочок виграє», «Квітка прокидається - / Росами вмивається: / Сонце прокидається - / Хмаркою вмивається»*; а також риторичними фігурами (*«Співаночки мої любі, / Де я вас подію?», «Я всміхаюсь сонечку: / - Здрастуй, золоте! - / Я всміхаюсь квітоньці - / Хай вона цвіте!», «О моя дитино! Вік твій – місяць май»; «Годі! Давно вже лисичка там спить»; «Ой, як добре у колисці! / Може, й киці буде місце?»* [2; 5]. Центральне місце в образній системі української поезії для дітей посідають символічні образи (квітів, явищ природи, птахів і тварин та ін). Лейтмотиви поезій для дітей виявляються в численних повторах окремих звуків, лексем, морфемно-словотвірних і структурно-синтаксичних моделей.

Фонографічний рівень. Фоніка віршів для дітей засвідчує високу майстерність «дитячого» поетичного звукопису. Особливо виразними виступають асонанси. Асонанс **и** надає поезії для дітей спокою, розміреності, відчуття тиші (*«С**и**пле, с**и**пле, с**и**пле сніг… / Мов метел**и**к**и** сріблі**и**сті, / Ті сніж**и**нк**и** білі, ч**и**сті / Т**и**хо стеляться до ніг… / С**и**пле, с**и**пле, с**и**пле сніг…»* [7, с. 24]). Він створює ритмомелодичне враження статичності, приглушеності. Це враження підсилюють алітерації **с**, **п**.

Асонований **о** надає відчуття розважливості, впевненості у своїх діях, спокою (*«Як ч**о**вники, гойдаються. / Хлюп**о**чуться, пол**о**щуться, / Виспівують св**о**ю вр**о**ду. / За рибкою – шуб**о**всть в в**о**ду!»* [6, с. 100]).

Бадьорість почуттів, перемішану з деякою тривогою, допомагає підкреслити асонований голосний **а** (*«Ст**а**ли м**а**лі підкр**а**д**а**тись, / Ст**а**л**а** мушк**а** огл**я**д**а**тись. / Знов зн**я**лася н**а**д землею - / К**а**ченя**т**а вр**а**з з**а** нею. / Біж**а**ть, плиг**а**ють, стриб**а**ють»* [6, с. 99]). Асонований **а** в наголошеній позиції навіює відчуття відкритого прохання, благання (*«К**а**чечка кр**я**че - / Кач**е**н**я**т не б**а**че. / Кличе к**а**чечка курч**а**т: / Чи не б**а**чили кач**а**т?»* [3, с. 27]). Асонований **і** надає мові поезії для дітей чогось милого, розважливого (*«Л**і**зе ввечер**і** з куш**і**в, / Не бо**ї**ться в**і**н н**і** п**с**і**в**, / Н**і** лисичок, н**і** вовк**і**в»* [6, с. 98]).

Загальне емоційне враження від музики віршів для дітей світле, чисте, оптимістичне. Воно повністю гармоніює зі змістом, пафосом та призначенням поезій. Фоніка текстів наближає їх до інтонації живого, природного мовлення, не скутого умовними структурними нормативами.

На *морфемно-словотвірному рівні* виявляється чимало особливостей. Поезія для дітей широко використовує повтори морфем, особливо префіксів (*«Як лисичка прибіжить, / **За**гавкає, **за**скавчить, / **За**стукає ніженьками, / **За**клацає зубоньками»; «**По**томились, **по**сідали - / Гуртом мушки не спіймали!»; «**Роз**сипались, **роз**плелися, / Водиченьки напилися»* [6, с. 85, 99, 100], що підсилює експресивність висловлюваного. Повтор суфіксів пов'язаний з ампліфікативним нанизуванням зменшено-пестливих слів, спрямованим на якомога чіткішу характеристику ліричних ситуацій (*«Як виростуть кач**ен**я**т**а, / Піднімуться на крил**я**т**а**»; «Веде малих на трав**ич**ку, / На рясочку, на вод**ич**ку»* [6, с. 85, 99]; Окремі суфікси стилістично марковані і легко сприймаються дитиною-слухачем (читачем), як-от: *«Кіт з Рябком були друз**як**и»; «Провчу тебе, Вовч**ин**о»; «Яка ж вона страшна, оця звір**юк**а»* [4, с. 20, 97, 287].

У поезії для дітей вживаються закінчення, притаманні нестягненим формам прикметників, дієприкметників, займенників, що мотивується ритмомелодичними міркуваннями і продиктоване народнопісенною традицією.

Лексичний рівень. Лексика поезії для дітей багата й різноманітна. Кращі зразки пропонують дитині-читачеві (слухачеві) цікаві малюнки життя, яскраві картини природи, влучні характеристики. Центральне місце в поезії для дітей займають охарактеризовані вище ключові «слова-смисло-образи». Є стилістично марковані лексеми: емоційно забарвлені слова, просторічні, слова-терміни

Атмосферу дитинності в українській поезії для дітей підсилюють особливі назви маленької людини, які дають їй своєрідну характеристику, наголошуючи на якійсь важливій рисі, якомусь факті, як-от:

«Виступайченко Панас / Часто виступає»; «Рот кривиться і кривиться / В Михайла Позіхайла: / Лінивиця-сонливиця / Напала на Михайла»; «Це Андрійко-Неумійко. / Ну й хлопчина! Ну й мастак! / В школі, вдома, / Скрізь, у всьому, / Завжди в ньому все не так» [3, с. 24, 32, 133].

Важливу роль у підвищенні експресивності поетичного тексту відіграють лексичні повтори: анафори (*«Хлюп, хлюп, водиченько, / Хлюп, хлюп на личенько, / І на ручки, і на ніжки, / Хлюп, хлюп, хлюп!»* [3, с. 21]; *«Осінь така мила, / Осінь славна. / Осінь матусі їсти несе»* [3, с. 24]); епіфори (*«Ляльчине убраннячко / Я зберу. / Ляльчине убраннячко / Поперу. / Почеплю убраннячко / На шнурі, / Посушу убраннячко / У дворі»* [3, с. 20]); тавтології (*«Милю милом щоки, шию / І водою добре мию»* [3, с. 22]; *«Квітуй-розквітай, наш улюблений край»; «Літаки летять у ряд / Гляньте, як багато!»* [3, с. 44, 105]).

В поезії для дітей спостерігаємо нагромадження дієслів, яке автор використовує для того, щоб досягнути якомога точнішого висловлення думки чи настрою і передати їх дитині-читачеві (слухачеві).

Визначальну образотворчу функцію виконує антонімія, а також вживання синонімів. Розмаїті лексичні засоби поезії для дітей витворюють живу, повнокровну, а разом з тим і чітку, виразну картину, яка не залишає байдужим читача (слухача).

Морфологічний рівень. У поезії для дітей домінують іменники – конкретні назви, які супроводжуються прикметниками (найчастіше – зменшено-пестливих форм). Дієслова вживаються у дійсному, умовному та наказовому способах і в тому часі, який відповідає концепції художнього часу в поезії. Важливу роль у поезії для дітей відіграють частки, які вносять експресивну забарвленість до тексту.

Синтаксичний рівень. Більшість речень у поезії для дітей лаконічні, короткі, але досить виразні і такі, на які дитина-читач (слухач) обов’язково зверне увагу. У палітрі синтаксичних засобів поезії для дітей багато односкладних і неповних речень (переважно означено-особових, які вносять особливу експресію до висловлення, надають йому свіжості і витонченості. У текстах багато окличних речень, що відповідає загальній експресивній тональності творів, представлені всі типи речень за метою висловлювання (розповідні, питальні, спонукальні). Досить часто зустрічаємо інверсивну побудову речень.

Додатково інтенсифікують емоційний вплив поезій для дітей риторичні звертання, оклики і запитання. Мовні засоби поезії для дітей дають спроможність емоційно захоплювати читача (слухача), зворушувати його, переконувати, естетично наснажувати.

Література

1. Атрошенко Г. І. Тварини у хронотопі казки Всеволода Нестайка «Дивовижні пригоди в лісовій школі». *Південний архів. Філологічні науки*: Збірник наукових праць. Випуск LXVI. Херсон, 2017. С. 12–14.

2. Веселка. Антологія української літератури для дітей: У 3 т. Т.2: Поезія / Упоряд., передм., біогр. нариси Б. Й. Чайковського. К., 1984. 503 с.

3. Веселка. Книга для читання в дошкільних закладах / Упоряд.: Д. Д. Крушинська, Л. В. Кремсал, Л. В. Гураш. К., 1989. 384 с.

4. Воронько П. М. Твори: В 4 т. Т. 4: Твори для дітей. К., 1983. 351 с.

5. Дитяча література. Твори українських письменників ІІ половини ХХ – початку ХХІ століть / Упор. Н. І. Богданець-Білоскаленко. К., 2011. 480 с.

6. Олесь О. Все навколо зеленіє: Вірші, поеми, казки / Упоряд., передм. Р. П. Радишевського. К., 1990. 318 с.

7. Підгірянка М. Ростіть великі. Харків, 2009. 97 с.

Атрошенко Г.І.
кандидат філологічних наук
доцент кафедри української і зарубіжної літератури
Мелітопольський державний педагогічний університет
імені Богдана Хмельницького
Сажко У.С.
студентка ІІ курсу
Мелітопольський державний педагогічний університет
імені Богдана Хмельницького

ОСОБЛИВОСТІ РЕТРОСПЕКЦІЇ ВІДОБРАЖЕННЯ ГЕРОЇЧНОГО МИНУЛОГО НАРОДУ В РОМАНІ У ВІРШАХ «ІВАН СІРКО» МИКОЛИ ТЮТЮННИКА

Анотація. *У статті розглянуто феномен національного буття в романі у віршах Миколи Тютюнника «Іван Сірко». Простежується ретроспективний спосіб відображення героїчного минулого, який надає можливість автору створити виразний образ цілої козацької епохи, епіцентром якої у той час став відомий кошовий.*

Ключові слова: *феномен національного буття, героїка минулого, роман у віршах, інтерпретація.*

Феномен національного буття пізнати глибше й усвідомленіше

допомагає сучасним дітям і дорослим роман у віршах Миколи Тютюнника «Іван Сірко» про відомого українського уславленого героя – кошового отамана, козака-характерника.

Образна концепція твору оприявлює таємниче й незвідане в поведінці, психології, вираженні духовному, морально-інтелектуальному, а ще ніби виносить ту таємницю «на люди», віддає у пам'ять людську і на її «суд-присуд».

Микола Тютюнник у своєму романі вдається до відтворення тих подій минулого, які «ще й потанули у віки», але давно вже здобули славу «монументальних». Отже, як годиться, на першому плані, у наративній фіксації, і повинні стояти саме події монументальні. Але ж ні: основну увагу автор відводить художньому образу, ніби спираючись на судження Л. Тарнашинської про те, що він (художній образ) є «універсальним способом репрезентації знань про щось» [2, с. 45].

Роман Миколи Тютюнника подає ретроспективну розповідь і погляд на минуле українського народу. І хоча ретроспекція стосується життя не якоїсь окремої людини, а взагалі суспільства, вона є, на думку Н. Копистянської, однією із найскладніших проблем, чи, точніше, аспектів проблеми художнього твору, адже «вивчає його структурні зв'язки з проекцією на філософське, політичне, естетичне осмислення часу і людини» [1, с. 201].

Роман у віршах «Іван Сірко» Миколи Тютюнника [3] ще не досліджувався у спеціальних розвідках. Потребує свого вивчення й усебічного аналізу і його жанрова специфіка, і сюжетно-композиційні особливості, й образи-концепти твору.

Предметом нашого дослідження є ретроспективний розгляд життя Івана Сірка та його ролі у долі всієї України та її народу.

Ретроспективний спосіб відображення героїчного минулого надає можливість автору створити надзвичайно виразний образ цілої козацької епохи, епіцентром якої у той час став відомий кошовий, сила й міць якого викликають зачудування й дивування і через декілька століть потому.

Іван Сірко відігравав помітну роль в історії України, а також, беззаперечно, впливав на її політику. Він визначений як досвідчений воєнний стратег, якому у час вольностей і звитяги довіряли козаки, що мали на чолі кошового-характерника у нелегкій боротьбі України із зазіханнями ворогів на землю українську та на її вільний волелюбний народ.

Іван Сірко не схибив своїм ідеалам – чистому полю й землі рідній. Микола Тютюнник відтворює картини складних історичних подій, залишених у такому віддаленому часовому просторі, у формі спогадів головних героїв через заглиблення у психологію характерів персонажів.

Автор використовує широку палітру засобів ретроспекції: це і видіння, і сни, і марення, і спогади. Вони можуть бути містифіковані, а також доповнені символічними образами.

Видіння Івана Сірка ніби переходять з інших творів (як-от: роман у віршах Л. Горлача «Чисте поле»). Найчастіше, це – найрідніша кошовому людина – мати, котра загинула від шаблі татарської в Артемівці. Як, зрештою, і дружина героя Софія, спогади про яку подано у народно-звичаєвому шанобливому ставленні до жінки.

Іван Сірко пам'ятає і далеке, і близьке. Все життя постає перед ним: згадує він свої далекі тепер роки дитинства, селище Мерефу, де ще хлопцем уперше зустрівся із запорожцями, свого батька («А слобідськими ми вважались всі там. / І батечко Дмитро мій, Половець. / Були не голі і доволі ситі. / І я вже пас поза селом овець…»), а потім вже звідти відправився пішки в ті неосяжні й незвідані Запороги, згадує, як судилося йому в житті стати справжнім народним обранцем, оборонцем землі рідної. Згадує і свою подорож не одинаком, а парою цікавою: зі своїм другом, найближчим і найвірнішим, що його й не бачив ніхто (це те маленьке вовченя, що його Сірко знайшов у лігвищі задушеної ним вовчиці. Вовченя, а потім дорослий вовк, супроводжував Івана Сірка усе життя.

Як для звичайної людини – містика. Але ж Іван Сірко був не пересічною людиною, він був козаком-характерником, таким, що і хмари міг розганяти, і розумів мову тварин, міг кулю ворожу на льоту спіймати й назад відкинути. А той вовк-сіроманець ніколи не полишав його. І по смерті Івана Сірка все приходив на його могилу):

А щодо вовка… вовка-сіроманця…
Ну, так про це гуторила вся Січ.
…я обертаюсь вовком
Й усіх чужих залякую коней.
Про це все знають і ляхи, й татари,
Й прокляття шлють на голову мою.
А ще, мовляв, я зупиняю й хмари
І ротом кулі на льоту ловлю!
Ну, що ж, ті хмари йшли на Запороги
Й несли, було, до біса чорних злив.
А кулі я випльовував під ноги,
Мов кісточки від вишень чи від слив [3, с. 11].

Згадує, як «прийшов-прибився» до славного Великого Лугу, і як вибирали на Січі його кошовим, і яких гетьманів знав характерник, і як було

взято Перекоп, і як дотримуються козацьких традицій і звичаїв, і про свою родину («А вдома ж діти. Як-не-як – четвірко…» [3, с. 10]), і про зустріч із Степаном Разіним, і як отримав звістку про смерть свого сина Петра, і про те, як був засланий до Тобольська, і про зустріч у Москві із царем, і як приймав послів на Січі, і про власне горе, глибоко потамоване й закрите в душі, звідки не може ніколи вирватися на волю.

Іван Сірко драматично сприймає світ. Йому болить несправедливість, він романтично поетизує Січ-вольницю, роздумує про трагічне становище свого народу.

Твір активізує катарсис історичної пам'яті. Іван Сірко постає багатоаспектно: як мудрий стратег-воїн, захисник України, як син, як чоловік, як люблячий батько.

Микола Тютюнник уміє обрати цікавий сюжетний хід розповіді, підкреслюючи найголовніші риси кошового отамана. Виявляється, Іван Сірко дуже людяний, співчутливий, його душевне благородство високе й незрадливе. Про це в автора сказано дуже коротко, але досить проникливо, тонко, з душевним болем.

Цікаво пише автор про «руку отамана Сірка», що її, за наказом російського фельдмаршала Михайла Кутузова, було тричі пронесено попід стінами Москви якраз перед битвою із Наполеоном Бонапартом, що стала вирішальною.

Микола Тютюнник – представник психологічної, інтелектуально-філософської літератури з її одвічними проблемами – пошуку шляхів людського самоствердження, пошуку істини, духовний світ людини, її вчинки, життєва гармонія.

Література

1. Копистянська Н. Х. Час і простір у мистецтві слова: монографія. Львів: ПАІС, 2012. 344 с.

2. Тарнашинська Л. До проблеми народження художнього образу в інтерпретаційному полі Івана Франка та Олександра Потебні // Презумпція доцільності: Абрис сучасної літературознавчої концептології. К., 2008. С. 41–55.

3. Тютюнник М. Іван Сірко. Історичний віршований роман. К: Глобус, 2016. 121 с.

Батанцева Т.А.
магістрантка
Мелітопольський державний педагогічний університет
імені Богдана Хмельницького

«СІРКОВА ОДІССЕЯ»: МІСТИЧНИЙ МОТИВ ДРУЖБИ ЗІ ЗВІРОМ У ПОДОРОЖІ В РОМАНІ МИКОЛИ ТЮТЮННИКА «ІВАН СІРКО»

Анотація. *У статті увага акцентується на розкритті взаємовідносин людини і звіра в подорожі, а саме кошового отамана Івана Сірка й вовка на прізвисько Сірий, що виступає своєрідним уособленням самого козака. Стаття присвячена дослідженню образів людини й персоніфікованої істоти, їхнього знайомства й зближення, пригод і небезпек, що їх пов'язують. Розкриваються особливості внутрішнього світу звіра крізь призму антропоморфізму, а також духовність, характер та емоційність людини в далекій і довгій подорожі. Одним із центральних стрижнів тематичного обрію статті є мотив одіссеї як вимушеної обставини життя воїна.*

Ключові слова: *антропоморфізм, метаморфізм, одіссея, історичний роман, роман у віршах, подорож, містичність, мотив, характерник, трансформація.*

Історичне минуле держави – це класична тема, яка хвилює всі народи в усі часи. До неї зверталися в давноминулі епохи, звертаються й нині. Історична спадщина – це велике культурне надбання віків, яке вічно живе й процвітає. Українське історичне минуле стало об'єктом багатьох наукових досліджень, фахових розвідок і публікацій, які ще й досі продовжуються, а також центральною темою цілого окремого ряду української літератури, а саме історичних творів для дітей.

Однією із найвідоміших знакових фігур в українській історії є подільський шляхтич, полковник, кошовий отаман Війська Запорозького Іван Сірко, до образу якого звернена посилена увага авторів історичних творів, в яких він досить часто виступає головним протагоністом, рідше – другорядним персонажем, що відіграє важливу роль у ході сюжету.

В історичних романах однією з особливостей зображення його образу є метаморфізм, а саме здатність перетворюватися у звіра, що, насправді, є не таким вже й новим для дитячої літератури. Художнє бачення митцем історичного образу Івана Сірка досить часто набуває містичного наповнення

і будується на основах легенд, що овіюють героїкою образ отамана з давніх-давен.

До теми історичного минулого звертається й український прозаїк, поет, публіцист Микола Григорович Тютюнник. У своєму романі у віршах «Іван Сірко» письменник розкриває історичну персоналію кошового отамана як людини, наділеної величезним талантом до боротьби й військової справи, що ладна віддати життя за свою вітчизну, свою родину і своїх друзів.

Роман Миколи Тютюнника складається з дев'яти частин, кожна з яких доповнює одна одну, композиційно утворюючи своєрідну подорож. Унікальність роману в тому, що оповідь ведеться, безпосередньо, від першої особи – самого Івана Сірка.

Роман-монолог розпочинається зі зради Федора Жученка, який сприяв зайняти гетьманську булаву Івану Самойловичу. Він заковує Сірка в кайдани й відправляє на заслання до далекого Сибіру. У цю мить і починається його «одіссея», його небезпечна й болюча серцю подорож. Ось як описує свої переживання за допомогою слова автора головний персонаж:

...Я лежу, як злодій, в цих кайданах.
Все припасли – аби лише зловить.
Так, це з усіх найжахливіша рана.
Аж хочеться по-вовчому завить. [1, с. 8]

Роман є унікальним і приваблює до себе увагу читача найперше тим, що в цьому творі переплітаються два основні мотиви – мотив подорожі та мотив дружби з вовком. Микола Тютюнник дуже вдало розвинув ідею «вовчого» союзу Івана Сірка, щоб показати антропоморфізм і людяність вовка, яка йому від природи зовсім не притаманна.

Спорідненість із родом звіра починається ще від самого народження отамана, і в цьому велику роль відіграє легенда про отамана-перевертня:

...Колись казали, нібито зубатим
І я родився, в празник, як на гріх.
Й сусіди довго заглядали в хату,
А я лежав і гриз собі пиріг. [1, с. 8]

Чутки й містичні вигадки про Івана Сірка ходили Січчю вже давно, і сам характерник про це добре знав, це не було таємницею:

А щодо вовка… вовка-сіроманця…
Ну, так про це гуторила вся Січ.
Колись я сам підслухав ту промовку
(Розказував якийсь там наш Еней),
Що нібито я обертаюсь вовком
Й усіх чужих залякую коней.

Про це все знають і ляхи, й татари,
Й прокляття шлють на голову мою.
А ще, мовляв, я зупиняю й хмари
І ротом кулі на льоту ловлю! [1, с. 12]

А далі маємо цікаву «знахідку» автора, який, для підсилення емоційного враження, використовує «перековеркіївську» мову:

А ти нікак, мнє, Дмітріч, говорілі,
С волкамі… кгм… на дружеской ногє?
Нєужто так пріятни еті рила,
Што сотнямі тут рищут по тайгє? [1, с. 57]

Доленосна зустріч майбутнього полководця із вовченям сталася, коли Сірко під час випасу овець загубив одну овечку і пішов її шукати:

Всю ніч, немов сновида та, блукав.
Аж поки за ярками недалечко
На вовче лігво зопалу напав.
Розповісти, як все могло случиться,
У мене й зараз, бач, бракує слів:
Знайшов те лігво, задушив вовчицю.
А вовченя маленьке пожалів.
Його на руки, а воно – за палець!
Та ще й гарчить. Й уже не відтягти.
Ах, ти ж, кажу, маленький сіроманець!
Приніс додому й стали, як брати.
Куди б не йшов – воно слідом за мною.
Прилипло – й годі, начебто смолою.[1, с. 13]

Мотив містичної дружби скріпляється тим, що Сірко сприймає вовченя як свого друга і людину. Вони розмовляють своєю мовою, зрозумілою лише їм двом, за що мешканці краю мало не відправили Сірка й вовченя на інквізицію, викликали попа й розпускали чутки про «бісячу» душу героя, про його походеньки з «нечистим»:

Й стара сусідка наша, баба Стефа,
Сказала: «Треба кликати попа. Й просити про молебень,
Бога ради. Бо ми йому самі вже не зарадим.
Ну й принесла ж вовка лиха година!
Коли таке й було, скажіть мені,
Щоби людська – ще й хрещена ж! – дитина
На місяць з вовком вила нарівні?
Був хлопчик гарний. Ніде правди діти.

Коли брешу – хай покарає Бог.
А це, дивлюся, вже й очима світить,
Коли сидять десь присмерком удвох.
І розмовляють, як ото ми з вами.
Тихенько так, не можна й розібрать.
Але розмова наче між братами,
Бо ясно чую єдне слово: брат!
На мить запнулась і оголосила: «Що не кажіть, а тут – нечиста сила!» [1, с. 14].

Турки називали Сірка «шайтаном», боялися його і поважали, оскільки полководець не мав жодної поразки за всі свої битви.

Сірко нарікає свого приятеля Сірим і ніколи з ним не розлучається. Вірний друг у подобі вовка слідує за кошовим все його життя. Інколи він містично зникає, але завжди повертається назад.

Образ вовка продумано до найменших деталей. Увага акцентується на його спорідненості з людиною, здатності говорити, думати, співпереживати, любити. Містичність образу звіра проступає в тому, що його ніхто не бачить і не чує, окрім Сірка. У Сірого свій характер, він вдалий мисливець і вправний воїн. У цього персонажа також простежується навички шпигуна на війні, який вміє спостерігати й робити висновки.

Показ взаємовідносин Сірого й Івана Сірка інтерпретується не як «тварина-хазяїн», а як «тварина-друг». Вовк супроводжує кошового всю його подорож від кайданів до Сибіру, від Тобольська до Січі. Окрім подорожі у Сірого є своє життя. Автор описує вовчу сутність і олюднює його емоції й переживання, тугу й смуток за померлою вовчицею:

Й зрадів, коли ізнову стрівся Сірий –
Він саме поховав свою вовчиху.
Зустрівся і сумний, і невеселий –
Справжнісінький, як і бува, вдівець.
Обходив, каже, і міста, і села
Й на дух не переношу вже овець.
Й живу, мовляв, знедавна як в пустелі.
І вже готовий гризти всіх підряд… (І я пойняв, що хтось її застрелив.
А з нею, в животі, і вовченят) [1, с. 44]

Сірко називає вовка братом, це й не дивно, оскільки довга, далека й нелегка подорож характерника відібрала у нього родину і друзів, дружину й дітей, Сірий – єдина найближча йому істота, яку він впускає до своєї душі. Він знає, що звір вірний йому, і багато разів наголошує на легендарній вовчій

вірності:

Вовки всім вірні – й зграї, і вовчиці,
Яка б година не була важка.
Вовки ще й вільні, як під небом птиці,
Але не зрадять зроду ватажка [1, с. 36]

«Сіркова одіссея» закінчується в останній частині роману «Рука отамана Сірка», в якій розповідається про містичну й таємничу руку отамана, яка оповита таїною. Тут так само простежується страх і хвилювання людей перед цією рукою, яка запросто може бути й не людською зовсім:

Ну, хорошо. Пускай рука…
А єслі Оні там волчью лапу прівєзлі? …[1, с. 113].

З болем читаються останні рядки роману, де автор описує те, що відбувається після смерті отамана, і відданість Сірого, який приходить на могилу свого побратима:

Таки жива Його Вкраїна-ненька.
А вороги давно вже впали в прах.
І тінь якась увечері частенько
Приходить і лягає в головах.
Коли ж і ніч опуститься неквапом,
І заблищить під росами трава,
Та тінь зіпнеться на передні лапи
Й так жалібно по-вовчи підвива…[1, с. 117].

Останній рядок роману залишає для читача досить широке поле для роздумів. Досі достеменно невідомо, що сталося із Сірим і чи саме він приходить на могилу Сірка. Можливо, сам кошовий у постаті нового вовчого тіла вночі виє на місяць біля своєї могили. Автор де в чому залишає фінал відкритим, адже читач так і не розуміє до кінця, чи існував Сірий насправді, чи це все відбувалося лише в уяві отамана.

Мотив перевертня, а також дружби з перевертнем досить відомий не тільки у світовій, а й в українській літературі для дітей. Кожна епоха, кожна літературна школа інтерпретувала цей мотив по-своєму, трансформуючи образ перевертня від сущого зла, що несе Хаос, до істоти, що наділена рядом емоцій, здатної до емпатії, що вступає у взаємодію з людиною, розуміє й відчуває.

Роман у віршах Миколи Тютюнника «Іван Сірко» розкриває нам художнє бачення історичної постаті отамана Війська Запорозького Івана Дмитровича Сірка. Це ще раз переконливо доводить неоднозначність його персоналії не тільки історичної, а й художньо обрамленого емоційного

персонажа зі сферою надприродних здібностей, психологічних та фізичних трансформацій.

Література

1. Тютюнник М. Іван Сірко. Історичний віршований роман. К: Глобус, 2016. 121 с.

Бебешко Л.В.
Вихователь
КЗ «Новомиколаївська загальноосвітня школа-інтернат І-ІІ ступенів» ЗОР,
Запорізька область

ТРАНСҐРЕСИВНИЙ ХАРАКТЕР ОБРАЗУ ВОВКА В НОВЕЛІ А. ЛЮБЧЕНКА «КРОВ»

Анотація. *У статті подано семантичний аналіз образу вовка в психологічній новелі А. Любченка «Кров» в аспекті теорії трансгресії. Акцентовано увагу, що автор вдало передав відносини «вожак – маса» через алегоричний зооморфний образ, варіюючи уявлення про жертву та її роль у гармонізації соціуму.*

Ключові слова*: трансгресія, алегорія, «переходова доба», «романтика вітаїзму», олфакторні образи.*

Новела А. Любченка «Кров» (1930) уже неодноразово ставала об’єктом літературознавчих студій. Так, Л. Пізнюк, яка глибоко досліджувала еволюцію художнього мислення письменника, розглядала новелу в аспекті теорії екзистенціалізму та простежувала психологію індивіда, що опинився в «межовій» ситуації [4]. Символіку кольорового спектру в тому ж напрямку прочитання твору крізь призму екзистенціалізму розкрила Н. Шураєва [7]. Звертали увагу на цей твір і інші науковці. При цьому, деякі аспекти його сприйняття були лише накреслені, однак не вивчені окремо. Серед таких – опозиція «вожак – маса», що набуває у творі алегоричного вираження в образі вовчої зграї, а також транґресивного характеру образу вожака вовків.

За А. Землянською, трансґресія як порушення священних, «табуйованих» правил, є однією з умов упорядкування відносин у соціумі, встановлення порушеної гармонії [2, с. 82–83]. Відсилаючи до праць Ж. Батая, Е. Дюркгайма, Р. Жирара, Ф. Ніцше та ін., дослідниця підкреслює, що трансґресивний акт, спрямований на «переступ», подолання обмежень особистості, зокрема «ницої стадної совісті» (Ф. Ніцше), розкриває нові

онтологічні перспективи, «екстремум можливого» (Г. Марсель), коли індивід відчуває всю повноту буття. Це було актуальним для людини «переходової доби», «активного романтика», що відчував власну силу в побудові нового життя у вирі революційних змін.

Однак А. Любченко звертає увагу на інший аспект трансґресивного акту – вимогу жертви, яка б стала «носієм людських пристрастей» і допомогла, за А. Землянською, утримувати насильство поза межами общини (у новелі «Кров» – вовчої зграї. – *Л.Б.*) [2, с. 140]. Так, описуючи один із епізодів життя вовчої зграї, яка страждає взимку від морозу й голоду, автор акцентує увагу на тому, що у невдалому полюванні вовки звинувачують свого товариша, який ішов попереду. Бути першим – велика відповідальність і водночас ризик: зграя не вибачає промахів і слабкості. Тож вовк, який ішов у авангарді, переживає цілу гаму почуттів, у якій на перше місце висуваються страх і розуміння своєї майбутньої долі: «*Ось і тепер старий відчував, що вся зграя, засівши позаду, скеровує свою хтиву напруженість не тільки на довколишні явища, але й на нього особисто. Зграя – відчував – не може йому забути нещодавньої невдалої гонитви. Зграя ненавидить його, як і він її*» [3, с. 338].

Письменник не випадково обрав образ дикого хижака – вовка – для вираження своїх поглядів на опозицію «людина – маса» і розкриття проблеми «конфліктного зіткнення точок зору одинака і юрби» [5, с. 26]. Саме ця тварина у більшості давніх міфологій народів світу є символом війни, агресії, хижацтва, темних інстинктів і прихованих бажань. Вовк посідає провідне місце в українському тотемізмі та є амбівалентним образом, адже одночасно асоціюється як із відьомською, диявольською силою, так і з божественною [див.: 1, с. 519]. Це пов’язано, насамперед, із вовкулацтвом, здатністю окремих людей перетворюватись на тварину за допомогою ворожіння.

Крім того, у творах митців межі XIX–XX ст. з’являється думка про зв’язок відчуттів, зокрема нюху, із вищим знанням, обіцяним Сатаною [див.: 6, с. 97]. Тож образ вовка, як тварини, що пізнає навколишній світ передусім через запахи, янайкраще, на нашу думку, розкриває демонічний бік людської натури, причаєні пристрасті й тваринні інстинкти. Тим більше, що у творі А. Любченка серед інших олфакторних образів домінує запах крові.

Вовча зграя у тексті митця страждає від холоду й голоду, і це бажання робить цю масу тварин усе більш неконтрольованою та агресивною, однак при цьому згуртованою як ніколи в прагненні задовольнити своє бажання. «*Голод, знесилюючи їх тіла, підсилював хтивість, загострював, витончував чуття. Вони вміли завмирати в такому високому напруженні, що себе самих уже майже не відчували, оберталися в єдиний, суцільний натягнутий*

нерв…» [3, с. 334], – описує автор їх внутрішній стан. Подальші перепади настрою і відчуттів – від пошуку запаху можливої здобичі до розчарування в полюванні – поступово знесилюють і озлоблюють членів зграї. Письменник дуже тонко передає найменші нюанси внутрішніх переживань вовків. Невдачі їх «*дратували, надарма стомлювали*», вовки відчували «*набряклі, важкі язики*», «*поспіхом вертілися, припадали до снігу, хтиво никали, нюхтіли*» [3, с. 336]. Зрештою, всю свою втому, роздратованість і хворобливе критичне відчуття голоду вони переклали на того, що був попереду, звинувачуючи його в усіх невдачах.

А. Любченко демонструє, що вибір жертви, т.зв. «фармакона» (грец. φαρμακος – «жертва») (Р. Жирар), що був колись лідером, є цілком випадковим. Просто цей вовк, хоч колись і хотів бути першим, не зміг змішатися з гуртом під час гонитви за здобиччю, адже ніхто не наважився взяти на себе відповідальність за всю зграю, тож інші вовки поступово відставали, пропускаючи його наперед. Таким чином, вибір лідера визначався не тим, що «*був це старий досвідченіший вовк, а тому, що виникла для всіх надто велика загроза, і ніхто не хотів бути переднім*» [3, с. 338].

Лідер зграї, точніше той вовк, що опинився в авангарді, «*передній*», переживає глибоку внутрішню боротьбу. Він бачить свою майбутню долю в зблисках жовто-зелених очей інших вовків, що випромінюють «*заціплену зловісність*», відчуває запах тліну, що виринає з його пам'яті, та великий страх. І все ж, вовк обирає шлях боротьби за своє життя: «*…його притьмом наздоженуть. Хай! Краще, коли в боротьбі*» [3, с. 340]. Однак спроба залякати зграю, дати іншим відчути свою перевагу вийшла невдалою. Його страх перевершив його стійкість, а члени зграї це відчували. Як і в людському середовищі «переходової доби», відбувається зміна ролей: непотрібні соціуму індивіди знищуються, звільняючи місце для побудови нового життя і нової спільноти. Тож вовк відчуває себе скривдженим, кволим, нікчемним, хоче чиєїсь опіки й ласки. Його розпач виливається у безнадійний і беззвучний вий, в якому відчутна глибока самотність: «*Ніхто не чув, але в нього у вухах грімко віддавалась луна – відгук власних ридань і жагучої скарги*» [3, с. 341].

Тож, щоб захистити себе, вовк вирішує першим нападати, сам тепер обираючи жертву – того, хто став «переднім». За іронією долі, отримавши шанс на життя, навіть позбувшись статусу можливої жертви, адже вовки переключились на гонитву за дикою козою, яку таки вполювали, старий вовк, колишній «передній», не витримує таких внутрішніх випробувань, на піку емоцій і фізичних сил, та помирає зі шматком свіжого козиного м'яса в щелепах. Акт трансґресії, що сприяє вивільненню диких пристрастей у зграї,

а в цьому випадку це – вбивство кози, дозволяє пережити стан блаженства, відчуття повноти існування, що внутрішньо виснажує індивіда. Тож і старий вовк «*відчув раптовий і такий страшний і такий солодкий біль у грудях, що серце його вже справді не витримало, розірвалось*», він простягнувся в «*болючому екстазі, в мертвому похваті*» [3, с. 343]. Однак для зграї така важлива подія – смерть колишнього лідера – залишилась непоміченою, він навіть заважав їм своєю нерухомістю насолоджуватись свіжиною. Остаточне повалення авторитету відбулося, коли один із вовків вирвав шматок м'яса, що застряг в його щелепі.

Отже, у новелі «Кров» А. Любченка через історію вовчої зграї передав основні тенденції розвитку людської спільноти «переходової доби». Автор простежує, як пристрасті й негативні тенденції, що накопичуються в певному соціумі, потребують свого виплеску назовні, розрядження, а відтак – відбувається трансґресивний акт, переступ за межі морально-етичних норм і правил. У пошуках жертви, що стала б об'єктом спрямованої агресії, часто за винуватця загальних проблем обирають лідера. Тож зміна соціального статусу за доби революційних змін, продемонстрована автором на прикладі вовчої зграї та «переднього», є типовим явищем для «переходової доби».

Увага до глибинної психології індивіда й маси, споглядання за змінами в соціумі, використання олфакторних та інших образів, пов'язаних із чуттєвим сприйняттям дійсності, дозволяють твору органічно вписатись у контекст літератури «романтики вітаїзму» з її спрямуванням на «філософію життя» й антропософію, трансґресивним характером та пошуками нових духовних цінностей.

Література

1. Войтович В. Українська міфологія. Київ: Либідь, 2002. 664 с.

2. Землянська А.В. Топоси сакрального в художній прозі Миколи Хвильового. Мелітополь: Видавничий будинок ММД, 2013. 231 с.

3. Любченко А. Кров // Любченко А. Вибрані твори. Київ: Смолоскип, 1999. С. 331–344.

4. Пізнюк Л.В. Творча дихотомія Аркадія Любченка. *Наукові записки НаУКМА*. 2007. Т. 72 (Філологія). С. 50–53.

5. Пізнюк Л. Той самий Любченко // Любченко А. Вибрані твори / Вступна стаття, упор., примітки Пізнюк Л. Київ: Смолоскип, 1999. С. 7–29.

6. Узунколєва А. Олфакторні образи у прозі М. Хвильового як топоси сакрального. *Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. Серія: Філологічні науки*. 2010. №4(191). Ч. 2. С. 96–101.

7. Шураєва Н.Б. Символіка кольорів у новелі кров А. Любченка. *Вісник Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна. №910. Серія: Філологія*. Вип. 60. Ч. 2. С. 166–172.

Воінава А.М.
кандыдат філалагічных навук
загадчык кафедры беларускай мовы
Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны

ЛЕКСІЧНЫЯ АСАБЛІВАСЦІ ПЕРАКЛАДУ РАННІХ ВЕРШАЎ Т.ШАЎЧЭНКІ НА БЕЛАРУСКУЮ МОВУ

Анотація *У статті розглядаються літературні та мовні особливості перекладу Янкой Купалом ранніх віршів Т.Шевченка, підкреслюється високу майстерність перекладача в адекватному відтворенні лексичної і образної системи засобами білоруської мови української поезії.*

Ключові слова*: переклад, лексичний еквівалент, художній образ, адекватна передача образу, особливості перекладу ритму.*

У час глабалізацыі ўсё большае значэнне набываюць пытанні міжэтнічнай камунікацыі, у прыватнасці праблема адэкватнага перакладу. Асноўнымі функцыямі міжкультурнай камунікацыі з'яўляецца забеспячэнне міжкультурнага абмену матэрыяльнымі і духоўнымі каштоўнасцямі, паняцце перакладу як складаючай часткі міжкультурнай камунікацыі вынікае з разумення мовы как кампанента культуры, як адзінага сацыяльна-культурнага ўтварэння. Даследчыкі глядзяць на пераклад як на адну з найбольш рэальных форм ўзаемадзеяння і ўзаемаўплыву літаратур, як на эфектыўны шлях духоўнага ўзбагачэння народаў. Нягледзячы на значныя дасягненні ў пытаннях тэорыі і практыкі перакладу, малараспрацаваным застаецца лінгвістычны, моўны аспект мастацкага перакладу. Але для «практыкі перакладу, і тым больш для тэорыі яго з'яўляецца неабходнасцю лінгвістычная аснова, веданне заканамернасцей, якія існуюць паміж пэўнымі мовамі», – сцвярджае вядомы тэарэтык перакладу А.Фёдараў [1, с. 10]. У сваім даследаванні мы хацелі б звярнуцца да аналізу некаторых моўных асаблівасцей перакладу Янкам Купалам вершаў вядомага класіка ўкраінскай літаратуры Т.Р.Шаўчэнкі на беларускую мову.

З творчасцю вялікага ўкраінскага Кабзара беларускі паэт упершыню пазнаёміўся праз вуснае бытаванне яе ў асяроддзі сваіх суайчыннікаў. Янка Купала прызнаваў сябе вучнем Шаўчэнкі. Аднак гэта зусім не эпігонства. Гэта глыбокая душэўная блізкасць, гэта тое творчае авалоданне класічнай спадчынай, якое спрыяла развіццю пісьменніцкай індывідуальнасці беларускага песняра.

Купалаўскія пераклады з Шаўчэнкі былі першымі ў Беларусі, яны

праклалі своеасаблівы шлях творчасці Кабзара да беларускага чытача. Верш «Пажоўкнуў ліст... Прыгаслі вочы...» з'яўляецца перакладам шаўчэнкаўскага твора «Минають дні, минають ночі». У ім украінскі паэт рэзка выступаў супраць змірэння чалавека з паднявольным станам, даводзіў, што страшней за ўсё жыць у кандалах, у няволі, заклікаў да дзеяння. Сэнс жыцця чалавека Кабзар бачыў у змаганні, а не ў пакорлівасці лёсу: *Доле, де ти! Доле, де ти? Нема ніякої; Коли доброї жаль, боже, Той дай злої, злої! -- А дай жити, серцем жити І людей любити, А коли ні ... то проклинать І світ запалити!* [2, с. 300]

Думаецца, нездарма абраў Янка Купала менавіта гэты верш Шаўчэнкі для перакладу ў пачатку свайго творчага шляху, бо ўжо самім духам і напрамкам шаўчэнкаўскі твор быў своеасаблівым узорам лірыкі высокага гуманістычнага гучання, што адпавядала павевам часу, сацыяльнай накіраванасці паэзіі беларускага песняра: *Дзе ты, доля? Дзе ты, доля? Няма ніякой! Калі добрай шкода, божа, То дай хоць благой! А дай жыць душою, сэрцам І цябе хваліць, І той свет нерукатворны, І людзей любіць*... [3, с. 401].

Пры параўнальным аналізе бачны пэўныя адхіленні ў выкарыстанні лексічных эквівалентаў, але асноўны змест нікольки не парушаны. Замена – найбольш распаўсюджаны тып перакладчыцкіх трансфармацый. Замяняцца могуць як граматычныя адзінкі (формы слоў, часціны мовы, члены сказа, тыпы сінтаксічнай сувязі), так і лексічныя. «Замена ў сказе звычайна выклікаецца адсутнасцю той або іншай канструкцыі ў мове перакладу, несупадзеннем ва ўжыванні канструкцый, а таксама неаднолькавым словаўжываннем, рознай спалучальнасцю слоў», – указвае М.С. Ржавуцкая [4, с. 11]. Так, замест лексемы *злой* Я. Купала ўжыў беларускае слова *благую* 'дрэнную', замяніўшы тым самым сталы эпітэт 'злая доля' на індывідуальна-аўтарскае 'благая доля'. Пашырыў Я.Купала і значэнне ўстойлівага выраза *серцем жити* на *жыць душою, сэрцам*, увёў эпітэт да лексемы *свет*, што надало вершу своеасаблівае гучанне. Заключнае патрабаванне Т.Шаўчэнкі ў выпадку, калі бог застанецца глухім да заклікаў паэта даць яму і людзям лепшую долю, Купала не ўзнавіў. Замест гэтага ён працягнуў, развіў просьбу Шаўчэнкі даць народу лепшую долю: «дай… той свет нерукатворны і людзей хваліць». Украінскаму вершу таленавіта нададзена беларускамоўная інтанацыя. Дасканалае валоданне выяўленчымі сродкамі беларускай мовы дазволілі Купалу хораша перадаць тонкія адценні арыгінала. Ён здолеў захаваць шчырасць і прастату шаўчэнкаўскага верша, яго глыбокую пераканальнасць і значную абагуленасць.

Відавочны той факт, што для беларускага песняра не было ў дадзеным выпадку самамэтай капіраванне ўсіх элементаў твора, у прыватнасці,

графічных і рытміка-інтанацыйных. Калі радкі ўкраінскага Кабзара, паяднаныя ў катрэны, утвараюць адзіную шчыльную плынь, без міжстрофных інтэрвалаў, то ў купалаўскім варыянце ўзнікаюць своеасаблівыя прасторавыя паўзы-межы паміж устойлівымі фрагментамі-адзінкамі цэласнай структуры. Гэта, аднак, не адмаўляе і не парушае глыбіннай непаўторнасці шаўчэнкаўскай думкі, а толькі надае ёй іншую рэльефнасць, якая ў выяўленчым плане была больш уласцівай для мастакоўскай манеры Янкі Купалы ў яго арыентацыі на традыцыі і тагачасную практыку ўсяго ўсходнеславянскага вершаскладання.

У прыведзеным урыўку нельга не заўважыць і пэўнай дэфармацыі асобных радкоў (2, 4, 6 і 8-ы). Калі ў Шаўчэнкі ў кожнай з адзначальных метрычных адзінак на шэсць складаў, то ў Купалы – на пяць. Узнікае некалькі іншы рытм, але гэтая «іншасць» прынцыпова не ўплывае на вырашэнне ідэі твора і ўсёй мастацкай задумкі. Пэўнае непадабенства першакрыніцы і яе пераўтварэння, меладычнае разыходжанне (хоць і мінімальнае) тлумачацца індывідуальнымі нацыянальнымі рысамі моўнай прасодыі, характарам адметнага гучання лексічных элементаў, іх колькасным складам, больш шырокім сэнсавым аб’ёмам украінскіх слоў. Перакладчык, адыходзячы ад пратакольнай дакладнасці, даносіць асноўнае – арганічную сутнасць думкі і яе эстэтычную паўнату.

Творча ўзноўлены Купалам і верш «Думка» (Нащо мені чорні брови) – адзін з лепшых узораў жаночай лірыкі, у якім праз маналог гераіні ўвасабляецца тэма трагічнага сіроцтва дзяўчыны, пакінутай «здрадлівым каханым»: *Нехай плаче сиротина, Нехай літа тратить! Плач же, серце, плачте, очі, Поки не заснули, Голосніше, жалібніше, Щоб вітри почули, Щоб понесли буйнесенькі За синєє море Чорнявому зрадливому На лютєє горе!* [2, с. 51] – *Няхай плача сіраціна, Няхай леты траціць… Плач жа, сэрца, плачце вочы, Пакуль не заснулі, Галаслівей, жаласлівей, Каб ветры пачулі. І каб буйныя панеслі За сіняе мора Чарняваму здрадліваму На лютае гора!* [3, с. 406].

«Перакладчык па-майстэрску ўзнаўляе на беларускай мове стыль верша, – сцвярджае Э.Мартынава, – яго тропіку, тужлівую танальнасць, трапна карыстаецца мастацкімі сродкамі...» [5, с. 207]. У перакладзе добра ўзноўлены шаўчэнкаўскія паўторы, унутраная рыфма. Янка Купала ашчадна ставіўся да арыгінала, па-майстэрску перадаў змест і яго фармальныя асаблівасці. Ён глыбока ўсвядоміў і старанна пераўвасобіў вобразную сістэму першакрыніцы, захаваў сталыя эпітэты («ветры буйныя; сіняе мора; лютае гора»), старажытнарускія інфінітыўныя суфіксы дзеяслова (жыці, гаварыці, распытаці), лексемы «знае», «леты» (у значэнні «гады») і тым самым выявіў

сваю грунтоўную кампетэнтнасць і высокае майстэрства як перакладчык. Украінскаму вершу Шаўчэнкі нададзена чыста беларускамоўнае гучанне.

Пераклад «Думкі» сведчыў аб ашчаднасці і нават ледзь не дослоўнай перадачы першатвора, то ўзнаўленне верша «За думаю дума роем вылятае» адлюстроўвае і магчымасці Янкі Купалы як інтэрпрэтатара: *За думою дума роєм вилітає; Одна давить серце, друга роздирає, А третяя тихо, тихесенько плаче У самому серці, може й бог не бачить. Кому ж іі покажу я, І хто тую мову Привітає, угадає Великеє слово?* [2, с. 218] – *За думаю дума роем вылятае, Тая цісне сэрца, тая раздзірае, А трэцяя ціха-ціхусенька плача Аж там на дне сэрца, дзе ніхто не ўбача. Каму ж тут іх пакажу я? І хто тую мову Прывітае, угадае Вялікае слова?* [3, с. 407]. У згаданым урыўку выразна відаць адэкватныя лексічныя і сінтаксічныя сродкі мовы арыгінала, захавана вобразна-выяўленчая сістэма шаўчэнкаўскага твора. На сённяшні стан развіцця мовы прэтэнзіі можна выказаць толькі да дыялектнай дзеяслоўнай формы *убача*, але на той час такая з'ява была натуральнай.

Янка Купала замяніў два апошнія радкі: *«Нехай, брате. – А ми будем Сміяться та плакать»* на: *«Што там!.. Будзем лепш смяяцца, Хоць голад у хаце!..»*. Увядзенне ў тканіну твора яшчэ аднаго мікравобразу некалькі аддаліла пераклад ад арыгінала, а цэнзурны характар купюры 12 шаўчэнкаўскіх радкоў не дазволілі ўключыць яго ў прыжыццёвае выданне «Кабзара».

У цэлым жа зварот Я.Купалы да паэзіі Т.Шаўчэнкі, да яго твораў рэвалюцыйнага характару засведчыў добрае веданне беларускім паэтам лірыкі ўкраінскага пісьменніка, вялікую адказнасць Купалы-перакладчыка за яе якаснае прачытанне, за высокае майстэрства перастварэння арыгінала на беларускую мову. Мову, літаратуру, гісторыю ўкраінскага народа ён ведаў на высокім узроўні, што дазволіла наблізіць пераклады ў рытма-інтанацыйных, вобразных і сэнсавых адносінах да арыгіналаў. Высокая дакладнасць і майстэрства перакладаў Я. Купалы абумоўлены, як нам здаецца, і шырокай інтэлектуальнай, духоўнай культурай гэтага чалавека, багаццем і разнастайнасцю яго ведаў не толькі па творчасці Шаўчэнкі, але і па гісторыі і тэорыі мастацкага перакладу ўвогуле.

Літаратура

1. Фёдоров А. Основы общей теории перевода. М., 1968.

2. Шевченко Тарас. Кобзар. Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1961.

3. Купала Я. Поўны збор твораў: У 9 т. Т. 1. Вершы, пераклады 1904-

1907. Мн., 1995.

4. Ржавуцкая М.С. Пераклад сінтаксічных канструкцый з беларускай мовы на рускую (на матэрыяле твораў Івана Мележа) Аўтарэферат дысертацыі на атрыманне вучонай ступені кандыдата філалагічных навук. Мн., 2004.

5. Мартынава Э. «Думка». Купала: ЭД. С. 207.

Гавриш Г.І.
вчитель української мови і літератури
ЗОШ №16, м. Мелітополь

ХУДОЖНЯ МОДЕЛЬ ВІЙНИ ЯК РЕЗУЛЬТАТ АВТОРСЬКОЇ РЕЦЕПЦІЇ

Анотація. *У статті представлено загальний огляд творчості А.Шияна з акцентуацію на наявність художніх творів на тему війни. Розкрито художню модель війни, що є певним результатом авторської рецепції. Наголошено на тому, що авторська модель війни витворена митцем із офіційного тексту з використанням психо-аналітичного та національного складників.*

Ключові слова: *війна, художня література, оповідь, на рація, модель, візія.*

Українська наукова думка зараз перебуває в активній фазі досліджень про радянське, точніше, досліджень про співвідношення та співжиття радянського й українського/національного, їхні межі. Саме шляхом об’єктивного погляду на тоталітарну епоху та її компоненти ми зможемо транспортувати все радянське в минуле, вийшовши із зачарованого кола життя вчорашніми категоріями.

Однією із найболючіших подій XX століття була й залишається Друга світова війна – колосальний історичний та психологічний пласт, який до сьогодні перебуває в полі усвідомлення й переживання людством. Війна за пам’ять велась протягом більше чотирьох десятиліть після фактичного закінчення бойових дій. Вітчизняні та зарубіжні науковці детально аналізують події Другої світової війни, визначають її наслідки для історії [9, с. 273].

Створення альтернативних міфів про війну вело до розхитування радянської системи, чого не могло допустити партійне керівництво ні в 50-х, ні у 80-х рр. Актуальною метою була соціальна згуртованість народу,

можлива лише у випадку наявності організовуючої сили – спільного ворога, потенційної загрози, реальної небезпеки. Саме про такі візії писали письменники означеного часу, зокрема і писав А. Шиян [8, с. 135].

Дослідник життя і творчості Анатолія Шияна О. Стаєцький так охарактеризував появу роману: «Хуртовина» прийшла до читача наприкінці 70-х років, тоді як про Вітчизняну війну створено вже було численні романні серії та бібліотеки, але прийшла самобутньо, із шиянівським художнім світом, шиянівським селом 30 – 40-х років, його рідними героями, ніким не переказаними історіями [7, с. 192].

Створений на межі 70 – 80-х рр. роман дозволяє говорити про те, що в час ідеологічної й політичної стагнації, посилення влади партократії, відсутності гласності та інших проблем усередині радянського суспільства тема війни й героїчного подвигу об'єднаного радянського народу була напрочуд актуальною. Такі та інші питання слід розглядати філологам з різновекторних позицій, оскільки кожна художня позиція (образ, характер) в літературі може подаватись з різноманітних точок зору [10, с. 74].

Своїм твором А. Шиян зробив внесок у вироблення позитивного колективного сприйняття, щоб консолідувати радянську державу через спільну історичну пам'ять про перемогу в Другій світовій війні. Якщо взяти до уваги те, що творчий задум та фактологічна основа роману в письменника вже були наявні («Землею рідною», 1942; «Партизанський край», 1946), то створення «Хуртовини» стало закономірним і надзвичайно вдалим за часом.

Дослідник В. Дончик відзначає: «У прозі 60 – 70-х рр. дві форми відображення воєнної дійсності – документальна і мемуарна – значно вдосконалюються і набувають найрізноманітніших виявів» [5, с. 147]. У Шияна це відображення набуло вигляду роману в трьох книгах, широкого епічного полотна з калейдоскопом майстерно виписаних образів, глибоким психологічним струменем.

Дослідниця О. Губієва назвала книгу «своєрідною думою про український народ в радянську епоху» [3, с. 8]. За час роботи над «Хуртовиною» митець відвідував його кілька разів та збирав достовірну інформацію. Колосальне значення в процесі написання та відтворенні реалій того часу мали також власний досвід і спогади письменника, який не з розповідей знав про воєнне лихоліття й партизанський подвиг зокрема.

Роман Анатолія Шияна консолідував усі зміни художніх тенденцій у воєнній прозі, оскільки створювався автором протягом трьох десятиліть. Для повнішого й закономірного трактування дій героїв «Хуртовини», їхніх життєвих позицій та світоглядних парадигм Анатолій Шиян розкриває перед читачем не просто життя подніпровських сіл у роки воєнного лихоліття, а

змальовує низку довоєнних передісторій, показує умови та чинники формування характерів.

На очах у читача автор формує нове покоління свідомої молоді, батьки й діди яких були активними учасниками створення радянської держави. Ідея активної молоді, вимушеного прискореного формування особистості в умовах воєнної дійсності та відчуття нерозривного зв'язку з народом стали провідними мотивами літератури воєнної тематики. Десятки історій формування характеру та випробування його війною зображено у творах «Хуртовина» (1979 – 1980) А. Шияна, «Дикий мед» (1963) Л. Первомайського, «Посланець до живих» (1966, 1973, 1975, 1986) та «Кров мого сина» (1975, 1986) В. Міняйла, «Велика рідня» (1949 – 1951) та «Чотири броди» (1979) М. Стельмаха, «Місяць над майданом» (1970) Б. Харчука. «Хуртовина» – роман post factum.

Анатолій Шиян іде шляхом життєвої правди, яка посилюється в умовах крайньої емоційно-психологічної напруги. Наслідуючи принципи офіційної моделі війни, автор удається до гіперболізованої героїзації (тотальний героїзм), ставить життя бійців-побратимів, обов'язок радянського воїна вище за приватну сферу та цінності людини.

Авторська модель Другої світової війни в романі «Хуртовина» витворена митцем із офіційного тексту війни із використанням психо-аналітичного та національного складників, уведенням широкого кола приватних наративів та глибокою ліризацією оповіді. Морально-психологічні чинники вкорінені тут у субстанціональний ґрунт народного життя. Завдяки цьому особистісне начало твору перетікає в епічне, а роман про мешканців подніпровських сіл стає романом про увесь народ.

Анатолій Шиян майстерно подає велику історію через малу, конкретно-людська доля не дистанціюється від загальнонародної. Головне значення війни для України – це епохальна людська трагедія, що ввібрала в себе колосальні жертви, руйнування, зламані долі. Анатолій Шиян зміг показати її масштаби на емоційно-психологічному рівні.

Роман репрезентує офіційну модель війни, однак парадна риторика в ньому поєднується з глибоко драматичним індивідуальним та колективним досвідом. Часовий відтин написання твору (більше тридцяти років) не вносить у твір філософських роздумів та узагальнень. Анатолій Шиян не шукає проблем, що призвели до війни, і не дає авторської моделі поведінки після її закінчення. Він ще раз нагадує про її жорстокість й наголошує, що лише в єдності радянський народ зможе бути сильним та йти подальшим шляхом історичного й культурного розвитку [6, с. 184].

У художній манері творчості Анатолія Шияна воєнного часу превалює

парадна риторика, публіцистичний стиль та знакові ідеологеми творення масового уявлення про війну («ворог», «захисник», «визвольна армія», «велика родина», «дружба народів», «тотальний героїзм», «щоденний патріотизм», «оборонна війна», «Батьківщина»). Вони ілюструють офіційну модель війни, що була постульована нормативними документами та закріплена у виступах вищого партійного керівництва. Авторська модель війни, витворена на сторінках твору, спирається на концептуальні вузли офіційного тексту з акцентом на гіперболізованій героїзації персонажів, міфові «Великої Вітчизняної війни» (витворений шляхом актуалізації мілітарних ідеологем).

Твори Анатолія Шияна в сукупності створюють макротекст соцреалістичного дискурсу його прози. Соцреалістичний тип дискурсу, що чинить значний вплив на посттоталітарну масову свідомість, – це комунікативний процес, вписаний у соцреалістичний контекст [4, с. 16].

Критики також відзначили цей твір як дебют письменника-соцреаліста в жанрі роману, приклад зростання творчого таланту. На повість «На голубій Десні» чекала інша доля – її назвали «ідейно-творчим зривом» (О. Килимник), відверто невдалою спробою й практично викреслили з творчого спадку Анатолія Шияна. Така модель стала орієнтиром для подальшої рецепції творчості митця й на довгий час закріпила у свідомості читачів програмовий образ Анатолія Шияна та його текстів [2, с. 115].

Для художнього оформлення дійсності митець використав своєрідні маркери – перехідні ідеологеми універсального характеру («ворог», «старший брат», «велика родина», «батько народів», «нова людина», «колгосп», «світле майбутнє») [1, с. 34].

У творах воєнної тематики Анатолій Шиян обрав пріоритетні напрями висвітлення війни. Так, у митця поєднуються дві моделі війни – парадно-романтична (радянська) та трагічна (національна). Політична векторність дискурсу прози Анатолія Шияна не залишає сумнівів, прагматичні та ідеологічні установки є дієвим механізмом витворення художнього світу прози митця.

Література

1. Грабович Г. Питання кризи і перелому в самоусвідомленні української літератури. *Українська література*: матеріали І конгресу Міжнар. асоціації україністів (Київ, 27 серп. – 3 верес. 1990 р.) / [відпов. ред. О. Мишанич]. К.: АТ «Обереги», 1995. С. 33–48.

2. Гриневич В. Неприборкане різноголосся: Друга світова війна і суспільно-політичні настрої в Україні, 1939 – червень 1941 рр. К.: Д.: «Ліра», 2012. 508 с.

3. Губієва О. Розбуджений Жовтнем. *Говорить і показує Україна*. 1984. 9 листопада. С. 8.

4. Гундорова Т. Замість передмови, або Соцреалізм між модерном і авангардом / Українська драма 30-х рр. XX ст. як модель масової культури та історія драматургії у постатях. Черкаси, 2007. С. 4–17.

5. Дончик В. Г. Український радянський роман: рух ідей та форм. К.: «Дніпро», 1987. 429 с.

6. Лахузен Т. Новый человек, новая женщина и позитивный герой, или К семиотике пола в литературе социалистического реализма. *Вопросы литратуры*. 1992. № 1. С. 184–205.

7. Стаєцький О. Б. Анатолій Шиян : літературно-критичний нарис. К.: Радянський письменник, 1986. 262 с.

8. Шарова Т. Категорія пам'яті в мемуарних творах Василя Бондаря. *Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г.С. Сковороди. Серія: Літературознавство*. 2010. Вип. 1(2). С. 134–140.

9. Шарова Т. М., Саєнко Ю. В. Іван Багмут: тематичний спектр та світоглядні орієнтири. *Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка*. 2013. № 22 (281). С. 273–279.

10. Шарова Т., Шаров С., Бородихіна О. Формування комунікативно-діалогічної компетентності студентів-філологів. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія «Філологія»*. 2017. Вип. 29. Т.1. С. 74–76.

Гайдіна С.О.
магістрантка
Мелітопольський державний педагогічний університет
імені Богдана Хмельницького

ТВОРЧА ПОЗИЦІЯ І. МАСЛОВА: РЕАЛІСТИЧНЕ ВІДТВОРЕННЯ ТОГОЧАСНОЇ ДІЙСНОСТІ

Анотація. *У статті досліджено, що творам Івана Маслова притаманна найголовніша та найвагоміша якість – вони зберігають універсальні істини й забарвлюють їх національним колоритом. Наголошено на тому, що письменник розкрив у своїх творах нові грані ментальності нашого народу. Він у більшості своїх текстів зобразив трудівника – селянина, який нерозривно пов'язаний із рідною землею. У художніх творах письменник завжди говорив тільки правду, оскільки головним завданням*

митця було показати реалістичність життєвих обставин, які він бачив на власні очі.

Ключові слова: *ментальність, селянин, український народ, земля, художня література, поетика, художня правда.*

Художній світ створений уявою письменника і втілений у тексті твору як образна картина, пізнається через інтерпретаційні можливості читацької аудиторії. Екзистенційність можна вважати вихідним пунктом у процесі пошуку своєрідності, художньо-естетичної реальності, адже людська здатність розповідати історії стає з погляду сучасної теорії, головним способом осмислення й упорядкування навколишньої дійсності. З нею людина оформлює свій досвід, забезпечує його змістовність.

Творчість Івана Маслова залежить від багатогранного і специфічного бачення світу й репродукується у прозі. Іван Маслов – майстерний оповідач різноманітних ситуацій та історій. Його прозові твори вирізняються своєрідністю моделювання способів зображення і вираження, адже він не лише талановито володіє словом, а й зважає на питання читацького сприйняття тексту. Провідна тема творчості Івана Маслова життя повоєнного села, гострі соціальні та морально-етичні проблеми сучасності [1-6].

Художня спадщина Івана Маслова осмислювалася науковцями переважно у трьох напрямках: 1) аналіз окремих творів (Ю. Шовкопляс, В. Дрозд, А. Гуторов, А. Ярещенко, В. Лихоносов); 2) інтерпретація основних проблем масловського художнього світу (А. Гуторов, О. Ковалевський, М. Артамонов, В. Милюха, Т. Шарова); 3) зіставлення творчості автора з творчістю інших авторів (М. Ільницький, М. Шаповал, В. Брюгген, А. Пінчук, П. Краснов, В. Молчанов). Недостатність вивчення проблеми в обраному нами ракурсі зумовила потребу її всебічного наукового осмислення.

Характери, вчинки, почуття, переживання, картини природи, емоційні образи, що їх супроводжують події, символи, вимисел тощо – це той щедрий письменницький арсенал, який продукує моделювання певної картини світу і яким уміло послуговується Іван Маслов як прозаїк. Тобто екзистенцій ні виміри прозових творів письменника виявляються у найважливіших аспектах: відмові від авторського голосу, акцентуації, на розповіді, а не на подієвості, злиті опису й зображення, відкритості творів на багатозначність прочитання [7, с. 52].

Творчість Івана Маслова звернена до нас, – до тих, хто не знав тієї війни, хто народився після переможного сорок п’ятого. Герої його творів – звичайні люди, що мешкають на рідній землі, – голова колгоспу Андрій

Лук'янов, Мар'я, сільський баяніст дядько Мишко, дід Трохим, дядько Антін, друг дитинства Борька. Але є і головний герой у маслівських творах. Герой цей –степова земля Харківщини: Тернова («Білий цвіт терну» (1977–2002 рр.), «Батьківщина» (1977 р.), «В Терновій та Харкові цвіли вишні» (2004 р.), Озерівка («Задовго до прильоту жайворонків» (1990 р.), «Спрага» (1979 р.), «За озерівською водою» (1991–1997 рр.), Ізбицьке («Магдалина» (1998 р.), «Брат» (2001 р.), «Гірко» (2000 р.), Бусинка («Рідні люди» (1976 р.), «Вишенька» (1970 р.), Петрушин ліс («Швидкість» (1967 р.), «Розп'яття» (2000 р.), «Спалахи невідступної пам'яті» (2002 р.), Протасові луки («Під осінніми небесами» (2003 р.), «1947 рік. На Протасовому лузі» (1977–2001 рр.), «Чорний жайворонок над Царевим угором» (1991–1998 рр.), Мелова балочка («Любов» (1975 р.), «Чому плачуть фіалки на Кирєєвому скосі» (1991–1998 рр.), «Біль» (2003–2004 рр.), Сурківські сади («Три зустрічі з Тихоном Солов'євим» (2001 р.), «Ясновидюща» (1967 р.), «Іван-Перемога» (1977–2001 рр.), живильне Медяникове джерело «Джерела і пам'ять» (2004 р.), «Ріка» (1987 р.) [11, с. 106].

При написанні творів Іван Маслов важливу роль надає таким принципам літературознавства: естетичності – Іван Маслов намагається передати естетику людини та природи їх гармонію («Три зустрічі з Тихоном Соловйовим», 2001 р., «Брат», 2001 р., «Гірко», 2000 р., «Рідні люди», 1976 р., «Вишенька», 1970 р.); інтенціональності (намір, прагнення) – автор враховує той факт, що будь-який твір спрямований на читача, розрахований на сприйняття іншими, впливає на них («Магдалина», 1998 р., «Швидкість», 1967 р., «Розп'яття», 2000 р., «Спалахи невідступної пам'яті», 2002 р.); іманентності (властивість) – Іван Маслов прагне показати події, явища у рамках духовності та культури свого народу («Білий цвіт терну», 1977–2002 рр., «Батьківщина», 1977 р., «В Терновій та Харкові цвіли вишні», 2004 р.); історизму – автором розглядається у творах явища на історичному тлі. Вміло та правдиво використано події Великої Вітчизняної війни («Задовго до прильоту жайворонків», 1990 р., «Спрага», 1979 р., «За озерівською водою», 1991–1997 рр.); структурованості – художні твори Івана Маслова структуровані, складають єдину цілісну структуру («Білий цвіт терну», 1977–2002 рр., «Батьківщина», 1977 р.,); системності – усі твори Івана Маслова можна розглядати у комплексі, оскільки за допомогою спогадів автора простежується загальна концепція усієї творчості митця («Тривога», 1984 р., «Материнський вогонь», 1978-1997 рр.); контекстуальності – твори Івана Маслова можуть бути належно пізнані й оцінені лише контекстуально, через вивчення їх у найрізноманітніших, але природних для них аналітичних контекстах («Мар'я», 1987 р., «На південь»,

1998-2000 рр.); націоцентричності – усвідомлення цього принципу у творах Івана Маслова налаштовує на аналіз та оцінку творів митця як явищ національної свідомості, духовності, культури.

У творах Іван Маслов зображує позитивний вплив і протиставляє його негативному («Афганець», 2000 р., «Правда і кривда», 2002 р., «У світлі совісті», 1986 р., «Іван і Мар'я», 2003 р.) [15, с. 2]. У І. Маслова є багато творів, прочитавши які, можна уявити всі ті труднощі через які пройшов письменник. Він надзвичайно переконливо малює всі образи, особливе значення надаючи образу природи, що оточувала його [12, с. 2].

Письменник згадує про кожну пору року, малюючи надзвичайно захоплююче, читач ніби опиняється там, разом з письменником і бачить всі події та людей на власні очі. Місця дитинства, поля та ріки рідної землі – настільки могутнє живильне середовище, що крізь них бачиться, з ними звіряється не тільки власне життя, але і вся історія країни: війна, репресії, колгоспне життя-буття, людські вчинки… І тут, спостерігаючи бурунний цвіт від Ізбицьких лісів, ліричний герой оповідання «Вічне» черпає оптимізм: «…я наче розлітаюсь мільйонами душ в усі сторони світу, і скрізь є що мені побачити і відчути, в чому возвеличитись, в чому випробувати свої серце і душу на горе, на співчуття, є в чому бути людиною» [3].

Пережити голод 1946-1947 рр., особливо малим дітям було надзвичайно важко. Це тяжке становище І. Маслов зображує у багатьох творах, бо, звісно, ці події не могли не відбитися у свідомості на той час ще малого хлопчика. Голод був жахом для всіх, але знаходилися такі люди, які намагалися допомагати іншим, про них І. Маслов теж не забув [14, с. 2]. Такою доброю помічницею, годувальницею була і тітка Дар'я («Осінні грози»). Вона чим могла допомагала сиротам, їй було дуже жаль тих діток, якими у ті часи мало хто цікавився. Звісно, що всі діти її дуже любили, бо якби не тітка Дар'я, невідомо як воно б було. У ці жахливі післявоєнні роки дітям доводилося рятуватися від смерті годуючись гроною червоної горобини й кущем макухи («Правда та кривда»). Звісно, що одним з таких дітей був і І. Маслов, він описує своє життя, з його творів ми дізнаємося деталі, які не є розповсюдженими. І. Маслов подає у творах не лише своє життя, а й життя інших жителів, з якими він був знайомий. Можна навіть отримати стислу біографію людини [8, с. 259].

Через свої твори І. Маслов, передаючи дитячі спогади, дає всім відчути смак тогочасного життя, зрозуміти через які жахи проходили наші рідні, яким довелося жити в цих умовах. Він подає своє життя таким, яким воно дійсно було, це не художній вимисел – це та реальність, яка нас, на щастя, не торкнулася [10, с. 416]. Іван Степанович Маслов – письменник, який розкрив

у своїх творах нові грані ментальності нашого народу. Він у більшості своїх текстів зобразив трудівника – селянина, який нерозривно пов'язаний із рідною землею [9, с. 239].

Отже, творча позиція письменника Івана Маслова досліджується через комунікативний ланцюг «автор-текст-читач», що передбачає аналіз формальної структури оповіді, характеру діалогу між автором і читачем у межах цієї структури, а також у контексті поза текстової реальності та літературної традиції.

Література

1. Маслов И.С. Избранное / Художник-оформитель И.И. Яхин. Х.: Прапор, 2002. Т.3. 2002. 528 с.
2. Маслов И.С. Избранное / Художник-оформитель И.И. Яхин. Х.: Прапор, 2002. Т.4. 2002. 576 с.
3. Маслов И.С. Избранное / Художник-оформитель И.И. Яхин. Х.: Майдан, 2003. Т.5. 2003. 404 с.
4. Маслов И.С. Избранное / Художник-оформитель И.И. Яхин. Х.: Майдан, 2004. Т.6. 2004. 516 с.
5. Маслов И.С. Избранное Художник-оформитель И.И. Яхин. Х.: Майдан, 2005. Т.7. 2005. 456 с.
6. Маслов И.С. Избранное / Художник-оформитель И.И. Яхин. Х.: Майдан, 2009. Т.8. 2009. 452 с.
7. Шарова Т.М. Іван Маслов : людина й письменник. *Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. Філологічні науки*. Частина І. №3(214). Луганськ: ДЗ ЛНУ імені Тараса Шевченка, 2011. – С. 50–56.
8. Шарова Т.М. Білостінна В.В. Іван Маслов: концепт «Пам'ять» у трилогії «Сільчани». *Мова. Свідомість. Концепт*: зб. наук. праць / [відп. ред. О.Г.Хомчак]. – Вип.1. – Мелітополь: ТОВ «Видавничий будинок ММД», 2011. – С. 259–263.
9. Шарова Т.М. Супрун С.О. Реалістичне відтворення життєвої правди у творах І. Маслова. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філологічна»*: збірник наукових праць. / укладачі: І.В. Ковальчук, Л.М. Коцюк, С.В. Новоселецька. – Острог: Видавництво Національного університету «Острозька академія». 2015. Вип. 59. С. 239–241.
10. Шарова Т.М. Розмаїття конфліктів у творчості Івана Маслова. *Теоретична і дидактична філологія*: Збірник наукових праць / [за заг. ред. Г.Л. Токмань]. Вип. 9. К.: ДП «Інформаційно-аналітичне агентство», 2011. С. 416–424.
11. Шарова Т.М. Тема українського села у творах Івана Маслова.

Рецепція України в контексті сучасної мови та літератури: Збірник наукових праць. Дніпропетровськ НГУ. 2011. С. 105–111.

12. Шарова Т.М. Теоретичні аспекти дискурсу українських письменників 20-30 - х рр. XX ст.: тематичний спектр та рецептивна естетика. *Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філологія*. Вип. 10. Маріуполь: МДУ, 2014. С. 124–132.

13. Шовкопляс Ю. Про що пише Іван Маслов? *Прапор*. 1973. № 7. С. 1–3.

14. Юрків С. «Вибране» Івана Маслова. *Літературна Україна*. 1998. 28 травня. С. 2.

15. Ющенко О. В селі Тернівці «Терен» заспівали… *Панорама*. 1999. № 42. С. 1–2.

Георгієва А.С.
магістрантка
Мелітопольський державний педагогічний університет
імені Богдана Хмельницького

ХУДОЖНЯ ОРИГІНАЛЬНІСТЬ ЛІТЕРАТУРНОГО ДОРОБКУ Б. ЛЕПКОГО

Анотація. *У науковому дослідженні представлена інформація про історичну творчість Б. Лепкого. Наголошується на тому, що його прозова спадщина є надбанням української культури, оскільки становить важливу цінність для української нації.*

Ключові слова: *прозовий твір, поетика, художність, історія, література, художній доробок.*

Діяльність та творчість Б. Лепкого становлять важливу епоху в національно-культурному творенні українського народу, його духовному збагаченні в цілому. Через низку обставин митець тривалий час жив та працював далеко від рідної України, але це не зашкодило Богданові Сильвестровичу стати одним з найвидатніших діячів національної культури, провідним ідеологом української єдності.

Богдан Лепкий збагатив українську культуру, ставши її духовним натхненником. Митець належить саме до тієї когорти діячів, що були дійсно зацікавленими культурно-національним життям України та її становленням. Творча спадщина Б. Лепкого ще за життя письменника стала українським культурним надбанням, інтегрувавши її у світову культуру.

Життєвий і творчий шлях Богдана Лепкого досліджували такі дослідники як Н. Білик, М. Євшан, М. Ільницький, М. Климишин, М. Рудницький та багато інших.

Оригінальність літературного доробку письменника була прихильно оцінена не тільки читачами, а й тогочасної критикою. Л. Трубацький – редактор газети «Буковина», став першим рецензентом митця, що згодом популяризував твори молодого автора, друкуючи їх у виданні. Протягом 1898 року у часописі було опубліковано низку оповідань, зокрема: «Мати», «Оповідання дяка», «Нездала п'ятка», «Над ставом», «Гусій», «Настя», «Різдвяна свічка». Згодом усі вони увійшли до першої збірки митця «З села», що вийшла у Чернівцях.

Дізнатись про творчість письменника студенти-філологи або звичайні читачі можуть не лише через ознайомлення з критичними матеріалами та прочитанням художніх текстів митця слова. Здебільшого, власні знання історичних подій Україні допоможуть їм значне краще збагнути суть художніх творів Б. Лепкого [5, с. 74]. Особливості тематичного спектру та рецептивної естетики можна почерпнути із прозових та поетичних творів будь-якого письменника означеного періоду [6]. Не виключенням є і творчість Б. Лепкого.

На початку XX століття Богдан Лепкий успішно співпрацює з товариством «Просвіта». На замовлення товариства, автор написав чимало науково-популярних нарисів, що згодом були опубліковані товариством: «На послуханє до Відня» (Львів, 1902), «В глухім куті» (Львів, 1903), «Донька і мати, або Не протився науці!» (Львів, 1904), «Про житіє великого поета Тараса Шевченка» (Львів, 1911), «Про Шевченків «Кобзар» (Львів, 1914).

Одне з найперших і найвагоміших місць у письменницькій спадщині Богдана Сильвестровича займає історична проза, де митець не нехтував як малими формами («Каяла», «Вадим», «Сотниківна», «Крутіж»), так і великим епічним полотном – монументальним історичним романом, присвяченому Іванові Мазепі, що став підсумком формування митця як патріота, громадянина [3, с. 86].

Саме після написання таких творів як «Мотря» (1926), «Не вбивай» (1926), «Батурин» (1927), «Полтава» (1928-1929), «З-під Полтави до Бендер» (1955), Богдан Лепкий став одним з найпопулярнішим та найвидатнішим тогочасних українських письменників XX століття, що ознаменував себе як один із провідних ідеологів українства [4, с. 122-123].

Воєнні події 1917-1919 років дуже сильно вплинули на державотворчі задуми Богдана Лепкого, що підштовхнула митця до написання творів історичного минулого української державності. Так митець не зміг оминути

героїчної постаті Івана Мазепи.

Історичний твір Богдана Лепкого постає засобом виховання у загалу національної свідомості, патріотичних почуттів, гордості за героїчне минуле, твір, який буде максимально правдивим та, головне, зможе на достойному рівні показати справжню історію з поміж інших творів схожої проблематики та ідеї. Богдан Лепкий, пише епопею про Івана Мазепу, як узагальнюючи усю історію доби козаччини.

Богдан Лепкий різнобічно відобразив образ гетьмана як людини і державного діяча-патріота, справжнього європейця, який ненавидить прояви варварства. Досить цікаво автор зіставляє інші образи у романі. Український гетьман та шведський король Карл XII протиставлені жорстокому московському царю Петрові I, який лише грає образ просвіченого європейця: «Оба молоді, Карл і Петро. Один геніальний варвар, а другий фантастичний герой». Лепкий дуже майстерно не лише показує характерні особливості героїв, а ніби пензлем змальовує портретні деталі (молодечі очі, лев'яча манера триматися і мозолясті руки царя) [2, с. 100].

Пенталогія «Мазепа» Богдана Лепкого і до сьогодні залишається найбільш ґрунтовним художнім твором про гетьмана України, в якому показано героїчність останнього, що не побоявся розірвати кайдани, що сковували Україну. Кожний том, що входить до пенталогії письменника покликаний передати дух епохи, картину козацько-гетьманського життя, противоборство двох найсильніших українських угруповань того часу – козацтва та січовиків, з яких декотрі пішли за вказівками та обіцянками царя, а інші будувати власну демократичність та збройні сили [4, с. 123].

Постать Івана Мазепи дуже неоднозначно зображена істориками, Богдан Лепкий збагнув логіку поведінки Івана Мазепи, котрий вів подвійну гру з царем Петром I, і в той самий час знаходився у пошуках розриву зі згубним царським обозом, що все більше утискав український народ, обмежуючи його свободу.

Богдан Лепкий зображує його як державного діяча, котрий відданий своїй ідеї – розбудові сильної суверенної держави , людини, котра своє особисте життя зуміла підпорядкувати вищим інтересам. На противагу європейському дискурсу вивчення постаті Івана Мазепи, виходячи у зіставленні об'єктивного історичного ключа та власне національного українського погляду, спираючись на історичні документи (універсалів Мазепи, листів Карла XII, Петра I) та інших художніх творів письменник за допомогою свого майстерного авторського хисту передав панораму буття тодішніх соціальних верств України першої половини XVIII ст [2, с. 101].

Заключна частина роману-епопеї – «З-під Полтави до Бендер» містить

розлогий аналіз української дійсності 1706-1709. Автор зображує страшенні картини перебігу братовбивчої для українців Полтавської битви, описує відступ союзників, душевні муки та поривання гетьмана на чужині. Недаремно в одному з варіантів рукопису вона називалася «Великий ісход» [4, с. 124].

Письменник ретельно осмислює поняття самої державності, вільної, політичної та економічно незалежної України. Уособленням гетьману має бути вольова людина, досвідчена, мудра, дипломована, високоморальна особистість, що зможе сформувати та повести за собою сильний народ, здатного до оборони власної держави, ідеї, свободи.

Богдан Лепкий вкладає у поняття могутнього правителя освіченого європейця-гуманіста, захисника не лише території, а її культурної одиниці, її зберігача, популяризатора освіти і науки. Тоді як український гетьман – уособлення освіченого європейця-гуманіста, естета, захисника культури, освіти і науки. Мазепа – представник західноєвропейської формації, розумний володар, що турбується про сучасне та майбутнє України: «Жити не для себе, а для України».

Богдан Лепкий у творі чітко розмежовує поняття царя та гетьмана. Показує визволення України з під володарювання Петра І, що буде побудована Мазепою як нова, незалежна держава. «Мазепа» – визначне явище української історичної белетристики. Це перша талановита епопея про Мазепу відповідно до історичної правди про його боротьби в тяжку історичну добу за незалежність України.

Б. Лепкий дав глибокий аналіз почуттів головного героя у найтяжчі хвилини його життя, коли необхідно було забути, що ти людина, а стати лише вождем, для якого благо України та добро української нації є першочерговими цінностями, заради яких варто віддати і власне життя. Незважаючи на трагічність історичних подій, твір Богдана Лепкого позбавлений песимістичних тонів, тому що залишились послідовники Мазепиної справи, котрі, усвідомлюючи істину «жертвою одиниць росте гуртове діло» готові йти на будь-яку жертву «ради державної ідеї».

Пенталогія Лепкого – це відгук на події України ХХ століття. Хоч сюжет роману трагічний, він має позитивний відголосок, як світлою що все-таки переможе темряву. Богдан Лепкий ніби намагається розбудити національну і самостійницькодержавну свідомість у молодого українського покоління, тим самим продовжуючи справу Мазепи, а саме виховувати національну еліту, що постане передумовою незалежної держави [2, с. 105].

Актуальність порушених проблем патріотизму були гаряче підтримані прогресивною частиною українського суспільства. Тому у той у міжвоєнний

період Богдан Лепкий стає одним з найпопулярніших митців Галичини. Серед тогочасних українських видань друкувалися наступні твори Богдана Лепкого: «Діло», «Літературно-науковий вісник», «Дзвони», «Світ», «Жінка», «Жіноча доля», «Письмо з Просвіти», «Життя і знання», «Дажбог», «Назустріч», «Ілюстровані вісті», «Краківські вісті», «Дзвінок» тощо.

Творчість Богдана Сильвестровича припала на епоху, сповнену складних історичних і непростих випробувань. Але все своє життя письменник творив і працював, будучи невтомним трудівником, натхнений рідною землею, попри те, куди б його не закидала доля. Соборна, незалежна Україна – це провідна ідея творчої спадщини Богдана Лепкого. Переплітаючись з постулатами гуманізму, Богдан Сильвестрович формує нову українську свідомість, сильну, незалежну державу, надаючи їй нового подиху, духовності.

Творча спадщина Богдана Лепкого стала по-справжньому феноменом національного відродження XX століття, ставши яскравим прикладом подальшого злету української культури, її національної духовності. Письменницький доробок митця неможливо переоцінити, адже письменник гостро відчував найболючіші проблеми часу, миттєво на них реагуючи, виховуючи національну свідомість, що мала безпосередній вплив на загал у пропагуванні української ідеї.

Література

1. Білик Н. Богдан Лепкий: Життя і діяльність. Тернопіль: Джура, 2001. 172 с.

2. Гавдида Н. Творчість Богдана Лепкого: літературно-малярський дискурс: дис. ...канд. філол. наук. Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка, Ценр українознав. К., 2008. 186 с.

3. Костецька О. До проблеми жанрового розмежування прози Б. Лепкого. *Studia methodologica*. Вип. 12. Тернопіль: ТДПУ, 2002. С. 86–88.

4. Лепкий Б. За люд. Краків, 1914. 33 с.

5. Шарова Т., Шаров С., Бородихіна О. Формування комунікативно-діалогічної компетентності студентів-філологів. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія «Філологія»*. 2017. Вип. 29. Т.1. С. 74–76.

6. Шарова Т.М. Теоретичні аспекти дискурсу українських письменників 20-30 - х рр. XX ст.: тематичний спектр та рецептивна естетика. *Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філологія*. Вип. 10. Маріуполь: МДУ, 2014. С. 124 – 132.

Горбач Н.В.
кандидат філологічних наук
доцент кафедри української літератури
Запорізький національний університет

ТРАГЕДІЯ ГОЛОКОСТУ В ПОВІСТІ О. ДУЧИМІНСЬКОЇ «ЕТІ»

Анотація. *Стаття присвячена аналізу рецепції Голокосту в повісті О. Дучимінської «Еті», що стоїть біля початків гуманізації літератури про події Другої світової війни, засвідчує антропологічну перспективу теми Голокосту й емпатичне ставлення до жертв війни.*

Ключові слова: *рецепція, людина, Голокост, жертви війни, психологія.*

Голокост як складник травматичного досвіду Другої світової війни в європейському соціогуманітарному просторі набув реартикуляції наприкінці 1960-х років у зв'язку зі студіями пам'яті. В українську ж літературу про події Другої світової війни, яка в радянську добу творилася з позиції переможців, голоси жертв війни почали проникати значно пізніше, оскільки «геноцидне минуле не мало місця в офіційному радянському сьогодні» [5, с. 10]. Так, тема Голокосту залишилася практично не відрефлексованою українською літературою 1940–50-х рр., що було зумовлено як специфікою літературного процесу України загалом, так і особливостями міжнаціональних відносин цього періоду: спроби україно-єврейського діалогу 1920–30-х рр. XX ст. спершу були загальмовані, а потім перервані Другою світовою війною. Реставрація в повоєнну добу імперського шовінізму ознаменувала настання періоду 1948–1953 років, який іменується «чорними роками» радянського єврейства. В середовищі письменників і літературознавців це вилилося в боротьбі з т. зв. «космополітизмом», яка в Україні набула найжорсткішого характеру. Наслідком «розкриття» псевдонімів, публічного остракізму, звинувачень в українському й єврейському буржуазному націоналізмі стала збідненість літературного процесу цього періоду творами, в яких би звучала єврейська тема взагалі й Голокосту зокрема. Навіть не всі поетичні твори, автори яких оперативніше відгукнулися на трагедію знищення єврейського народу нацизмом, були надруковані в той час.

Симптоматично, що зразком епічної розробки теми Голокосту в означений період стала повість «Еті» (1945) О. Дучимінської – представниці Західної України, що виробила власні традиції полікультурного діалогу.

В основі твору – фабульно проста історія жінки Еті, яка в пошуках

порятунку під час Другої світової війни залишає Львів і приходить у село до своєї знайомої. Але цієї подієвої основи письменниці досить, щоб розкрити складний фізичний і психічний стан людини, яка тривалий час знаходиться в становищі жертви. І хоч Еті – єврейка «несемітського вигляду» (Дучимінська 1992, 120), та навіть утікши з ґетто, вона повсякчас ризикує життям. «Мов гонена псами сарна, йде Еті поміж ліс людей на вулиці» [3, с. 120], «Щоб тільки без собак, – думає Еті. І вона відчуває, як вся кров в неї спливає, тікає» [3, с. 120], «Не боїться звірят, а людей… Колись боялися звірів – хижаків, сьогодні інший світ…» [3, с. 127–128], – підкреслює авторка головний страх Еті – бути викритою німцями, поліцаями або й звичайними обивателями.

На шляху Еті до повного порятунку авторкою накреслюються образи трьох жінок. Письменниця, свідома того, на яку загрозу наражали себе люди, переховуючи євреїв, в образах цих жінок психологічно достовірно передає вагання і страх. «Я не врятую вам життя, а занапащу рідню. Я – рада б… Я не можу… зрозумійте» [3, с. 121], – чує Еті від першої і залишається за дверима квартири якраз перед ворожим патрулем. Кожна наступна жінка виявляє все більшу самовідданість і прихильність до Еті: селянка, хоч і не дає притулку, але наділяє знесилену Еті харчами, а її знайома вчителька переховує її упродовж кількох місяців. Внутрішня боротьба між інстинктом самозбереження і сумлінням, яке не дозволяє залишитися осторонь від чужого страждання, змушує вчительку то просити Еті залишити її помешкання, а то, ризикуючи життям, опікуватися хворою, фізично і психічно виснаженою жінкою. «Я тебе так довго переховувала, йди від мене, нехай я хоч одну ніч посплю спокійно… Та вона знала, що спокійної ночі не буде мати, коли б он ця нещасна жінка і пішла від неї. І думка її вже працювала, як би Еті захистити на зиму» [3, с. 121], – психологічно нюансує і вмотивовує авторка дії вчительки.

Ретроспективно, через спогади Еті, перед читачем постає її минуле: дитинство і юність у волинському селі; розваги з сільськими дітлахами; перше кохання, проти якого постала «тяжка рука традицій і права» [3, с. 136]; одруження і діти; переїзд до Львова, де «з маломістечкової дівчини зробилася великоміська жінка» [3, с. 136]. Через контраст довоєнного і воєнного життя Еті письменниця увиразнює теперішній стан своєї героїні. Голод, поневіряння, постійна емоційна напруга викликає в жінки спочатку стан байдужості й отупіння, а згодом – психічні розлади: «Сил не ставало вже продовжувати це життя, повне тривоги. У духовному «я» Еті почалася якась зміна. Щось наче пропало і безповоротно загубилося. Вона могла сидіти довгими годинами, згорнувши руки, і нагадувати щось, чого ніяк згадати не могла. Якась порожнеча була у ній, яку конче треба заповнити» [3, с. 137].

Як свідчать жертви Голокосту, котрі пройшли через ґетто чи концтабори, зберегти життя в неволі їм допомогло не міцне здоров'я, а мета, яка робила життя в'язня хоч якоюсь мірою осмисленим, – побачити рідних, вижити, щоб свідчити, професійно спостерігати руйнівну дію табірного життя на свідомість людини тощо. Свою мету мала й героїня повісті О. Дучимінської. «В неї двоє синів, яких вона прагне побачити. Для них мусить берегти своє життя…» [3, с. 122], – неодноразово підбадьорює себе Еті. Але ще частіше ловить себе на думці, що збайдужіла до дітей: «Яка з неї мати? … Що з нею сталося, що вона така спокійна? Бувало, дитина впаде або вдариться, і вона одразу стривожиться, припадає біля дитини… А тепер» [3, с. 125], «Їй ставало соромно за те, що вона так мало присвячує думки своїм синам, своїм найближчим… Але вони відійшли від неї так далеко, припорошені її власними переживаннями… Мов крізь темряву, бачила дорогі обличчя, тяжко було їх викликати у пам'яті» [3, с. 125]. Це, у дусі того часу, крім відсутності у творі партизанів і героїв, що йдуть на смерть, закидалося авторці й критикою. Так, у рецензії М. Пархоменка, опублікованій 1946 р. у журналі Львівської організації Спілки радянських письменників України «Радянський Львів» зазначалося: «Інстинкт самозбереження знищив все, що було у Етки справді людського і, якщо говорити до кінця – позбавив її права бути героїнею повісті» [цит. за: 4, с. 134]. Проте, реакції Еті вмотивовано як з художньої, так і з науково-психологічної точок зору.

У творі відсутнє конкретне датування, але є відносні часові маркери історії життя Еті. Дія твору починається влітку із «акції» чи єврейського погрому в Львівському ґетто, під час якого і втікає жінка, а завершується влітку наступного року приходом радянських військ і поверненням героїні до Львова. Оскільки радянські війська заволоділи містом влітку 1944 року, то початок твору можна співвіднести з подіями літа 1943 року. Відтак, припускаємо, що в повісті йдеться не про одну з чергових депортацій євреїв із Львівського гетто, а про його розгром у червні 1943 року. Саме під час цієї «акції» Еті втрачає чоловіка і брата. «Забирали до табору, вбивали одинцем, зганяли гуртом у льохи чи доми, куди кидали запальні бомби» [3, с. 120], «На тлі палаючих будинків на трьох балконах повішені люди» [3, с. 122], «Власників немає, вони живцем горять у льохах. Крізь шум вогню чути якісь божевільні крики…» [3, с. 122], «Відчинені напівзруйновані льохи розказували страшну правду минулих днів» [3, с. 141], – такими постають обставини цієї події в повісті. Вони суголосні історичним дослідженням, присвяченим Львівському ґетто: «Від 1 до 23 червня здійснено останню ліквідаційну акцію львівських євреїв. Вулицями ґетто пройшли групи есесівців, обкидаючи будинки, підвали й каналізаційні колодязі гранатами.

Люди гинули у вогні. Тих, хто вижив, розстріляли на місці. Деякі пробували врятуватися – перебратися через паркан поза межі ґетто, на волю. Там їх швидко знаходили. Сотні трупів лежало під мурами ґетто» [2, с. 184].

Життя Еті в ґетто залишається за рамками повісті, але читач здатен екстраполювати відомі історичні факти (ліквідаційні й депортаційні акції, хвороби, умови праці й утримання тощо) на художню тканину твору, а відтак, припустити становище головної героїні упродовж 1941–1943 років – часу існування Львівського гетто. У зв'язку з цим її психологічний стан вбачається цілком художньо вмотивованим.

Думається, виписана О. Дучимінською цілком інтуїтивно, психологія головної героїні знаходить і наукове пояснення. Б. Беттельхейм – американський психолог і психіатр єврейського походження, що зазнав у 1938–1939 роках ув'язнення в концтаборах Дахау та Бухенвальд, і став відомий дослідженнями психології людини в умовах концтабору, зазначав: «Психологічний захист вимагав позбутися емоційної прихильності, що викликає почуття провини, гніву, сильного болю. Тому людина емоційно віддалялася від своєї сім'ї та інших людей із зовнішнього світу, до яких була сильно прив'язана» [1, с. 192]. Спостереження щодо способів виживання і протидії знищенню особистості, які вчений згодом поширив на всі структури тоталітарного суспільства, є важливими й для розуміння психології жертв у творах художнього письменства.

У процесі інтерналізації Голокосту художнє слово має свої переваги перед науковим історичним твором. Повість «Еті» О. Дучимінської, актуалізуючи через зображення трагічних подій минулого категорію пам'яті, здатна сприяти залученню Голокосту в контекст української історії.

Література

1. Беттельхейм Б. Люди в концлагере. Психология господства и подчинения. Хрестоматия / сост. А. Чернявская. Минск: Харвест, 1998. С. 157–281.

2. Гоніґсман Я. Катастрофа львівського єврейства (1941–1944). *Незалежний культурологічний альманах «Ї»*. 2009. № 5. С. 160–191.

3. Дучимінська О. Еті. Сумний Христос. Львів: Каменяр, 1992. – С. 120–142.

4. Пахомов В. Творча спадщина Ольги Дучимінської. Івано-Франківськ: Факел, 2001. 234 с.

5. Старовойт І. Бумеранг пам'яті: про стидкі і страшні спогади в українській літературі. URL : http://litakcent.com/2018/02/02/bumerang-pam-yati-pro-stidki-i-strashni-spogadi-v-ukrayinskiy-literaturi/.

Дервішева Л.А.
магістрантка
Мелітопольський державний педагогічний університет
імені Богдана Хмельницького

ОСОБЛИВОСТІ ХАРАКТЕРОТВОРЕННЯ ПЕРСОНАЖІВ У РОМАНІ І. ФРАНКА «НЕ СПИТАВШИ БРОДУ»

Анотація. *У статті проаналізовано особливості характеротворення персонажів твору Франка «Не спитавши броду», з`ясовано, в яких ситуаціях головні персонажі твору проявляють свої сильні і слабкі риси характеру*

Ключові слова: *франкознавство, характеротворення, образ, персонаж, сюжет.*

Незважаючи на те, що Франкова проза останнім часом стала об’єктом ґрунтовних різноаспектних студій (праці Л. Бондар, Р. Голода, З. Гузара, Т.Гундорової, І.Денисюка, Б. Кир’янчука, М. Легкого, О. Огульчанської, Т. Пастуха, М. Ткачука та інших), чимало питань, що стосуються поети кальних векторів, потребують глибшого осмислення й нового прочитання. Зокрема, ще не була предметом спеціальних франкознавчих досліджень проблема особливостей характеротворення персонажів у творі І. Франка «Не спитавши броду», хоча деякі аспекти цієї проблеми порушувалися в окремих монографіях та статтях.

Роман «Не спитавши броду» належить до незакінчених творів і має цікаву історію створення та життя, адже його текст розсипався на неопубліковану частину й сім фрагментів, що автор надрукував у пресі: «На лоні природи», «Гава і Вовкун», «Борис Граб», «Геній», «Гершко Гольдмахер», «Ґава», «Дріада». Вже майже усталеною у франкознавстві стала думка Г. Вервеса про те, що «естетична принадність і життєва мудрість народного прислів’я «Не спитавши броду – не лізь у воду», взятого як заголовок повісті, не була належно використана і втілена в образах» [1, с. 240]. Хоча роман і незавершений, це не завадило автору всебічно розкрити образи твору, показати характери та взаємини персонажів у конфліктних ситуаціях.

Головний персонаж твору «Не спитавши броду» – Борис Граб втілює концепцію нового типу героя – національно-свідомого інтелігента-русина. [2, с. 799] Зі слів автора ми дізнаємося, що він виходець із простої української сім'ї, який вчився у пана Міхонського, до якого він ставився, як рідного батька. Міхонський навчив Бориса всього, чого знав, вклав у нього і

серце, і душу. А ось пані Міхонська мала інші наміри: вона відкрито намагалася звабити молодого Граба. Пан Міхонський одразу про все здогадався і невдовзі помер від вибуху крові, але Борис знав, ищо саме ця ситуація наблизила смерть пана і вважав його дружину вбивцею. Після його смерті головний герой поїхав до Відня, де почав вивчати медицину.

Лише випадкова зустріч Бориса з Едмундом та Антонієм у лісі повністю перевернули його життя. Він знайомиться з усією родиною Трацьких. Зі слів автора ми дізнаємося про характери молодших братів: «Змалечку Едмунд не любив якось молодшого брата. Не знати, чи причина тої відсутності симпатії лежала більш у зовнішніх різницях, чи в незгідності характерів обидвох братів. Обидва хлопці гарні, здорові і вродливі, а проте, споглянувши на них, ніхто не сказав би, що це діти одного батька та одної матері» [3, с. 328]. Велике значення у розкритті образів має авторський коментар, авторська характеристика персонажів. Так, старший брат, Едмунд, був розбещеним матір`ю та сестрою, ніколи в дитинстві навіть не грав з дітьми нижчого рангу ніж він, завжди не вдоволений та закритий, натомість Антоній був дуже простим хлопцем, ніколи не вважав себе вищим за інших, він мав щире серце та ясний розум. Сцена, в якій Едмунд підстрелив Гаву під час полювання ще раз доводить, що старший брат був боязливим , він тікає від проблем і, якщо на його місці був би Тоньо, він би не вчинив так. Натомість молодший проявив себе як хоробрий хлопець, який в жодному разі не покине брата в біді: «Тоньо і старався усправедливити Едмундову трусливість, але серце його не переставало щеміти. Він знав, що брат його не любить і що задля нього, певно, не наразив би так без намислу свого життя, як він оце вже другий раз сьогодні» [3, с. 342].

Такою ж хороброю та щирою постає перед нами і Густя Трацька. Після зустрічі з нею Борис дивується сам собі і змінам у своєму світогляді: «Його лікарські погляди на женщину як на господиню, на матір будущих поколінь, збентежились, коли прирівняти її до сеї лялечки, мов виточеної з полупрозірчастої порцеляни» [3, с. 365]. Дівчина зображена як повна протилежність Грабу: відсторонена від реальності ідеалістка, яка живе мріями. Проте подальші події доводять, що саме жінка у вирішальній ситуації виявляється здатною на рішучі і принципові вчинки. Натомість, Борис намагається раціонально пояснити свій стан закоханості і, не знаходячи відповіді, вважає себе причарованим. Після зустрічі з Густею Борис тривалий час розмірковує: чим же так підкорила його ця дівчина, пригадує кожне слово, що вона йому сказала. Образ розкривається через внутрішні монологи головного персонажа, що відбуваються на лоні природи лісу та могутньої річки Стрій: «Він почав пригадувати все пережите в тих

кількох днях і наразі нічого не міг пригадати, тільки Густя, Густя, Густя одна мелькала в його споминах, носилася в його уяві, мов ясная зірка» [3, с. 358].

Письменник обирає любовну колізію як випробування героя стосунками з жінками: романтичною панночкою та досвідченою вдовою. Аби увиразнити психологічний конфлікт, він підкреслює, що обидві героїні не відповідають раціональному, прагматичному баченню жінки.

У художнє полотно твору вплетено легенду про квітку лотос: хто доторкнувся, то мусить постійно повертатися до неї. Наголошено також на портретній схожості героїні з квіткою на основі кольорової гами, увага читача послідовно акцентується на білому кольорі: бліда шкіра, біле волосся, світлий одяг, через цей опис природи ми бачимо як автор підкреслює невинність панночки. Борис потрапляє під вплив Густі, і вже не тішить себе надією, що «вона віск, з якого можна виліпити, що завгодно» [3, с. 400]. Адже саме жінка нав'язує йому свій спосіб світосприймання: «Тепер він не тільки нічого, крім Густі, не бачив і не чув, але нічого не бажав навіть, не боявся, не надіявся» [3, с. 411]. Тому відмова сприймається як духовна катастрофа.

Образ Міхонської моделюється за стереотипом жінки-вампа. І. Франко підкреслює її агресивну сексуальність, що керує всіма вчинками героїні. Вдова для Граба виявляється демоном із минулого, що руйнує майбутнє. Автор неодноразово використовує в подальшій художній практиці цей прийом [2 с. 799]. Проте пані Міхонська бачить у Борисі не лише привабливого чоловіка і патріота, як Густя, а й надійного та перспективного господаря та шлюбного партнера. Героїня страждає від низького соціального статусу жінки в суспільстві і сприймає це як особисту трагедію, адже не знаходить інших шансів влаштуватися в житті, крім зовнішності. «Боже мій! Якби то я була мужчиною. То я сама б не знала, яку найвищу, найкращу мету собі обібрати для здобування» [3. с. 428], – говорить вона. Граб не витримує випробування почуттями і тому в стосунках із кожною із жінок, відчуває себе жертвою, знижується його роль як повноцінного суб'єкта. У творі також наявні риси детективу, коли Міхонська перехоплює лист від Густі, проявивши такі негативні якості як підступність, брехливість та егоїзм.

У романі також присутні такі персонажі як Гава та Вовкун. Автор розповідає нам про їхню сім'ю та минуле, вони одразу викликають у читача негативні відчуття, тому що обдурюють та грабують усе своє життя. Ось і вони прийшли у сім'ю Трацьких , щоб поживитися чужими грішми та брехнею заволодіти довірою чесних людей. Про їхнє майбутнє нам залишається лише здогадуватись, адже твір є незакінченним, так само як і про долю Густі та Бориса. В останніх рядках твору лише сказано про те, що Борис переступив

брід і це символічно, адже він пішов від пані Міхонської назустріч світлому майбутньому.

Отже, проаналізувавши особливості характеротворення персонажів у творі «Не спитавши броду», ми дійшли висновку, що психологічний портрет персонажа вимальовується завдяки монологам, діалогам, реакції на певні конфліктні ситуації.

Література

1. Вервес Г. Повість І.Франка «Не спитавши броду». Київ: Наукова думка, 1966. С. 240.

2. Крупка М. Світ жінки у прозі І. Франка. URL : http://institutes.lnu.edu.ua/franko/wp-content/uploads/sites/7/ivan-franko-zbirnyk-2010-t01/88Myroslava_Krupka.pdf. С. 799.

3. Франко І. Зібр. творів: У 50 томах. Київ, 1976–1986, Т. 18. 347 с.

Деркачова О.С.
доктор філологічних наук
професор кафедри педагогіки початкової освіти
Прикарпатський національний університет
імені Василя Стефаника

(НЕ) СМАКИ НЕБА ТА ЗЕМЛІ У ЛІРИЦІ БОГДАНА ТОМЕНЧУКА (НА МАТЕРІАЛІ ЗБІРКИ «РАНКОВЕ МІСТО ПІЗНІХ ЛІХТАРІВ»)

Анотація. *Стаття присвячена особливостям вияву гастичного у сучасній українській поезії на прикладі лірики Богдана Томенчука. З'ясовано значення їжі у системі цінностей ліричного героя. Проаналізовано такі аспекти функціонування гастичного: власне їжа, їжа як маркер ідентичності, їжа як засіб передачі емоції, почуттів, настроїв, їжа як частина образотворення.*

Ключові слова: *гастика, їжа, смак, тіло, небесне, земне.*

Їжа є невід'ємною складовою людського буття. Хтось зводить її значення та вплив до мінімуму, хтось перетворює її на культ, для когось вона стає набором символом і підтекстів, для когось терапією від стресів і хвилювань. «Первісні часи добігли кінця з переходом до культивування їжі, її вилученням з дикого природного стану, в якому люди їли те саме, що й тварини. Варена, жарена, печена їжа – це був перший крок геть від її

природного стану до її культивації, уподібнювання-асиміляції, припасовування до специфічних потреб людини, що можна порівняти з культивацією землі з використанням плуга» [20, с. 56]. І ще одна цитата: «Наші тіла – кумулятивний вияв наших особистих, суспільних і політичних варіантів вибору, пов'язаних із їжею, сільським господарством і землею» [4, с. 43].

Їжа, напої поступово стають одним із засобів невербальної комунікації. Культуру ритуалів, пов'язаних із ними, їжу як маркер менталітету, знакову природу кухні, смакові відчуття вивчає гастика.

На думку П. Россі, «Постійне та невпинне вживання метафор, пов'язаних із їжею – як щодо предметів нашої любові, так і тих, що є об'єктами нашої непримиренної ненависті, – приховують у собі закоренілі прагнення та глибокі емоції» [10, с. 19].

Як зазначала Г. Молчанова, їжа відображає звичаї того чи того регіону, вона є показником загального рівня цивілізованості народу, особливостей національного мислення, а також національна кухня – один із критеріїв визначення психічних особливостей нації, відтворених у кулінарних смаках [8].

Г. Гачєв говорить про їжу як про релігійний акт: «Споживання їжі – священна дія, акт сакрального єднання тіла, кості та плоті людини зі Всесвітом, щоби бути у гармонії з ним. Тобто їжа – посередник між нашим внутрішнім життям та зовнішнім світом, між великим макросмосом довкола людини та її мікрокосмосом» [3, с. 61-62].

В. Шивельбуш у праці «Речі та люди» говорить про асиміляцію їжі та про шлях від споживання, жертвопринесення до культивування, а у «Смаках раю» визначає каву, чай, прянощі як одні із засобів отримання насолоди.

Не останню роль відіграє їжа й у художньому тексті. Задоволення від читання про те, що інші їдять та п'ють є щось середнім між задоволенням від того, коли годують тебе і коли ти годуєш [23]. Ж. Брилья-Саварен писав: «Скажи мені, що ти їси, і я скажу, хто ти» [22]. Тобто їжа допомогає розкрити художній потенціал героя, створити відповідну атмосферу, бути маркером ідентичності героя.

Їжа може виступати національним ідентифікатором, слугувати додатковою характеристикою персонажам, а також виступати певним кодом для дешифрації тексту чи деталлю, що може змінити уявлення як про героя, так і про його внутрішній світ («Знаєте, я раз читав, як вас повішали цілих дванадцять... Цілих дванадцять... і позіхнув. А другий раз звістку про ряд білих мішків заїв стиглою сливою. Так взяв, знаєте, в пальці чудову сочисту сливу і почув в роті приємний солодкий смак...» [5]).

С. Павличко чи не однією з перших в українському літературознавстві звернула увагу на гастрономію як частину не лише художнього тексту, а й частину письменницького побуту. Маємо на увазі її дослідження «Пристрасть і їжа: особиста драма Михайла Коцюбинського»: «В цій амбівалентності – увесь зрілий Коцюбинський. У творах він хотів бути не тим, ким був насправді. За спокійним плином його сімейного життя ховалася драма почуття, з яким він собі не дав ради. А в текстах він ховає власну особистість, свою психологічну і естетичну розгубленість, інфантилізм, нарцисизм. Коцюбинський, ніколи не переміг своєї роздвоєності; в метафоричному сенсі їжа «з'їла», пережувала і перетравила його любов. Проекцією цієї драми стала література» [9].

Л. Ставицька розглядає гастику у контексті гендерних вимірів невербальної комунікації, викоремлюючи певні стереотипи пов'язані з їжею: реакція чоловіка на те, як їсть жінка, і реакція жінки на те, як їсть чоловік. «У площині гастичних уявлень перебуває низка філософських рефлексій про споживання їжі як код міжособистісних стосунків між статями», – писала дослідниця [12].

І. Галуцьких на прикладі творів Д. Лоуренса розглядає їжу крізь призму тілесного: «СЕКС Є ПРОЦЕС ІЖІ / SEX IS EATING FOOD, що супроводжує процес образотворення, де еротизоване тіло переосмислюється за допомогою концептуальної метафори ТІЛО Є ІЖА» [2]

С. Філоненко говорить про появу кулінарної прози на початку XXI ст. Появу ж її пов'язує дослідниця з формуванням масової літератури: «Таким чином, «кулінарна проза», що формується у вітчизняному письменстві, відбиває популяризацію гастрономічного дискурсу в сучасній масовій культурі, і спрямована на реабілітацію чуттєвого світу людини, яка мислиться як шлях до національного зцілення. Кулінарні есе узагальнюють життєвий досвід молодого покоління українців, актуалізацію цінностей свободи, поваги до індивідуальності, комфорту й насолоди від життя» [18].

Кулінарна, псевдо-кулінарна тема художнього твору зараз є доволі популярною, навіть модною. Наприклад, нещодавно побачив світ український переклад книги «Курячий бульйон для душі. 101 історія про кохання», серед українських – «Теплі історії до шоколаду» Н. Гербіш, збірки оповідань «Львів. Кава. Любов», «Львів. Смаколики. Різдво» тощо. Одну з причин такого інтересу вбачаємо в естетиці романтизації напоїв, їжі завдяки соцмережам (наприклад, популярні фото книга + кава чи книга + десерт в Інстаграмі), появі різноманітних публікацій, на кшталт «10 визначних страв літератури» [21].

Однак поетичний текст у цьому контексті, а також «продуктовий

набір» всередині нього лишається поза увагою, чим і зумовлено актуальність нашого дослідження.

У поетичному тексті їжа часто виступає елементом образотворення, символом або деталлю без описів, що готується, як споживається тощо. Але вона присутня, на перший погляд, начебто епізодично. Мета дослідження – простежити особливості гастичних уявлень ліричного героя у ліриці Богдана Томенчука, визначити специфіку функціонування «їстівного» дискурсу, з'ясувати гастичні домінанти збірки «Ранкове місто пізніх ліхтарів».

С. Маллярме говорив, що мистецтво поезії полягає в розчиненні звичних речей, тобто в репрезентації відомих нам речей абсолютно в іншому контексті, часто несподіваному. Саме таку функцію часто виконують у поетичних текстах Б. Томенчука їжа та напої. Автор не зловживає ними у текстах, але вони більшою чи меншою мірою присутні у всіх його збірках. Наприклад:

Ану, будь ласка, еспресо,
Для мене і ще одне… [13, с. 23]
Ці клени, ніби келихи налиті… [13, с. 50]
Ніч, ніби кава з корицею… [13, с. 51]
І сонце, як солодка вата,
Не в того ангела в руках [13, с. 147]
В корзини із пазухи яблук вкраду [13, с. 157]
Нам так галантно принесуть меню, –
Горішки в каві, як для Попелюшки… [16, с. 71]
Від кремів пальці витерши в полу… [17, с. 20]
Налию віршів з пляшки коньяку… [17, с. 35]
Мамо, так хочу домашніх котлет.
Смачно ж… Із ронделя прямо… [14, с. 64].

Як бачимо, у більшості випадків це кава, що служить знаком симпатії, закоханості, близькості.

Продукти, їх споживання виступають емоційними маркерами дійсності. Наприклад, у поезії «І сонце, як солодка вата…» завдяки початковому «солодка вата» створюється ілюзія ярмарковості, псевдосвятковості, псевдодитячого свята. У вірші «Мамо, так хочу домашніх котлет…» котлети є символом домашнього затишку і миру, а також останнім спогадом пораненого молодого солдата:

Просто він швидше натиснув курок.
Певно, не знав, що я мамин [14, с. 64]

Їжа також служить засобом передачі внутрішнього стану героя:

Кава, звичайно, ручного помолу,

Пляцок ранковий до денного столу.
Свічка при каві чи кава при свічці,
Дивні півтіні на вашім обличчі.
Наче у душу уста привідкриті,
Тут зупинялися вічності й миті… [17, с. 8]

Через «милу таку провінційну константу» передається спокій ліричного героя, тиша світу, ідилія домашнього затишку.

Загалом, у віршах, зокрема у збірці «Ранкове місто пізніх ліхтарів», маємо такі аспекти оприявлення гастичного:

1) власне їжа:

Пахнув досвіток твій молоком і скоринкою хліба,
Навіть снідав, як жив, – все бігцем і бігцем… [15, с.31][1]
Спогад, і вірші, і пляшка на трьох… (с. 32)

2) засіб вияву почуттів та пристрасті:

Як ми на спогади голодні… (с. 27)
І ти спрагло питаєшся: «Мій?» (с. 39)
Хто це там вперто сниться
Спрагою серед лон? (с. 57)

3) частина художнього образу:

Крізь вишні – такі, як уста до цілунку… (с. 11)
Ніч була ніби кошик в галунках… (с. 22)
Я наллю тобі вечора, як вина недостиглого (с. 24)
Святиться місяць, ніби збанок гуслянки… (с. 46)
Перехиливши місяць, як чарчину,
Сльозу пригубиш, як незнаний зміст (с. 54)
Розлилася кров, як гранатовий фреш,
Обрусом твоєї вітчизни… (с. 7)
А вечір той був як трояндовий джем… (с. 125)

4) їжа як маркер ідентичності:

Спечеться паска… (с. 45)
Всім зрозуміло, хто чекав на корм… (с. 53)
Чекаючи об’їдків, наче див… (с. 70)
І сходить сонце. А тобі здається,
Що мама з печі вийняла калач… (с. 96)
І дід в чолі стола, і дідух у куті (с. 153)

Головним «продуктом» у текстах Б. Томенчука є яблуко. Яблуко – один із найбільш символічних фруктів. Він присутній у міфологіях різних

[1] Тут і далі вказуватимемо тільки сторінку видання.

народів, також яблуко є відомим біблійним символом, а також зустрічається в українському фольклорі: «Дослідники зазначають, що давні українці вирізняли окремі дерева серед інших і наділяли їх магічними властивостями. Так виник культ дерева. Яблуня разом із дубом та грушею посідають чільне місце у будові Світового дерева. Вона пам'ятає ті прадавні часи, коли виростало дерево життя. Яблуня та її плід сприймаються як одне ціле, і для українців вони є символом цілісності й розумності земних бажань і тілесних прагнень» [7].

Розглянемо детальніше, в яких контекстах автор його використовує:

Нагнулось гілля до землі, як дзьоб,
В нім яблуко чи зірка недалека (с. 77)
Там, де яблуко вперше покотилось до тебе в Едем… (с. 80)
Ще яблука дзвінкі між нашого гілля (с. 93)
Ти вся така, як яблуко на Спаса (с. 99)
Місяць яблуком ненадкушеним.
Ніч, як Єва, невинно спить (с. 112)
Як дзвони, яблука в садах… (с. 113)
Буде наше вікно ніби плитка така шоколаду,
Й місяць наше надкушене яблуко в нім (с. 130)
Падають яблука. Б'ються грудьми до відлуння (с. 142)
Візьми цю ніч едемським плодом (с. 158)
І падали йони в долоні (с. 183)

Часто цей образ має біблійні конотації і пов'язаний зі Старозавітною історією гріхопадіння перших людей. Хоча, як знаємо, у Біблії немає згадки, що заборонений плід був саме яблуком. Яблуко – це цілісність, символ земних бажань і задоволення цих бажань, також воно може символізувати сексуальне блаженство [11]. Яблуко в поезії Б. Томенчука незірване, зірване, надкушене, ненадкушене, зорі можуть бути як яблука, кохана жінка порівнюється з яблуком, до якого вустами торкається ліричний герой. Надкушене, власне, символізує неминучу і таку жадану тілесну близькість. Тобто у більшості випадків воно є маркером фізичного кохання, впізнавання свого-своєї. З яблуком асоціативно пов'язаний мотив саду. Сад у віршах – місце благоденства (locus amoenus), земної насолоди, а також райський куточок, адже через взаємну любов відбувається наближення до Бога. Locus amoenus служив свого часу сценарієм для пасторальної поезії, а згодом перейшов до атрибутів любовної поезії [6, с. 225]. «Якщо рай – це сад, то чому б, навпаки, сад не назвати раєм» [6, с. 225]. У Томенчука маємо трави Едему, куди падає, котиться яблуко:

Впало яблуко в трави Едему.

Вечір – ніби непізнаний змій.
А ми шепотом в небо ростемо,
І ти спрагло питаєшся: «Мій?»
…Коли станемо завтра без шансів –
Шкіра, побут, печера, вогонь –
Буде страшно прожити вигнанцем
Поза дотиком твоїх долонь (с. 39)

Яблуко впало у траву від дотику та очікування майбутнього пізнання один одного, через його куштування відбувається не гріхопадіння, а ініціація – «в небо ростемо». Ліричний герой усвідомлює, що завтра «станемо без шансів»: буде ранок, а з ним завершення неба, хоча рай – це вже не «трави Едему», а дотики та обійми коханої. Через куштування яблука відбувається осягнення Бога і сакралізація земного життя, але за умови, якщо у цьому житті є дорога і близька людина.

Варто звернути увагу на описи почуттів, що ховаються за словами, пов'язаними зі споживанням їжі (голодний, спраглий тощо). Як-от у цитованому вище вірші - «спрагло питаєшся». У ліриці Томенчука такі вирази часто пов'язані з фізичною близькістю: «Як ми на спогади голодні» (с. 27), «На двох одну розлиту спрагу» (с. 27), «Я пив тебе» (с. 59), «Ти мене, так на тебе голодного» (с. 66), «п'ємо себе» (с. 104), «Я ще не знав, що так на тебе зголоднів» (с. 95). Як зазначав П. Россі, метафори, пов'язані із їжею, не пов'язані із задоволенням від смачної страви. «Поняття та ідея їжі коливаються від приємної очевидності повсякденного життя (що можна визначити як форму витонченого або найвитонченішого задоволення) до трагічної одержимості, яку дефіцит або відсутність викликали та викликають у багатьох людей» [10, с. 20]. Ці метафори пов'язані із одержимістю коханою та нестримним бажанням володіти нею. «Поглинена їдоком їжа «підкорюється», проте водночас вона, зі свого боку, пронизує і підкоряє тіло, яке її поїдає…» [19, с. 55]. Г. Бенеш зазначив: «Якщо хтось називає дівчину «солодкою» і готовий її «з'їсти», то це лише підтверджує наявність сильного компонента афекту під час прийому їжі (…). Те, що вважається приємним смаком їжі, зумовлене комплексною готовністю до прийому їжі, що складається з природжених, набутих і когнітивних компонентів» [1, с. 117]. Та й тривале утримання від сексу часто асоціюється із голодом, спрагою.

Окреме місце у збірці займають напої (вино, кава) і посуд для них (філіжанки, келихи, фужери). «Сервіз можна сприймати як оречевлений питний ритуал. Кожна його частина – чайник чи кавник, філіжанка, блюдце, ложечка, цукорничок, дзбаночок для молока тощо – вимагає певного канону прийомів, або, кажучи навпаки, в кожному його предметі оречевлюється

певний канон жестів» [20, с. 197].

Розглянемо кілька прикладів:

Кава: І друзі будуть, й кава у горнятку (с. 5)

Ранкова кава… Вулиця… Вітрина (с. 70)

До філіжанки грілися долоні (с. 103)

Доп'єм цю ніч, немов турецьку каву

Із філіжанки виспраглих небес (с. 120)

Вино: Я наллю тобі вечора, як вина недостиглого… (с. 24)

І стане келих вина колихати (с. 35)

Й під дзвін фужерів підбивали касу… (с. 73)

І нестерпне твоє вино (с. 97)

Навіть п'ємо себе, мудрих, як вина (с. 104)

Поцілунку твого повний келих (с. 97)

Фужер з простого скла. І лагідний вогонь.

Ти питимеш вино за мене, я – за тебе… (с. 124)

Пізнавши все, пізнаю всіх при тому.

Хто був до кави або до вина (с. 111)

Ніби добрий зумисник її достигаючі вина розлив (с. 166)

І світ – на пікніку природи

Із келихом без пишних фраз (с. 175)

Кава для ліричного героя – символ стабільності, спокою, початку – чи то дня, чи то стосунків. Щодо традиції кавопиття, то в Європі цей напій не був популярним: «надто вже нагадував гарячу смолу, це знаряддя бойовищ і тортур Середньовіччя» [20, с. 35]. «Усе змінюється в середині XVII сторіччя. Тоді в моду входить група незнаних досі екзотичних речовин. Укупі з шоколадом, чаєм і тютюном кава виходить на сцену європейської культури насолод» [20, с. 35]. У поезії Б. Томенчука важить «не так сам напій, як форми насолоди ним, оті нагоди виставити напоказ елегантність, грацію» [20, с.35].

Виняток із традиціного використання Б. Томенчуком образу кави становить поезія «Ходив до катедри. Зайшов до кав'ярні…». Тут кавування не має нічого спільного із романтикою, коханням, натяком на близькість, відчуттям раю тощо:

За вогником свічка сповзає до столу,

І кава парує, впадаючи в дим,

І наші сивини захмарюють чола,

«Є де, є за віщо, є з ким, нема чим» –

Ці жарти навмисні, бо слухають збоку:

Чорніша від кави заскочена суть.

Пригублюєм мовчки, моргаючи оком:

За столиком зліва за нами «пасуть» [с. 176].

Коли герой заходить до кав'ярні, він немов потрапляє в інший світ, але не світ затишку та спокою, як очікується, а у світ, де тебе вистежують і будь-якої миті готові влаштувати полювання на твої слова. Ця гірка кава п'ється не наодинці, а з друзями, хоча зрозуміло, що вона лише привід для чогось важливішого:

І ніби в клепсидрі, ще сиплеться кава,

Стихає кав'ярня, колись гомінка…

То скурвлена дівка чи справді держава,

Котру ми носили іще в пеленках? [с. 176]

Столики у кав'ярні є кордоном між своїми та чужими, а кава немов маркер свого, адже п'ють її свої, а чужі – «за нами пасуть». Йде полювання не на злочинця, а того, хто носив у пеленках державу, і прихистку нема ніде: ні у катедрі, ні з друзями у кав'ярні, ні в обіймах коханої. Це світ свічок лише для мирського тепла, безбарвних людей, вимушених масних жартів та чужих, що не дають відчути повноту життя (кава не п'ється, а лиш пригублюється, слова не вимовляються).

З вином у ліричного героя асоціюється вечір, радість, смуток, кохана жінка, друзі. «Ритуали пиття й досі є надзвичайно стійкі. Пити до когось, пити за чиєсь здоров'я, зобов'язання відповісти келихом на келих, пиття на брудершафт, змагання, хто кого переп'є, тощо – усе ще є тими діями та зобов'язаннями, яких невимовно складно уникнути» [20, с. 45].

Розглянемо докладніше поезію «Ти зійшла…»:

Ти зійшла. Світ притихнув. Ще би…

Він усе зрозумів давно.

Мені столик з видом на тебе…

І нестерпне твоє вино.

І щоб погляд твій – як метелик

На такому вечірньому тлі.

Поцілунку твого повний келих

Й нашу тінь на холодному склі… (с. 97)

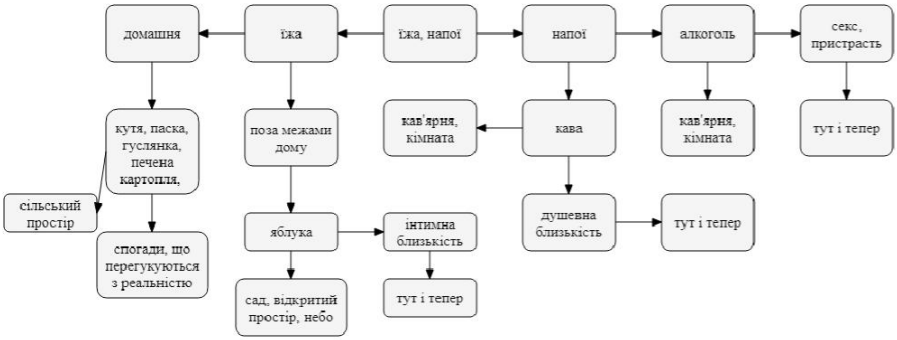
Як і у попередньому вірші, маємо простір кав'ярні, але він вже не тривожний, а спокійний і затишний. Інтимні стосунки переосмислюються «завдяки ефекту, який має і алкоголь, і секс на організм – миттєвому, п'янкому, але нетривалому, який створює певний підйом енергії»[2], тому «нестрепне твоє вино», «поцілунку твого повний келих». Автор описує лише

[2] http://eprints.zu.edu.ua/11744/1/17.pdf

перші хвилини зустрічі чоловіка і жінки, але завдяки символіці вина, а також натяку «наша тінь на холодному склі», читач розуміє, що відбуватиметься далі.

Близькість із коханою ліричний герой часто асоціює зі сп'янінням, дурманом, зникненням відчуття голоду та спраги. Тобто кава – це спілкування двох душ, а вино – спілкування двох тіл.

Вияв гастичного у ліриці Б. Томенчука можемо представити таким чином:



Домашня їжа, її куштування пов'язані зі спогадами, здебільшого дитячими, цей «їстівний» дискурс залучається до осмислення сучасного, до пояснення «тут і тепер» (наприклад, сонце як мамина паляниця). «У дорослому віці найслабший повів конкретних ароматів може пробудити яскраві спогади про страви, які ми їли в дитинстві, й нагадати про давно померлих членів родини» [4, с. 278]. Окремо можемо виділити яблуко, що часто зустрічається в інтимній поезії і є кодом для дешифрації стосунків ліричного героя і коханою не лише на фізичному рівні, а й на емоційному. Напої, а це здебільшого кава та алкоголь, є маркерами сучасного світу, а також проекцією стосунків із цим світом, друзями, коханою. У поезії Б. Томенчука у келиху може бриніти не лише вино, а й сльоза, небо; герої шукають яблуко не лише у земному саду, а й небесному. Таким чином, їжа втрачає свою первісну функцію – наситити шлунок, а набуває естетичної функції: насолода може бути від споглядання, від дотику, від запаху, від того, хто поряд із тобою торкається філіжанки, пригублює вино, надкушує яблуко.

«В останні десятиліття з причин, які жодним чином не пов'язані з антропологією, ні з теологією, висвітлення питань їжі, харчування та методів харчування набуло неймовірного розмаху. Про це існує вже ціла гора книжок, статей, наукових праць, інтерв'ю, конгресів, радіо- та телепрограм,

роздумів дилетантів і фахівців тієї галузі»[3]. Кулінарна тематика, мотиви, образи пов'язані з їжею завжди були оприсутнені в художній літературі для відтворення відповідних елементів національної культури, змалювання світу, в якому перебуває персонаж, підкреслення його потягів та звичок. У поезії їжа набуває більше символічного значення, виступаючи нерідко частиною художніх засобів або образів.

У ліриці Богдана Томенчука ліричний герой фактично не їсть, більше насолоджується спогляданням їжі. Гуслянка, кутя, паска, хліб, калач, мед, молоко, печена картопля для нього пов'язані із національною ідентифікацією, зі спогадовою реальністю, а також слугують прив'язкою до землі та побуту. Яблука, кава, вино пов'язані із стосунками із близькими людьми, пристрастю, смутком, заглибленням у себе. Вони є своєрідним допінгом. Жага, фізична близькість виражаються через слова «спраглий», «голодний», «зголодніти», «пити». У келихах, горнятках можуть бути і сльози, і слова, і цілунки, і небо. Для негативної оцінки поет використовує слова «вариво», «об'їдки». Також у віршах чимало є «їстівних» метафор, порівнянь, епітетів. Місяць може бути яблуком, помаранчею, вуста коханої морелями. Їжа слугує зв'язуючим компонентом між небом і землею, між тілом і душею. Немов навмисне «заземлюючи» неземне, поет надає йому не простоти, а неповторного шарму, пропонує доторкнутися до зірок у небі, як до яблук у саду, зупинитися випити кави і озирнутися довкола, щоб відчути, що вечір на смак схожий на трояндовий джем, ніч сливова або ж як турецька кава – темна, густа та запашна.

Література

1. Бенеш Г. Психологія. Київ: Знання-Прес, 2007. – 631 с.

2. Галуцьких І. Образна концептуалізація сексуальних стосунків в контексті художньої тілесності (на матеріалі художньої прози Д. Г. Лоуренса). URL: http://eprints.zu.edu.ua/11744/1/17.pdf.

3. Гачев Г. Ментальности народов мира. М.: Эксмо Алгоритм, 2003. 544 с.

4. Їжа і філософія: Їжте, пийте і будьте щасливі / Упор. Ф. Олгоф, Д. Монро. К.: Темпора, 2011. 346 с.

5. Коцюбинський М. Intermezzo. URL: https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=1065.

6. Курціус Е. Р. Європейська література і латинське середньовіччя. Львів: Літопис, 2007. 752 с.

[3] Россі – С. 94

7. Лісняк Н. Символіка образів яблуні та яблука у лемківських піснях. URL: https://lingvj.oa.edu.ua/articles/2014/n44/51.pdf.

8. Молчанова Г. Г. Традиции гастики как отражение национальной и региональной идентичности. URL: http://ffl.msu.ru/research/vestnik/vestnik-2-2013-molchanova.pdf.

9. Павличко С. Пристрасть і їжа: особиста драма Михайла Коцюбинського. URL: https://lit.wikireading.ru/37069.

10. Россі П. Їсти. Потреба, бажання, одержимість. Львів: Видавництво Анетти Антоненко; Київ: Ніка-Центр, 2018. 152 с.

11. Современный психоанализ. Теория и практика. URL: http://lib100.com/psychoanalis/modern_psy_z/html/ ?page=274.

12. Ставицька Л. Гендерні виміри невербальної комунікації у художньому тексті. URL: http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/ 123456789/74065/44-Stavicka.pdf ?sequence=1.

13. Томенчук Б. Місто героїв і понятих. Брустури: Дискурсус, 2016. 242 с.

14. Томенчук Б. Постаті / Б. Томенчук. Постаті. – Івано-Франківськ: Дискурсус, 2017. – С. 5–74.

15. Томенчук Б. Ранкове місто пізніх ліхтарів. Брустурів: Дискурсус, 2018. 192 с.

16. Томенчук Б. Сезон ненаписаних віршів. Брустури: Дискрусус, 2015. 142 с.

17. Томенчук Б. Силуети / Б. Томенчук. Постаті. – Івано-Франківськ: Дискурсус, 2017. – С. 5–74.

18. Філоненко С. О. Література плюс кулінарія: формування нового жанру масового письменства. URL: http://bdpu.org/sites/bdpu.org/files/ifsk/stat/ filonenko.pdf

19. Шивельбуш В. Речі і люди. Львів: Видавництво Анетти Антоненко; Київ: Ніка-Центр, 2018. 192 с.

20. Шивельбуш В. Смаки раю. Львів: Видавництво Анетти Антоненко; Київ: Ніка-Центр, 2016. 256 с.

21. 10 Great Meals In Literature. URL: https://www.telegraph.co.uk/books/ what-to-read/10-great-meals-in-literature/the-catcher-in-the-rye/.

22. Brillat-Savarin J. The Physiology of Taste. URL: http://businessbuildersbanquet.com/software/thphy.pdf.

23. Wilson B. Pleasures of the Literary Meal. URL: https://www.newyorker.com/books/page-turner/pleasures-of-the-literary-meal.

Єрмоленко С.І.
кандидат педагогічних наук
доцент кафедри української мови
Мелітопольський державний педагогічний університет
імені Богдана Хмельницького
Іщук Г.В.
магістрантка
Мелітопольський державний педагогічний університет
імені Богдана Хмельницького

СПЕЦИФІКА ПОРІВНЯЛЬНИХ КОНСТРУКЦІЙ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ (НА МАТЕРІАЛІ ПРОЗИ ЮРІЯ АНДРУХОВИЧА)

Анотація. *Стаття висвітлює проблему визначення порівняльної конструкції в художньому тексті; передбачає аналіз різних порівнянь, якими послуговується сучасний український письменник Юрій Андрухович; виявлено специфіку порівнянь, порівняльних конструкцій, порівняльних лексем, порівняльних зворотів й порівняльних підрядних речень.*

Ключові слова: *порівняння, порівняльні конструкції, порівняльні звороти, порівняльні підрядні речення, порівняльні лексеми.*

Останнім часом у засобах мас-медіа та в Інтернеті про творчість сучасних письменників говорять і пишуть дуже багато, але ніхто не звертає уваги на мовотворчість митців. Одним із засобів мовотворчості є порівняння.

Актуальність статті зумовлена підвищеною увагою сучасної лінгвістики до вивчення порівняння, зокрема потребою детального висвітлення його сутності, різновидів, засобів вираження, структурних, семантичних характеристик, а також відсутністю комплексного аналізу семантико-стилістичної категорії *порівняльна конструкція* у мовознавчих дослідженнях українських учених.

Теоретичним підґрунтям роботи стали праці вітчизняних і зарубіжних учених із дослідження порівняння, таких як К. Аксакова, В. Арутюнової, В. Бартона, О. Бондарка, І. Вихованця, О. Грипас, С. Єрмоленко, А. Загнітка, М. Заоборної, О. Кубрякової, І. Кучеренка, Дж. Лакоффа, Н. Шаповалової, К. Шульжука та ін. (із лексико-граматичного боку); О. Барменкової, Г. Конторчук, Л. Мацько, А. Сващенко, Л. Ставицької, В. Чабаненка та ін. (із лексико-стилістичного боку).

Метою дослідження є визначення семантико-стилістичного статусу

порівняльних лексем на матеріалі прози Юрія Андруховича.

Досягнення **мети** передбачає вирішення таких завдань:

1) розкрити зміст поняття *порівняльна конструкція;*
2) проаналізувати особливості функціонування порівняння у художніх текстах на матеріалі прози Юрія Андруховича;
3) описати різні порівняльні конструкції (порівняльні звороти і порівняльні підрядні речення), які трапляються у прозі Юрія Андруховича.

Яскравим представником постмодерну в Україні є Юрій Ігорович Андрухович. Письменник, якого називають Патріархом Бу-Ба-Бу (Бурлеск-Балаган-Бутафорія) або Станіславським феноменом, який репрезентував постмодерн на теренах України ще в далекі 90-і рр. XX ст. Ця непересічна постать, яка спочатку викликала шквал обурення в середньостатистичного українця або представника діаспори, у своїй прозі послуговується широким спектром порівняльних зворотів та порівняльних підрядних речень, де порівняльні лексеми *як (яко), мов, ніби, наче, немов, ніж (аніж), начебто, нібито* відіграють важливу роль у трактуванні авторського задуму через посередництво мовних засобів.

Можна стверджувати, що Юрій Андрухович створив свій правопис із специфічним колоритом. Він філігранно добирає потрібні слова до читача. Не можемо не згадати, що Юрій Андрухович чудовий оратор. Його мовлення характеризує приємна мелодика і тембр звучання, інтонаційно-експресивне оформлення сказаного риторичними питаннями, вигуками, окличними реченнями. Його часто цитують в Інтернеті, засобах мас-медіа, що опосередковано вказує на його популярність, схвальне ставлення українців до його діяльності.

Мова письменника багата на термінологічну лексику: як загальновживану, так і вузькоспеціальну. Юрій Андрухович активно послуговується національно лексикою, тому часто у його прозі трапляються і нелітературні слова (соціальні та територіальні діалекти, просторіччя тощо). Окрім територіальних, письменник іноді послуговується соціальними діалектами: жаргонами, сленгом, арго, ненормованою професійною лексикою. Напр.: у реченні … *і все – на Чортопіль, якась крейзуха* [3, с. 28] пропущена порівняльна лексема *наче* (*мов, немов, неначе, як*), яку ми можемо підставити за смислом: і все – на *Чортопіль,* ***наче*** *якась крейзуха.* Окрім того, використано сленг, взяти з англійського варваризму *крейзуха* – тобто «божевілля». Юрієм Андруховичем згадується відомий англо-американський рок-співак Девід Боуї (1947–2016) у порівнянні …*зачіска,* ***як*** *у Девіда Боуї* … [3, с. 31].

Суттєвими для прози Юрія Андруховича є стилістичні фігури, які

виконують такі функції: експресивну, увиразнювальну, текстотворчу (тавтологія), образну, композиційну. Стилістичні фігури виконують ключову роль у процесі формування лексико-семантичного та синтаксичного рівнів художньої прози письменника.

Синтаксичні засоби мови мають велике значення для мовотворення прози Юрія Андруховича. Адже тексти повістей, романів, есеїв [письменник саме так називає свої есе] оформляються за допомогою порівняльних лексем у структурі різних порівняльних конструкцій, використання яких залежить від їх змісту, функціонально-стилістичного призначення, будови та емоційно-експресивного забарвлення. Напр.: речення … *а перспектива запізнитись на свято наростала,* ***як*** *загроза громадянської війни*… [3, с. 33] з порівняльною підрядною способу дії або речення *Товариство гаряче підтримала Мартофляка* ***як*** *справжнього лідера свого покоління* … [3, с. 48], де прикладкою виступає порівняння, або речення …*«крейсер» плавно,* ***як*** *для своєї комплекції, зробив останній поворот на Чортопіль* [3, с. 37] має в першій частині уточнювальну обставину способу дії, виражену порівнянням.

Юрій Андрухович послуговується порівняннями, керуючись не тільки логічними, але й естетико-художніми міркуваннями. Компаративні конструкції моделюють відкритий текстовий простір, стилістично спроможний реалізувати складні думки з усіма емоційними відтінками, асоціативними зв’язками, взаємопов’язаністю явищ дійсності. У структурах із порівняннями відтворюється діалогічність художнього тексту, встановлюється інтелектуальний зв’язок між автором – оповідачем – читачем. Напр.: речення *…і був на їхній могилі великий хрест із вінком з колючого дроту, «тому наші всі як один потому пішли в партизанку»*… [3, с. 82] передає діалог сина з уявним дідом, який в 1946 році був відісланий до Сибіру; або в реченні *Він черкнув сірником об підошву на черевиці вбитого – точнісінько,* ***як*** *американський актор Міккі Рурк у фільмі «Серце Ангела»*… [3, с. 85] Юрій Андрухович згадує у порівнянні відомого актор Голлівуду.

Ми будемо, з граматичного боку, розглядати порівняльні конструкції, яку пропонує Любов Мацько [6, с. 360–362]:

1. поширені та непоширені порівняльні конструкції з порівняльними лексемами *як, мов, немов, наче, неначе, неначебто, ніби, нібито, немовби, немовбито*;

2. порівняльні конструкції в *орудному відмінку*;

3. порівняльні конструкції описового характеру на зразок;

4. порівняльні конструкції, які є частиною іменного присудка;

5. порівняльні-приєднувальні конструкції, в основі яких покладено

принцип асоціативного сприйняття дійсності.

Щодо синтаксичної будови порівняльних конструкцій, то функції вставлення можуть виконувати окремі слова, сполучення слів, поширювачі речення, прості речення, складні речення або їхні частини. Пор.: у реченні … *і вона якось так* ***по-американськи*** *називається – Drugs* [4, с. 13] порівняльна конструкція виражена одним словом *по-американськи*; або в реченні *…він шість вечорів поспіль* ***з ревом*** *від'їжджав у пітьму з-під моїх вікон* [4, с. 10] порівняльна конструкція виражена орудним відмінком *з ревом*; або в реченні *Це тільки мені одному з її співучасників, вони можуть помилково здатись іншими, не випадковими і справжніми,* ***ніби*** *це єдино можливе життя* [4, с. 12] порівняльна конструкція виражена підрядним означальним реченням, у ній є порівняльна лексема *ніби;* або у реченні … *чи не вона спричинилася до бурхливої космічної реакції, наслідком якої все, ну просто-таки все розкривається та проступає,* ***як*** *візерунок на долоні – лише читай!?* [5, с. 33] підрядна конструкція *як візерунок на долоні* – це підрядна способу дії, до складу якої входить порівняльна лексема *як*.

У порівняльних конструкціях часто експліцитно передано внутрішні рефлексії оповідача – розповідача щодо повідомлення в основному реченні. Суб'єктивно-оцінні порівняльні конструкції передають оцінку й образне авторське сприйняття описуваних подій. Вводячи конкретно-чуттєві образи до художньої розповіді, порівняння інтенсифікують експресивність тексту. Характеристичні порівняння доповнюють і актуалізують характеристики персонажів. Інтертекстуальна семантика порівнянь включає художній твір у широкий культурний контекст. Пор.: *у реченні … однак не з якихось там причин поетичних,* ***як****, наприклад, кохання, ностальгія, світова скорбота, зоряна туга, сомнамбулізм тощо…* [1, с. 20] Юрій Андрухович дає характеристику головному герою роману «Московіада» поету Отто фон Ф. як людині, що нічим корисним не займається на літературних курсах, через порівняльний зворот, який містить однорідний ряд *як <…> кохання, ностальгія, світова зоряна туга, сомнамбулізм,* в який входить порівняльна лексема *як*.

Актуалізація компаративних конструкцій засвідчує взаємодію лексичних, морфологічних, синтаксичних засобів. У порівняльній конструкції вживаються синоніми, антоніми, розмовні варіанти до слів в основному реченні, прислівники, частки, вигуки, які створюють експресивність та увиразнюють висловлення. До синтаксичних засобів актуалізації порівняльних конструкцій у художньому тексті Юрія Андруховича належать номінативні, безособові, фразеологізовані, неповні та еліптичні речення (які забезпечують зразки конденсованого синтаксису),

конструкції «чужої» мови (які зберігають потрібні інтонації). Розмовного колориту надають порівнянням питальні, окличні речення, риторичні запитання, вставні слова, які створюють «модальну поліфонію». Напр.: риторичне запитання у реченні, де порівняльний зворот виступає підметом: *А може, прийшло йому* ***як*** *об'явління, частково закодоване в гуцульських снах і збунтованих архетипах*? [5, с. 33]; або ще у реченні риторичне запитання, де підрядна способу дії*: Де вони зараз,* ***як*** *повівся з ними час?* [3, с. 125]. Так речення … *а Васі Мочалкіну було, власне кажучи,* ***по цимбалах****, на якому поверсі сходити, адже всюди його приймали* ***як*** *брата й любили…* [1, с. 12], взяте з роману Юрія Андруховича «Московіада» поєднує сучасні та народні стійкі словосполучення: фразеологізм *по цимбалах,* який тлумачиться як «все рівно», а також сучасний афоризм *приймали* ***як*** *брата*. В еліптичному реченні з цього ж роману, Юрій Андрухович передав занепокоєння головного персонажа Отто фон Ф. тим, що радянські лазні не зважають на статеві особливості при їх плануванні: … *що жіноча душова влаштована всередині так само,* ***як*** *і чоловіча,* – ***так, ніби*** *жінки належать до того самого біологічного виду* [1, с. 16]. Народний гумор, через посилання на розмовного характеру афоризми ми можемо прослідковувати у реченні, взятому також з роману «Московіада»: *Вони люблять пити «****на свіжому повітрі****», себто під пластиковим дахом, під шум дощу і спів п'яних офіцерів* [1, с. 32]. Вставні слова часто трапляються поряд з порівняннями у прозі Юрія Андруховича: … *хай оберігає Вас Бог від таких заплутаних стосунків з бабнотою,* ***як*** *у мене, вибачте, будь ласка* [1, с. 54]. Антонімічну пару утворюють порівняння у реченні *Може,* ***з горя****, а може,* ***з радості*** *– кому яке діло?* [1, с. 144] або антонімами можуть бути слова в самому порівнянні: *Та ти не відвертайся, не грай вар'ята,* ***ніби*** *ти – не ти* [1, с. 144].

Але досліджені нами порівняльні лексеми дають змогу стверджувати, що Юрій Андрухович використовує велику кількість як слів сучасної української мови, так власні оказіоналізми: часто не тільки слова, а й фразеологізми або крилаті вислови. Напр.: *Не вплинуло і сенсаційне запевнення,* ***ніби*** *«автор має право думати, що віднайшов загублений колись ключ»* [5, с. 33] – у цьому реченні письменник цитує Юрія Федьковича. У реченні *Він багато пив? – Як вуж* [1, с. 115] Юрій Андрухович створив власний троп, де порівнює кількість випитого з поживанням води вужем, що вказує на його обізнаність в зоології.

Отже, у текстах Юрія Андруховича порівняльні конструкції мають значний стилістичний потенціал: вони надають асоціативного світосприймання описові дійсності, особи чи предмета; увиразнюють їхню експресивну ознаку тощо. На думку багатьох лінгвістів, такі порівняння

виконують передовсім естетичну функцію.

Література

1. Андрухович Ю. І. Московіада. Роман жахів. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2000. 152 с.

2. Андрухович Ю. І. Перверзія. Роман. Львів: ВТНЛ-Класика, 2004. 304 с.

3. Андрухович Ю. І. Рекреації. Роман. Львів: ЛА «ПІРАМІДА», 2005. 144 с.

4. Андрухович Ю. І. Таємниця. Замість роману. Худож.-оформлювач І. В. Осипов ; фото на обкладинці Сузанни Шлеєр. Харків: Фоліо, 2007. 478 с.

5. Андрухович Ю. І. Carpatholgia cosmophilica (Спроба фіктивного краєзнавства). *Сучасність*. 1997. № 3. С. 29–34.

6. Стилістика української мови : Підручник; за ред. Л. І. Мацько. К.: Вища школа, 2003. 462 с.

Єрмоленко С.І.
кандидат педагогічних наук
доцент кафедри української мови
Мелітопольський державний педагогічний університет
імені Богдана Хмельницького
Каспер І.О.
магістрант
Мелітопольський державний педагогічний університет
імені Богдана Хмельницького

ЗАПЕРЕЧЕННЯ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ МОВІ

Анотація. *Стаття висвітлює проблему лексичного й граматичного визначення заперечення сучасної української мови, передбачає комплексний підхід до вивчення негації, аналіз різних синтаксичних і лексичних конструкцій із запереченнями, а також їхню класифікацію.*

Ключові слова: *категорія заперечення, негація, заперечні займенники, заперечні прислівники.*

Актуальність статті полягає в утвердженні функціонального підходу в мовознавстві, яке посприяло залученню до аналізу всіх можливих способів реалізації того чи того значення. Зросла увага до лексичних виявів категорій

із граматичною домінантою. Зокрема, це стосується категорії заперечення. Якщо раніше дослідники лише принагідно відзначали можливість лексичного вираженого заперечення, то сьогодні його кваліфікують як досить поширений і продуктивний спосіб негації. В українському мовознавстві ґрунтовно вивчені поки що заперечні займенники й прислівники, які мають словотвірно зумовлене значення заперечення і беруть участь у творенні заперечних речень, а також слова-речення, що в діалозі виступають еквівалентами заперечних висловлювань. Комплексний аналіз усіх лексичних одиниць, що можуть експлікувати заперечення, залишається актуальним.

Специфіку лексико-граматичного заперечення вивчали такі мовознавці як І.Р. Вихованець [1], М.П. Баган [3,4], С.Я. Єрмоленко [7]. Вони звернули увагу на специфіку визначення поняття «заперечне речення»: «речення із заперечним присудком (як правило), підметом або другорядним членом» [7, с. 62]. Йому властиві заперечні часки *не, ні*. У заперечно-стверджувальних реченнях складений дієслівний присудок має дві частки *не* (пор.: ***Не** диво: тричі борщ солити **не** годиться;* [4, с. 46]; *Ми **не** любимо людей **не** тому, що вони злі: ми вважаємо їх злими, тому що **не** любимо* [4, с. 451]) Заперечна часка *ні* нерідко стає префіксом другорядного члена чи підмета (пор.: *Коли б **не** пияцтво, то **ні**коли **не** знала би рабства людина!; **Ні**хто **не** може бути щасливим, якщо **він не** має самоповаги; **Ні**коли **не** варто передчасно говорити з дітьми про високі матерії…* [4, с. 47, 395]). Заперечно-питальне речення містить заперечення і питання. Проте за змістом воно виражає ввічливе запитання (пор.: *Чи **не** за правилом: зроби добро й забудь?* [4, с. 479].

Якщо покликатися на «Малу філологічну енциклопедію», то «заперечне речення – речення, у якому заперечна дія, стан або ознака, виражена присудком». Загально-заперечне речення – речення, у якому заперечення відноситься до дієслова-присудка й таким чином виражає повне заперечення явищ, подій. Напр.: *Якби **не** влада шлунку, жодний птах **не потрапив** би в пастку, та й **жоден** мисливець **не ставив** би пасток* [4, с. 351]. Частково-заперечне речення – речення, у якому заперечення відноситься не до присудка, а до інших членів речення й таким чином служить для заперечення тільки окремих ознак, тих чи інших явищ і подій. Напр.: *Можна знайти багато, **не** знаючи найпотрібнішого* [4, с. 451] – *не* входить до відокремленої обставини способу дії, вираженої дієприслівниковим зворотом.

У заперечних реченнях при дієсловах-присудках найчастіше

трапляється родовий відмінок іменників або займенників, який стосуються додатка, *пор.: Дівчина пише* ***листа*** (Н. в.) – *Дівчина* ***не*** *пише* ***листа*** (Р. в.). *Дівчина* ***не*** *пише* ***його*** (Р. в.) *сьогодні*. Найчастіше родовий відмінок трапляється при незмінних заперечних словах *нема, немає*. Речення з цими словами виражають значення теперішнього часу, напр.: *Багато у природі дивних сил, але сильнішої* ***за людину*** (Р. в.) ***немає; Немає*** *вірнішого* ***способу*** (Р. в.) *підбадьорити ворога, ніж показати, що боїшся його; У нас* ***немає*** *іншої* ***мети*** (Р. в.), *як жити в злагоді з природою* [4, с. 432, 415]. Родовий відмінок функціонує в заперечних реченнях, де значення минулого часу передає сполука *не було*, а значення сполука *не буде*, напр.: *При виході з концерту* ***натовпу*** (Р. в.) ***не було;*** *Де нема свято волі,* ***не буде*** *там* ***добра*** (Р. в.) *ніколи*. Родовий відмінок трапляється у реченнях із заперечними словами *ні* або *ані*, напр.: ***Ні*** *з тобою,* ***ні*** *без* ***тебе*** (Р. в.) *жити неможливо; У пияцтві* ***немає ні розуму*** (Р. в.) , ***ані доброчесності*** (Р. в.) [4, с. 306, 427].

Заперечені лексеми трапляються часто в різних функціональних стилях мовлення. У нашому дослідженні ми послуговуватимемося афоризмами, взятими зі збірника «Дорогоцінна енциклопедія геніальних афоризмів» [4], які репрезентують публіцистичний і художній стилі мовлення. Із лексико-граматичного боку найпоширенішими вважаються заперечення в семантичній структурі дієслів. Якщо покликатися на Мирославу Баган, то «за характером позначуваної дії, особливостями поведінки її учасників виділяємо такі класи дієслів із заперечним значенням» [3, с. 14–15]:

1) каузативні дієслова, що виражають свідомий (практичний чи мовленнєвий) вплив на об’єкт для позбавлення його певних можливостей або обмеження їх: *припиняти, затьмарювати, заборонити, заблокувати, перешкодити, приборкати, завершити;* напр.: *Сором* ***забороняє*** *те, чого ніколи не забороняють закони*; *Тільки терпеливий* ***завершить*** *справу* [4, с. 415, 407];
2) дієслова відсутності, що охоплюють значення зникнення, неіснування, припинення, браку чогось: *втрачати, помирати, руйнувати, нищити, розорити, занепадати, спорожніти, зникнути;* напр.: *Людина стільки разів* ***помирає****, скільки разів втрачає близьких;* ***Умри*** *тоді, коли життя тебе голубить* [4, с. 423, 425];
3) дієслова протидії: *сперечатися, спростувати, викривати, протестувати, принижувати, опиратися, суперечити;*
4) дієслова на позначення поразки, невдачі: *забути, збитися, схибити, програвати, зіпсувати, придушити;* напр.: *Усяке зло легше* ***придушити*** *в зародку* [4, с. 415];

5) дієслова, що передають неправдиве витлумачення інформації: *брехати, хитрувати, заздрити, хибувати, перекручувати, оббріхувати, фальшувати, лицемірити;*
6) дієслова, що виражають ігнорування, небажання, неприйняття: *лаятися, розсердитися, шкодувати, ганити, ігнорувати, ухилятися;* напр.: *Хто на погоду або врожай* ***сердиться****, той проти самого Бога пишається* [4, с. 427].
7) дієслова, що вказують на неспроможність суб'єкта до чіткої, цілеспрямованої діяльності: *помилятися, відставати, боятися, сумніватися, ніяковіти, підозрювати.*

У виражені заперечення друге місце після дієслів посідають слова атрибутивної семантики (прикметники):

1) наявності певної ознаки: *пустий, сліпий, малодушний,* напр.: ***Пусті*** *й* ***малодушні*** *люди нерідко демонструють напади гніву й пристрасті перед своїми підлеглими й думають, що показали цим свою хоробрість* [4, с. 42];
2) буття, присутності: *пропащий, загиблий;*
3) справжності, правдивості: *уявний, оманливий, блазенський, фальшивий, крутійський;* напр.: *З усіх* ***блазенських*** *речей шлюб – найбільш* ***блазенський****; Ціна й честь є одне й те саме: хто не має всередині, але одягається ззовні, той перебирає вигляд* ***фальшивого*** *алмазу й* ***крутійської*** *монети* [4, с. 41, 427];
4) вартості, значущості: *злиденний, марний, дрібний,* напр.: *Тільки* ***дрібні*** *люди бояться газетних статей* [4, с. 42];
5) схожості, типовості: *різний, своєрідний;*
6) окремішності суб'єкта: *пересічний, посередній.*

Значно вужче заперечення представлено серед прислівників: *по-іншому, по-новому, інакше, наперекір.* Іноді запереченням можуть бути й іменники, утворені від заперечних дієслів або прикметників. Велику групу серед таких заперечних іменників посідають абстрактні іменники, які вказують на неспроможність, невідповідність певного стану речей або інформації про заперечення, напр.: *брехня, вигадка, міраж, наклеп.* Окремо розглядають іменники, які заперечують наявність когось або чогось у певному просторі, напр.: *пустка, порожнеча, пустеля, пустир, порожняк.* Окрім вже вказаних заперечних іменників, існують вторинні, які на рівні своїх переносних лексичних значень спеціалізуються на запереченні можливості виходу із ситуації, сприятливого розвитку подій, напр.: *нуль, фінал, гаплик, фініш, труба, тупик, кришка, крапка, торба, утрата,* напр.:

Утрата** друга – найважча з **утрат [4, с. 425].

Заперечення, виражене за допомогою фразеологізмів, у мовознавстві кваліфікують як імпліцитне і зараховують до периферійних, функціонально обмежених засобів негації. [2]. Безпідставною видається кваліфікація фразеологічного заперечення як імпліцитного (*горобина ніч, абсолютний нуль, ні пари з уст, ні світ ні зоря, ще й на світ не благословлялося, ні каплі, ні крихти, ні душі, ні зернини, ні макового зерна, ані дрібка солі*). Чітке й послідовне співвіднесення багатьох фразеологічних одиниць із заперечним змістом дає підстави вважати їх спеціалізованими, проте неуніверсальними засобами експлікації заперечення. Від інших засобів вираження заперечення фразеологізми відрізняються не лише експресивністю, але й емоційно-оцінним забарвленням (*ні кола ні двора, ні рогатого вола; нема у нього ні кола ні двора, увесь тут; ні кола ні двора – один сіренький котик та на шиї мотузок; ні кола ні двора, тільки й ходу, що з воріт та в воду*) [6, с. 94].

«За характером реалізації заперечення в українській мові виділяємо

1) фразеологізми, що функціонують як предикати вторинної істинної оцінки,

2) фразеологізми. що є самодостатніми виразниками певних комунікативних актів на основі заперечення, і

3) фразеологізми, що містять заперечення у своєму значенні, яке виявляються у складі членованих синтаксичних одиниць» [2, с. 69].

До першої групи належать фразеологізми, що їх мовці безпосередньо використовують для спростування раніше висловленої думки, пор.: *намолотити три мішки, сім (десять) мішків гречаної вовни* [6].

Другу групу становлять фразеологізми, які також функціонують як повноцінні комунікативні одиниці, проте вони не спростовують істинності попереднього висловлювання, а є самодостатніми мовленнєвими актами на основі мисленнєвої операції заперечення. Напр.: ***не** зівай, Хомко, на те ярмарок* [6]. Багато з цих фразеологізмів реалізують мовленнєвий акт некатегоричної заборони, тому частіше їх кваліфікують як рекомендацію або як пораду.

Третю, найбільшу групу становлять фразеологізми, що містять заперечення у своєму значенні й реалізують його у складі синтаксичних одиниць. До них належать ті одиниці, значення яких у словниках сформульоване за допомогою спеціалізованих маркерів заперечення: (частка *не, ні*, прийменник *без-*), словотворчих (префікси *не-, без-*), лексико-граматичних (заперечні займенники та прислівники *жоден, ніде*), лексичних (пор.: *марно, відсутність*). Напр.: *на **без**людді і Хома чоловік; у мене Хома й*

добра ***нема****;* ***не*** *розлий вода;* ***ні*** *живий* ***ні*** *мертвий;* ***ні*** *пари з уст; з нашого Захарка* ***ні*** *Богу свічка,* ***ні*** *чортові угарка;* ***без*** *Гриця і вода* ***не*** *освятиться;* ***не*** *всякому по Якову;* ***не*** *розлий вода* [6].

Фразеологізми як виразники мовленнєвих актів негативної реакції передають не комунікативне, а внутрішньо-мисленнєве заперечення, за допомогою якого мовець чіткіше визначає свої емоції та прагматичні наміри. Так, наприклад, іноді такі заперечні фразеологізми стають заголовками: *наука* ***не*** *йде до бука; козак* ***–*** ***не*** *без щастя, дівка –* ***не*** *без долі; лихо* ***не*** *мовчить* [6].

Отже, лексико-граматичне вираження заперечення є продуктивним різноплановим явищем, функціональні можливості якого помітно розширюються. Отже, заперечення можна розглядати і як лексичний троп – заперечний паралелізм, напр.: ***Не*** *звір, а з ногами,* ***не*** *птиця, а з пір'ям,* ***не*** *людина, а в одязі* (загадка). Комплексний підхід під час вивчення негації передбачають не тільки граматичний аналіз, але й лексичний.

Література

1. Вихованець І. Улюблений відмінок заперечних речень. *Українська мова*. 2003. № 2. С. 47.
2. Баган М.П. Специфіка фразеологічної реалізації заперечення в українській мові. *Мовознавство*. 2010. № 1. С. 68–75.
3. Баган М.П. Функціональні параметри лексико-граматичного заперечення в сучасній мові. *Українська мова*. 2010. № 3. С. 11–19.
4. Дорогоцінна енциклопедія геніальних афоризмів / Укладач О. В. Зав'язкін. Донецьк: ТОВ «БАО», 2010. 608 с.
5. Мала філологічна енциклопедія / Укладали: О.І. Скопненко, Т.В. Цимбалюк. К.: Довіра, 2007. 478 с.
6. Ужченко В.Д. Народження і життя фразеологізму. К.: Рад. шк., 1988. 279 с.
7. Українська мова. Короткий тлумачний словник лінгвістичних термінів / За ред. С.Я. Єрмоленко. К.: Либідь, 2001. 224 с.

Єрмоленко С.І.
кандидат педагогічних наук
доцент кафедри української мови
Мелітопольський державний педагогічний університет
імені Богдана Хмельницького
Черних О.В.
магістрантка
Мелітопольський державний педагогічний університет
імені Богдана Хмельницького

ВОКАТИВ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ (НА МАТЕРІАЛІ ПРОЗИ ОКСАНИ ЗАБУЖКО)

Анотація. *Стаття висвітлює проблему визначення вокатива в художньому тексті; передбачає аналіз різних вокативів, якими послуговується сучасна українська письменниця Оксана Забужко; виявлено специфіку вокативів; передбачено аналіз вокативів у прозі Оксани Забужко).*

Ключові слова: *вокатив, кличний відмінок, звертання, емотивні супровідні відтінки вокатива.*

Нині вивченню особливостей вокатива присвячено безліч праць, але функціональний бік цього питання залишається ще не опрацьованим. У будь-якому (художньому, офіційно-діловому, науковому, публіцистичному, розмовному) функціональному стилі вокатив відіграє важливу роль, адже він репрезентує особу чи осіб про яких говориться в тексті. У культурі мовлення українців звернення до особи є обов'язковим, тому що людина любить чути своє ім'я (*Ганно, Інно, Василю, Григорію, Сергію, Даниле, Ігорю Івановичу, Олено Шевченко, Наталко Степанівно, Олеже Петровичу*), а при більш офіційних чи інтимних зверненнях часто адресант використовує поширювачі (*шановний Юрію Костянтиновичу, вельмишановний професоре Миколо Георгійовичу, любий тату, коханий брате, дорогий знавцю, мій хлопче, наш козаче, пане професоре, панні Галино, панно Маріє, друже бійцю, командире полку Олександре, полковнику Сагайдачний, студенте Борисе Гринчишине (Гринчишин*)) тощо.

Актуальність статті зумовлена підвищеною увагою сучасної лінгвістики до вивчення специфіки мовлення у сучасній українській літературі, зокрема до вокативів у прозовому мовленні Оксани Забужко як виразників її естетичних мовних уподобань.

Вокатив із семантико-синтаксичного боку досліджували М. Скаб [4] (семантико-синтаксична варіативність вокатива в українській мові), із функціонально-структурного М. Гринишин [1] (вокативні речення в асиметричних ситуаціях спілкування) та ін.

Метою статті є визначення семантико-граматичних особливостей вокатива на матеріалі творчості Оксани Забужко, які передають естетичні погляди письменниці.

Досягнення **мети** передбачає вирішення таких **завдань**:

1) розкрити зміст понять: *вокатив, звертання, кличний відмінок*;

2) систематизувати вокативи за граматичною організацією і за ступенем вияву семантики на матеріалі художніх текстів Оксани Забужко;

3) проаналізувати специфіку вокативів у прозі Оксани Забужко через призму її естетичних поглядів.

Термін «локатив» ми тлумачимо у широкому розумінні, посилаючись на «Словник іншомовних слів»: «локатив» 1) кличний відмінок; 2) звертання» [5, с. 223].

У граматичній системі сучасної української мови кличний відмінок виявляє семантико-синтаксичну, формально-синтаксичну і морфологічну співвідносність із називним відмінком. Зокрема, обом відмінкам притаманна абсолютна омонімія закінчень у прикметниках та у формі множини іменників і часткова омонімія в іменникових формах однини. Напр.: *Доброє утро,* ***Адріан Амброзьїч*** [2, с. 172]; *Я йду,* ***Адуська****, секундочку, вже йду!..* [2, с. 239]; *Хто сміливий, агов,* ***дівчата****!* [3, с. 316].

Залежно від різних типів реченнєвих конструкцій потрібно розрізняти чотири різновиди вокатива (з уведенням до функціональних характеристик емотивних супровідних відтінків):

1) семантично складний кличний (кличний адресата – потенційного суб'єкта дії); напр.: ***Господи****, покажи їм, хай усе перейде добре* [2, с. 206]; *Помоліться за моїх батьків,* ***отче****…* [2, с. 214];

2) семантично складний кличний акцентованого адресата і відповідно нейтралізованого суб'єкта; напр.: *Його просто пізно принесли,* «**Орку**» [2, с. 216];

3) кличний ідентифікуючий полісемантичний, що дублює відповідну семантико-синтаксичну функцію синтаксично пов'язаного з ним займенникового іменника другої особи; напр.: *Та* ***ти*** *таки направду помічна медсестра,* ***дівчино****!* [2, с. 223]; ***Адю****.* ***Адю****, а коли* ***ти*** *був маленький,* ***ти*** *з дівчатками грався?..* [2, с. 255];

4) кличний однокомпонентного речення як конденсат адресатно-

предикатно-суб'єктної структури, напр.: ***Адюсь***. ***Адю***, *послухай мене* [2, с. 249].

Отже, первинними функціями кличного є семантико-синтаксична функція адресата вольової дії – потенційного суб'єкта дії і формально-синтаксична функція підмета.

Своєю структурою вокативні речення збігаються із звичайним непоширеним звертанням. В обох випадках головним і єдиним членом виступає ім'я особи. Проте своїм змістом вокативне речення багатше від звичайного звертання, бо нерозчленовано виражає якусь думку-почуття, що нею супроводиться звертання до особи. Ця думка завжди модально й емоційно забарвлена і виявляється у своєрідній інтонації, яка не цілком збігається з інтонацією звичайного звертання, залишаючись щодо типу звертально-спонукальною.

Є кілька основних груп вокативних речень, які розрізняються змістом і функцією:

1) вокативне речення, що ними гукають когось, просять, закликають чи вимагають якось зреагувати на поклик, зробити що-небудь, розповісти, пояснити і под. Напр.: ***Дарцю***. *Дарцю, ти чуєш мене?* [3, с. 91];

2) вокативне речення з виразною спонукальною функцією – попереджувальною, заборонною, наказовою тощо; з їх допомогою мовець застерігає особу, до якої звертається, від непродуманих чи небажаних вчинків, висловлювань. Напр.: ***Сесто***, ***сестро*** [3, с. 160] (назва оповідання); ***Ленця***. ***Ленця***, ***любов моя*** [3, с. 232];

3) вокативне речення, що виражають різноманітні реакції мовців, їх внутрішні переживання, які сконцентруються у звертанні і передаються інтонацією, підказують ситуацію, контекстом. Ці вокативні побудови можуть виражати радість і здивування мовців при зустрічі, часто несподіваній, напр.: ***Чоловіче***! ***Адаме***! *Я поставив тебе у центрі всесвіту* [3, с. 121]; *О* ***сліпуче***, ***прекрасне*** *і* ***дике***! *Грай вогнями…* [3, с. 123].

Таким чином, специфіка вокативів у прозі Оксани Забужко полягає у тому, що кількість вокативів у ній, порівняно з іншими письменниками, незначна. Вона полюбляє художню публіцистику, яка не передбачає вокативів. Серед вокативів переважають традиційні непоширені, при яких, найчастіше, трапляються займенники 2-ої особи; постпозиція і препозиція щодо розміщення вокативів, в цілому, збігаються за частотністю використання. Письменниця часто послуговується пестливими формами вокативів, повторами, вигуками і підсилювальними частками, щоб передати емоційно-експресивну характеристику персонажів, описати стосунки між

ними, вказати на основні риси характери тощо. Називний відмінок як дублет кличного, окрім дібраних російськомовних варіантів, у Оксани Забужко майже не трапляється. Письменницю вважають послідовницею нормованого літературного написання слів, інтелігенткою та інтелектуалкою, яка пропагує українську мову на теренах не тільки нашої Вітчизни, але й за кордоном, тому такий висновок, який випливає зі сказаного є логічним і вмотивованим. Використання вокативних речень у прозі письменниці обмежене, це пов'язано з тим, що Оксана Забужко переважно використовує складні синтаксичні конструкції, які не потребують таких речень. Вокативні речення у творчості Оксани Забужко трапляються у назвах оповідань «Сестро, сестро», а також вони часто повторюють (дублюють) вокатив у наступних синтаксичних конструкціях. Окрім того, варто зазначити, що вокатив у письменниці має національно-фольклорне забарвлення, як-от: лагідні (пестливі) форми кличного відмінка Оксана Забужко використовує не тільки у зверненні до рідних, друзів, товаришів, а й – до ворогів, опонентів (*вороженьки*, *подруженьки*).

Оксана Забужко – яскравий представник елітарної сучасної літератури, з високими естетичними поглядами на українське слова, а саме – вокатив, вона прагне удосконалити українське мовлення відповідно до вимог часу.

Література

1. Гринишин М. Вокативні речення в асиметричних ситуаціях спілкування. URL: http://litmisto.org.ua/?p=7687 (дата звернення: 23.09.2018).

2. Забужко О. Музей покинутих секретів: Роман. К.: Факт, 2009. 832 с.

3. Забужко О. Тут могла б бути ваша реклама: Оксана Забужко. Харків: Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2014. 320 с.

4. Скаб М. С. Граматика апеляції в українській мові. Чернівці: Місто, 2002. 272 с.

5. Словник іншомовних слів: 23000 слів та термінологічних словосполучень / Уклад. Л. О. Пустовіт та ін. К.: Довіра, 2000. 1018 с.

Землянська А.В.
кандидат філологічних наук
доцент кафедри української і зарубіжної літератури
Мелітопольський державний педагогічний університет
імені Богдана Хмельницького
Чимиркова О.І.
студентка IV курсу
Мелітопольський державний педагогічний університет
імені Богдана Хмельницького

НАЦІОНАЛЬНА ІДЕЯ КРІЗЬ ПРИЗМУ ОСМИСЛЕННЯ ПОСТАТЕЙ КЛАСИКІВ У ЗБІРЦІ ЕСЕ ЄВГЕНА БАРАНА «ШОКОЛАДНА УКРАЇНА»

Анотація. *Стаття розкриває розуміння Є. Бараном значення Т. Шевченка та І. Франка для становлення української нації та затвердження унікальності українського народу крізь призму сучасності. Зауважується, що для автора ці постаті є символом непоборного духу, самоідентифікації та внутрішньої величі людини.*

Ключові слова: *есе, метажанр, національна ідентичність, шевченківська людина.*

Є. Баран – український літературознавець і критик, увійшов у вітчизняний літературний процес ще й як есеїст. Його доробок у цьому жанрі досить значний: це збірки «Замах на міражі» (1997), «Порнографічна сутність правди» (2007), «У полоні стереотипів» (2009), книга щоденникових нотаток та есеїстики «Наодинці з літературою» (2007) та ін.

Сам жанр есе на сьогодні розкриває перед митцями і критиками неабиякий простір для самовираження та водночас – оцінки минулого, теперішнього і прозирання у майбутнє. «Я вільно викладаю свою думку про всі предмети, навіть ті, що виходять за межі розуміння і кругозору. Висловлюю її не задля того, аби дати поняття про речі, а для того, щоб дати поняття про мої переконання» [цит. за: 3], – так висловився про суть есе М. Монтень, «батько» жанру. І визначальні риси есеїстики сприяють поставленому завданню: невеликий обсяг текстів, конкретна тема, її суб’єктивне тлумачення, вільна композиція, діалог із читачем або привід для спілкування, який пропонує автор, і напрямки міркувань, що він їх намічає. При цьому, у такій розмові «нашвидкуруч» письменник не перевантажує читача інформацією, подаючи лише ті факти, що потребують осмислення і

дискусії.

Хоча есе – жанр, народжений ще в кінці XVI ст., сьогодні серед українських письменників він має неабияку популярність. Причини такого злету – легка манера письма, швидка реакція на події, можливість лаконічно і по суті оформити і донести через уявні або реальні образи й ситуації свої думки, переживання, враження тощо.

Деякі дослідники літератури non-fiction зауважують, що поєднання в есеїстичних текстах суб'єктивного і об'єктивного, ознак публіцистики, документалістики і художньої літератури робить есе «метажанром» («гібридним жанром», «наджанром», «мегажанром»), що демонструє прагнення митців вийти із умовно-літературного у загальнокультурний простір [6].

Так, Є. Баран часто у своїх творах порушує питання про роль українських письменників у літературі та вітчизняній і зарубіжній культурах узагалі. Наприклад, у збірці літературо-критичних статей «Тиша запитань» представлені його роздуми над творчістю класиків та сучасних представників мистецтва слова: О. Гончара, Є. Маланюка, Гр. Тютюнника, прикарпатських письменників. Збірка «спогадових есеїв» «Дев'яності навиворіт» пропонує осмислення літературного процесу 90-х рр. XX ст. Письменник наголошує, що така форма робить відтворювані образи більш зримими, а історії правдивими [див.: 4].

Є. Баран наголошує про те, як важливо шукати співбесіди у часі і просторі. Есеїстика дозволяє йому бути почутим. Збірка есе «Шоколадна Україна», що вийшла друком у 2016 р., не стала винятком. На її сторінках розкриваються погляди автора на літературу, історію та політику. Героями його текстів є Ю. Андрухович, С. Пушик, В. Стефаник, І. Франко, К. Цісик, М. Черемшина, Т. Шевченко, Є. Юрчак, та ін.

Сама збірка названа за одним із есе, присвяченим виборам Президента України у 2014 р., які виграв П. Порошенко. Власне, йшлося про новий курс розвитку країни, важко виборюваний під час Революції Гідності та закріплюваний воїнами АТО. Автор твору говорить про страхи і сподівання, недовіру і прагнення вірити у краще, про національну свідомість та величезну відповідальність, яка лягає на як Президента, так і на кожного українці. Тож стає очевидним, чому збірка «Шоколадна Україна» розпочинається із звернення до постаті Т. Шевченка як Генія нації, Пророка, Великого Кобзаря свого народу.

Останнім часом все частіше з'являються розвідки про самого класика та студії його творчості, незважаючи на значний доробок шевченкіани, а урочисті заходи, присвячені йому, стають більш масштабними. Усе ж митці

намагаються подати власне бачення роль Кобзаря в українській історії та культурі, їх особисте становлення, вплив на сучасників [див.: 5; 7; 8 та ін.].

Незважаючи на те, що *«найтяжче сказати про Тараса Шевченка, коли багато вже сказаного…»* [1, с. 5], знайшов правильні слова, аби читач ще раз спробував зрозуміти неперевершеного українського генія, і Є. Баран. У його есе «Животворящий Шевченко… Від Шевченка до шевченківської людини» лунає думка, що вивчення творчості митця починається ще в школі, та люди навряд чи розуміють до кінця все, із чим поет звертався до різних поколінь і часів. «*Кожний виступ у Шевченківські дні є немовби складанням іспиту на зрілість: громадську, професійну, людську. Се нелегко, а особливо, коли громада, збуджена, втомлена, злякана, збайдужіла, <…> чекає від виступаючого мало що не сили єрихонської труби, яка розвалить ворожі мури і ворожі підступні замисли»* [1, с .5], – зауважує Є. Баран. Він стурбований питанням патріотизму в сьогоденні, враховуючи події, що відбуваються на сході України протягом останніх років. Адже, на жаль, підкреслює критик, українці згадали про патріотизм лише за необхідності, коли виникла потреба. Й не знаючи, як знайти вихід із цієї ситуації, розгублені, сподіваються на диво «*на хвилях революційних очікувань»* [1, с. 6].

На думку автора, найбільша проблема – внутрішній ворог, якого носить в собі людина. Саме його найважче перемогти. Тож боротися із цим ворогом він пропонує силою Шевченкового слова та «*правдою Шевченківського Чину»* [1, с. 6]. Він звертається до слів М. Шлемкевича, українського філософа, який у 1954 р. в праці «Загублена українська людина» зазначив, що сучасна людина зовсім інша, ніж у попередні століття, адже «*народилася з пориву створити свій власний новий світ із власних джерел і власних сил»* [див.: 1, с. 6]. Гаслами такої людини уже на поч. XXI ст. знову стає виведений Т. Шевченком заклик «Борітеся – поборете!». Тож для Є. Барана сучасна людина є зразком людини шевченківської: має жагу до свободи, прагнення побудувати власну державу і ствердити себе як представника своєї нації – цілі, сповідувані самим Кобзарем.

І хоча Україна так і не побудувала власну, сталу політику, однак в нех був і залишається її унікальним здобутком є поезія Т. Шевченка у якій відтворена вся наша країна з її культурою, історією, політикою, менталітетом тощо.

В есе Є. Баран чітко пояснює, чому з такою пристрастю і наполегливістю закликає наслідувати місію українського генія. Як стверджує митець, його сучасники втрачають віру в себе, власні сили, покликання, втрачають ту самобутність, яка була притаманна поетові та його творам.

Йдеться, насамперед, про впевненість у власній справі, що підтверджують наведені в есе рядки зі «Спогадів про Шевченка» І. Тургенєва: *«Самолюбие в Шевченке было очень сильное и очень наивное в то же время: без этого самолюбия, без веры в призвание он неизбежно погиб бы в своем закаспийском изгнании (...)»* [цит. за: 1, с. 7].

Тож порятунок держави, на думку Є. Барана, міститься в усвідомленні «*животворящої правди Шевченківського слова (Слова-Бога, Слова-Чину, Слова-Бою)»* [1, с. 7]. За прикладом Кобзаря, найголовніше не перетворюватись на національного месію, а лише пам'ятати головне – *«в житті важлива не поза, а позиція»* [1, с. 8].

Наведені переконання Є. Барана щодо поета виправдовують назву есею «Животворящий Шевченко…», оскільки він розглядає його не лише як видатного майстра українського слова, а й як масштабну історичну фігуру, що надихає на боротьбу, приклад для наслідування, панацею від зневіри. Завдяки епіграфу до твору: *«І з'явився йому ангел Господній у вогняному полумені посеред куща. Глянув він, аж ось вогнем палає кущ, а не згорає» (Вихід 3.2),* легко провести паралель: наш Мойсей – це Т. Шевченко. А ми – шевченківські люди, маємо йому довіряти й нести правду «*святу животворящу» (П. Куліш «Слово над гробом Шевченка»).*

Так само величною постає в есе Є. Барана і особистість І. Франка. Твір критика спрямований на подолання певних стереотипів і міфів про класика української літератури. І щоб не бути поверховим, проникаючи у творчість Іншого, у чужий світ, не зрозумівши власного, Є. Баран пропускає особистість митця крізь себе, зіставляючи світоглядні засади і життєві принципи.

Розмова з читачами в есе «Іван Франко: непоборні міфи. Pro s contra…» починається із зізнання: «*Для мене Іван Франко – людина, яка йшла дорогою життя, стверджуючи і заперечуючи власне «я», аби пробудити в масі (юрбі) потребу національної окремішности*» [2, с. 57]. Автор переконує, що всі штампи і кліше, які, переважно за радянських часів, використовували по відношенню до українського письменника: «*соціаліст марксистського штибу*», атеїст та ін. – були своєрідною маніпуляцією з боку влади та її прислужників у мистецьких і наукових колах. Причиною цього, за Є. Бараном, є сприйняття сучасниками Франкових праць як «*замаху на особисту свободу*», яку вони, за критиком, розуміли з позицій рабської ідеології.

Тож, перераховуючи різні підходи до осмислення постаті митця, його ролі в тогочасному соціумі, філософських та історіософських поглядів тощо, автор есе знову приходить до твердження, що всі ці спроби вмістити постать

Генія в конкретну методику або вчення, канонізувати його чи розвінчати цей канон, не відповідають силі його таланту і силі особистості. Усе його життя є його творчістю, і, натомість, його художні й публіцистичні тексти – своєрідним життєписом. «*Це генії,* – характеризує такий тип особистості Є. Баран, – *вибранці долі, великі й оригінальні в доброму і злому, у щасті і в стражданні. Це корифеї літератури, творці нових напрямків*…», життя яких саме по собі –це архітвір, адже «*навіть нездарно розповідане, збагачує скарбницю людського духу*» [цит. за: 2, с. 60].

Критик робить висновок, що для таких геніальних постатей найкращий спосіб пізнання – якомога точніше пізнавання й опис біографії, занурення в їх життя. І головне – якщо сучасники своїми «*дріб'язковими душами*» не здатні осягнути «*великого Чину*» І. Франка та інших «велетнів духу», то й не варто сумніватися в його усталеному місці в українському культурному просторі. Саме пізнання цих геніїв дозволяє усвідомлювати власну унікальність як представника певної нації та свого народу.

Отже, Є. Баран у своїх есе, поданих у збірці «Шоколадна Україна» і присвячених найвеличнішим постатям вітчизняної культури – Т. Шевченку та І. Франку, нагадує сучасникам про велич цих постатей та роль у консолідації та самовизначенні української нації та свого народу. Найголовніше, до чого повертають митці, – це подолання суперечностей в самому собі та збереження свого «Я». Автор есеїв починає цей шлях із себе.

Література

1. Баран Є. Животворящий Шевченко… Від Шевченка до шевченківської людини. *Шоколадна Україна*. Брустури: Дискурсус, 2016. С. 5–8.

2. Баран Є. Іван Франко: непоборні міфи. Pro і contra… *Шоколадна Україна*. Брустури: Дискурсус, 2016. С. 57–60.

3. Есе. URL: http://www.ukrlit.net/info/criticism/essay.html.

4. Євген Баран // Івано-Франківська обласна універсальна наукова бібліотека імені І. Франка. URL: http://lib.if.ua/litprem/1330246093.html.

5. Мажара Н.С. Постать Тараса Шевченка у рецептивному вимірі літератури «non-fiction» (на матеріалі мемуарної дилогії Г.Костюка «Зустрічі і прощання». *Мова. Свідомість. Концепт*: зб. наук. праць / відп. ред. О.Г. Хомчак. Мелітополь: МДПУ ім. Б. Хельницького, 2014. Вип. 4. С. 44–49.

6. Мажара Н.С. Теорія метажанру в контексті літератури «non fiction». *Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка*. 2011. №19(230). С. 65–69.

7. Стадніченко О. Тарас Шевченко в українській мемуаристиці кінця

XIX – початку XXI століття. *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія. Соціальні комунікації*. 2014. Вип. 1(31). С. 223–226.

8. Шарова Т.М., Шаров С.В. Історія української літератури 40–60 рр. XIX ст.: підручник. Мелітополь: Видавничо-поліграфічний центр «Люкс», 2018. 201 с.

Зотова В.Г.
кандидат педагогічних наук
доцент кафедри української і зарубіжної літератури
Мелітопольський державний педагогічний університет
імені Богдана Хмельницького
Гурдуз К.О.
кандидат філологічних наук, заступник директора з виховної роботи
вчитель англійської мови
Чернігівська загальноосвітня школа І–ІІІ ступенів Чернігівської селищної ради Чернігівського району Запорізької області
Носенко О.О.
вчитель англійської мови
Чернігівська загальноосвітня школа І–ІІІ ступенів Чернігівської селищної ради Чернігівського району Запорізької області

РОМАН СТЕПАНА ПРОЦЮКА «ІНФЕКЦІЯ»: ПОЕТИКАЛЬНІ МАРКЕРИ

Анотація. *У статті увага зосереджується на поетикальних маркерах роману С. Процюка «Інфекція», що дає можливість авторам аналізувати його як постмодерністський текст. Композиція твору, архітектоніка образів відзначаються не лише складністю взаємодії і взаємопроникнення усіх компонентів, а й своєрідною грою, тими новими смислами, яких набуває твір завдяки їй.*

Ключові слова: *постмодерністський текст, поетикальний маркер, роман, композиція, художній образ, гра.*

Літературному процесу помежів'я XX – XXI століть притаманні численні суперечності. Так само можна узагальнено схарактеризувати постмодерністські тексти. Переважна більшість літературознавців, які досліджували і продовжують досліджувати їх масив, наголошують на тому, що єдиної й об'єктивної оцінки цих творів немає і взагалі не може бути.

Рецепції постмодерністського письменства різними науковцями іноді не просто містять розбіжності, а й кардинально відрізняються. Тож спробуємо подати власну рецепцію одного із знакових українських романів постмодерністського періоду – «Інфекції» – Степана Процюка, – який сьогодні незаслужено дещо відійшов у тінь уваги літературознавців.

Уперше твір був надрукований у часописі «Кур'єр Кривбасу» [6; 7], трохи згодом вийшов окремою книжкою. Відтоді у періодиці досить систематично з'являлися статті про роман і його автора [1; 2; 3; 4; 5 та ін.]. Зокрема, Є. Баран писав: «Процюк є психологічним письменником. Його завжди цікавив внутрішній світ людини. Ідеї, почуття, а ще соціально-історичне тло. Ось на цих трьох китах і вибудований моноліт Процюкової прози… У його повістях, романах ви знайдете більше достовірної інформації психологічно-культурної, аніж у будь-яких інших історичних, політологічних чи ще якихось квазідослідженнях. Тому що Процюк завжди давав контекст… пропускаючи його через долю конкретної людини… [1]. Письменник і літературний критик також висловив співзвучну нашій думку про проблематику роману «Інфекція» і його героїв: «Перечитуючи «*Інфекцію*», я вкотре зловив себе на думці, що всі причини нашого державницького топтання на місці розкриті у повістях і романах Процюка – деградація Людини, як істоти політичної, суспільної, культурної… У Процюка фактично немає «*героя*» в літературознавчому визначенні. Є соціально-психологічні типи, які зневірені, втомлені, розчаровані, приречені на виживання або ж не здатні навіть на нього. Вони би любили, раділи, тішилися життю, якби вміли. Там, у цих повістях і романах, мало перспективи і мало віри… Процюка треба читати, аби зрозуміти у першу чергу самих себе. Аби змусити себе задуматися і щось виправити в собі. Будь-які зміни можливі лише тоді, коли людина приходить до потреби внутрішніх змін. На цьому постійно акцентує Процюк. Не вірити йому немає підстав» (курсив Є.Барана. – Автори статті) [1].

«Інфекція» – твір про українську сучасність, про Україну. Одним із чинників його приналежності до постмодерністського напряму (хоч у цьому відношенні вважаємо текст синтетичним, багатовекторним) є складні, часом із натяком на ризоматичність, композиція і сюжет. Однак чітко вимальовуються дві сюжетні лінії. Перша – життя родини Сави Чорнокрила, інша – родини Кисільчуків. Роман складається з восьми частин, які заслуговують бути названими окремими художніми полотнами. Спочатку дія розвивається у двох паралельних напрямках, причому кожна наступна частина не є логічно зумовленою попередньою. У I, III і V частинах постає перша, а в II і IV – друга сюжетна лінія. VI частина є комбінованою, оскільки в ній спочатку розповідається про Назара Кисільчука і його спроби вступити

до релігійної секти, а далі про Іванку та її знайомство із сестрою Францискою. VII частина є об'єднуючою. У ній перетинаються перша і друга сюжетна лінії. Це відбувається тоді, коли Сава Чорнокрил і Остап Кисільчук допомагають своїм знайомим і виступають посередниками в операції продажу картин. VIII частина є заключною. Тут сюжетна лінія розпадається на багато векторів, що мають різностороннє спрямування. Фінал твору свідчить, на нашу думку, про дещо містичне розуміння автором особливостей життя. Люди зустрічаються, знайомляться, товаришують або ворогують між собою, однак минає час і їхні долі можуть несподівано розійтись урізнобіч.

У романі дуже складно, майже неможливо визначити традиційні елементи композиції. Пояснюємо це нелінійністю сюжету. Фактично, кожна частина має свою композицію, у якій наявні всі або майже всі її компоненти. Однак їх послідовність порушена. Проаналізуємо, для прикладу, композицію першої частини. Спочатку подається інформація про Саву Чорнокрила і його неприхильне ставлення до Заходу, яку можна вважати прологом. Далі йде розв'язка: читач постає перед фактом одруження Сави, дізнається про його дружину Іванку з Галичини й доньку Софійку. Зав'язкою є знайомство Сави й Іванки у студентському гуртожитку. Потім відбувається розвиток дії, а саме зародження кохання. Кульмінація твору – початок статевих стосунків Сави й Іванки, їх думки про одруження. Епілогом є невеличка стримана розповідь про весілля. У І частині подається також історія родини Іванки, у якій провідне місце займає образ батька – Миколи Васильовича Лоб'юка. Цю оповідь важко віднести до визначених композиційних елементів, вона має всі ознаки новели і, відповідно, свою не менш заплутану композицію. Композиції інших частин роману також дуже складні, між їх структурними компонентами важко встановити певні межі.

Складна побудова «Інфекції» С. Процюка є своєрідною екстраполяцією буття України. Так само складними й неоднозначними є образи твору. Серед найбільш помітних персонажів можна назвати Саву Чорнокрила і його дружину Іванку (у дівоцтві Лоб'юк), Кирила Орленка, Остапа й Назара Кисільчуків. А. Власюк вважає, що вони, а також образи інших творів С. Процюка, є носіями філософії «так званого ущербного націоналізму», перемелені «системою і обставинами життя» [3]. Для розуміння образів роману вважаємо посутньою ще одну думку науковця: «Степан Процюк належить до когорти письменників перехідного періоду, які закладають підвалини творення справжньої національної української літератури. Головний його герой (Сава Чорнокрил. – Автори статті), – людина, яку живить українське минуле. Проте обставини життя жорстко ламають

особистостей, які би могли прислужитися сьогоденню й майбуттю України. Найлегше зобразити подвиг тих, хто загинув за Україну. Важче – тих, кого зламала енкаведистсько-кагебістька сталінська система, що й робить Степан Процюк. Поки що неможливо – тих, хто вистояв і творить майбутнє України [3].

Із Савою Чорнокрилом знайомимося з першої сторінки твору. Автор не подає чітких портретних характеристик героя, обмежуючись кількома словами: «Сава, кремезний тридцятирічний красень із вузенькою чорною бородою, але повноцінним, на відміну від носіїв борідок-епігонів під вождя світового пролетаріату...» [6, с. 4]. Характер Чорнокрила екзистенційний, як і характер усіх інших персонажів, він розкривається переважно через внутрішні монологи, що допомагають з'ясувати особливості світогляду героя. Іноді цю функцію виконує сам автор, подаючи певні зауваження, а також описи вчинків героя.

Сава – людина з чіткими переконаннями. Однак, у його постаті є щось загадкове, навіть дружина не завжди може його зрозуміти і говорить, що хотіла б мати ксерокопію його думок. «...Сава строгий і мовчазний, не впадає в обійми сварливості, не має приступів жорстокості, не займається дрібними побутовими заувагами, отим кожноденним сичанням – не туди поклала, не так взяла – що виражає душу не менше, ніж читання депресивних есхатологічних візій, кінцесвітніх марев, апокаліптичної кон'юнктури. Сава зовні спокійний, викінчений інтроверт...» [6, с. 20].

Сава є носієм виразної національної ідеї, вважає себе справжнім українцем, а свою батьківщину – центральну Україну – її серцем. Він відверто заявляє, що не любить Галичини, обурюється, коли його називають східняком: «Іванчина мати засипає Саву запитаннями, той відповідає ... а говорять, що по всій Східній Україні (Черкащина – не схід, а центр, строго вставляє Сава)...» [6, с. 19].

В образі Сави автор показує людину праці, людину, що змушена постійно вести пошуки заробітку, аби прогодувати родину, щоразу здобувати право на існування, розраховуючи лише на власний розум і фізичні сили. С. Процюк показує, що, незважаючи на вольовий характер і сильну вдачу, Сава є звичайною людиною.

Найбільш ефективним прийомом творення образу є показ внутрішніх борінь персонажа. Сава не завжди міг протистояти песимістичним настроям, дуже переймався тим, що через певні обставини не міг нічого змінити у своєму житті, досягнути бажаних висот. Іноді Сава впадав у розпач, починав ненавидіти не лише себе, а й усіх оточуючих, навіть дуже близьких йому людей: «Сава приходив додому викрученим, як дірява ганчірка, почуваючи приступи огиди і люті до себе – спеціаліста із розчинів та кельми – і до

дружини, округлий живіт якої звістував розбрунькування їхньої сім'ї» [6, с. 36]. Однак він знаходив у собі сили протистояти суспільній невлаштованості, намагався контролювати свої вчинки й емоції: «... вольовими зусиллями, іноді – надзусиллями, Сава замикав на ключ цей внутрішній вулкан бунтарства супроти дружини, вахтерки, загалом слабких світу сього, на денці душі розуміючи, що такий припадок засвідчив би лише те, що він є справді зеро, порохом під ногами, жалюгідним червом, що смикається під монументальною колісницею епохи» [6, с. 36].

Сава боровся за справедливість, намагався бути чесним із людьми і з собою. Він не може утриматись, коли його колишній партійний товариш, а нині бізнесмен-роботодавець вимагає оплати за проїзд у його дорогому авто. Герой сприймає це як ображення і кидає роботу. Він усвідомлює, що вчинив нерозумно, що знайти нову роботу буде дуже важко, однак вчинити інакше не міг.

Разом із тим, Сава був чутливою, сентиментальною людиною. Він дуже вболівав за близьких йому людей, любив матір і сестру, кохав дружину, обожнював доньку. Варто навести у цьому сенсі його розмірковування у лікарні під час пологів дружини: «Із калейдоскопічною бистрінню Сава прокручує спогади про те, як часто не казав Іванці втішного слова, відмахувався, бо він не духівник, не пенсіонна старушенція із розплідника шляхетних дівчат ... Тоді вона була поруч, міг у будь-який момент приголубити, погладити, тепер би йому ці хвилі... Які-бо ми буваємо черстві, звикаючи до близьких...» [6, с. 40–41].

Автор не ідеалізує героя. Поряд із багатьма чеснотами Сава мав свої вади. Були моменти, коли він хотів позбутися «сімейного тягаря»: «А може, покинути дружину і дочку? Нехай їдуть на Галичину, там багатші люди, бо лукаві й хитрі... А я ще не старий, якщо візьму, завербуюсь у перший-ліпший легіон і стану африканським миротворцем... повернуся сюди за кілька років, може, щось зміниться?» [6, с. 43–44]. Сава відчуває кризу їх подружнього життя, втрату молодечого запалу і пристрастей, намагається знайти розради з коханкою. Але, врешті-решт, розуміє скороминучість таких стосунків, розриває їх і починає новий етап родинного життя. Сава Чорнокрил не сприймається як антигерой, а навпаки, викликає співпереживання. Погоджуємося з А. Власюком – в особі головного героя втілені характерні риси переходової доби [3], що намагається протистояти суперечностям життя.

В образі Іванки показано людину, залякану життям. Унаслідок постійних переслідувань батька більшовицькою владою вона змалечку звикла до пересторог і недовіри: «Боже мій, я завжди боялася. Малою

боялася батька, його мученицького обличчя... Боялася тихої матері, боялася за матір... Я боялася навчання і викладачів, але найбільше боялася, вже трошки звикла, Києва» [7, с. 22].

С. Процюк занурюється в психіку жінки, що не може позбутися примар дитинства. Пережиті дівчиною трагічні моменти сприяли тому, що вона виросла закомплексованою, надто підозрілою й обачливою. Іванка значно відрізнялася від однолітків, її не цікавили розваги, вона не знала, що таке щастя, радість, сміх. Зустріч із Савою стала для неї справжнім дивом, оскільки вона пізнала кохання, змогла поринути за межу своїх уявлень про життя. Ось як говориться про це у творі: «І наступила в Іванчиному житті нова епоха, вивершив херувимський кресляр лінію, що розділила життя на два періоди: доСавиний і Савиний. Третього, сиріч післяСавиного, вона не могла уявити навіть у павутинні мученицьких марень» [6, с. 15].

Відповіддю на питання про те, чим привабив дівчину Сава, є, мабуть, і не його гарна зовнішність, не правильна українська вимова, стійкі національні переконання, а те, що він міг її захистити. Сава став справжньою опорою для Іванки. Мабуть, саме цього їй не вистачало з дитинства. Однак, незважаючи на все вище сказане, вона так і не змогла позбавитися своїх страхів. Іванка продовжувала боятися за свою дочку, чоловіка, свій шлюб, боялася самотності: «Яка я самітня, тільки донечка тримає на світі, нікому пожалітися, просто і по-жіночому виревітися. Навколо чужі люди – із чужими інтересами, чужими обличчями, чужою мовою» [7, с. 27].

Визначальною рисою характеру Іванки є патріотизм. Вона відмовилась емігрувати з України у пошуках кращої долі: «Ми народилися тут, тут маємо прожити, і тут мусить упокоїтися наш прах. І не треба високих слів, нікого нині не проймеш пафосом; я з тобою готова на все і до всього, тільки не виривай мене з України, бо там вже буду не я, а тільки моя калька із вбитою волею до життя» [7, с. 63].

Іванка є втіленням стриманості, розважливості, покірливості. «Савині слова мали вагу, вони містили для Іванки гіпертрофований сенс... Навіть якби Сава прийшов від коханки... вибачила б...» [6, с. 21]. Автор показує жіночу мудрість, оскільки Іванка не роздмухує сварок, не вчиняє скандалів. Причина, мабуть, у тому, що вона надто настраждалася від них у дитинстві. Саме це, як бачимо, допомогло їй врятувати сім’ю.

Незважаючи на те, що розповідь про Кирила Орленка займає порівняно невеликий обсяг, художник є важливим персонажем роману. Він уособлює людину мистецтва, але є не просто любителем і поціновувачем живопису, а «хворіє» ним. Кирило – неординарна особистість. Його основними цінностями є чесність і гідність. Кирило має сильний характер. Він не боїться

говорити правду, не вміє підлабузнюватися, бути пристосуванцем. Вагомість постаті художника пояснюється ще й тим, що він є своєрідною об'єднуючою ланкою, а його маленька тісна майстерня є центром багатьох важливих подій у творі. С. Процюк значно вивищує образ Кирила над іншими представниками, так званого, місцевого «художнього бомонду».

Кирило Орленко має нещасливу долю. Думається, автор не випадково вигадує для героя примхливі перипетії життя, випробовуючи його на витривалість. Кирило посварився з дружиною, живе аскетом, не може зустрічатися з сином, не має великого успіху й у професійній діяльності, оскільки його переконання не дозволяють поступитися своєю честю. Визначальною рисою, що формує уявлення про художника, є його ставлення до сина. Виявляється, що попри удаваний нігілізм, Кирило є дуже серйозною людиною. Читача не може не сколихнути батьківська туга, трагедія від неможливості бути поруч з рідною дитиною: «Кажуть, що батьківську любов не зрівняти із материнською. Кажуть, щоб лепетати язиком. Не раз Кирило у приступі батьківського фетишизму цілував світлину, на якій щасливо усміхався трирічний Орленко Кирилович, – його вегетативне «я», не захмарене тягарем суму і втрат. Напевне, Винниченко сказав би, що він – поганий художник, бо жодну картину так не беріг, як цю світлинку, цей уламок колишнього повноцінного щастя» [7, с. 14].

Характер Кирила подано в динаміці. Автор показує, як під впливом суспільних чинників він змінює свої погляди на життя. Врешті-решт, Кирило зламався, не зміг більше чинити опір шаленому тиску знецінення мистецтва: «…суспільство потребує підробки і дешевки. Складні естетичні пошуки можуть дозволити ті, що мають банківські рахунки, а не тиснуться у панельних нірках, як збезумілі горобці. Грою з образами можуть бавитися ті, що гріються біля каміна у власному розкішному особняку, а не мерзнуть на верховіттях старих київських будинків, як божевільні голуби...» [7, с. 58]. «І буду працювати і творити живопис для бізнесменів, байдуже, що на екзаменах у художніх школах малюють складніші і талановитіші речі», – вирішує Кирило, хоч від цього стає ще нещасливішим [7, с. 59].

Однак Кирило також не сприймається як антигерой. Читач розуміє його душевні муки, сумніви. Автор залишає надію, оскільки Кирило змінюється лише зовні, дорікаючи собі за «запроданство»: «Сави немає, п'явок немає, і не тішить тебе, Кириле, склад дорогого гардероба і невеличкий банківський рахунок... Звідки комплекси, Кириле, продавайся до кінця, адже, як подейкують новоявлені і покликані нашим часом гуру, мистецтво – це заробітчанство» [7, с. 60].

У романі значна увага приділяється образам братів Кисільчуків.

Прийомом творення їх характерів є протиставлення. Здається, що автор ставить за мету розкрити в образі Остапа Кисільчука усі вади людського суспільства. Старший брат постає перед читачем пихатим, егоїстичним, надміру амбітним. Автор не скупиться на слова, послуговуючись у розповідях про Остапа брудною мужицькою лайкою. Висновки про байдужість, черствість Остапа робимо з його власних роздумів. Вражає його ставлення до брата, який приїхав до нього в Київ. Зустріч із факультетською пихатою модницею виявляється для нього важливішою: «Який недоречний приїзд Назара, саме з Ірен познайомився, можна було би спробувати її розшукати у гуманітарному корпусі. Ще дві години до опікунської зустрічі, брат вже дорослий, одинадцятикласник, нехай трохи живе власним життям, хай має свою екзистенцію... хрен із ним, ризикну пошукати Ірен...» [6, с. 28]. Назар натомість обожнює брата, з нетерпінням чекає зустрічі з ним. Назар показаний автором як довірлива, чуйна, трохи навіть наївна людина. Пригадується, як довго він чекав Остапа у домовленому місці, які жахливі картини почав малювати в уяві, передчуваючи щось лихе: «Щось мусило скоїтися, важке і неприємне, бо не міг Остап залишити його напризволяще, адже не встигли ще набриднути один одному, так, билися колись маленькими... На Назарові очі навертаються сльози...» [6, с. 28].

Назар є дуже вразливим. Навіть через багато років потому він буде згадувати страшну сцену, що сталася в гуртожитку, слова Остапа: «Чого приїхав, нерви мені псувати...» [6, с. 30]. Читач не має сумнівів у тому, що автор на боці Назара, симпатизує йому, оскільки, незважаючи на юність, хлопець виявляє справжні чоловічі риси характеру. Він знайшов у собі сили перебороти образу, стримати емоції, не відповісти на ляпас брата: «Назар відступає, розум перемагає емоції...» [6, с. 32].

Таким чином, письменник акцентує у характері Назара людяність, стриманість, життєву мудрість. Сварка братів є одним із найбільш вражаючих і найсильніших епізодів у творі. Відбувається справжнє знайомство з братами, закладаються фундаментальні основи їх характерів, що будуть розвиватись у наступних частинах.

Погляди братів контрастно різняться й у ставленні до батьків. Остап сприймає їх як обузу, соромиться. Натомість Назар втілює справжню синівську любов, у його свідомості батьки постають в ореолі святості. Назар намагається захистити їх від розчарувань, оточити увагою, приховати страшну правду про байдужість брата, його зречення родини. Відмінним є також ставлення братів до жінок. Для Остапа Ірен є лише етапом у його фінансовому і кар’єрному зростанні, натомість Назар не уявляє життя без Наталки, глибоко страждає через їх розрив.

В образах Остапа й Назара, на нашу думку, С. Процюкові вдалося розкрити два різних типи особистості, дві різні долі, підвести читачів до розуміння складної діалектики життя.

Автор уводить у художнє полотно твору інших, другорядних, персонажів, які, своєю чергою, допомагають розкрити психологію головних героїв. Серед них – батько Іванки Микола Васильович Лоб'юк, її мати, маленька донечка Софійка, сестра Франциска, Мар'яна, мати й сестра Сави, батьки братів Кисільчуків, Ірен і її тато та ін.

Наскрізним у творі є образ України, що вимальовується через сприймання персонажами. Ось якою вона постає вже з перших рядків: «Сава Чорнокрил не любив України. Тієї, кожноденної, зі смердючими вокзалами і панельними будинками – химерними переростками хрущовського комунізму, із обідраним людом як конкретним доказом марноти будь-яких романтичних візій. Бо ця земля, як Бермудський трикутник, ковтає енергію та віру, серця і радість, провокуючи лише застаріле галюциногенне видиво співучої беззахисної дівчини, супервродливої та гіпердоброзичливої» [6, с. 3]. Україна, такою як її бачить автор і його герої, жахає. Вона значно відрізняється від тієї виплеканої й омріяної, яка оспівана в народних піснях, зображена в багатьох романах попередніх епох у всій своїй непереможній величі. С. Процюк далекий від приховування страшних реалій її сучасної екзистенції. Україна асоціюється у нього з розтерзаною зґвалтованою полонянкою. Однак фраза, якою розпочався твір, буде заперечуватися на всіх наступних його сторінках. Очевидно, що цитовані слова не могли належати тому, хто байдужий до України, і свідчать про глибоку любов і хвилювання за її долю.

Не можна погодитися з думкою деяких критиків про те, що присутності автора не відчувається. С. Жадан, навпаки, вважає, що «авторська присутність вгадується всюди» [4]. Його світоглядна концепція простежується чи не в кожному рядку. Активну позицію автора засвідчують його неодноразові звернення до персонажів. До Сави: «Де ж поділася твоя патетика, Саво, звідки бере початок твій некроз віри? Ти чоловік чи істерична і вередлива панянка файного галицького ховання?» [6, с. 44]; до Кирила: «Чув, Кириле, про цілі містечка для мертвих, котрі вибудовують китайські буржуа? І це жахливо-розкішне і порожнє місто для покійних існує, як покинута курортна зона. Ось тобі ще одна іпостась слави, бо із праху вийшла людина і у прах перейде…» [6, с. 51]; до Іванки: «Погано, Іванко, що все це слухає дитина, хоча ти відсилаєш її час від часу погратися, адже може колись прорости твій жаль недобрим спомином і плодом; захисти Софійку від розпачливих емоцій… Але ти осліплена і знечулена власними

переживаннями; заважкий хрест несеш, та хіба бувають легкі» [6, с. 31] тощо. Таку ж функцію виконують ліричні відступи.

У романі важко визначити особу оповідача. Вона може змінюватися, причому іноді різко й несподівано, або й зовсім непомітно. «Боже! Треба негайно летіти за ліками – у Іванки розпочалися перейми. Виходить черговий ескулап ескулапович, дивиться на Саву вивчаюче і насторожено і просить дозволу на кесарів розтин, бо можливі непередбачені ускладнення, де ми будемо безсилі, жорстко налягає на останньому слові» [6, с. 40]. У цьому невеличкому епізоді розповідь спочатку ведеться від імені Сави, потім автора, далі – лікаря, а закінчується знову словами автора.

У контексті дослідження поетики роману «Інфекція» варто розглянути й особливості позасюжетних елементів. Подані описи психологізовані. Пригадаємо, наприклад, як автор розповідає про будинок, у якому живе Іванка зі своїм чоловіком: «…молодій жінці здавалося, що весь панельний каркас їхнього будинку хропе, сопе, лається у сні, вивергаючи власні робітничо-міщанські болі, марячи стандартними мріями про добре оплачувану роботу, кращу квартиру і толька б нє била вайни. Чужий, ворожий до неї будинок, чужі, непривітні люди у під'їзді, начебто байдужі до всього, хоч стікай кров'ю на міжповерхів'ї...» [6, с. 24–25]. Очевидно,що уявлення про будинок складається не з опису інтер'єру чи екстер'єру, а на основі Іванчиних вражень від нього.

Те саме можна сказати про опис лікарні, що подається крізь призму Кирилового бачення: «Лікарня вразила відстороненою від навколишнього світу окремішністю. Потрапляєш у це царство різкого запаху медикаментозних розчинів, експериментальних вакцин, сильнодіючих і слабоконцентрованих препаратів – і здається, що уже ніколи не вийдеш із цього лабіринту-пастки, заплутаєш між маніпуляційними та ординаторськими, операційними і приймальнями… коридорами снують десятки білих і зелених халатів, тіла під якими наче стерилізовані від статевих ознак… лікарняне повітря гостро пронизує суєта і байдужість, зойки хворих і марафонські лікарські забіги коридорами» [6, с. 33–34].

Ці й подібні описи в романі С. Процюка важко назвати інтер'єрами або екстер'єрами у традиційному розумінні, однак саме на їх основі формується уявлення про внутрішнє або зовнішнє оформлення певної будівлі. Автор досягає відповідного ефекту в досить специфічний спосіб – шляхом змалювання психологічних станів персонажів, які залежать від того, як вони почуваються у тій чи іншій обстановці. При цьому автор часто звертається до зорових, слухових, нюхових, дотикальних площин сприйняття.

У творі відсутні пейзажні замальовки. Це бачиться нам досить дивним,

оскільки багато його героїв є вихідцями з села. Письменник звертає увагу переважно на внутрішні світи, почуття і емоції, стосунки персонажів. Цій меті підпорядковані діалоги та монологи. Так, наприклад, важливими для розуміння ідейного значення твору є розмови Сави й Кирила, Остапа й Назара, Остапа й Ірен тощо. Внутрішні монологи, крім зазначених функцій, слугують також глибшому розкриттю характерів. Важливу сюжетотвірну функцію відіграють сни, фантазії, марення, листи персонажів, які можуть бути предметом окремого дослідження. І все це складає повнокровну цілісність, великою мірою оприявлену завдяки мовному багатству роману, мовній стихії, що, як нам здається, через свою осібність, небезпідставну претензію на одну з якщо не головних, то визначних ролей у творі, явно увиразнює його постмодерністську палітру.

Думка про місце мови у романі С. Процюка потверджується С. Жаданом: «…мені особисто «Інфекція» нагадує великий, існуючий за своїми внутрішніми незбагненними законами мовний заповідник, який при ближчому розгляді легко надається до класифікування. Ось, коли Степан описує гарну дівчину, він пише «супервродлива та гіпердоброзичлива» (просто гібрид якийсь), а негарній, відповідно, теж чітко вказує на її місце: «Ох ти ж, курво, з манікюрами та педикюрами, червоними, як невинна кров». Все чітко і зрозуміло. Або, наприклад... цитати з російської. Автор ними відверто не гребує, але при цьому подає їх у такій психоделічній транскрипції, що його герої, використовуючи російську, починають говорити, як ґестапівські офіцери в радянських фільмах про війну: «Ти помніш, мая Акуліна, наш пєрвий нальот на любофь, а всьо ета била в сарає, в тєлятнікє возлє кароф». Особливо зворушує оте «кароф»…» [4].

Отже, поетикальними маркерами роману С. Процюка «Інфекція» є такі художні прийоми, як зображення екзистенційних станів; динаміка композиційних і образних паралелей і переходів; психологічна акцентуація портретів, інтер’єрів та екстер’єрів, внутрішніх монологів і діалогів; використання імпресії та експресії. Композиція твору, архітектоніка образів відзначаються не лише складністю взаємодії, взаємозв’язків, а й своєрідними ланцюгами перетворень, грою, тими новими смислами, яких набуває твір саме завдяки процесуальності цієї гри.

Література

1. Баран Є. Туга за міражами. URL: http://zolotapektoral.te.ua/evhen-baran-tuha-za-mirazhamy (дата звернення: 15.09.2018).

2. Боронь О. «Філологічна» проза Степана Процюка. *Слово і час*. 2002. № 5. С. 59–61.

3. Власюк А. Співець ущербного націоналізму. URL: https: //uamodna.com/articles/spivecj-uscherbnogo-nacionalizmu/ (дата звернення: 15.09.2018).

4. Жадан С. Вивалювання правди-матінки. URL: http://zhadan.info/vivalyuvannya-pravdi-matinki/ (дата звернення: 16.09.2018).

5. Кірячок М. Проблема урбанізації в романі С. Процюка «Інфекція». URL: http://eprints.zu.edu.ua/6920/1/Марина%20Кірячок.PDF (дата звернення: 15.09.2018).

6. Процюк С. Інфекція. *Кур'єр Кривбасу*. 2002. №149. С. 3–68.

7. Процюк С. Інфекція. *Кур'єр Кривбасу*. 2002. №150. С. 3–65.

Зотова В.Г.
кандидат педагогічних наук
доцент кафедри української і зарубіжної літератури
Мелітопольський державний педагогічний університет
імені Богдана Хмельницького
Черненко А.В.
студентка IV курсу
Мелітопольський державний педагогічний університет
імені Богдана Хмельницького

ХУДОЖНЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ДУХОВНО-МОРАЛЬНИХ ПОШУКІВ ЛЮДИНИ У РОМАНІ П. КОЕЛЬО «АЛХІМІК» І ПОВІСТІ В. ЧЕМЕРИСА «АРАВІЙСЬКА ПУСТЕЛЯ»

Анотація. *Автори аналізують проблемно-тематичні поля у романі П. Коельо «Алхімік» і повісті В. Чемериса «Аравійська пустеля», акцентують увагу на їх типологічних сходженнях, зазначають, що обидва письменники використали близькі мікропоетикальні палітри, однак кожний подав власну інтерпретацію процесу пошуку і віднайдення істини.*

Ключові слова: *роман-подорож, -ходіння, -паломництво; проблемно-тематичне поле; художня інтерпретація проблем буття; діалогізм; алегорія; символ.*

У процесі розвитку людства кожної епохи акцентуються певні духовні канони, сповідуються відповідні моральні цінності. Однак, фактично, завжди існує те, що об'єднує різні часи, людей різних поглядів. Письменники-гуманісти незрідка торкаються цього непроминального, пропонують

читачеві власне бачення найголовніших проблем буття. До них належать такі талановиті автори, як Пауло Коельо і Валентин Чемерис.

Творчість бразильського письменника П. Коельо відома в Україні. Аналізу його прозових текстів присвятили публікації О. Бульвінська, І. Новікова, Л. Одинець, І. Рада, О. Темна та ін. Так само шанованим на вітчизняних теренах є В. Чемерис, літературну спадщину якого досліджували Т. Антоненко, М. Більчук, В. Карацупа, П. Король, І. Надзельска, Р. Романюк. Учені-філологи вважають, що «сучасний український літературний процес неможливо уявити без постаті Валентина Чемериса. Він міцно закріпився на позиціях талановитого письменника…».

Попри очевидні сходження в поетиці зазначених авторів, це явище поки що не стало предметом спеціальних студій в українському літературознавстві. З огляду на сказане, метою даної статті є компаративний аналіз проблемно-тематичних полів роману П. Коельо «Алхімік» і повісті В. Чемериса «Аравійська пустеля».

Одразу привертає увагу спільне підґрунтя, яким визначаються вектори проблемно-тематичної дисперсії в обох прозаїків: казковість, притчовість, міфологізм, елементи фантастики, – і яке надає узагальнювальних смислів їхнім художнім текстам. Відтак провідними темами і проблемами у творчості П. Коельо і В. Чемериса є пошуки сенсу людського буття, життєвої дороги, особистісної самості, непроминальних моральних цінностей. В обох авторів ідеться про чужину і зв’язок з рідною землею, про пам’ять, необхідність єднання цивілізованої людини з природою, взаємостосунки поколінь, зокрема батьків і дітей, про дружбу і любов.

Твори Коельо і Чемериса діалогічні; спектр художнього діалогізму широкий – від його внутрішніх форм до зовнішніх, спрямованих на потенційного читача. Ще одна форма діалогізму – алюзії-відсилання до творів митців, які змогли висловити гуманістичні прагнення людства і водночас розповісти про цивілізаційні виклики, боротьбу усюдисущих суперечностей.

Із перших сторінок роману П. Коельо «Алхімік» імпліцитно оприявлюються думки А. Сент-Екзюпері, Е. Хемінгуея, Х. Л. Борхеса, Г. Г. Маркеса, М. Павича та багатьох інших [3, с. 16]. Герої їх творів постають перед читачем перш за все як філософи, що всіма силами намагаються віднайти Істину, встановити зв’язок між мікро- і макрокомосом людини. Незважаючи на те, що всі вони ведуть пошук у різних вимірах і напрямах, Істина для всіх залишається одна – любов. Любов – це сила, яка трансформує і вдосконалює «Світову Душу»; «Любов – найважливіша частина Мови, якою говорить світ»; Любов «старша від людства, давніша від

пустелі» [3, с. 16].

Головною метою, якої намагався досягти головний персонаж роману П. Коельо «Алхімік» упродовж усієї своєї подорожі, був пошук призначених для нього скарбів. Але, крім отримання бажаних грошей, Сантьяго переродився духовно, переосмислив цінності, усвідомив справжню вагомість речей. Нагородою для нього стали повернення до рідного краю, кохання Фатіми. Автор говорить про важливість осягнення Душі Світу, завдяки якому кожний зможе віднайти найдорожчий скарб – свій особистий шлях і призначення у світі. Хто не наважується пізнати Душу Світу, як це сталося з Англійцем, той не може торкнутися таємниць алхімії, а отже й сенсу життя.

«Алхімік» – це роман-подорож, -ходіння, -паломництво, що, погоджуємося з О. Бульвінською, розповідає про пошуки і віднайдення істини [1, с. 9]. Жанрова форма ходіння увиразнюється кільцевою композицією твору і посилюється мотивами блудного сина, божественної волі, фатуму. Сантьяго, як і біблійний блудний син, мандрує світом, щоб кінець кінцем зрозуміти: скарб, якого він так жадав, знаходиться там, звідки розпочалася його подорож. Форма подорожі / ходіння / паломництва використовується автором як засіб показу переродження героя, переосмислення ним духовних цінностей і життєвої мети, надає проблематиці твору філософської спрямованості.

П. Коельо акцентує значущість і вагомість взаємовідношень людини і природи, підкреслює думку про те, що необхідно вчитись чути світ, оточуюче середовище – за такої умови можна побачити знаки, що відкриють істинну мету. Під час подорожі Сантьяго відчув гармонію життя, зміг досягти возз’єднання зі світом, що допомогло йому віднайти власний життєвий шлях. Герой набув життєвого досвіду, зустрів справжнє кохання, пізнав Всесвітню Мову, тобто став Алхіміком, і, тільки повернувшись до рідної домівки, отримав нагороду. «Сантьяго впав на коліна і заплакав. Він подякував Богу за те, що той дозволив йому повірити у свою Долю, звів його з Мельхіседеком, з Торгівцем кришталем, з Англійцем, з Алхіміком і – головне – що дав йому зустріти жінку пустелі, жінку, яка змусила його повірити у те, що кохання ніколи не відлучить людину від його Шляху… Сантьяго нікому показувати своє мистецтво, нікого дивувати плодами своєї мудрості: слідуючи Своїй Долі, він навчився усьому, що було йому необхідно, і відчув усе, про що мріяв» [2, с. 200].

Роман «Алхімік» є глибоко символічним. Однак ця символіка прозора, легко прочитується, розкриває сутність тієї Всесвітньої істини, про яку людство «забуло». Істина приходить до героя твору уві сні. Сон, як його інтерпретує автор, – дзеркало, що відображає наше повсякденне життя, є

засобом спілкування з Богом. Крізь сон Бог посилає людині знаки, завдяки яким вона може пізнати Істину, осягнути свою єдину місію: навчитися Алхімії Життя, тобто жити в гармонії зі світом і зрозуміти підвладність долі, яка, своєю чергою, лежить на долонях Господа. Автор дає читачам зрозуміти, що пошуки Сантьяго – і їхні пошуки також. Письменник говорить: «Досягти втілення своєї долі – це єдиний справжній обов'язок людини… На цій планеті існує одна велика істина: коли ти по-справжньому чогось прагнеш, ти досягнеш цього, адже таке бажання зародилось в душі Всесвіту. І це і є твоє призначення на Землі»[2, с. 40].

У повісті «Аравійська пустеля» В. Чемерис, як і П. Коельо, веде своїх персонажів шляхами пошуку істини, духовності. Однак творцем долі у нього є сама людина. Автор не говорить про фатум, божественне начало тощо. На його думку, лише людська праця і великі зусилля можуть дати плідний результат. Недарма батько вчить молодь: «Старайтеся, діти, щоб швидше стати на крило, бо невдовзі будемо збиратися в далеку-далеку дорогу в теплі краї…» [4].

Подорож в аналізованій повісті В. Чемериса є алегоричним образом перешкод, із якими стикається людина на шляху до своєї мети: «Попереду – Аравійська пустеля… її треба здолати, щоб дістатися до рідного краю…» [4]. Дістатися до рідного краю – це кінцева мета Лелька, якої, на жаль, не вдалось досягти. За відсутності достатнього досвіду та сили духу, він не зміг пережити свою першу в житті подорож. В. Чемерис звертає увагу на значення пошуку людиною самої себе та свого призначення і водночас застерігає від необережності, необ'єктивної оцінки власних духовних і фізичних сил, аби не стати тим Лельком, що в погоні за своєю метою (перетнути пустелю і стати дорослим) втратив найважливіше – своє життя.

На нашу думку, у В.Чемериса проблема чужини і зв'язку з рідною землею звучить трагічніше, ніж у П. Коельо. В обох письменників персонажі пов'язані з рідним краєм. Однак якщо Сантьяго прямує дорогою, якою його веде доля, і лише спостерігає за змінами, що відбуваються з ним і оточуючим середовищем, з теплотою згадуючи пасовиська та своїх овець, то Лелько – не пасивний спостерігач, що кориться фатуму. Під час подорожі він дуже сумує за домівкою і в листах до діда Щедрія часто пише про красу й ніжність рідного Приорілля.

Зі спогадами персонажів в обох аналізованих творах пов'язано проблеми пам'яті, повернення до витоків, ментальних джерел. Дід Щедрій у повісті В. Чемериса згадує про свого сина Лесика, в усіх подробицях розповідає про те, як не зміг його син пережити війну і загинув від ворожої кулі. Пам'ятають рідну землю лелеки і сумують за нею – це алегоричний

образ людей, змушених покинути свою домівку. Сантьяго у П. Коельо спочатку згадує доньку торговця, яку бачив лише раз у житті, але пам'ятав цю зустріч до найменших подробиць, а згодом Фатіму, що стала для хлопця коханням усього життя.

Таким чином, у романі П. Коельо «Алхімік» і в повісті В. Чемериса «Аравійська пустеля» простежуються схожі проблемно-тематичні поля; письменники використали близькі мікропоетикальні палітри; однак кожний із них запропонував читачеві власну – оригінальну – інтерпретацію процесу пошуку і віднайдення істини. Якщо Коельо узалежнив його переважно від Божої волі, фатуму, то В. Чемерис, не заперечуючи долі, Божого промислу, великою мірою зумовив позицією самої людини.

Література

1. Бульвінська О. І. Ти бачиш хід віків – то наче притча…. Жанр філософської притчі в творчості Ричарда Баха і Пауло Коельо. *Зарубіжна література*. 2004. № 2. С. 7–11.

2. Коэльо П. Алхимик. Киев: София, 2004. 208 с.

3. Стамат Т. В. Сон, навіяний коханням. За казкою-притчею Пауло Коельо «Алхімік». *Зарубіжна література*. 2004. № 1. С. 16–18.

4. Чемерис В. Аравійська пустеля. URL: https://www.ukrlib.com.ua/books/printitzip.php?tid=5288 (дата звернення: 15.09.2018).

Зотова В.Г.
кандидат педагогічних наук
доцент кафедри української і зарубіжної літератури
Мелітопольський державний педагогічний університет
імені Богдана Хмельницького

РОМАН ОЛЕГА ГОНЧАРЕНКА «Я ПРОШУ ВАС – ЖИВІТЬ!»: ПОШУКИ ХУДОЖНЬОЇ ФОРМИ

Анотація. *Автор аналізує поетику роману О. Гончаренка «Я прошу вас – живіть!», акцентує його новелістичну форму, такі особливості, як інтелектуальність, міфологізм, метафорика, паралелізм, інтертекстуальність.*

Ключові слова: *поетика, новелістичний роман, синтез романної форми, художня проблематика, композиція, образ.*

Олег Гончаренко – заний в Україні і за її межами митець. Його обдарування багатогранне, але найбільш повно митець виявив себе у слові, запропонувавши читачеві абсолютно оригінальну поезію і не меш оригінальну прозу. Натепер відомі два його романи, у яких автор торкається українських національних і загальнолюдських проблем, розглядаючи їх в історичному та сучасному аспектах. Власне, любов до Батьківщини, повага до її історії, біль за людину й бажання осмислити доленосні шляхи українства – основні проблемно-тематичні вектори художньої прози автора.

Творчість Олега Гончаренка не обділена увагою вчених-філологів, літературних критиків, колег «по перу», читачів. Публікації про нього свого часу зробили О. Даниліна, Т. Дігай, В. Калоянов, Д. Кремінь, Г. Лютий, Д. Павличко, М. Рибка, С. Сапеляк, М. Ткач, М. Якубовська, В. Яворівський та ін. Більшою мірою вони торкались Гончаренкової поезії.

Авторові даної статті теж доводилось неодноразово звертатись до аналізу творів письменника – у колі тих, хто долучився до аналізу не лише поезії митця, а і його прози. Обидва романи О. Гончаренка – «Зірка Вітанія (Теодицея Родинного Фотоальбому)» (2007), що 2009 року увійшов до книги «Крилогія Вічної Гордії (Книга Рути)», і «Я прошу Вас – живіть!» (2016) – є особливим явищем у сучасній українській літературі, вони ще чекають на фахові багатогранні студії. Мета даного дослідження означених творів – вивчення їх поетикальної палітри, зокрема синтезу романної форми, сміливих експериментів прозаїка щодо структурування й художньо-формальної акцентуації змісту.

У колективній монографії «В енергетичному полі компаративістики: український роман і світовий контекст» твір О. Гончаренка «Зірка Вітанія…» наводився нами як приклад новелістичного тексту, у якому «спостерігається своєрідна циклізація вмонтованих малих форм» [2, с. 122]. Завважимо: Гончаренко був далеко не першим, хто використав такий композиційний прийом. Зрештою там само у монографії з цієї ж причини вище апелюємо до роману-балади Вал. Шевчука «Дім на горі» (1983), що містить низку «фольклорно-фантастичних оповідань – притчових, новелістичних за своїм поетикальним змістом» [2, с. 122]. Однак О. Гончаренко надав власної модифікації використаній раніше формі, а в романі «Я прошу вас – живіть!» ускладнив її, створивши дивне мереживо новелістичних фрагментів.

Із перших сторінок письменник тривожить читача не лише неординарністю, нетривіальністю змістоформи, а й власними баченням того, що описує, своєю позицією, справжнім воланням, яке чутно вже у назві твору. Думка-запитання: «Ну так, це дуже болить, але що ще можна сказати

– і як – про голодомор після Барки, або про збройну боротьбу, або про душу людини etc.?» – швидко зникає, тому що автор знайшов такі нюанси, пише так переконливо, як мало хто у сучасні прозі.

Огром і певне розхристя, розбурханість думок спричинюють численні сюжетні лінії, у калейдоскопі яких зринають долі Сашка, Миколи Горового, Тетяни Когай, Федота Самчука, Павла, Богдана, Сергія і його матері Гафійки та багатьох інших. Серед них узагальнені образи, образи з реальними прототипами і багато реальних постатей, образів людей, із якими письменник спілкується у своєму невіртуальному бутті. Так само можна сказати й про описані події (чого тільки варті обставини АТО), географічні маркери тощо. Недарма у підзаголовку твору знаходимо слово «хроніки». Щоправда, ці хроніки вийшли багато в чому публіцистичними. Об'єднувальну роль виконують і назва роману, що рефреном звучить у всьому тексті, і образ автора – мудрого Сторожа у своєму художньому світі і трударя у реальному житті. У порівнянні із «Зіркою Вітанією…», де цей образ є одним із провідних і структуротворчих, у наступному романі він модифікується. На його сторінках автор уже не часто ним почувається, більшою мірою – «не Мудрий Сторож, а Стомлений Волонтер і Впертий Поет» [1, с. 51].

Історії людей виписані сильно, правдиво і по-стафаниківськи страшно. Твір сповідальний, автобіографічний, «одкровенний», сповнений міфів, легенд, притч, що вплітаються в потоки авторської свідомості. Тут увесь епос – і український, і світовий, уся лірика, розкішні наративи, багато поезії, поетичної прози і віршопрози. Прекрасним за своєю ритмікою і змістом є «Сад Любові». Цей фінальний акорд тексту, абсолютно новаторський, з явною реповою мелодикою – чергове підтвердження того, як тонко О. Гончаренко може відчувати форму. А мовне наповнення усього роману таке, що мову твору, мовлення персонажів і самого автора можна вважати за окремий структурний елемент або за окремого й чи не головного персонажа.

В авторському потоці свідомості, у пронизливих, часто імпресіоністичних пейзажах струмує болісна думка про «тут і тепер», про той нестерпний стан, у якому перебуває він сам і його герой: «Обпиляли тополі. І культі гілок тепер складено так пі-ра-мі-даль-но, як не вдавалося **бути** і **справжнім** деревам. На «колодках» смеркують невидимі ангели, і намагаються пролізти крізь кільця зрізів заворожені їхньою німбоподібністю коти… Боже, як же я стомився нині від двозначностей! А як я стомився од війни, яка є, і якої ніби немає…» (напівжирний шрифт О. Гончаренка. – Авт.) [1, с. 85]. За образом героя постає його «план». У Гончаренка це перш за все степ, концепт якого є наскрізним. А за образом степу – вся Україна з її історією і сьогоденням. Таким чином, використавши калейдоскопічну

структуру, поєднавши форму щоденника і хроніки, автор створив актуальний новелістичний текст, кожну частину якого можна прочитувати як окремий твір.

Разом із тим численні історії наче губляться у мовному потоці, і навіть назви розділів і «Сповіді…», які структурують роман, не зараджують цьому. У тексті забагато метафорики. При всій красі і силі Гончаренкового слова воно інколи виглядає надто емоційним, пафосним. Так само можна завважити й про зміст, у якому подекуди проглядають символи-шаблони, ми б сказали, «мікропоетикальні перевитрати». Щодо останнього, як приклад, можна навести історію Гафійки і її сина – вражаючу, трагічну, виписану жорстким чоловічим словом, із страшними, але взятими із життя подробицями. Безперечно, талановито.

Однак у цій історії автор, можливо, невиправдано грає кольорами (у реальному бідному повсякденні швидше за все одяг Гафійки був би старезного рудо-сіро-брудного кольору), навмисне використовує традиційні українські колористичні мотиви там, де описана ситуація й без них видається цілком зрозумілою: «А Гафійка ще довго стояла на перехресті, на семи вітрах, під дощем, маленька і надломлена, як придорожня польова волошка, у двох кофтинах старезних (щоб дірки не співпадали…) – синій і жовтій, така безпритульна і загноблена буттям, як і сама Україна…» [1, с. 142].

Надто прозорими і від того спрощеними виглядають деякі алегорії у романі. Скажімо, історія з кусливою собакою та ін.

Однією з поетикальних особливостей роману є його інтелектуалізм. О. Гончаренко щедро ділиться своїми енциклопедичними за обсягом знаннями, глибоко аналізує стару і новітню історію, через інтертекст відсилає до культурних надбань різних народів і увиразнює власні думки. Краса якась особлива вишуканість авторського мислення живляться міфологічними образами, зокрема біблійними; оповідь мудрої, досвідченої людини подекуди підсвічена тонким гумором чи навпаки – іронією і завжди щира: «Я торохнув одного з них яблуком по голові. А він і яблуко те не зміг (!) підняти, лиш придумав на задану тему Закон Тяжіння. Перехожа Єва підняла той шафран солодкий і тут же тицьнула якомусь жебракові Адамові. І дурень той нарешті помітив, що він голий, та й утік! Не помітивши, що гола й Вона… / Я помітив… Нага Єва – це Істина, Любов, Надія, Мета. А якраз усім цим я живу» [1, с. 31–32].

Автор доречно використовує прийом паралелізму – розгорнутий, такий, що веде до важливих життєвих і філософських узагальнень. Одним із прикладів є історія про безхатченка, врятованого оповідачем від голодної-холодної смерті тарілкою гарячого супу. Ощадлива у художніх фігурах,

оповідь вражає своїм реалізмом, з неї постає гірка правда життя: «…я бачив, як до сусіда навпроти стукав, та не достукався, племінник-безхатько. Мороз стояв лютий... Нещасний так змерз, що, не догукавшись, просто сів під парканом і зібрався помирати. Я виніс йому тарілку гарячого супу… Безхатько той ложку відклав і суп випив навхильці (крутий окріп!). Ложкою ж він потім узявся хлебтати сніг, наче намагався вихлебтати із яві зиму… Хліб сховав за пазуху – до серця… У цієї Людини очниці були повними сліз… замерзлих! І мені згадався мертвий голуб, якого я бачив незадовго до того. Птах лежав, умерзнувши дзьобом в осклілу калюжу. Наче пив кригу! / У безхатька і голуба я навчився гасити навіть смертний біль» [1, с. 121].

Цікавим і сміливим, на наш погляд, є паралелізм сцени народження. Автор-оповідач-Мудрий Сторож розповідає про свій прихід у світ із явною паралеллю до Христових народин. О. Гончаренко говорить про життя і смерть, про найсуттєвіше і найдорожче, серед якого не останнє місце належить людяності й синергії доброти. Власне, у романі йдеться про сакральні речі, які іноді неочікувано виявляються в образі простої цукерки: «Я вчуся у іншого персонажа – милосердного Генки.., зустрівшись з яким будь-де і будь-коли, завжди… на прощання та на причастя отримуєш цукерку. У нього кишені, мабуть, бездонні, а цукерок у тих кишенях – як у Святого Миколая на Різдво!» [1, с. 122].

Поетичну сповідальність і афористичність авторського мовлення також відносимо до безперечних здобутків письменника («Я залишився непорахованим, без рабського тавра» [1, с. 34]; «Зима, насичена пам’яттю голодоморів, леденить душу… Вірші не пишуться… Молитви лякають фальшю. Одкровення лякають Істиною… Всесвіт тремтить від жаху!» [1, с. 85–86]; «Душевний геморой стократ противніший» [1, с. 3].

Разом із тим, повертаючись до питання про інтелектуалізм та інтертекстуальність оповіді, завважимо, що численні алюзії, ремінісценції, прямі цитування, прізвища великих і талановитих дещо переобтяжують, ускладнюють мовну тканину твору. Подекуди ускладненим є й авторське мовлення, часом занадто метафоризоване, урочисте й патетичне, чого не можна сказати про мовлення персонажів. Вони, за невеликими винятками, говорять так, як говорять люди у реальному житті, їхні слова, репліки – із життя і самі вони живі, колоритні. Гарно виписаними, повнокровними є (часто психологізовані) діалоги – навіть тоді, коли репліки складаються з одного-двох слів.

Підсумовуючи, додамо: О. Гончаренко запропонував читачеві животрепетний за змістом, дивовижний у своїй побудові, художньо

витончений роман. Кожний його рядок перейнятий думкою про рідну землю. Недарма в анотації до нього сказано, що це своєрідна молитва за Україну і всіх тих, хто живе і українській землі.

Література

1. Гончаренко О. Я прошу вас – живіть! Мелітополь: Видавничо-поліграфічний центр «Люкс», 2016. 236 с.

2. Зотова В. Г. Сучасний український роман у новелах і новелістичний контекст у світовій літературі. *В енергетичному полі компаративістики: український роман і світовий контекст*: монографія / за загальн. ред. Н. Ю. Акулової. Мелітополь: Видавничий будинок Мелітопольської міської друкарні, 2014. С. 116–132.

Зотова В.Г.
кандидат педагогічних наук
доцент кафедри української і зарубіжної літератури
Мелітопольський державний педагогічний університет
імені Богдана Хмельницького
Ємельянова Д.О.
магістрантка
Мелітопольський державний педагогічний університет
імені Богдана Хмельницького

ХУДОЖНЯ ПРОЕКЦІЯ МЕЖ І СТАНІВ У НОВЕЛІСТИЧНИХ ХРОНОТОПАХ Г. КОСИНКИ

Анотація. *У статті досліджується проблема межових ситуацій і психічних станів у хронотопах новел та оповідань Г. Косинки. Автори доводять, що завдяки майстерній архітектоніці топосів меж і станів письменникові вдалося художньо достовірно відтворити обставини українського буття 20-х – 30-х років XX ст.*

Ключові слова: *хронотоп, межа, стан, топос, локус, художня архітектоніка.*

Проза Григорія Косинки залишається у фокусі уваги багатьох дослідників із часу її повернення в український літературний процес наприкінці XX і впродовж перших десятиріч XXI століть. Про це свідчать праці таких учених, як В. Кузьменко, Н. Лаврусевич, М. Наєнко, Штейн бук

Фелікс, О. Якимів, Г. Штонь, М. Шудря та ін., опубліковані в означений період. У них Косинка постає не лише талановитим прозаїком із трагічною долею, а й письменником-філософом, що художньо осмислює шлях українського народу в один із переломних, межових моментів його існування. Означений вектор сприйняття пояснює подальші зацікавлення ширшою науковою інтерпретацією феномену хронотопних меж і станів у спадщині митця епохи Розстріляного Відродження, чим і визначено мету даної статті: дослідити архітектоніку топосів меж і станів у прозовому хронотопі Г. Косинки та їх роль у художньо достовірному відтворенні обставин українського буття 20-х – 30-х років XX ст.

Підґрунтям даної розвідки слугують праці учених-філософів, психологів, -літературознавців, які торкались проблеми меж і станів у галузях знань, репрезентованих ними.

З філософського погляду, означення поняття межі сягає часів Піфагора й Аристотеля. На думку другого, воно пов'язане із розумінням сутності певної речі, кордонів (початку й кінця), у яких вона існує і за якими перестає існувати, її мети (походження і спрямованості). Із пізніших і новітніх дослідників значущими є праці Г.-В. Ф. Гегеля, І. Канта; П. Адо, Ж. Дельоза, Ж. Дерріди, М. Епштейна, Н. Ордине, Е.Фрома, М. Хайдеггера, К. Ясперса та ін. Спираючись на них, О. Боровкова узагальнила філософське розуміння кореляції понять «межа / границя – кордон / приділ / рубіж». Дослідниця, з одного боку, акцентує їх взаємозв'язок, а з іншого – наголошує нюанси філософської семантики. Означення кордону, рубежу, за О. Боровковою, передбачає наявність чогось іншого, що не має значення. Межа (або границя), навпаки, виявляє місцезнаходження чогось серед інших речей, сама собою привносить самостійну семантику. «…це особливий простір, що має як загальні типологічні характеристики, так і специфічні (кожний такий простір особливий)» [1, с. 41].

Праці вчених-психологів – О. Григор'євої, А. Грись, У. Джеймса, Т. Леві, С. Нартової-Бочавер, О. Стадній, В. Франкла та ін. – дають можливість зробити висновок про сутність психологічного простору, психологічних меж, їх види і функції, про взаємозв'язок меж і станів. Ці знання є підґрунтям для вивчення відповідних художніх явищ.

У літературознавчому, літературно-художньому аспектах проблему меж і станів студіювали Ю. Лотман, І. Онікієнко, О. Петровська, В. Топоров. Ю. Ганошенко, В.Зотова, Л. Копейцева, І. Онікієнко, В. Сапон присвятили свої публікації інтерпретації означених феноменів у творчості окремих письменників – М. Будлянського, В. Дрозда, С. Жадана, В. Стуса, Є. Положія та ін. Дослідники виходять із положення: «Глибший погляд на літературну

творчість дає можливість зрозуміти, що в ній художні категорії меж і станів є основоположними, вони – невід'ємні складники архітектоніки образів, часово-просторового континууму, тих сенсів, які автори прагнуть донести до читача» [2, с. 76]. Тож топоси меж і станів у новелістичних хронотопах Г. Косинки є своєрідними художніми ключами до розуміння авторського бачення проблематики творів.

Одним із домінантних хронотопів новел та оповідань Косинки є зображення революції і громадянської війни впродовж 1917–1921 років, періоду «воєнного комунізму», непу, а також тих наслідків, які ці події мали для українців, зокрема для людей українського села. Персонажі письменника боронять межі власного життєвого простору, який переважно постає у топосах села, степу, поля, дороги, хати тощо. Географічні, просторові топоси взаємопроймаються топосами станів, що передають трагізм епохи, жах кривавих зіткнень і насилля, біль і страждання людей: «Шарконув затвор, і куля поцілувала Костя в голінку лівої ноги; він упав і поповз гречкою, лишаючи криваву росу на її білому цвіті» («Анархісти») [3, с. 84]; «На майдані, за шматок людського тіла, притрушеного пилом і облитого червоною кров'ю, зчепились в боротьбі дві чорно-біластих собаки: лютих, голодних...» («Троєкутний бій») [3, с. 50].

Топоси домінантних хронотопів (історико-суспільного, селянського, хронотопу України) в новелах та оповіданнях Г. Косинки є передовсім зображальними, їх локативні образи складають мозаїчну картину конкретної історичної епохи, у яку доводиться жити селянам. Саме село, його мешканців і їх працю обрав письменник головними темами своїх творів. Цим пояснюється ґрунтовна художня розробленість трудового хронотопу, у якому парадоксально поєднується непоєднуване. З одного боку, письменник із натхненням говорить про працю селян, їх любов до землі, опоетизовує селянський труд: «...І коні тупали, земля рипіла під плугом, торішні вінички під барками коней низько схиляли свої нечесані кучері і падали у борозну – їх привертала земля, і степом – вітер: різкий, м'який, пахучий вітер і дзвін гайки коло плуга...» («Голова Ході») [3, с. 87]. З іншого – змальовує картини гіркої несправедливості, важких умов селянської праці, запеклої боротьби за землю. З уже наведених у статті прикладів видно, що у зображенні часопростору і його художньої структури Г. Косинка синтезує різні стилі, надаючи перевагу неореалізму й імпресіонізму. Це дало йому можливість створити правдиві, зримі картини життя селян, які перебувають у стані безвихіддя за будь-якої влади.

Косинчине походження, його світобачення спричинили велику авторську увагу до топосів природи, які, з одного боку, увиразнюють

зовнішні по відношенню до персонажів події, а з іншого – розкривають внутрішні – часто межові – стани селян, пояснюють психологію їх вчинків, окреслюють кордони особистісного буття тощо. Таку роль виконують, наприклад, просторові колористичні пейзажі, виписані здебільшого в імпресіоністичному стилі: «Наддніпрянське вкрилось, як і інші села, густими осінніми туманами. / Хати, здається, мов п'явки, вп'ялися в мокру землю і стоять такі зажурені-зажурені і дощем-негодою побиті... / Січе осіння мряка, оббиває вітер необставлені хати...» («В хаті Штурми») [3, с. 33]; «Степ був сизий, як крило орла. / Сонце підвелося червоне, заспане, а на вітер, по-Василевому, хрести з вінчиками помалювало на небі...» («Голова Ході») [3, с. 85]. Часом просторові образи природи передують зображенням подій, готують читача до сприйняття трагічної дійсності. В оповіданні «Мати» Косинка пише: «…хмари… заступили під лісом кавалерію, що брела по перса коням житами; чорне сонце, втикане багряно-червоними стрілами на вітер, запалило за селом вітряк...» [3, с. 159]. Яскраві фарби насторожують, створюють гнітючий настрій, що посилюється використанням колористичних символів. Червоне асоціюється з кров'ю, чорне – зі смертю. Навіть коли природа зображена у світлих тонах («В житах», «Серце»), вона контрастує з подіями, тим самим увиразнюючи їх.

У художніх хронотопах Г. Косинки значне місце посідають топоси зустрічей. Жанр «класичної» новели передбачає наявність певної виняткової події, а отже й зустрічі / зустрічей, що маркуються часовими й просторовими межами, фізичними й психологічними кордонами і, своєю чергою, маркують ідейні, суспільно-історичні, художньо-філософські вектори. Зокрема, у новелі «В житах» перед головним персонажем дезертиром Корнієм постає гостра дилема, необхідність вибору: що йому, змученому, голодному, на якого полюють, робити – здатися чи продовжувати хоронитися від регулярного війська, з якого втік? Житнє поле є тією межею, яка відокремлює, нехай і вдавану, але свободу Корнія від неволі, неминучого насилля. І все ж він вирішує йти до людей: «– Плювать мені тепер на Гострого! Іду назустріч...» [3, с. 334]. Доля дарує Корнієві зустріч із коханою Уляною, і ця несподіванка повертає його до життя, дає сили й віру у краще майбутнє, надію на особисте щастя. Зустріч відіграє важливу роль у становленні характеру героя, читач упевнений у тому, що вона, безперечно, вплине на подальший розвиток подій, хоч про них автор і не говорить у творі. Чоловік переживає власне відродження (звернемо увагу на те, як відчуття оновлення, гармонії, краси увиразнюється в локусах квітучого поля, власне жита й трав, невимовно гарної Уляни, емоційного стану персонажа тощо): хоч і «загубилася в житах його доля», він ще «держиться» і йому «ще

хочеться співати» [3, с. 336].

Із топосами зустрічей у Г. Косинки пов'язані топоси дороги, що асоціюються із шляхом самої України, долею селян, суспільними суперечностями, невизначеністю подальшого розвитку. Одним із найтрагічніших оповідань, де автор торкається зазначеної проблеми, є «Політика». Його головний персонаж, Мусій Швачка, теж змушений робити вибір між коханням до дружини і своїм ставленням до її родичів, між ідейними переконаннями і власним життям.

Образ дороги в аналізованому оповідання є концептуальним і, власне, символізує вибір героя. Недарма він так незатишно почуває себе під зоряним різдвяним небом, у чарівну святкову добу, передчуваючи трагічні події. У кінці твору Мусія підступно вбивають родичі дружини, не даючи йому й надалі переходити кордон їхнього світу: уявлень про закони селянського буття, звичаїв, достатку.

Топоси кризи, переломного моменту, перейденої або неперейденої життєвої межі також властиві новелістичним текстам Г. Косинки («В хаті Штурми», «Перед світом», «Темна ніч», «Місячний сміх», «Анкета», «Політика»). Вони є наскрізними, визначальними щодо хронотопного змісту творів письменника. Вже сама назва оповідання «За ворітьми» символізує історичні маргінеси українського селянства, а у його змісті йдеться про межу між двома світами. У даному контексті – це ворота вдови Марти, які відділяють її бідну оселю від навколишнього світу. У світі Марти ще цінуються чесноти, утверджені традиціями простого народу, однак автор не впевнений, що ці традиції матимуть своє продовження. Звідси й символічний образ старих воріт, які вже не можуть охороняти домівку, берегти кордон між добром і злом: «...ворота… заскрипіли під вагою… тіла й похилилися...» [3, с. 134].

Отже, проблема межових ситуацій і психічних станів у хронотопах новел та оповідань Г. Косинки розкривається багатогранно. В основі архітектоніки хронотопних топосів письменника лежать такі прийоми, як антитеза, сиволлічні зображення, метафоризація, колористика, психологізм, асоціативність, стильовий синтез. Авторові вдалося художньо достовірно відтворити обставини українського буття 20-х – 30-х років минулого століття.

Література

1. Боровкова О.В. «Граница» и «предел» как два способа ограничения. *Вестник Томского государственного университета*. 2007. № 299(1). С. 38–41.

2. Зотова В.Г., Копєйцева Л.П. Г.Гарсіа Маркес і Володимир Дрозд: художні топоси буттєвих меж. *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка: Філологічні науки*. 2017. Випуск 45. С. 76–79.

3. Косинка Г. Вибрані твори / упоряд. І. М. Андрусяк. Харків: Ранок, 2003. 334 с.

Зотова В.Г.
кандидат педагогічних наук
доцент кафедри української і зарубіжної літератури
Мелітопольський державний педагогічний університет
імені Богдана Хмельницького
Пітель Т.О.
учитель групи подовженого дня
КЗ «НВК «Джерело», м. Запоріжжя

КОМПОЗИЦІЙНІ ПРИЙОМИ РОЗКРИТТЯ АВТОРСЬКОГО ЗАДУМУ У РОМАНІ Р. ІВАНИЧУКА «ЖУРАВЛИНИЙ КРИК»

Анотація. *У статті аналізуються композиційні прийоми розкриття авторського задуму у романі Р. Іваничука «Журавлиний крик», доводиться, що вони підпорядковані і сприяють розкриттю складної історії українського козацтва, боротьби за українську державність.*

Ключові слова: *історичний роман, проблематика художнього твору, композиція, художній образ, історико-художній план, художній прийом.*

Р. Іваничук належить до когорти талановитих українських письменників, у творчості яких розкриваються складні обставини української історії, формування української державності. Автор послуговувався різними жанрами. Уже в ранніх оповіданнях, розповідаючи про свою сучасність, він змалював її на історичному тлі. Пізніше його улюбленим жанром стали романи, але новелістичний підхід яскраво простежувався і в романній Іваничуковій оповіді [4, с. 243]. І в час своєї першої публікації, й надалі ці твори викликали неабиякий інтерес і дотепер є актуальними за своєю проблематикою.

Одним з історичних романів Р. Іваничука є «Журавлиний крик». Як і роман «Яничари» («Мальви»), він довго йшов до читача через неможливість ранішого видання, а одразу ж після публікації викликав широку дискусію не

лише в колі літературознавців, а й серед широкого загалу читачів. Іваничука звинувачували в ідеалізації козаччини, апологетиці українофільства, ліберальних діячів, у занадто суб'єктивованих авторських оцінках української і світової історії [3, с. 13]. Однак згодом прийшло розуміння того, що письменникові вдалося не лише масштабно подати історико-художній дискурс, а й зробити це дуже майстерно.

Твір складається з двох частин, прологу й епілогу, взаємопов'язаних між собою. Кільцеве обрамлення потверджує думку автора про те, що його герой виконав свою місію і сподівається «видати книгу життя цілого покоління під іменем Павла Любимського, справжнім прізвищем маркіза де Ваттеля» [1, с. 5]. Таким чином, у пролог винесено кульмінацію роману, а в епілозі йдеться про реалізацію мети самого письменника. Обидві частини складаються з окремих розділів, у деяких із них є вставні новели.

На нашу думку, композиція роману «Журавлиний крик» є одним із безперечних художніх здобутків Р. Іваничука. Попри деяку її хаотичність, що незрідка закидають авторові, обрані композиційні прийоми дали йому можливість досягти бажаної широти викладу матеріалу, створення історичних панорам, енциклопедичності висвітлення суспільно-історичних, духовно-культурних та інших проблем. У творі показано життя різних верств населення Російської імперії, подано картини збройної боротьби і мирного життя, змальовано царський двір і Військо Запорозьке, розкрито життя панівної верхівки і побут простих українців. Письменник приділяє велику увагу архітектоніці образів історичних постатей, талановитих письменників (Катерина II, О. Пугачов, П. Калнишевський, Г. Сковорода, М. Радіщев, О. Новиков та ін.), разом із тим послуговується художнім вимислом і створює узагальнений, свідомо ідеалізований образ Павла Любимського як утілення мрії про справжнього ватажка, що приведе козаків і весь український народ до здобуття волі й незалежності. Таким чином, саме прийом панорамності, панорамних картин і образів, що утворюють історичний хронотоп, увиразнив і зробив можливим виконання надзавдання митця – розкрити важкий, трагічний, часом сповнений вагань і помилок, але невпинний шлях українців до своєї державності.

Із панорамністю роману парадоксально корелюється мозаїчність, калейдоскопічність у зображенні перипетій, що й обумовлює його подієву композицію (О. Галич). Незважаючи на хронологічну розмежованість, зміщення часових і просторових (географічних) планів, своєрідну хронотопну різновекторність, композиційна мозаїка виглядає вдалою формою, що поєднує велику кількість художніх змістів. У їх просторі – і плин історичних подій, і спогади персонажів; історичні й побутові

замальовки; авторські коментарі, відступи тощо. Р. Іваничук використовує ретро- і проспекції, у такий спосіб розширює межі змістові межі романної оповіді.

Калейдоскопічне змістове зміщення двох частин твору не затьмарює основні сюжетні лінії. За М. Слабошпицьким, їх дві: а) історія життя і правління Катерини II, б) історія гетьманства Петра Калнишевського. Ми б додали ще одну – історію життя і діяльності Павла Любимського, у вигаданому образі якого втілено уявлення українців про бажані риси очільника визвольних змагань. Усі сюжетні лінії розміщено за принципом паралелізму, при цьому вони переплітаються і створюють складне мереживо хронотопів.

І в самих сюжетних лініях, і в групуванні подій та персонажів у їх межах простежується прийом антитези, художнього контрасту, своєрідні антиномічні пари, що увиразнюють суперечності історичного часу, протистояння царської влади і козаків, незгоди в козацькому середовищі, протистояння духовності й бездуховності, моральності й ницості. Із початку твору це найбільше виявляється у паралелі «Катерина II – Петро Калнишевський».

На початку виконання своїх місій вони не ворогують між собою. Однак і Калнишевському, і козацтву загалом дуже швидко стають зрозумілими справжні наміри імператриці, а сам Петро Калнишевський через свої вагання й нерішучість у прийнятті рішень не виправдовує сподівань козацтва. Розкриваючи зазначену паралель, автор намагається бути найбільш об’єктивним і об’єктивованим, дистанційованим від своїх персонажів, чого не можемо сказати по відношенню до деяких інших паралелей, зокрема тих, які проступають у третій сюжетній лінії. Тут змальовуються внутрішній світ і вчинки Павла Любимського, через них автор розкриває власні погляди на зображувані події, і тому тут він значною мірою суб’єктивний. Звернемо увагу й на те, що в такий спосіб письменник уводить «нового» героя. За Іваничуком, не Калнишевський є героєм свого часу, а Любимський. Петро Калнишевський є антиподом Павла Любимського. Змальовуючи долі обох, митець трагізм часу, загибель козаччини. Він прагне якнайглибше осмислити історію свого народу.

У першій сюжетній лінії є низка вставних новел, що пов’язані із життям козацького отамана. Це і новела про церковного живописця Сисоя Шалматова (саме він розписав церкву, збудовану Калнишевським); і розповідь про Соловецький монастир, де козацькому ватажкові судилося доживати віку, і численні спогади героїв. Письменник використовує прийом спогадів для докладнішого ознайомлення з минулим персонажів, передає їх

почуття і настрої.

Значна роль у композиції роману належить образам природи, пейзажним замальовкам, які ніде не існують без взаємозв'язку із системою образів-персонажів. Підкреслимо, що описи природи в Іваничука персоніфіковані, часто засновані на фольклорній традиції і прийомах давньої української літератури. Звідси близькі до них епітети, метафори: природа «радіє», хвилі допомагають, а море, хоч і студене, але справедливе. Вважаємо, що близькою до народної є й символіка роману (образи дороги, журавлиного крику тощо), а також авторські міфологеми, не забуваючи про тісний зв'язок твору і з літературною традицією, його інтелектуалізм та філософічність. Власне, означені особливості є складниками Іваничукового романного мислення.

Аналізуючи попередні романи письменника, М. Жулинський пише про те, що письменник «досяг значних успіхів у виявленні нової якості романного мислення. Ця якість характеризується філософською активністю авторської думки, домінантним становищем авторського світосприйняття, зростанням ролі сюжетно-композиційних елементів в утвердженні моральної ідеї, духовної тези, конкретністю соціально-психологічної генези характерів» [2, с. 223].

Філософічність є наскрізною рисою художньої тканини роману Р. Іваничука «Журавлиний крик». Вона струмує в описах певних історичних обставин, оцінці персонажами і автором сюжетних колізій, розмислах про причини тих чи інших рішень. А іноді письменник вдається до власне філософського диспуту, як, наприклад, у кінці твору, де Павло Любимський говорить про свій намір видати свою книгу життя, відповівши в ній на важливі для нього питання: у чому полягає сутність свободи, рівності, честі. Герой утверджується в думці Сковороди: «Безперервний ланцюг вериг, та його розриває люд мислію своєю, коли в нього вибивають із рук меча...» [1, с. 375].

Отже, аналізований нами роман – твір багатогранний за своїми проблемами і складний за композицією. У процесі художнього відтворення історичних подій Р. Іваничук послуговувався такими композиційними прийомами, як панорамні зображення, мозаїчність структури, використання позасюжетних елементів (вставних новел, ретро- і проспекцій, пейзажних описів тощо), композиційний сюжетний паралелізм, художня об'єктивація і художня суб'єктивація, філософський дискурс та ін. Використані прийоми дали можливість письменникові художньо переконливо змалювати важливі етапи української та світової історії, відтворити дух українців, їх національний характер, менталітет і непереборне прагнення волі.

Література

1. Іваничук Р. Журавлиний крик. Львів: Каменяр,1989. 375 с.
2. Жулинський М. Наближення. Київ: Дніпро, 1986. 278 с.
3. Слабошпицький М. «Мисль не повинна вмерти». *Українська мова і література в школі*. 1989. №5. С. 8–17.
4. Хороб М. Філософія кохання у новелістиці Романа Іваничука. *Хороб М. Грані художнього буття: нариси з української літератури ХХ століття: (дослідження, статті, критичні етюди)*. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2013. 428 с.

Кириченко В.І.
магістрантка
Мелітопольський державний педагогічний університет
імені Богдана Хмельницького

ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ ЕПІСТОЛЯРНОЇ ТРАДИЦІЇ

Анотація. У статті представлено тенденції розвитку української епістолярної традиції, починаючи із зародження слова (давня українська література). Наголошується на тому, що серед жанрів епістолярію слід виокремити щоденники, листи, автобіографії, спогади. Головну увагу зосереджено на тому, що епістолярний стиль розвивався не стільки як жанр літератури, а як вид ораторського мистецтва. У науковому досліджено зроблено спробу довести, що на розвиток давньої української епістолярної традиції великий вплив мала візантійська епістолографія.

Ключові слова: епістолярій, епістолографія, автобіографія, спогад, щоденник, лист.

Відомо, що у сучасному літературознавстві вивчення епістолярної спадщини митців пов’язане із тенденцією поширення філологічного аналізу на жанри нефікційної літератури. До таких жанрів слід віднести щоденники, листи, автобіографії, спогади. Однак труднощі рецепції письменницького епістолярію відтворені необхідністю залучення широкого контексту, окрема це стосується щоденників, белетристики, біографічних джерел, спогадів, листів-відповідей.

Специфічною ознакою документальної літератури є її здатність миттєво, а тому й особливо чутливо і чуттєво реагувати на факти дійсності. Така миттєва, часом не прикрашена стилістичними фігурами, вербалізована емоція підтримує постійний читацький інтерес до жанрів документалістики,

дозволяючи їм успішно конкурувати із творами оригінальної літератури. Письменницькій кореспонденції в системі мемуарних жанрів належить, без сумніву, пріоритетне місце [4].

Ґенеза листа як окремого літературного жанру сягає античності, зокрема в таких його зразках, як листи Епікура, Цицерона, Катона, Сенеки та інших античних філософів, риторів і поетів. Законодавцем епістолярного стилю вважають Гораціуса. Його життєва філософія, відображена в листах, базувалася не на абстрактних поняттях, а на переживаннях окремих людей з їхніми помилками, слабкостями й особливостями.

Взірцем для книги «Епістолярний стиль» стали, ймовірно, листи античного філософа Епікура. У цей же час з'явилося перше теоретичне осмислення жанру в трактаті невідомого автора «Про стиль», який до головних ознак епістолярного стилю відніс вишуканість і стислість, тобто естетична складова епістоли була визначальною вже в античну добу.

Однак епістолярний стиль розвивався не стільки як жанр літератури, а як вид ораторського мистецтва, тому саме давні ритори та софісти, які навчали мистецтву написання листа, здійснили перші спроби канонізації жанру через запровадження правил листування, чіткої й усталеної 5-компонентної структури (привітання, домагання прихильності, розповідь, прохання, закінчення-прощання). Антична епістолографія мала значний вплив на зародження й розвиток української епістолярної традиції, початки якої літературознавці вбачають в давній літературі Київської Русі – в князівських грамотах, панегіриках [2].

Давньоруська література представлена в основному посланнями, написаними під впливом античної близькосхідної і візантійської традицій, які однак не втратили власної національної своєрідності. Епістолярна традиція XI – XIII століть складається із двох пластів: приватні побутові листи та офіційно-ділові документи, писані в основному у формі послань. Варто відзначити, що в епістолярній спадщині Давньої Русі було три терміни на позначення епістолярного жанру – лист, грамота і постання (епістола). Дослідник епістолярної спадщини києворуського періоду Н. Понирко основною межею між літературним і приватним листом визначає «факт включення окремо взятого послання до книжної традиції» [6, с. 3].

Ще одним важливим аспектом вивчення епістолярної традиції Київської Русі став їх розгляд як пам'яток руського канонічного права, а найновішими дослідженнями слов'янської епістолографії став аналіз на джерельній основі листів етапів розвитку філософської думки того періоду [9, с. 125]. На розвиток давньої української епістолярної традиції великий вплив мала візантійська епістолографія, яка в свою чергу була сформована

внаслідок взаємодії античної та близькосхідної традицій. В. Сметанін до основних здобутків візантійської епістолографії відніс твори Деметрія Фалерського, листи Цицерона до Сенеки, листи Йоанна Златоустого та Василія Великого [7, с. 212].

Г. Сковорода у своєму епістолярію формулює основну інтенційність листа як жанру, виділяючи головною не інформаційну раціональну складову, а чуттєву, ірраціональну: «Я пишу про це тільки для того, щоб ти знав, що я відчуваю» [3, с. 592]. Тематика цих епістолярних діалогів однаково важлива для обидвох співрозмовників. Головними мікротемами філософських рефлексій Г. Сковороди навколо осмислення сутності людської дружби є такі: божественне походження дружби: дружба виконує в житті людини функцію очищення; дружба можу бути запорукою щастя; між товаришуванням і ворогуванням прослідковується діалектичний зв'язок.

За дослідженням Ю. Барабаша «Дух животворить», «на схилку літ, сам обтяжений «хворобами старості», Сковорода знаходить у собі невитрачений ресурс душевних сил, щоб у тяжку хвилину підтримати свого друга, котрий переживав драму розчарування, побачивши, «що не на камені був заснований храм його життєвого щастя» [1, с. 263].

На окрему увагу заслуговують епістолярні звертання і формули епістолярних прощань у листах Сковороди, які, з точки зору сучасності, більше пасують епістолярному спілкуванню між протилежними статями, але, як бачимо, в бароковій традиції листування такі інтимні формули були нормою в епістолах між найближчими друзями, що ще раз підтверджує тезу про дружбу як одну із форм любові.

Наприкінці XIX – в першій половині XX століть українську епістолярну традицію продовжили любовні листи В. Стефаника, О. Маковея, О. Кобилянської, Лесі Українки, І. Франка, М. Коцюбинського, В. Винниченка, Олени Теліги, П. Тичини, О. Довженка Особливості жанру автобіографічного письма та листування можна знайти в монографії Т.Шарової [10]. У контексті інтимного дискурсу особливе місце займає дружньо-інтимний лист, традицію якого започаткував в українській літературі Г. Сковорода, а далі продовжили епістолярні діалоги Т. Шевченка із княжною Рєпніною, графинею А. Толстою чи одкровення О. Кобилянської та Лесі Українки). Краще розуміти епістолярну спадщину українських митців можна за допомогою електронних засобів навчального призначення [8, с. 295].

Зважаючи на великий перелік творчих імен, котрі одним із можливих способів сомоутвердження творчого «я» обрали інтимний лист, не можемо погодитися із думкою С. Павличко, що «загалом любовний дискурс в українській літературі на цей час вироблений слабо» [5, с. 146] та позицією

М. Коцюбинської (підхопленої в Юрія Шереха).

Питання функціональності епістолярного жанру належить до дискусійних питань сучасної епістолографії, адже окремий лист в кожному конкретному випадку й своєму історичному часі виконує індивідуальну функцію, до кінця зрозумілу лише епістолярним співрозмовникам. Дистанціювавшись у часі від моменту написання листа, можемо говорити вже про його загальні функції, серед яких виокремлюємо такі: контактна, комунікативно-діалогічна, когнітивна, психотерапевтична, сповідальна, творча, функція сублімації художньої творчості, мемуарно-архівна, функція формування естетичного смаку, функція вираження громадянської, суспільно-політичної чи літературної позиції.

Література

1. Барабаш Ю. Г. Дух животворить. К.: Темпора, 2014. 463 с.
2. Галич О.А. Мемуарний синдром кінця ХХ століття. *Вітчизна*. 2000. №3–4. С. 127–134.
3. Давня українська література: хрестоматія / упоряд. М.М. Сулима. К.: Освіта, 1996. С. 592–598.
4. Дудко В.И. Эпистолярное наследие украинских писателей-реалистов конца XIX – начала XX века в контексте украинско-русских взаимосвязей. К.: Освіта. 374 с.
5. Павличко С.Д. Історія незавершеного застереження (політичні погляди А. Кримського). *Критика*. 1999. № 9. С. 14–18.
6. Понырко Н. Эпистолярное наследие Древней Руси XI – XIII в. Исследования, тексты и переводы. СПб: Наука, 1992. 224 с.
7. Сметанин В.А. Теоретическая часть эпистологии и конкретно-исторический эфармосис поздней Византии. *Социальное развитие Византии*. Свердловск: Уральский государственнь́й университет имени М. Горького, 1979. С. 73.
8. Шарова Т.М. Використання електронного засобу навчального призначення під час викладання історії української літератури. *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка: Філологічні науки*. 2015. Випуск 39. С. 290–296.
9. Шарова Т.М. Теоретичні аспекти дискурсу українських письменників 20-30-х рр. ХХ ст.: тематичний спектр та рецептивна естетика. *Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філологія*. 2014. Вип. 10. С. 124–132.
10. Шарова Т.М. Василь Бондар: поезія та художня проза письменника як біографічний ландшафт. Харків: Видавництво «Майдан», 2010. 184 с.

Кобилко Н.А.
кандидат філолологічних наук
старший викладач кафедри суспільних та гуманітарних дисциплін
Харківський державний університет харчування та торгівлі

ОБРАЗИ-СИМВОЛИ В ДИЛОГІЇ В. ЗЕМЛЯКА «ЛЕБЕДИНА ЗГРАЯ» ТА «ЗЕЛЕНІ МЛИНИ»

Анотація. *У статті досліджено образи-символи в дилогії В. Земляка «Лебедина зграя» та «Зелені Млини», такі як лебідь, Вавилон, гойдалка, гора, млин, коза, колесо. З'ясовано, що провідним виступає образ дороги, що символізує еволюцію характерів, шлях поступу селянської свідомості та життєвий вибір кожної людини.*

Ключові слова: *химерна проза, образ-символ, фольклор, міфологія.*

У творах химерної прози номінації простору мають символічні значення, запозичені з усної народної творчості. Фольклорна символіка характеризується власною специфікою, і її варто розглядати як поняття формотворче, світоглядне й стилістичне, що генетично споріднене з міфологією. Дослідник М. Дмитренко звернув увагу на те, що чи не найпотужніше символіка проявляється у фольклорі, адже це «найбагатша універсальна художня система, …де символи – основа й вершина, а водночас і спосіб творення цієї основи й спосіб досягнення вершини» [3, с. 3].

У химерних романах В. Земляка «Лебедина зграя» та «Зелені Млини» ми знаходимо чимало образів-символів, адже автор творить свій Всесвіт, центром якого є Вавилон. Назва першої частини «Лебедина зграя» несе біблійний код: особливе замкнене коло, суспільство, родина, де діють свої закони й ушановуються свої традиції. Ми знаходимо такі образи-символи, як лебідь, Вавилон, дорога, гойдалка, гора, коза, колесо.

У Словнику символів *лебідь* потрактовується як символ богів; відродження; самотності; смерті; краси та вірного кохання. Символіка цього образу в народній творчості досить складна й неоднозначна. У світовій міфології червоний лебідь був символом сонця, а чорний – злих сил. Проте найчастіше ми зустрічаємо образ білого лебедя. За давньогрецькими міфами, у нього перетворювався сам Зевс. Згодом цей образ увійшов у сузір'я Лебедя. У вавилонян побутувало повір'я: хто примусово чи з доброї волі відлучався від свого родового кола або нехтував внутрішніми постулатами, той приречений був на моральну чи фізичну загибель. Утрачався генетичний зв'язок із поколіннями. У цьому контексті простежуємо повернення до свого

коріння, роду, традицій і звичаїв.

Вавилон – це символ єдності гори й низу, неба й землі: «Один сміливець завше має визначитись з-поміж звичайних рядових істот, інколи це робиться лише на той випадок, щоб застерегти зграю від смерті, не дати загинути їй у непролазному тумані, не дати розбитись об скелі або ж довчасу забратися занадто далеко на північ, куди вічно пориваються первольотки в безумстві своїм» [2, с. 20]. Тут образ-символ *дороги* виступає своєрідною межею переходу душі людини до сакрального. Дослідивши міфологему «дорога» як основу ритуалу переходу, ми подаємо таке її схематичне зображення: відтворення обряду похорону – шлях душі до світу мертвих – десакралізація «свого» простору (руйнація всіх сакральних елементів світу живих) [1, с. 5]. Таким чином, образ дороги стає перехідною ланкою між двома сферами: горою й низом, «своїм» і «чужим» світом.

Просторовим локусом у дилогії є *вавилонська гойдалка* – особливе місце, де всі жителі збиралися на свята й без якої просто не уявляти свого існування. «…Нічиє серце не могло залишитися байдужим перед легкою, як крила птаха, кленовою дошкою на чотирьох вервечках… Смерть на гойдалці не вважалася за смерть у її звичному розумінні» [2, с. 9]. Ця вавилонська гойдалка стала свідком спалаху не одного кохання, місцеві красуні на ній виколихували свою долю, навіть смерть на гойдалці була найлегшою та найомріянішою для молодого парубка.

Ще одним просторовим символом, звідки було видно весь Вавилон, була *гора*, а точніше Аббісінські горби, де снували духи загиблих денікінців. Архетипний образ гори у творах химерної прози стає одним із найбільш уживаних. У народній свідомості гора, пагорб фіксує набутий досвід людства, узагальнює його, тому сходження на гору є символічним.

На думку В. Ятченка, основна проблема реконструкції архаїчних текстів полягає в тому, що досить великий ступінь втрати первинного тексту й досить значний ступінь нашарувань пізніших періодів. Це насамперед стосується впливу християнства. У дохристиянський період для слов’ян найважливішими були архетипи Аніми, Анімуса, бика (тура, оленя, вола), вогню, води, мосту, воріт, дерева (лісу), гори, дитини, квітки, каменя, поля, стіни (паркану), сонця, тіні, хреста й птаха. Уважалося, що ходіння на гору – це ритуал прилучення до божества. Архетипний образ гори розглядався як символ упорядкованості космосу. Пізніше в народних уявленнях гора або камінь стали осердям Всесвіту. Це ми спостерігаємо у творі В. Земляка: «Фабіян повертався додому з чималенькою в’язочкою книжок, у яких не було мудрості на даний випадок, у супроводі цапа, але спалений і самотній, як ніколи. Туск його обійняв великий, коли він вибрався на самий черепочок

Вавилона і зупинився перепочити біля розп'яття, звідкіля цілий світ ніби опиняється під ногами» [2, с. 21]. Для вавилонян навіть звичайні хати з Аббісінських горбів «справляли враження чогось вічного і великого. У давнину по тих горах жили таври, потім татари та турки запанували осонням, далі з поляками прийшли євреї, котрим ці гори, напевне, нагадували їхню колишню батьківщину, але згодом усе те вивітрилося, змішалося, породичалося з буйним козацьким ґрунтом … » [2, с. 90–91]. Робота на ниві, яка дісталася Данькові на горі, упливала не лише на його фізичний стан, а й на духовний. Горби забирали його незламність і непокірність: «Великий Данько зараз трьопав до неї, як останнє хлопчисько, дерся на Вавилонську гору, мов навіжений, хоч і не мав на неї ані церковного, ані якогось громадянського акта, і прийшов не яким уже й не гордим Даньком. Приніс саме лише благання» [2, с. 91]. Сходження на Вавилонську гору для мешканців означало звільнення від обов'язків, які нав'язувала радянська влада: «Вітряний сторож, уже безліч років розглядаючи Вавилон із цієї гори, щось не помітив там великого прагнення до комуни. Часом навіть бідак, якому б місце в комуні давно, піднімається сюди з позиченим збіжжям на спині, а проте не полишає надії колись поставити тут власного вітряка…» [2, с. 95–96]. Таким чином, архетипний образ гори стає символом упорядкованості світу, сакральним центром.

Важко уявити життя Вавилона без двох нерозлучних друзів – філософа та цапа Фабіянів, що створюють неповторність образної системи дилогії. Гострий розум тварини виступає ознакою химерності твору, а також надає йому особливої настроєвості. Левко Хоробрий (він же філософ Фабіян) «не міг натішитися, що майже задарма придбав такого красеня, розгулявся на радощах у шинку, а цап у свою чергу, проклинаючи в душі свого старого визискувача, передчував, що потрапив до рук добрих та чулих і нарешті матиме свободу, до котрої прагнув від самого народження. Одне слово, вже в дорозі вони дійшли того вищого душевного порозуміння, яке свідчило, що недарма придбали один одного [2, с. 63]. У підтексті твору знаходимо християнський обряд водіння кози, що проявляється у вертепності цапа Фабіяна. У давнину це народне драматизоване дійство виконували жерці, які водили «священну» тварину – символ божества, прадавній тотем народу. Коза в різних культурах завжди асоціювалася з божеством. У віруваннях наших предків коза також була символом місяця, а отже, ритуал «водіння кози» прославляв народження головного небесного світила Місяця – Щедрого вечора. На сьогодні в нас зберігся вислів «водити козу», що став символом бурхливої, безрезультатної діяльності, шукання пригод після застілля. Саме так ми можемо пояснити поведінку цапа Фабіяна, якому весь

час не жилося в мирі та спокої, а хотілося викинути щось безглузде. Образ кози, запозичений із фольклору, надає роману В. Земляка «Лебедина зграя» химерності.

Назва другої частини дилогії В. Земляка «Зелені Млини» безпосередньо стосується образу дороги. Ми знову спостерігаємо єдність і замкнутість мікросвіту вавилонян, усталений спосіб існування. Проте дорога набуває значення життєвого руху, поступу, технічного прогресу, що втілюється в образі-символі *колеса*.

Одним із найвагоміших світових символів виступає колесо. Насамперед це символ Сонця. Колесо акумулювало в собі активність космічних сил і плину часу, одвічної течії життя як боротьби добра і зла. В українській традиції існувало поняття «Великий Віз», що мав чотири колеса. У купальських обрядах слов'ян здавна відомий звичай на Івана Купала спускати з високих гір вогняні колеса. Цей ритуал символізував стимуляцію активності сонця, від якого залежало все живе на землі. Навіть тисячолітня історія людства уявлялася як вічне обертання колеса, де висхідний оберт – прогрес, а рух униз – занепад, регрес. Сьогодні сучасна українська мова зберегла стійкі вислови, фразеологізми, пов'язані з образом колеса (вставляти палиці в колеса, як п'яте колесо до воза, колесо щастя), що є відлунням народної символіки. У романі В. Земляка «Зелені Млини» ми знаходимо образ *млина*, який асоціюється з колесом – символом руху, поступу, прогресу.

Таким чином, у дилогії В. Земляка «Лебедина зграя» та «Зелені Млини» провідним виступає образ дороги, що символізує еволюцію характерів, шлях поступу селянської свідомості та життєвий вибір кожної людини. Він нерозривно пов'язаний із духовними атрибутами жителів Вавилона – магічною гойдалкою, Аббісінськими горбами, млинами та цапом Фабіяном.

Література

1. Давидова О. В. Міфологема дороги в українських народних баладах як стрижнева вісь ритуалу переходу. *Вісник Запорізького державного університету. Філологічні науки*. 2001. № 4. С. 1–5.

2. Земляк В. Лебедина зграя. Зелені Млини: романи. Х.: Фоліо, 2013. 651 с.

3. Потапенко О. І., Дмитренко М. К., Потапенко Г. І. та ін. Словник символів. К.: Народознавство, 1997. URL: http://ukrlife.org/main/evshan/symbol.htm.

Коваленко А.С.
студентка ІІІ курсу
Мелітопольський державний педагогічний університет
імені Богдана Хмельницького

ТЕМАТИКО-ПРОБЛЕМАТИЧНІ ВЕКТОРИ ПОЕТИЧНОЇ ЗБІРКИ С. ЖАДАНА «МЕСОПОТАМІЯ»

Анотація. *У статті накреслюються основні теми і проблеми віршів митця, що увійшли зо збірки «Месопотамія». Акцентовано увагу на тому, що алегорія Межиріччя вдало розкриває циклічність буття, виражену в текстах С. Жадана крізь призму особистого та загальнолюдського.*

Ключові слова: *циклічність, часопростір, алегорія, топос.*

С. Жадан є одним із найвідоміших сучасних українських поетів. Та він відзначився не тільки як поет, а й як прозаїк, музикант, літературний та громадський діяч, перекладач. На сьогодні митець займає активну позицію в культурному, і зокрема літературному, житті України.

Кожна його збірка визначається глибокою філософією, що розгортається в певному часі й просторі. Не є винятком і книга «Месопотамія» (2014), у якій представлені як прозові, так і поетичні твори. Месопотамія, або Стародавнє Межиріччя, територія між річками Тигр та Євфрат, була одним із найдавніших осередків цивілізації. Однак у поетичній збірці С. Жадана стає уособленням зовсім іншого географічного топосу. Більшість критиків уважають, що автор порівнює Месопотамію з Харковом, оскільки він так само розташований між двома річками – Харків і Лопань [2]. Та для кожного ця територія своя: у великому місті в кожного є свої гріхи та смуток, нерозділене кохання, важка праця, постійна боротьба із самим собою або з навколишнім світом тощо.

Усі вірші в збірці є різними, але більшість із них алегоричні або філософські, як, наприклад, «Ще нічого немає» або «Що робити зі священиками?». У них постають роздуми про повсякдення і людське життя, правильність життєвого шляху і способу мислення.

При цьому автор не загострює увагу на одній проблемі чи темі – його цікавлять душі людей у всьому їх спектрі. Опис конкретної ситуації, людської поведінки, відчуття викликають змушують читача усвідомити, що це вже знайоме, таке, що кожен бачив або замислювався над цим. Наприклад, кохання жінки та чоловіка в одному із віршів є дуже різким та напруженим, показано наскільки вони різні та мають відмінне сприйняття світу й речей,

гостро змальовані почуття кожного, бо «*солодко розчаровуватись*» і «*гірко покладатись*» на того, хто йде по життю поруч («Любов чоловіків і жінок»).

Ситуації, змальовані у збірці С. Жадана, є типовими, а висновки – загальними для всіх поколінь і типів людей. Час у збірці набуває характеру циклічного, адже лунає думка, що все це уже відбувалось, вигадано, відкрито попередниками, і хтось, можливо, вже проживав таке життя. При цьому, автор демонструє, що кожен може помилятись, і немає людей без гріхів, адже ідеальних особистостей не існує: у своїй турботі та скорботі ми не самотні – всі ми однаково нещасливі та щасливі одночасно:

Скільки світла ховає в собі
кожне жіноче горло.
Скільки ховає мороку [1, с. 355].

У своїх поезіях С. Жадан переносить читача в інший вимір: відбувається контраст між повсякденною руйнівною буденністю, сьогоденням, та чистим, невинним, омріяним світом, де панують кохання й гармонія. Автор сподівається, що саме кохання може змінити навколишній світ.

Але поет змальовує не лише кохання між чоловіком та жінкою, не лише ніжні почуття – він їх протиставляє одне одному, робить ворогами. Зокрема, у вірші «Я їй говорю» подано образ художниці, що малює жінок та чоловіків. Жінки в її картинах, як говорить сам автор, постійно «*плачуть за вітром в волоссі…*» [1, с. 333], тобто за свободою. Адже якщо ти з чоловіком, твоя доля вже вирішена, і ти нічого не можеш змінити – лише сумувати за тими часами, коли могла насолоджуватися життям, а тепер відчувати безвихідь та морок, у якому вимушена жити:

І ніхто – ні чоловіки в прокуреному одязі,
ні діти з сірниковими коробками
де лежать золоті скорпіони непослуху –
ніхто не зуміє їх втішити(жінок – А.К.) [1, с. 334]

Доля жінок у віршах найчастіше трагічна, тому вони в поета зображені з ніжністю й турботою. Картини, подані у таких віршах, уявляються в пастельних кольорах, вони сповнені неквапливості, гармонії, усамітнення й постійні роздумів над буттям людини та сенсом життя. Але окремих кольорів оповідь набуває, коли в ній ідеться про закоханість, про щастя та ейфорію героїв, які відчули це почуття:

Найкраще, що було цієї зими,
– *її сліди на першому снігу* [1, с. 334].

Адже від загальнолюдських та інтимних проблем С. Жадан поступово

переходить до загальнонаціональних. Він переживає за долю Батьківщини через політичні та соціальні зрушення в ній. Тож Месопотамія в однойменній збірці стає й алегорією до України. Вірші громадянського звучання мають потужний зміст, і кожне слово ретельно підкреслює непримиримeнність із ситуацією в країні. При цьому С. Жадан не пропагує стан ворожнечі та збройну боротьбу – він діє словом:

Адже кожен нормальний поет
може спинити своїми словами
– *будь-яку кровотечу*… [1, с. 359].

Він не ображає жодну зі сторін, що ворогують, він нікого не захищає, а по факту зображує розділення двох близьких країн, зображує людей, які від цього страждають. Він із захопленням і ніжністю пише про тих, хто плаче, людей, що тепер не знають, як жити. Та із жорстокістю описує тих, хто ходить у шатах в тяжку для країни та їх мешканців годину: «*Чоловіки тут носять на собі стільки золота,/ що смерті незручно забирати їх із собою*» [1, с. 364]

Поет, насамперед, звертає увагу не на владу, а на людей, які знаходяться в тому пеклі війни, які борються і сподіваються на шанс вижити, вистояти в цій запеклій боротьбі. Саме там, перед загрозою смерті, можна зрозуміти, чого варте твоє життя: «*Кожному з нас буде що розповісти по смерт,/ хоча жоден із нас не вірить в її можливість*» [1, с. 361]. За митцем, кожен сам будує свою дорогу між темрявою і світлом, тож який шлях обереш – таким і буде твоє життя.

У віршах С. Жадана змальована об’єктивна картина сьогодення. Це своєрідне послання до майбутнього покоління, яке має знати, як події змінюють людей, як ламають їх долі, прагнення попередити про можливі наслідки, змальовуючи непривабливі картини сьогодення:

Фури з півдня ввозять до міста заразу.
Опівночі жебраки підраховують втрати….

Однак поетові не властиві лише песимістичні, похмурі тони. Він намагається показати сучасність і свою країну у всій її повноті й красі. Тож у його поезіях вона також мальовнича, гарна, чарівна й барвінкова, хоч із цими подіями вона згасає, бо душі охоплює страх. Та, на думку митця, варто згадувати тих, хто бореться за наше життя, знаходиться на межі добра і зла, життя та смерті, адже за ними – наше мабутнє:

Згадуй наші поразки й наші дива,
згадуй нашу вірність, нашу відвагу, наші страхи,
носи при собі нашу любов, ніби старі гріхи… [1, с. 357].

У поезіях збірки провідною є думка, що людина за будь-яких обставин має, передусім, плекати свою душу, берегти в собі гуманність, будувати щасливе майбутнє, починати із самої себе. У творах немає прямої агресії та оборони, однак у кожному слові відчуваються міць і сила характеру, спокійність та впевненість у наступному дні.

Саме такі емоції, перепади настрою, різка зміна відчуттів та контраст у побуті створюють цілісну картину світу й міста, що давно вже стало «своїм», рідним для поета. Воно зображене таким диким та непримиренним, мінливим та непідвладним жодним стосункам і почуттям. Кожна людина зі своїми вчинками, почуттями і долею – це маленька частинка міста, і без неї, за авторською версією, не може бути повної картини:

Без тебе нічого не буде, хочеш чи ні.
Наші серця, як підводні міни, стоять в глибині.
Згадуй кожну з утеч, згадуй кожну з атак –
скільки зможеш, хоча б до смерті, хоч би так» [1, с. 358].

Хоча складається також враження, що саме місто керує усім та всіма. Воно ніби тримає мешканців у своїх кайданах, у своїх потаємних вуличках і тихих місцях, що відзначають уже й митці покоління 2000-х років [3, с. 139]. Але що саме чекає в кінці цієї вулиці – людина не уявляє і не має іншого вибору, як випробувати себе й дійти до кінця, зустрітися з невідомим. Наприклад, знайти кохання або зазнати розчарування. Таким чином, і простір поезій від масштабів планети і цілої держави знову звужується до маленької території однієї квартири, утворюючи коло буття.

Отже, при всьому розмаїтті тем і проблем, що піднімаються у віршах збірки «Месопотамія», всі ці поезії С. Жадана об'єднані загальною ідеєю відповідальності людини за власне буття й існування інших та приналежності її до цілого Всесвіту, маленькою частиною якого є рідне місто і своя країна.

Література

1. Жадан С. Месопотамія. – Харків: Книжковий клуб «Клуб сімейного дозвілля», 2014. С. 310.

2. Омельницький А. Львівська пошта. Хроніка «українського Межиріччя» - рецензія на книжку Сергія Жадана, 2014. С.5.

3. Узунколєва А.В., Куряєва Є.Ю. Урбаністичний простір антології поетів-«двотисячників» «Дві тонни». *Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г.С. Сковороди. Серія: Літературознавство*. Харків: Нове слово, 2010. Вип. 1 (61). Ч. 1. С. 137–142.

Козій О.Б.
кандидат філологічних наук
доцент кафедри лінгводидактики та іноземних мов
Центральноукраїнський державний педагогічний університет
імені Володимира Винниченка

ФРОЙДІВСЬКІ «Я» І «ВОНО» У ТВОРАХ В.ВИННИЧЕНКА ТА Р. - Л.СТІВЕНСОНА: ПОРІВНЯЛЬНИЙ ЗРІЗ

Анотація. *Фройдівське «Я» і «Воно» як втілення соціально прийнятного і прихованого перебуває у центрі зображення в п'єсі В. Винниченка «Мохноноге» та новелі Р.-Л. Стівенсона «Химерна пригода з доктором Джекілом та містером Хайдом». Та письменники по-різному витлумачують темну сторону людського єства.*

Ключові слова: *«Я» і «Воно», соціально прийнятне і приховане, темна сторона людського єства, психологізм.*

Сексуальна революція початку ХХ століття, відкриття Фройдом теорії психоаналізу спричинили й до значних суспільних зрушень, посилення уваги до прихованого та підсвідомого. Володимир Винниченко, як митець для свого часу епатажний та неоднозначний, не міг оминути вимог епохи. Його творчість не можна назвати типовою. Вона зросла на специфічній ґрунтовій суміші з реалій тогочасного життя, власного дуже багатопланового досвіду та еклектично засвоєних політичних, економічних, соціальних ідей.

П’єса «Мохноноге», що є одним із ранніх творів драматурга, написана 1916 року, проте після невдалої вистави на довгий час зникла з поля зору дослідників і читачів. Протягом майже восьми десятиліть рукопис пролежав в архіві й лише в 90-х роках минулого століття був знайдений В. Панченком, а потім опублікований С. Михидою 1996 року у журналі «Вежа» [1]. Останній аргументує оприлюднення твору тим, що «жодних свідчень про заборону друкувати п’єсу нема» [4, с. 7].

Заслуговують на увагу художні здобутки зовнішньої форми твору. Передусім – це продуктивні спроби привнесення психологічних рис як на рівні образної системи, так і проблематики. Найкращі зразки драматичних творів кінця ХІХ – початку ХХ століття являють собою зображення (як на суспільному, так і на індивідуальному рівні) конфлікту між патріархальним і модерним, набутим і природним.

Спробую простежити процес розв’язання письменником проблеми

співвідношення свідомого та підсвідомого в людині, вдавшись до компаративного зіставлення п'єси В. Винниченка із новелою Р.-Л. Стівенсона «Химерна пригода з доктором Джекілдом та містером Хайдом», що є хрестоматійним звертанням до роздвоєння особистості.

Чи не найосновніші проблеми твору В. Винниченка постають із розуміння самої назви п'єси «Мохноноге», що на перший погляд видається дивною. Одразу уявляємо маленьку й лагідну тварину. Тому виникає закономірне питання: чому В. Винниченко, твори якого сповнені глибоким психологізмом, трагізмом, символічними образами обрав тварин як тему для свого твору. Проте перші асоціації не мають нічого спільного із авторським задумом. Можна пригадати твердження самого автора про сутність «Мохноногого»: «Воно живе в кожнім з нас, живе раніше ніж свідомість і воля. Раніше того, що зветься людським, добрим або злим. Коли у згоді з нашими бажаннями, цілим світоглядом – добре, коли противне – то вже зле. Тому воно многолице, мінливе, невловиме. Ми завше в боротьбі з ним, хоч несвідомі цього. Але бувають моменти, коли наша увага яскраво ставить питання про цю боротьбу» [2, с.227]. Тому з огляду на саму назву п'єси виділяємо проблему «мохноногості» як вияв підсвідомого, а з цієї загальної проблеми випливають дрібніші, а саме розтлумачення співвідношень людина-звір і людина-тварина (останні два поняття не тотожні, про що буде йтися нижче). Другою ґрунтовною проблемою, порушеною у творі, є проблема «мохноногих» («прогнилих, буржуазних, фарисейських» [6, с. 157]) традицій, що «хапають за ноги живих» [5].

Що стосується драми «Мохноноге», то, на думку В. Гуменюка, що прагматично підходить до проблеми співвідношення сил і свідомості, у драмі «навряд чи йдеться про відмову від земного, природного, підсвідомого, інстинктів на користь раціонального й духовного» [3, с. 217]. На підтвердження наведемо такий щоденниковий запис драматурга: «Убивши ж інстинкти, чи не вбиваємо ми самих себе?» [2, с. 41]. Необхідно вловити межу, до якої варто намагатися «тримати на прив'язі це темне, зле люте»[4] [1, № 4-5, с.13], проте щоб і не вбити самих себе, своєї сутності, а значить маємо справу із узгодженням у людині її природи й культурних надбань суспільства.

Це перегукується із словами головного героя твору, Дмитра Бутенка, про боротьбу зі своїм єством: «Поглянь, у мене посивіли скроні. Ти не

Тут і далі цитати з п'єси подані у власному перекладі з російської.

знаєш, скільки я пережив, яких нелюдських зусиль мушу докласти, аби втримати на ланцюгу це темне, лихе, люте, що сидить в мені» [1, № 4-5, с.12], « ... я щосили прагну перебороти себе, здолати нице, гидке в собі» [5, № 6-7, с.52].

Зиґмунд Фройд позначає це поняття терміном «Воно», проте видатний психіатр мав на увазі лише підсвідоме, прадавнє, що здається витісненим із людської сутності. Говорячи про свідоме та підсвідоме, він вдається до такого порівняння: «Відносно Воно Я подібне до вершника, що повинен підкорити сили коня, що переважають його власні, але з тією різницею, що вершник намагається зробити це власними силами, а Я – запозиченими» [10, с. 432]. Р.-Л. Стівенсон у «Химерній пригоді з доктором Джекілом та містером Хайдом» наполягає, що кожна людина «містить у собі не одну істоту, а дві» [9, с. 46]. У згаданому творі англійський неоромантик вдається до експерименту, аби довести (чи спростувати?), що в результаті розділення людське життя стане вільним від усього, «що робить його нестерпним» [9, с. 47]. Та митець вивільняє не світлу, а темну сторону особистості, доводить її самостійність та самодостатність, оскільки «зло, позбувшись високих поривань і докорів сумління кращого свого двійника, зможе простувати власним шляхом» [9, с. 47].

У портреті Дмитра Бутенка бачимо багато рис, що одночасно відлякують і приваблюють: «Років 34, міцний, важкий, незграбний, але не повільний. Голова велика, з великим лобом та глибоко посадженими очима, часто дивиться з-під лоба, вперто й важко, мов бик, схиливши голову. Волосся руде, густе, носить бороду, також руду, але підстрижену. Дуже нестриманий, експансивний, у виявленні почуттів буйний та запальний до самозабуття. Поряд з грубістю може бути надзвичайно ніжним. Тоді обличчя ніби прояснюється, світліє та стає привабливим» [1, № 4-5, 11]. В.Винниченко порівнює Бутенка з биком, але ми не можемо стверджувати, що в ньому відбувається перехід від тваринності до людяності: у цьому випадку маємо знайти різницю між звіром і твариною.

Неоднозначним є портрет Хайда: жодна людина, що бачила його, не могла точно описати це уособлення наукового експерименту. Проте всі відзначали невисокий зріст та надзвичайно неприваблиле (не з погляду зримого образу, а чогось підсвідомого, заснованого на відчуттях) обличчі. Бутенко (В. Винниченко «Мохноноге») зображений письменником доволі привабливим чоловіком, дика пристрасність якого є частиною вродженого шарму. У ранній драмі «Мохноноге» чоловічі танатологічні риси, котрі полягають у знищенні (прямому чи опосередкованому) власних нащадків

перебувають у початковій стадії митецького задуму.

Р.-Л. Стівенсон також натякає на танатосемантику образу карлика Хайда, адже вперше він згаданий у контексті жорстокого поводження з дитиною на вулиці.

Герой В.Винниченка запальний до жорстокості, не позбавлений нахилів садиста й тирана, жертвою якого стає найчастіше дружина. У той же час, поєднуючи Дмитра, Тетяну й Суховія в любовний трикутник, письменник удається до порівняння й протиставлення митців – письменника та художника. Так званий «наполеон від мистецтва» є брехливим та лицемірним, а запальний Бутенко – відкритий і щирий у любові й ненависті, гніві й ніжності.

«Мохноногість» Бутенка – то складова його частина. Р.-Л.Стівенсон у новелі «Химерна пригода з доктором Джекілом та містером Хайдом» через науково-фантастичну призму застосування експериментальних препаратів вдається до зображення абсолютного роз'єднання особистості.

Герой В.Винниченка хоче жити за логікою тіла й душі, адже не зрікається своєї природи. Ось як він пояснює це дружині Тетяні: «Краще допоможи мені. Допоможи перемогти це ... мохноноге, стародавнє, темне. Не зневажай його, адже у всіх воно, Таню, є, у всіх, навіть у тебе» [1, № 4-5, с.13]. Дмитро пише книгу, аби справити враження на дружину. Проте іноді в «мохноногого» виростають ікла й пазурі – звір виривається назовні, руйнуючи життя і самого героя, і його рідних. У зв’язку з проблемами спадковості можна провести таку паралель: за деякими народними повір’ями вампіри можуть пити кров лише рідних, а після смерті повертаються лише під рідний дах. Таким чином, у Дмитрові поєднуються ознаки як тварини (прагнення жити в гармонії зі своєю природою), так і звіра (лють).

Також постає питання про природу кохання – яким воно є – «звірячим» чи «тваринним»? У «Мохноногому» автор протиставляє справжні почуття Дмитра (як би дико він їх не виявляв) холодному розрахунку Якова; але все ж звірячість тут присутня. Протиставлення живого кохання і несправжніх цінностей спостерігаємо також у драмі «Чорна Пантера та Білий Медвідь». Так Сніжинка заперечує родинне життя й натомість пропонує Корнієві служити мистецтву і любити лише його. Кохання з огляду на позицію Сніжинки можна розглядати на рівні інстинктів. Тому автор протиставляє, але не різні покоління (як, наприклад, у «Пригвождених»), а своєрідні дві цивілізації, одна з яких живе за законами почуттів, а інша відповідно до своєрідного кодексу надлюдини, запровадженого Фрідріхом Ніцше. Вони заперечують мораль,

релігію тощо, хоча важко в той же час виділити принципи життя цієї раси. Сніжинка та Суховій у власних теоріях несуть зерна самознищення, а тому служать миті, а не вічності. Цікаво те, що обоє прагнуть служити прекрасному й увічнити його.

У драмі В. Винниченка атавізми прадавніх інстинктів тримають героя своїм заручником. Дмитро цілком усвідомлює їхню силу та біль, якого завдає близьким.

Для доктора Джекіла в новелі Р.-Л. Стівенсона перехід у фазу Хайда є звільненням «від пут обов'язку», «будь-якої моралі», але така свобода є неповною, оскільки герой відчуває себе «невільником власного злого первня» [9, с.48]. Навіть повернувшись до звичайної форми існування, Джекіл не відчуває докорів сумління, одержимість самим собою «п'янить його, мов вино» [9, с.48].

Концепт подвійності існування різниться в українського та англійського письменників. Для В. Винниченка є конденсатом прадавніх, диких інстинктів, саме вони є носіями пристрасних імпульсів. У цьому наш земляк є солідарним із З. Фройдом щодо переваги сили коня над силою вершника. Руйнівна й сильніша частина єства героя Р.-Л. Стівенсона є, натомість, молодшою: «Порочна частина мого єства, – робить після «повернення» нотатки Джекіл, – в яку я втілився нині, була менш розвинена, аніж та добра, якої я позбувся» [9, с.48].

Бачимо, що позиція З.Фройда щодо двох іпостасей людської особистості неодноразово знаходила розкриття в художній літературі. Письменники межі XIX – XX століть часто зверталися до цього аспекту, дивлячись на нього крізь призму душевних хвороб та галюцінацій. Зіставивши два твори – п’єсу В. Винниченка «Мохноноге» та новелу Р.–Л. Стівенсона «Химерна пригода з доктором Джекілом та містером Хайдом» – маємо змогу порівняти два погляди на приховану частину людськогї сутності. «Воно» у «Мохноногому» В. Винниченка має корені у підсвідомих інстинктах, котрі єднають людину сучасну із її суворим та жорстоким (адже тільки такий мав змогу вижити) предком. Герой твору Дмитро Бутенко прагне підкорити цього звіра, назавжди загнати в печеру підсвідомості. Це не завжди є успішним, тому приносить страждання і приборкувачеві, і його близьким. Натомість англійський письменник Р.-Л. Стівенсон наділяє руйнівною силою саме набуте в людині. Вища, більш розвинена, доросліша частина Джекіла спочатку є сильнішою, оскільки герой вдається до певних зусиль, аби стати Хайдом, проте з часом посідає панівне місце.

Література

1. Винниченко В. Мохноноге. *Вежа*. 1996. № 4–5; 1997. № 6–7.
2. Винниченко В. Щоденник. – Едмонт. – Нью-Йорк, 1980. Т.1.
3. Гуменюк В. Сила краси: Проблеми поетики драматургії Володимира Винниченка. Монографія. – Сімферополь, 2001. 340 с.
4. Михида С. Воно живе в кожнім з нас. *Вежа*. 1997. № 4–5.
5. Панченко В. Мертве, що хапає за ноги живих. *Літ. Україна*. 1997. 20 листопада.
6. Панченко В. «Я хочу собою возвеличити українське...» Риси психологічного портрета В.Винниченка. *Березіль*. 1997. № 11–12. С. 155–167.
7. Свербілова Т. Персонажі Винниченкових п'єс – кати чи жертви? *Слово і час*. 1993. № 5. С. 32–40.
8. Сиваченко Г. Винниченків «конкордизм» у буддистському та психоаналітичному дискурсах. *Усе для школи. Українська література. 10 кл.* Вип. 6. 2001.
9. Стівенсон Р.-Л. Твори: В 5-ти томах. К.: Вид-во «Українознавство», 1995. Т.2. 352 с.
10. Фрейд З. Психология бессознательного: Сб. призведений / Сост., науч. ред., авт. вступ. ст. М.Г.Ярошевский. М.: Просвещение, 1990. 448 с.

Копєйцева Л. П.
кандидат філологічних наук
доцент кафедри української і зарубіжної літератури
Мелітопольський державний педагогічний університет
імені Богдана Хмельницького
Груба О. А.
магістрантка
Мелітопольський державний педагогічний університет
імені Богдана Хмельницького

РЕАЛІЗАЦІЯ МІФОТВОРЧОЇ МОДЕЛІ Р. ІВАНИЧУКА В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ КОНТЕКСТІ

Анотація *У статті досліджено особливості міфотворчої моделі в європейському контексті, визначено шляхи її реалізації в романістиці Романа Іваничука.*

Ключові слова*: міф, міфотворчість, міфотворча модель, архетип, європейський контекст*

У літературі XX-XXI ст. міфологізм виступає в якості художнього засобу, відповідного певній концепції світу. Орієнтація значної частини новітньої літератури на первісний міф чи міфологічні структури мислення, поява численних творів, в яких з'являються авторські тенденції до міфотворення – усе це спонукало багатьох літературознавців, критиків до висновку, що в літературі настала нова, міфологічна ера. Якщо в літературі XIX століття виразно усвідомлювалася дистанція між міфом архаїчним і його сучасною інтерпретацією, то міфи XX століття формуються на основі сучасної історії, сучасного буття і побуту, за загальними схемами міфологічного мислення. У Літературному енциклопедичному словнику виокремлюється 6 типів художнього міфологізму:

- створення своєї оригінальної системи міфологем;
- відтворення глибинних міфосинкретичних структур мислення (порушення причинно-наслідкових зв'язків, сполучення різних імен та просторів, двійництво персонажів), які повинні віднайти надлогічну основу буття;
- реконструкція давніх міфологічних сюжетів, інтерпретованих з деякою часткою вільного осучаснення;
- введення окремих міфологічних мотивів і персонажів у тканину реалістичної оповіді, збагачення конкретно-історичних образів універсальними значеннями й аналогіями;
- відтворення таких фольклорних та етнічних нашарувань національного буття і свідомості, де ще живі елементи міфологічного світосприймання;
- притчеобразність, лірико-філософська медитація, зорієнтована на архетипні константи людського й природного буття: дім, хліб, дорога, вода, гора, дитинство, старість, любов, хвороба, смерть тощо [8, с. 519].

Значний науковий інтерес у вітчизняному літературознавчому, літературно-критичному дискурсі становить творчість Р. Іваничука, індивідуальний мистецько-естетичний феномен якого вирізняється утвердженням естетично свіжої парадигми національної літератури [9, с. 25].

Спробуємо дослідити шляхи реалізації міфотворчої моделі в романістиці Романа Іваничука; з'ясувати особливості реалізації у прозі письменника архетипів та міфологем; висвітлити художню своєрідність біблійних міфологем та їх роль у моделюванні християнської картини світу; дослідити міфопоетичні особливості творів митця у літературному європейському контексті.

Спроби аналізу творів митця містяться в працях Л. Новиченка, В. Дончика, М. Жулинського, Ю. Покальчука, В. Яворівського та ін.

Інтерпретація романістики письменника подається сучасними поціновувачами творчості письменника [6; 7; 10], оскільки його романи стали одним із найцікавіших і найвизначніших явищ сучасної української літератури. Він, – за словами Я. Гарасима, – є живим «літописцем своєї епохи» [1, с. 81].

Уважаємо, що міфотворчість Р. Іваничука, як і у зарубіжних митців (Карел Чапек, Ф. Кафка, Г.Маркес, Г.Белль та ін.) проявляється вже в тому, що в його творах відбувається цілком незвичайне, а найчастіше відверто фантастичне перетворення реального світу, і картина цього перетвореного світу дає змогу порівнювати її з міфологічним світобаченням і міфотворенням.

У творенні художньо-образної системи Р. Іваничук постійно оперує до умовності (церква в печері, ікона Пресвятої Богородиці, легенди) – це одна з домінуючих ознак його стилю. Границі умовності певною мірою обмежуються самим автором, коли водночас із площиною реальних подій розгортається паралель фольклорно-міфологічного й історичного матеріалу. Умовність романіста має цілий спектр функцій: автор виходить на рівень архетипно-міфологічного мислення, високоестетичної (художньої) вартості твору, «втягує» реципієнта у власний морально-психологічний процес осмислення життєвих та історичних фактів, досягає семантичного довершення і закріплення знака задля подальшого використання його у моделюванні свідомості читача.

Специфічну архетипну систему (міфосвідомість) письменник постійно використовує для активізації мислення реального та відображеного факту. Така система чималою мірою визначає творення елітарного інформаційного емоційно-свідомісного горизонту в орієнтації етнічних індивідуальностей на національні й духовні центри.

Художньо-словесна структура характеризується наявністю загально-вжиткової лексики, що стосується християнської віри й обрядовості. Автор є майстром опису різних християнських звичаїв: *Зайшов великий піст, і Ганна… чаклувала над бляшанками, в яких на гарячій плиті булькали червоний вивар з яблуневої кори, зеленина з луски соняшникових зернят та золотава гуща з цибулинного лушпиння* [4, с. 421].

Ірреальний художній світ триптиха твориться на основі міфологічних легенд. Авторська оцінка поразок героїв також збігається з наявною у міфологічних легендах. Так, у легенді фактична поразка героя, що бореться зі злом, зазначає В. Давидюк, «обертається врешті-решт його перемогою і в композиційному, і в емоційному плані» [2, с. 158]. У легендах образи добротворців мають високий етичний зміст і висвітлюються із співчуттям та

повагою. Міфологічні легенди вирізняються особливою поетичністю, підкреслюють вічність життя, розповідають про чудодійне перетворення людей на рослин, звірів, птахів (дівчина стає тополею, вдова – чайкою, невістка – зозулею, чоловік – явором, дубом, каменем) – в чому знаходять відображення елементи язичницького світовідчуття.

Емоції людей персоніфікують природу. Вдова Марія – персонаж роману «Вогненні стовпи», втішаючи хвору на сухоти дочку, говорить: «*І ти не думай, доню, що той ясен не був колись ставним парубком, а стрункі берези. то не дівчата., а от опришко орлом став, розлучниця зозулею, а нагідки невинними дітьми були; й олені - то колишні люди, а тому не можна їх убивати; живуть у наших лісах преріз- ні добрі й лихі привиди, то тільки так здається, що людина вмирає, насправді вона живе вічно, тому й вічне наше село*» [4, с. 95], бо «*усе живе вічне, тільки виглядом перемінюється*» [4, с. 140]. У творі ілюзійний світ межує з реальним, взаємодіє з ним, тут знаходять допомогу добрі душі і покарання злі. У нього переходять і відшукують спокій після смерті, що «*стає продовженням вічного плину життя*» [4, с. 265], Наталка Слобідська, Софія Маланючка, вуйко Миронюк, мольфар Іван, дід Федір, дурний Юзьо, засуджується на поневіряння душа Йосипа Кобацького, своєю злою волею перетвореного на вовкулаку. Крім вміщення у твір легенди про Чорнобога та Білобога, антропоморфних образів, демонічних сил елементи художньої реконструкції язичницького слов'янського та праслов'янського міфу простежуються у своєрідності дібраних письменником художніх засобів у межах всього триптиха. Особливу роль відіграє порівняння певних предметів, явищ із образами, взятими зі світу тварин та рослин, природними явищами: *«вперта і надокучлива, мов спасівська муха, думка»* [4. с. 83], *«радість переповнила хату, немов дійниця свіжим молоком»* [4, с. 105], *«кохання буйне, мов гірський вітер»* [4, с. 294].

Велика кількість пейзажних замальовок для опису галицької природи, яка сприймається як жива істота, що може реагувати на історичні події в унісон або контрастувати з психологічними переживаннями людей, наближує творчу манеру автора до фольклорної. Так, відступ мадярів на початку твору супроводжується похмурим пейзажем, який відповідає тому сліду, що залишили після себе завойовники у душах людей: «*Перемішана чобітьми, копитами й гарматними колесами озимина чіплялася розмоклого на березневому талі ґрунту побілілими від холоду пучками й оживала поміж протоптами, що повзли з орних обочин на грунь і там зливалися в чорну дорогу, котра знесилено розпласталась на хребті, немов зґвалтована жінка,*

й нікому більше не було жодного до неї діла, бо село зі страху зсунулося в глибокі видолини й там запалося під землю» [4, с. 10]. Також пейзаж у творі може контрастувати з історичним перебігом подій: буяння весни, відродження життя, панування загарбників, смерті в селі: «*Весна буйно розщедрилася на тепло і цвіт: не встиг на останньому холоді відкипіти молочною шумою терен, що позначив цупким живоплотом межу між Боднарівкою і Кривобро дами вздовж Сталащукового узлісся, як викинула пацьоркові сережки черемха й дихнула з-поза тернового колюччя на село млосним запахом, і в ньому, немов ряска в літеплій воді, поділились умить на пелюстки рожеві пуп'янки яблунь, груш і слив; розквітлі за один день сади заплавали білими острівцями на зеленому озері села, й по них можна було тепер розпізнати, де причаїлися боднарівські обійстя*» [4, с. 59]. На напружену атмосферу в селі автор натякає лише словом «причаїлися». Пейзаж у триптиху, унаочнюючи міфологічність мислення письменника у персоніфікації явищ природи, виконує важливу роль. Він зображає місце і визначає час, окреслює настрій та переживання персонажів, як у плані зіставлення, так і протиставлення, відтворює історичний та національний колорит.

Для Р. Іваничука міфологізація дійсності зовсім не обмежується відсиланням до відомого міфологічного першоджерела і тій чи іншій його трансформації або інтерпретації. Він виходить далеко за межі цього першого етапу поетики міфологізування. Художня інтуїція – саме те, що головним чином відрізняє письменника в його міфологічному підході до сучасності. Так у романі-легенді «Рев оленів нарозвидні» та частково у текстовій структурі всього триптиха переплетення легенд історичних, апокрифічних, міфологічних, які складають загальноприйняті базові моделі світосприйняття, сприяє відображенню діяльності Української Повстанської Армії у сакральному вимірі. Світ людей і світ міфічних істот сприймаються як паралельно існуючі і взаємодіючі, взаємозалежні один від одного. Міфи, легенди, символи, описи чудес, видіння та чарівні перетворення слугують своєрідним підґрунтям перебігу історичних подій, вчинків дійових осіб. Митець окреслює трансформації жанру (притча, реквієм, балада, легенда), зокрема звернення до «притчі» споріднює її із біблійними притчами, які широко застосовуються в Євангелії, виражаючи в алегоричній формі духовні настанови [9, с. 573]. Перцепція читача налаштовується на дидактично-моралізаторський лад і на морально-філософський, який є більш популярним у новітній європейській літературі. Притча, повчальна оповідь, звернення до моралі, дидактики є «одним зі засобів вираження морально-філософських

роздумів письменника», «висвітлює явище художнього осмислення у філософсько-естетичному аспекті» [9, с. 575], тобто мова йде про певну моральну ідею, яку зображено на основі принципу художньої параболи.

У романах «Мальви», «Вогненні стовпи» процес міфологізації оповіді на рівні зображення часу та простору відбувається на кількох рівнях: накладання на реальну історію міфологічних сюжетів та архетипів, ієрархізація просторових образів, наскрізна увага автора до мотивів часу та простору, що проявляється в частому поєднанні сакральних символів тощо.

Функціонування міфологічного дискурсу у романі проявляється й на наративному рівні. Автор стверджує значимість і магічну впливовість слова на світ і людину. Наділене сакральним сенсом слово сприймається як друга реальність, долучення до якої веде героїв до екзистенційного пізнання світу й до можливості виходу з профанного часу. Герої проходять ініціацію через слово (слухання, вигадування оповідей, міфів, пророцтв тощо). Так само й для читача рецепція роману, стеження за перипетіями доль персонажів, декодування міфосемантики й інтертекстуальності творів перетворюється одночасно на вихід з власної буденності та своєрідну ініціацію. У романі присутні численні ознаки оповідної манери міфу: міфологізація імен героїв; поетичність і притчевість форм нарації; символізація й архетипізація образів, моделей пошуку й ініціації, мотивів відновлення гармонії, подорожі у природне середовище тощо; циклічність; потенційна незавершеність оповіді; використання техніки лейтмотивів і варіацій однієї теми; імітація наративу фольклорних текстів (міфів, легенд, притч тощо).

Окремого розгляду вимагає символізація предметного світу в творах Іваничука. Тут, як нам здається, особливо наочно реалізується багата символіко-міфологічна, архетипна фантазія автора (печера, дорога, хата, сонце, каран, мальви, вогненні стовпи тощо), а тяжіння їх до демонічної символіки є однією з ознак романів.

Також зазначимо, що у романах «Мальви», «Вогненні стовпи» за допомогою використання фольклорно-міфологічних елементів, відтворення міфопоетичного світовідчуття, що притаманне нашому народові, письменник зміг відобразити життя українців протягом декількох століть, показати основні риси їх ментальності, прагнення та сподівання, шляхи самопізнання та самовдосконалення, пошуку себе і свого місця у цьому світі. У романі-баладі «Мальви», романі-триптиху «Вогненні стовпи» Р. Іваничука відтворено справжній дух українського народу, його незламність, споконвічне служіння ідеалам добра та любові. Неодноразово у текстах наголошується, що удосконалення світу можливе лише за умови морального

самовдосконалення кожної людини. Розглядаючи проблему відбиття міфологічної свідомості автора у поетиці його романів, варто зазначати такі основні положення: на рівні тематики й проблематики письменник імплантує вічні ідеї, проблеми, образи, інтерпретує їх із більшою чи меншою мірою осучаснення: добро і зло у житті людини, міфологічна ідея життя як мандрів, матері як охоронниці, основи дому, житла, сім'ї тощо; на сюжетно-композиційному рівні організації тексту за допомогою міфологем письменник будує фабули, структурує сюжетний хід твору.

Література

1. Гарасим Я. Послання до сучасників. *Літературно-публіцистичні статті*. Львів: Світоч, 2002. С. 8.
2. Давидюк В.Ф. Українська міфологічна легенда. Львів: Світ, 1992. 176 с.
3. Іваничук Р. Вогненні стовпи: тетралогія. Харків : Фоліо, 2013. 507 с.
4. Іваничук Р. Мальви (яничари). Орда [Текст]: романи Харків: Євроекспрес, 2000. 416 с.
5. Копєйцева Л.П., Магдалинова І.О. Поетикальні вектори повісті Романа Іваничука «Місто». *Мова. Свідомість. Концепт*: зб. наук. праць / відп. ред. О.Г. Хомчак. Мелітополь: Видавничий будинок Мелітопольської міської друкарні, 2014. Вип. 4. С. 221–225.
6. Копєйцева Л.,Пилипчук В. Часопростір як формотворча категорія роману Р. Іваничука «Мальви». *Наукові записки Харківського національного університету ім. Г.С.Сковороди*. Харків, 2014. Вип. 1 (77). Ч. 1. (Серія: Літературознавство). С. 48–55.
7. Літературознавча енциклопедія. у 2-х т. Т. 2. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. К.: ВЦ «Академія», 2007. 624 с.
8. Меч і мисль : творчість Р. Іваничука у національних вимірах української культури: зб. наук. праць. Львів-Ужгород: Гражда, 2009. 336 с.
9. Підопригора С. Романний триптих «Вогненні стовпи» Р. Іваничука: від авторського жанрового визначення до змісту. *Наукові праці*. Т. 59. Випуск 46. С. 86–89.

Копєйцева Л.П.
кандидат філологічних наук
доцент кафедри української і зарубіжної літератури
Мелітопольський державний педагогічний університет
імені Богдана Хмельницького
Єгорова Ю.М.
кандидат філологічних наук
старший викладач кафедри української і зарубіжної літератури
Мелітопольський державний педагогічний університет
імені Богдана Хмельницького

МОВА РОМАНІВ Р. ІВАНИЧУКА У ПАРАДИГМІ ПОЕТИКИ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ

Анотація. *У статті досліджено мову художнього тексту як структуранта поетики, визначено шляхи її реалізації в романістиці Романа Іваничука.*

Ключові слова: *парадигма, поетика, художній текст, тропи, синтаксичні фігури.*

Роман Іваничук – визначна постать сучасного українського літературного процесу, який увійшов в історію вітчизняної літератури як талановитий майстер новелістики, повістей, – один із незаперечних лідерів українського роману.

Художній світ творів письменника досліджували Л. Новиченко, В. Дончик, М. Жулинський, Ю. Покальчукта ін. Науковців насамперед хвилюють дві взаємопов’язані проблеми – жанрова своєрідність романів (роман-балада, роман-притча) та його естетична цінність. Романістику письменника інтерпретують сучасні дослідники творчості прозаїка [4; 5], які окреслюють поетикальні вектори повістей письменника.

Мета нашого дослідження – розкриття особливостей мови романів митця у парадигмі поетики художнього тексту.

Основу поетичної тканини історичної епіки Р. Іваничука складають словесні образи, які пов’язані з праглибинами тексту, з феноменом національного світовідчуття, а також з індивідуально-авторськими естетичними й концептуальними принципами, з поетичною і філософською моделлю світу.

Уважаємо, що формальною домінантою поетики романів письменника є полістилістика. Полістилістика як прояв сучасного художнього мислення

підтверджує ідеї М.Бахтіна про багатостильові, різномовні та багатоголосні якості роману. В. Пестерев виділяє чотири аспекти полістилістики: це взаємодія різних художніх систем (естетичних принципів, прийомів, образів) – античних, східних, біблійних; барокових, романтичних, символістських, експресіоністичних; по-друге, – змішання жанрів і жанрових форм. По-третє, полістилістика – це цитатність і алюзії як особливості тексту, що відображують «цитатне мислення». І четверте – поєднання різних мовних стилів: образного, науково-теоретичного, документально-публіцистичного [7, с. 23].

Літературні критики, досліджуючи творчість письменника, відзначають «гаряче й інтонаційно багате дихання прози»; «задушевність, дзвінку й прозору «кристальність» стилю, елегантність вислову, сконцентрованість фрази, що таїть, наче айсберг, вагомий підтекст» [6, с. 2].

Індивідуальна поетика митця характеризується різноманітністю художніх засобів, хоча деякі рецензенти роману прозаїка закидали йому деяку «велемовність» [7, с. 78]. Саме в тропах реалізується процес поетичного мислення, відбиваються закони художнього цілого. Образність мови, безсумнівно, не вичерпується лише тропами, але тропи особливо сконцентровано виявляють характер образного мислення. У тропах якнайповніше виявляється не лише індивідуальність письменника, його творча манера, а й дух епохи, характер цілого народу, його світобачення. Саме різнобарвна тропіка створює наочність і картинність поетичного вислову, зокрема епітет є найбільш первісною і унаочнювальною формою вираження, чуттєвого спостереження. Перейшовши з народної поезії, цей художній засіб є виявом самостійної індивідуальної мистецької творчості. Склад епітетів письменника є досить різноманітним, від постійних і загальновживаних: *широкий степ; степ безмежний; довговусий козарлюга в синьому жупані, з шаблею при боці;* до складних, книжних: *чудодійне ханське письмо, що виведе її на ясні зорі, на тихі води, у край веселий* [2, с. 76]. Трапляються також епітети синкретичні: *барвиста тиша, залізний шум* [2, с. 54].

Обов’язковою умовою осягнення тропів є їх функція у художній тканині твору, осмислення психології їх творення, проникнення в художню майстерню митця, що передбачає розкриття тих зв’язків й аналогій першотвору, які існують між різними явищами. Митець мислить ними, вони є органічною основою його художньої думки, в них втілюється енергія художнього образу. В образній системі романіста знаходить своє продовження знаменитий принцип локальності асоціацій. Тропеїстична локальність у Р.Іваничука явище складне і багатогранне. Це, по-перше,

зумовленість образу певним національно-історичним побутом персонажів та їх соціальною сферою. По-друге, вона пов'язана з характером і настроєм персонажів, із загальною емоційною настроєвістю, з широким образним контекстом, у якому живе твір. У ній яскраво виявляється синтез традиційного, народного і неповторного авторського бачення та світовідчуття. Цю тенденцію у її різних виявах простежено на багатьох мовно-літературних явищах: розвиток метафоричного образу, тропеїстичні синтетичні модифікації: метафоричні епітети, метафоричні порівняння, епітети-алегорії, епітети-перифрази, персоніфіковані метафори, а також складні художні комплекси, тропеїстичні конструкції, що одночасно включають у себе метафору, порівняння, епітет.

Письменник вживає всі основні різновиди метафори. За термінологією А. Ткаченка, це можуть бути метафори на позначення людського **самоозначення**: *Глуха ненависть до Придніпровського краю засівалася в серце, Мені, орлиці, теж обрізали крила, стелився наїжений злий степ*), міжречове означення: *Крим молодий, в ньому нуртує ще не усвідомлена жадоба волі*), **оживлення:** *Маленькі, загороджені каміностінням хати біжать, налізаючи одна на одну*, **оречевлення:** *Тішиться смуток в ханському раю, смуток самотності, непотрібності, невизнаності*; *туга за рідним словом, за людиною, все більше в'ялила душу. Хлюпнулись в грудях і біль, і радість, туга і щастя* [2, с. 126]. На окрему групу заслуговують уособлення, персоніфікація: *Місто вповзає в душі людей, засмоктує* [2, с. 17]; *Лемент, голосіння вдарились об мури фортеці. Та не зморгнула оком камінна сова, і байдуже дивилися вартові яничари на розподіл ясиру* [2, с. 84].

Однією з його особливостей поетики роману «Вогненні стовпи» є використання синонімічної, антонімічної лексики: *все у вас говорить, плаче, скаржиться, сміється…* [1, с. 345]; *хлопці гаморили, вівкали, реготали, шаленіли на волі* [1, с. 7]; *олень вгамувати свій страх не мав сили: він біг, хропів, стогнав, останньою надією сподіваючись, що перенасичений стріляниною ліс врешті закінчиться…* [1, с. 76]; *життя…* [1, с. 184]; *моторошний плач, не плач, а виття – так кричить смертельно зранений олень – злетів у піднебесся і ціпенів там, і ламався, і хрустів, і спадав градом на дно землі* [1, с. 246].

У цілісній образній системі Р. Іваничука важливу роль відіграє поетичний синтаксис. Ознакою поетичного синтаксису є численні повтори окремих слів, словосполучень, речень, повнозначних і службових слів, ефективних прийомів побудови висловлювання. Для мови роману-балади письменника, зокрема для публіцистичного стилю характерні різні типи

речень: речення, побудовані за моделлю запитання–відповідь і марковані за допомогою суспільно-політичної лексики: *Та невже це вони, козаки, які ще вчора – пішо чи кінно – з розвіяними на вітрі чубами, з піднятими шаблями, з буйним степовим гиком вривалися у ворожий стан, змітаючи все на своєму шляху? – думав скрушно Єпіфаній. – Як могло трапитися, що так умент лицарі перемінилися на худобу? Чого не вистачало їм там, на волі, чого не виховали в собі, що так легко здалися? Мабуть, мало для лицаря бойового запалу, залізної орденської єдності і хвилевих перемог* [2, с. 147]; окличні речення-гасла, які в історичному романі-баладі романіста виражають численні художньо-стилістичні факти мовлення, передають психологічний стан персонажів, їхнє волевиявлення, відтворюють вигукові та закличні гасла, різні види експресії – від урочисто-пафосної до зниженої, зневажливої. Вони мають такі різновиди: *Хай береже аллах твоє життя, хане, — склав на груди руки Алтан-бей* [2, с. 211]; речення з поданими у формі наказового способу часткою хай та дієсловами жити, згинути в 3-й особі однини:

– речення з вигуком слава: – *О Україно... О діти мої! – О зміє ядуча, викохана за моєю пазухою, о виплодку самого Ібліса, о смерте наша! Та хай тебе рідна мати прокляне! Хюсам про Аліма, який його вбив* [2, с. 75]. Концентруючи увагу на повторюваних синтаксичних одиницях, цей стилістичний прийом посилює їх художньо-зображувальні властивості і разом з тим є засобом контекстуальної організації висловлювання. У мистецькому стилі Р. Іваничука виокремлюються фігури милозвучності, але частотнішими є саме риторичні і навіть патетичні фігури: *Нема такої сили тепер на світі, щоб могла встояти перед нашою, хане, – відповів Хмельницький і в цю мить перехопив гарячий погляд білявого ханського воїна* [2, с. 234]. Їх основою є почуття болю як наслідок сильного душевного потрясіння. У романі «Мальви» вони служать для вираження почуття болю, гніву, образи, здивування, захоплення – для передачі сильних емоцій людської душі. Це переважно окличні риторичні фігури, зокрема апострофи [5, с. 143] тобто звернення митця чи персонажа з метою заклику, прохання, прокльону, молитви: *Ой сини, синочки!.. Чиї руки розчісують вам кучері, яка мати вас у постелі укриває? Де ви тепер, козацькі діти? Чи ходите ще по білому світу, чи очі ваші виклювали яструби в ногайському степу, а голівоньку дощі миють, густі терни розчісують, буйні вітри висушують?* [2, с. 158].

З метою вираження почуття здивування, обурення, журби автор використовує риторичні запитання: *О люде османський... Коли ти втамуєш свою захланну спрагу? В тебе є сьогодні влада, і ти сваволиш. Хто ж захистить тебе від божої помсти, коли вона гряне?* [2, с. 35].

Синтаксичні конструкції у текстах письменника підкорені і ритму, і сенсу. Завдяки синтаксичним фігурам, актуалізації найважливіших лексем, образів, романіст виробляє свій власний стиль, свою манеру.

Творчість Р. Іваничука надзвичайно оригінально поєднує модерні європейські віяння та глибинну народність, аж до етнографізму. Це виявилося і в темах, і в образах та художніх деталях. Народні звичаї, повір'я, забобони, усна народна творчість усіх жанрів, а особливо голосіння, знайшли найширше застосування у романах митця. У мові письменника спостерігаємо різні способи поетичного освоєння фольклорних джерел:

а) включення до художнього твору пісенних текстів, як, наприклад:

– *Плачуть, плачуть, козаченьки В турецькій неволі*... [2, с. 83]; *Ой що ж бо то за бурлака, Що всіх бурлак скликає*...; *Засвіт встали козаченьки В похід з полуночі!*..[2, с. 46]; *Засвистали козаченьки* [1, с. 101]; *партизаська пісня – Пасла дівча дві корови там під гаєм скраю, поглянула на могилу й заплакала з жалю"* [1, с. 169]; *пісня про братчика, що мертвим впав в бою, ідесь поховано в далекому краю* [1, с. 169]; *Ми українські партизани, Не знаєм, що таке є страх, Родина наша – обрізани А хата в лісі, у ярах* [1, с. 273];

б) використовування сюжету народної пісні, як-от: «*Розлилися круті бережечки, гей, та по роздоллі, пожурились славні козаченьки, гей, та у неволі*... [2, с. 124]; **стрілецька пісня**: *Як ви умирали, вам дзвони не грали* [1, с. 370]; упівський **бойовий гімн:** М*и йдемо в бі й, ми йдемо в бій По згарищах руїни За рідний край, за нарід свій, За волю України* [1, с. 435]; **коломийка**: *Оженився кострубатий Та й взяв пелехату, і не знали, що робити – запалили хату!* [1, с. 355]; *Досить жити в лузі під вербою, аби, серце, із тобою* [1, с. 356]; **весільна пісня**: *Палала сосна, палала, під нею дівчина стояла* [1, с. 371]; **великодні пісні**: *Ой кивала дівчинонька пальчиком до мене: неси, неси, легінику, писанку свячену* [1, с. 423]; **церковна пісня** *вічная пам'ять.*

в) трансформація пісенного твору, наприклад: *Ой на горі слобода, а там жила удова з маленькими діточками. На тихих водах, на ясних зорях, в краю веселому* [2, с. 95]; *Ой у Львові, Львові, в кралевськім дворі там танчик водив самих дівочок…Ой дай,Боже, Святий вечір!* [1, с. 211].

Доказом прекрасного володіння скарбами народної мови є вживана письменником фразеологія. Письменник з його баченням дійсності орієнтувався на той смисловий рівень поняття, явища або предмета, який відповідав його внутрішньому стану. Тому цілком логічним є те, що він вплітає в тканину твору такі фразеологічні одиниці, які характеризують його могутній темперамент і напруженість його життя: *Людина має одну матір*

або не має жодної; *Ліва рука, султане, не знає, що робить права. Гарячий розум – виграш у бою. Холодний розум – перемога в політиці*; **приказки:** *Коли риєш яму, рий по-своєму зросту* [2, с. 133]; *Шила в мішку не втаїш; Не йде гора до Магомета, то Магомет іде до гори; І не суши собі голову надіями*; [2, с. 92]. Письменник з його баченням дійсності орієнтувався на той смисловий рівень поняття, явища або предмета, який відповідав його внутрішньому стану. Тому цілком логічним є те, що він вплітає в тканину твору такі фразеологічні одиниці, які характеризують його могутній темперамент і напруженість його життя: *Мирон стояв укопаний по коліна в землю* [1, с. 10]; *Франко – то дзеркало народної душі* [1, с. 23]; *вільний клаптик України – то крапля в морі*… [1, с. 121]; *Храм, в якому моляться до ідеалу Прекрасного*… [1, с. 495].

Письменник творчо трансформує фольклорні засоби: – *На півдні небо з морем разом живе – обоє сині, одне синіше від другого, на півночі степ обнімається з небосхилом. Такий Крим, що живи в ньому і вмирати не треба* [2, с. 76]*; Бо хто не сумнівається, той не досліджує, хто не досліджує, той не прозріває, хто не прозріває, той залишається в сліпоті* [2, с. 125].

Часто вживаються в майстра слова фразеологічні сполуки, що включають розмовні слова й навіть згрубілі: *О, ні! Інше намотав на вус цей український барс із розумом кобри* (про Б.Х); *Хан наче лев, що готовий до стрибка* [2, с. 147]. Використання таких номінацій яскраво характеризує внутрішній світ, настрій автора.

Для Р.Іваничука властиве орієнтування на традиції і одночасне руйнування жанрової свідомості, що веде до відкритого та універсального синтезу, за допомогою якого сучасний роман набуває власний етичний і естетичний смисл. Усі засоби образності, система тропів, ритмічна організація, жанрово-стилістична специфіка творів Романа Іваничука свідчать про неповторну індивідуально-авторську манеру письменника, який посів почесне місце в літературному процесі кінця ХХ початку ХХІ століття.

Література

1. Іваничук Р.Вогненні стовпи: тетралогія. Харків: Фоліо, 2013. 507 с.

2. Іваничук Р. Мальви (яничари). Орда [Текст]: романи. Харків: Євроекспрес, 2000. 416 с.

3. Копєйцева Л.П., Магдалинова І.О. Поетикальні вектори повісті Романа Іваничука «Місто». *Мова. Свідомість. Концепт*: зб. наук. праць / відп. ред. О.Г. Хомчак. Мелітополь: Видавничий будинок Мелітопольської міської друкарні, 2014. Вип. 4. С. 221–225.

4. Копєйцева Л., Пилипчук В. Часопростір як формотворча категорія

роману Р. Іваничука «Мальви». *Наукові записки Харківського національного університету ім. Г.С.Сковороди*. Харків, 2014. Вип. 1 (77). Ч. 1. (Серія: Літературознавство). С. 48–55.

5. Літературознавчий словник-довідник / ред. кол. : Р. Гром'як, Ю. І. Ковалів, В. І. Теремко. К. : Академія, 2007. 752 с.

6. Мельник О. Магія слова Романа Іваничука. *Урядовий кур'єр*. 2008. 15 трав. С. 2.

7. Меч і мисль : творчість Р. Іваничука у національних вимірах української культури: зб. наук. праць. Львів – Ужгород: Гражда, 2009. 336 с.

8. Пестерев В.А. Постмодернизм и поэтика романа. Историко-литературные и теоретические аспекты: учебно-методическое пособие. Волгоград : издательство Волгоградского государственного университета, 2001. 40 с.

9. Ткаченко А. Між Хаосом і Космосом, або у передчутті неоструктуралізму. *Слово і час*. 2000. №2. С. 11–15.

Копєйцева Л.П.
кандидат філологічних наук
доцент кафедри української і зарубіжної літератури
Мелітопольський державний педагогічний університет
імені Богдана Хмельницького
Лохматова С.Ю.
студентка IV курсу
Мелітопольський державний педагогічний університет
імені Богдана Хмельницького

ФЕМІНІСТИЧНІ МОТИВИ У ЗБІРКАХ ПОЕЗІЙ ГАЛИНИ ТАРАСЮК

Анотація. *У статті охарактеризовано феміністичний дискурс творчості Галини Тарасюк. Дослідження ґрунтується виключно на збірках її поезії. Проаналізовано особисті погляди поетеси на емансипованість жінки у патріархальному суспільстві. У статті велику увагу приділяється образу української жінки в реальному житті і його відображенню в літературному доробку відомої української поетеси.*

Ключові слова: *фемінізм, феміністичні мотиви, феміністичні тенденції, ґендерна дискримінація, ліричні твори.*

В українській феміністичній поезії на рубежі кінця XX століття – початку XXI століття помітне місце посідає творчість Тарасюк Галини Тимофіївни. На сьогоднішній день творчість мисткині майже не досліджена. Вітчизняні літературознавці, літературні критики Ю. Ковалів, Л. Пастушенко, В. Дячков, О. Пономаренко, А. Галич досліджували лише прозовий доробок письменниці.

Про Актуальність даної статті полягає в спробі феміністичного прочитання поетичних збірок Галини Тарасюк.

Феміністичний рух виник в XVII-XIX ст. в Європі, там він одразу набув суспільного розголосу та політичного статусу. До України цей процес потрапив дещо пізніше, у 80-рр XIX ст. В 1920-х рр. на Галичині заснували найбільшу українську жіночу організацію – Союз українських жінок. За часів радянської влади фемінізм розглядали як буржуазну ідеологію. Соломія Павличко стверджує, що феміністична ідея вмерла в Україні водночас із перемогою соціалістичної революції [6, с. 181]. Тільки наприкінці 80-х рр. XX ст. феміністичні тенденції починають повертатися до української літератури. Почалося зацікавлення проблемами ґендерної дискримінації та ідентичності, відмінностей фемінного та маскулінного світовідчуття.

Вважається, що фемінізм в Україні пов’язаний з іменем Наталії Кобринської, яка була не тільки засновником першої жіночої організації, але й ініціатором і фундатором феміністичної традиції української літератури, підхопленої і продовженої Ольгою Кобилянською, Оленою Пчілкою, Лесею Українкою [1, с. 114]. Феміністична течія у новітній українській літературі представлена поезіями О. Забужко, Л. Таран, І. Жиленко, Л. Гнатюк, Н. Фурси, М. Савки, А. Білої та Г. Тарасюк.

Про поліфонічний код проблематики малих жанрів письменниці у своїй науковій розвідці писала Л. Копєйцева [5, с. 80], ці коди властиві і поетичній творчості Галини Тарасюк, яка тематично різноманітна. Вона представлена інтимною («В душі ні звуку», «Травневий дощ», цикл «Моя трудна любове»), громадянською («До всього звикають люди», «Дорога додому»), пейзажною («За возом осені ідуть-бредуть дощі») та філософською лірикою («І буває таке безлюддя», «Минущість», «Коли циферблат телефона»).

Дослідниця романістики письменниці підкреслює, що твори представляють Галину Тарасюк як прихильницю фемінної, навіть феміністичної проблематики. Водночас, це не те «мислення тіла», що «репрезентується тілесно й конкретно», сповнене суб’єктивізму, автобіографічності, емоційної афектації в сюжеторозвитку, що його схильні бачити у «жіночій прозі». Навпаки, інтенсивний перманентний

екзистенційний пошук характеризує письмо Г. Тарасюк [12, с. 137]. І з цим твердженням важко не погодитися, оскільки у творчості письменниці тема тернистої жіночої долі проходить червоною ниткою («Жінка ХХ століття», «Пієта», «Простий сюжет», «Жіноча повість», «Імена»).

Глибоко зворушливою є інтимна лірика поетеси, сповнена так званими феміністичними мотивами, образами, глибоким драматизмом і сумом. Вірші письменниці хвилюють читача своєю щирістю, глибиною справжнього почуття притаманного лише людині. Г. Тарасюк зуміла передати найінтимніші пориви жіночої душі, найпотаємніші сторони жіночої психіки, зворушливої ніжності.

Лірична героїня збірок Галини Тимофіївни – це сучасна жінка, не ідеальна, зі своїми недоліками, переживаннями та життєвою позицією: *«Я – жінка з черги. От і всі прикмети: лице буденне, і буденна суть // Та то пусте, що погляд мій похмурий, в очах холоне сивий попілець, що руки із облізлим манікюром* [11]. Чоловіки не оспівують таких жінок, і героїня чудово це розуміє: *«Таких не славлять ямбами поети – такі поетам сорочки перуть»* [11]. Та не це її тривожить, стоячи в черзі, роздумуючи над долею народу, вона усвідомлює правду – наявність страшного дефіциту: «*О, як не вистачає нам багато, народе мій, який ще дефіцит на честь і совість, на високе небо, на чисті сльози, роси і дощі!»* [11]. Звертаючись до народу: «*Ставай у чергу до самого себе в космічнім храмі власної душі*» [11], вона закликає до далекоглядності, відкинути матеріальні потреби та зосередитись на вдосконаленні душі.

Раніше існувала думка, що жіноча література пов’язана тільки з материнством, сім’єю, слабкістю та вразливістю. Жінка Галини Тарасюк сильна і спроможна розібратися зі своїми проблемами та переживаннями без допомоги інших, зокрема чоловіків: *«Ридає жінка... Як Дунай – тече. Її печаль солона і горюча. Та не кладіть їй руку на плече і співчуттям принизливим не мучте. Ідіть собі. У вас своя стезя»* [7].

Письменниця не ототожнює себе з воїном чи лицарем, а лише наголошує: «*Не витязь, не лицар, не воїн – я тільки маленька жінка, що гірко втомилась від воєн, від битв і тяжких поєдинків»* [5]. Незважаючи на важкі часи жінка продовжує боротися, не просить допомоги, а лише з жалем констатує: *«Десь пахнуть жінки «Шанеллю», в шовках – від Кардена й Ле Монті. А я – в кирзаках і шинелі – на фронті, на фронті, на фронті...»* [5]. Героїня порушує стереотипи маскулінної культури, де чоловіки проголошують себе єдиними захисниками слабких та знедолених.

Чоловіча громада закидає докори, як і письменниці, так і жінці: *«Чого тобі треба? – питають сердито. / Ніхто тебе, видко, до стінки не ставив /*

не їла, як ми, баланди-лободи, не знаєш, дитино, ти горя-біди... / Чого ж тобі треба?! Пиши собі вірші і Бога проси, аби лиш – не гірше...» [10]. Галина Тимофіївна в одному з інтерв'ю говорить: «Та нас чоловіки засміють, бо споглядати світ і щось при тім ще й думати, то, вони вважають, їхня прерогатива» [8, с. 175].

Галина Тарасюк піднімає проблему нереалізованості української жінки в житті як проблему доби. Письменниця вважає, що *«Людство живе за законами*
чоловічої логіки. Природа – за законами жіночої» [2].

Феміністичний мотив незламності жіночого духу проходить крізь рядки: «*тому вона не знає, що таке безвихідь. Безвихідь перед смертю*» [2]. Жінку віками пригнічували, та вона відроджувалась, дарувала життя і надію, і ось, нарешті, емансипована за духом, із високим почуттям гідності, вона почала кидати виклик чоловікам і відстоювати свої права. Галина Тарасюк зазначає: «Озирніться довкола: що природа, що жінка – знівечена, потоптана, втомлена. Здавалося б – вже нікуди. Скласти руки і вмерти. Аж – ні! Серед біди, серед війни, посеред смерті – відроджується, плодоносить, цвіте. Жодної тобі логіки, крім єдиної – незнищенності життя. А що людство? Чи зробили його мудрішим страшні катаклізми, війни? Чи зробили милосерднішим? Агресія так і пре... Енергія самознищення, якою уражені чоловіки, оправдана чоловічою логікою» [8, с. 86].

У поезії Галини Тарасюк є якесь материнське (зумовлене жіночою суттю) всепрощенство і милосердя, відчайдушне намагання врятувати все, що можна і що вже не можна врятувати [8, с. 59]: «*А слова до серця пригорталися, але люди, мов заклялися: од вуст відривали, до голосу не пускали, із серця виривали і – мовчали*» [9, с. 427].

Фемінізм підтримує материнство, він розглядає материнство як джерело сили і духовного багатства жінки. З народженням дитини тиск патріархального суспільства на жінку збільшується. Письменниця згадує пересічних українських жінок: *«Текля, Улита, Мокрина, Дарка, Оляна, Онися, Варка, Килина, Лампія, Мотря, Юхима, Федора, Вустя, Секлета, Параска, Васька, Маланка, Фросина, Домха, Ликера, Палажка, Пестя, Югина, Улита, Христя, Харита, Тодоска, Вівдя, Хаврона, Явдоха»* [4]. Галина Тимофіївна не випадково перераховує ці слов'янські імена, вона хоче наголосити саме на тяжку долю українських жінок, які не відігравали ролі в суспільно-політичному житті країни, а лише займались хатньою справою та вихованням дітей: *«За кожними з цих воріт цвіли вони поликами, варили борщі і чучикали дітей»* [4]. З сумом констатує письменниця: «*пішли за водою... як лист за водою... прихопивши з собою лиш імена»* [4]. В одному з

інтерв'ю Галина Тимофіївна зазначає: «Душа жіноча набагато складніша, таємничіша, непередбачуваніша, аніж чоловіча, я її добре знаю. І повірте, у ній більше того, що над головою, аніж того, що нижче пояса. І я (як поміркована феміністка) саме це захищаю в жінці – перевагу небесного над земним. Інакше б не продовжувався рід людський, а це місія, як Ви розумієте, скоріше божественна, ніж людська» [8, с. 109].

Жінка письменниці орієнтована на свій внутрішній світ, вона створює мікросвіт, де поєднується з природою, де панує оптимізм та любов у різноманітних проявах, і прагнення захистити всіх: «*І жінку чужу запитаєш: «Чому тобі, сестро, так гірко?» І приймеш наругу. І погляд презирливий стерпиш мов кару за всіх, за пропащих і грішних – розбитих об землю Ікарів*» [3].

Ліричну героїню письменниці цікавить питання швидкоплинності людського життя. У вірші «Жіноча повість» бачимо вдале алегоричне порівняння пір року з етапами людського життя, зокрема жіночого. Дитинство письменниця порівнює з весною: «*Скажи-скажи, зозуленько, скільки мені літ доростати до маминих дівоцьких чобіт?*» [9, с. 431]; юність – з літом: *«Ой чи в лузі, ой чи в серці тьохнув соловейко?»* [9, с. 431]. За літом приходить осінь, а за юністю – зрілість: «*Іще вчора малиново дзвонила намистом, а сьогодні облітає кучерявим листом…Калина-малина при дорозі…*» [9, с. 431]. Старість порівнюється з зимою: «*В зелене літо до білого цвіту дорогу сніги замели*» [9, с. 431]. Усвідомлення швидкоплинності життя показано в епілозі: *«За снігами перловими ружа одцвіла. Озирнулась-оглянулась – наче й не була*» [9, с. 431].

Галина Тимофіївна подає своє бачення жінки, її природи та фемінності. Її лірична героїня відкидає стереотип про жіночу пасивність, слабкість та другорядну роль у патріархальному суспільстві. Письменниця розглядає жінку під новим кутом зору, відповідно до культурно-соціальних трансформацій суспільства та сучасного сприйняття її як самодостатньої особистості. Характеризуючи ліричні твори Г. Тарасюк, приходимо до висновку про важливість феміністичної проблематики у творчості письменниці.

Література

1. Буряк Л. Образ жінки в українській гуманітаристиці. *Науковий часопис Національного педагогічного університету ім. М.П. Драгоманова: до 15-річчя кафедри історії України Інституту історичної освіти*. Київ: НПУ, 2007. Серія 6: Історичні науки. Вип. 4. С. 112–117.

2. Жіноча логіка. *Дике поле Галини Тарасюк*. URL : http://www.tarasyuk.info/index.php?option=com_content&task=view&id=124&Ite

mid=39 (дата звернення : 12.09.2018).

3. І скотиться з неба погасла. *«Поэтика» — библиотека украинской поэзии* URL: http://poetyka.uazone.net/default/pages.phtml?place=tarasiuk&page= tarasiuk18 (дата звернення : 12.09.2018).

4. Імена. *Дике поле Галини Тарасюк.* URL : http://www.tarasyuk.info/index.php?option=com_content&task=view&id=159&Itemid=39 (дата звернення : 12.09.2018).

5. Копєйцева Л., Маковська А. Поліфонія проблематики новелістики Галини Тарасюк. *Monografia pokonferencyj nascience, research, development philology, sociology and culturology #2 Zbiór artykułów naukowych z Konferencji Miedzynarodowej (on-line) zorganizowanej dla pracowników naukowych uczelni, jednostek naukowo-badawczych oraz badawczych z państw obszaru byłego Związku Radzieckiego oraz byłej Jugosławii.* (Warszawa, 27.02.2018), 2018. С. 80–84.

6. Не витязь, не лицар, не воїн. *Дике поле Галини Тарасюк*. URL : http://www.tarasyuk.info/index.php?option=com_content&task=view&id=199&Itemid=39 (дата звернення : 12.09.2018).

7. Павличко С. Фемінізм / упоряд. та передм. В.К. Агеєва. Київ: Основи, 2002. 322 с.

8. Ридає жінка… Як Дунай – тече… *Дике поле Галини Тарасюк.* URL : http://www.tarasyuk.info/index.php?option=com_content&task=view&id=192&Itemid=39 (дата звернення : 12.09.2018).

9. Тарасюк Г. Трепанація: Літературознавчі праці, рецензії, відгуки. Роздуми. Інтерв'ю. Бровари: вид-во ПП МН ТРК «Відродження», 2006. 320 с.

10. Червоне і чорне : 100 українських поеток XX сторіччя : антологія / упоряд. Б.Щавурський. Тернопіль: Богдан, 2011. 1344 с.

11. Чого тобі треба? – Стенають плечима… *Дике поле Галини Тарасюк.* URL: http://www.tarasyuk.info/index.php?id=165&Itemid=39&option=com_content&task=view (дата звернення: 12.09.2018).

12. Я – жінка з черги… *Дике поле Галини Тарасюк*. URL : http://www.tarasyuk.info/index.php?option=com_content&task=view&id=157&Itemid=39 (дата звернення: 12.09.2018).

13. Яремчук І. З Буковини до Києва : Галині Тарасюк – 60! *Дзвін*. 2008. №10. С. 137-139.

Копєйцева Л.П.
кандидат філологічних наук
доцент кафедри української і зарубіжної літератури
Мелітопольський державний педагогічний університет
імені Богдана Хмельницького
Маковська А.О.
магістрантка
Мелітопольський державний педагогічний університет
імені Богдана Хмельницького

НОВЕЛІСТИКА ГАЛИНИ ТАРАСЮК У КОНТЕКСТІ СУЧАСНОГО НАРАТИВУ

Анотація *Статтю присвячено методології вивчення наративних моделей. Розглянуто поняття нарації моделей та способів вираження поставлених питань. У статті досліджено наративні моделі малої прози Г.Тарасюк, які дозволяють простежити формування проблемно-тематичного спектру та поетикальних особливостей, які відображають експериментальні процеси в українській літературі в контексті європейського сучасного наративу.*

Ключові слова*: наратив, нарація, наративна модель, наратор, новелістика.*

Галина Тарасюк – письменниця і громадська діячка, автор більш як двох десятків поетичних, прозових та публіцистичних книг, лауреат багатьох престижних літературних премій, кавалер Ордена княгині Ольги, заслужений працівник культури України. Серед її нагород – медаль «Незалежність України» Міжнародного Академічного Рейтингу популярності «Золота Фортуна», відзнака Міжнародного лицарського Ордена Архистратига Михаїла.

За визначенням одного з дослідників творчості письменниці, вона працює в українській прозі не в білих рукавичках, а як той чорнороб, гостро відчуваючи больові точки в суспільному організмі нинішньої України... Галина Тарасюк, немов плугатар, іде за плугом, оголюючи цілі пласти кричущих соціальних проблем людини, загнаної обставинами у глухий кут виживання [7, с. 11].

Актуальність дослідження полягає в тому, що наратологічний аналіз сприяє глибшому розумінню оповідних моделей і структур як віддзеркалення способу вираження нового світогляду та може бути плідним у опануванні

принципів, закономірностей творчості конкретного автора.

Метою роботи є виокремлення наративних моделей у літературознавчому дискурсі, а також визначення їхніх складових та характеристик у творчості Г.Тарасюк.

Рецепція літературознавчого дискурсу дає підстави стверджувати, що наратологічна методологія сформувалася у світовому літературному процесі в кінці 60-х років ХХ століття як теорія наративу завдяки структуралізму, рецептивній естетиці, психології творчості [2 , с. 238]. Натомість наративний дискурс в Україні нині переживає період свого становлення. Більшість вітчизняних дослідників використовують понятійно-методологічний інструментарій, розроблений наратологами Ж. Женеттом («Фігури») та В. Шмідом («Наратологія»). Вивченню наративних моделей, образу автора та його позиції присвячені наукові праці таких вітчизняних дослідників: М. Ткачука «Наративні моделі українського письменства», В. Сірук «Наративні структури в українській новелістиці 80-90-х рр. ХХ ст. «Типологія та внутрішні моделі», Л. Деркач «Наративні моделі у прозі Валеріана Підмогильного», Л.Копєйцевої «Проблема автора та авторської позиції в сучасному літературознавстві» та ін.

Для з’ясування місця творчості Г. Тарасюк у контексті сучасного наративу, необхідно визначити, що таке наративна модель і в чому полягає її специфіка? Автори філософського словника подають таке визначення: «Модель – це речова, знакова або уявна система, що відтворює, імітує чи відображає принципи внутрішньої організації або функціонування, ті чи інші властивості досліджуваного об'єкта (оригіналу), безпосереднє вивчення якого через певні причини неможливе чи ускладнене, і яка може замінити цей об'єкт у пізнавальному процесі з метою одержання нової інформації про нього» [11, с. 304]. Наратив натомість притаманний процесам пізнання, структурування дійсності та впорядкування досвіду, відповідно, може бути джерелом знань і про текст, і про автора. Наративна модель, на наш погляд, є теж певною системою, яка відображає особливості внутрішньотекстового рівня та дозволяє глибше занурюватися у художній твір. У літературознавчому дискурсі існують різноманітні підходи до тлумачення цього поняття (К. Леві-Стросс, Й. Брокмейєр, Р. Харре та ін.). На думку сучасної дослідниці Л. Деркач, наративна модель складається з таких конструентів: особливості організації подієвого ряду (мінімальні розповідні одиниці); спосіб представлення історії, порядок представлення подій (наративний темп); фокалізацію (точка зору) як вузол умов, які впливають на сприйняття та відтворення подій; тип представлення висловлювань і думок персонажів, наратора, авторських знаків у тексті [2].

Спробуємо дослідити наративні моделі в новелістиці Г.Тарасюк, адже вона, за нашими переконаннями, містить художні експерименти, які мають складний рух від одного напряму (стилю) до іншого. Про зміну художньої парадигми у час переходу від реалізму до модернізму пише і дослідник М. Ткачук, відзначаючи діалогічність художнього мислення: «наратор, з одного боку, переживає внутрішні текстуальні зв'язки з автором, персонажами чи реципієнтом літературного твору, а з другого – перебуває в інтертекстуальному зв'язку з елементами інших літературних творів» [10, с. 186].

Тематично новелістика мисткині вкладається як у русло традиційної манери, зразки яких давало нам вітчизняне та західноєвропейське письменство, так і авангардистської літератури кінця XX ст. На допомогу дослідникам стає сама авторка, яка наголошує, щоб наші вчені не ламали собі мудрі голови, я сама як дипломований філолог визначила свій стиль, назвавши його «абсурдним реалізмом» [9].

Новелістика Галини Тарасюк свідчить про віртуозність письменниці та її бездоганне володіння формою, яка вимагає граничного лаконізму, парадоксальної думки, філософського заглиблення у природу речей і явищ. Безперечно, що така діалектична форма немислима і без високої естетичної культури автора, без знайомства з технікою письменників-класиків, зокрема М.Коцюбинського, В.Стефаника, про що неодноразово зазначають поціновувачі творчості письменниці [4; 7].

Сучасні дослідники творчості письменниці підкреслюють її непересічний талант як оповідача, зазначаючи, що деякі з новел просто вражають своєю зрілістю, досконалістю літературної форми. Скажімо, такі новели, як «Сонячний зайчик» або «За сімома замками» – це справжні маленькі шедеври стефаниківського рівня [7]. У цих творах Г.Тарасюк порушує складні етичні проблеми делікатно й тонко, з глибокою психологічною достовірністю. Їхня сугестія нагадує часом твори Хемінгуея – так економно мовиться в них про очевидне, явне, і такі прірви недомовленого, невимовленого приховуються в глибинах підтексту [7].

Проте дехто з науковців стверджує, що письменниця більше послуговується метаболою – таким собі діалектичним поєднанням правдивої вигадки, а часто й міфу, із фантастичністю самої життєвої правди. Оця універсальна метабола і є рідним дитям багатовимірного метареалізму, як провідного стилю письменниці [4].

Новели зі збірки Г.Тарасюк «Дама останнього лицаря» є дуже різними, тут є й високе, й низьке, але все разом витворює несподівану композиційну

єдність. Та деякі з них є справді стилістичними шедеврами. Один з таких – чи не найкоротша новела «Я живу з монстром».

Наратор є всевідним екстрадієгетичним і не вираженим експліцитно, а фокалізація зміщена в бік почуттів та переживань героїні. Наратор веде оповідь про оніричне ведіння очима героїні. Стара селянка, «репана колгоспниця», як вона сама себе іменує, була однією з численних коханок колишнього голови колгоспу, тодішнього мало не феодального господаря села. І вона любила того звіра, *«мріяла спати, як газдиня, на цих білих простирадлах, на м'яких диванах. А він брав мене, як скотину, по темних закамарках короварні»* [8, с. 123].

Історія головної героїні з новели « Я живу з монстром» розказана не з авторськими характеристиками, описами і відступами, а подана як шквал внутрішніх монологів, сповідальності, самозвинувачень: *Плачучи, встаю, витираю обережно слину з його підборіддя і мимоволі притискаю до грудей круглу голомозу голову. Він схлипує уві сні, як мала дитина, і притуляється беззахисно до мене. І так, обнявшись, завмираємо. Двоє монстрів. Двоє нещасних самотніх калік. Двоє самогубців, пришитих одне до одного долею. По живому* [8, с. 134].

Звернемося до ще однієї виразної новели збірки – «Політ із Серафимою», яка присвячена жертвам тоталітаризму. Наратор з глибоким психологізмом змальовує жахливі події, спогади про них головним героєм: *Біль, як озлоблений восьминіг… мов тисячоніг, просиляє свої щупальця у кінцівки, в кожну частину тіла, добирається до мозку. І я втрачаю контроль над собою, майже божеволію.*

— Люди! Люди… якщо ви люди… хоч би одна душа… спасіть! Або — добийте… до… бий… те…[8, с. 146].

Здійснюючи огляд творчості Г.Тарасюк, Ю.Ковалів підкреслив, що прозовий доробок Галини Тарасюк виглядає досить самобутнім, окреслює свій неповторний жанрово-стильовий варіант, що постійно доповнюється новими авторськими відкриттями [4] У творчому доробку письменниці з'явилася книга з інтригуючою назвою «Короткий танець на Віденськім балу». Як зазначено в анотації, до неї увійшли найновіші твори письменниці, а також ті, що припали до душі читачам. Містким є відгук на новелу, що відкриває збірку письменниці, письменника з Полтави Миколи Костенка:

«Прегарна новела Галини Тарасюк «Ганька – само собі ворог» не дає спокою ось уже котрий день. Перечитав удруге, втретє. Потужно, переконливо… Твір викликає тривогу, неспокій, бажання кудись бігти, щось робити… Новела Г. Тарасюк – точне художницьке влучення в докорінний життєвий інтерес сільського люду… Уперше за останні роки натрапив у

нашій літературі на образ української жінки-страдниці, трудівниці-батрачки комуно-ліберальної суспільної формації» [6].

Наратор розуміє плин емоцій та зміну стану персонажа, не будучи при цьому частиною дієгезису. Оповідь іде, рухаючись за емоціями: *Ганьку розбудила радісна думка: «Вставай, Ганько, на базар!». І Ганька радісно встала, хоч до того базару було ще ого! Але в Ганьки й роботи, слава Богу, було – ого ще й з гаком! Лю-юдоньки! Це ж лиш подумати: три кабани в оборі! А в курнику — птахоферма! А це ж треба все те попорати, нагодувати, щоб не кувікало-квоктало-гелготала, і аж тоді бігти на базар* [8, с. 154].

Г.Тарасюк, змальовуючи долю своїх персонажів (Ганьку) стоїть осторонь. Проте спостерігаєто, що часто думки авторки зливаються з думками персонажів її творів: *Такого характіру не лиш я – світ не бачив! Гой Бо-о-о-же! – заголосила, як над покійником, аж синя з досади Гафійка, дивлячись на щасливу Ганьку. – Ну от, віддала і раденька, що дурненька… Гой Боо-о-оже, сама собі ворог, нє – гірше ворога лютого! Гой гі-і-ірше* [8, с. 162].

Отже, шляхом текстуального аналізу визначено наративні моделі малої прози Г.Тарасюк. Письменниця відтворює певні сторінки життя персонажів через жанр новели, що дає можливість подавати історію лаконічно та справити на реципієнта сильне емоційне враження.

Авторка змальовує події переважно через включення у внутрішній стан персонажів, інколи спостерігаємо оцінку наратора.

Особливостями організації подієвого ряду є причиннонаслідкові зв’язки, визначена часова та просторова структури, змінність ситуацій, представлення не просто набору подій, а нарації про події.

Домінантною є монологічна наративна модель. Образ наратора і наративні моделі постають способами представлення проблемно-тематичних аспектів, а міжлюдська комунікація на рівні тексту передається як міжперсонажна.

Література

1. Андрусяк І. *Літературна Україна*. 10 лютого 2011р. С. 17.

2. Деркач Л. Наративна модель як спосіб художньої презентації світу. *Наукові записки ТНПУ ім. В. Гнатюка. Серія: Літературознавство* [редкол.: М. Ткачук, Р. Гром'як, О. Глотов та ін.]. Тернопіль. 2011. Вип. 31 С. 236–248.

3. Ковалів Ю. Історія української літератури: кін. XIX – поч. XX ст.: підруч.: у 10 т. К.: ВЦ «Академія», 2013. Т. 1: У пошуках іманентного сенсу. 512 с.

4. Ковалів Ю. Експерименти Галини Тарасюк. *Літературна Україна*.

1лютого 2007р. С. 12.

5. Копєйцева Л.П. Проблема автора та авторської позиції в сучасному літературознавстві. *Наукові записки Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди. Серія літературознавство*. Вип. 2(58). Харків: ППВ Нове слово 2009. С. 168–174.

6. Костенко М. Правда ремесла. Літературна Україна. 2009. 12 лют. № 6. С. 9.

7. Пастушенко Л. Трепанація сучасності. *Літературна Україна*. 4 листопада 2004 р. С. 11.

8. Тарасюк Г.Т. Дама останнього лицаря : Новели. Оповідання. Чернівці: Місто, 2004. 214 с.

9. Тарасюк Г.Т. Життя без імітацій. *Кур'єр Кривбасу*. 2005. С. 21.

10. Ткачук М.П. Наративні моделі українського письменства Тернопіль: ТНПУ ім. В.Гнатюка, Медобори, 2007. 464 с.

11. Філософський енциклопедичний словник / В.І.Шинкарук та ін.; НАНУ, Ін-т філософії ім. Г.С. Сковороди. К.: Абрис, 2002. 742 с.

Корівчак Л.Д.
кандидат філологічних наук
доцент кафедри української літератури
Херсонський державний університет

ІДЕЙНО-ТЕМАТИЧНА СПОРІДНЕНІСТЬ ТВОРІВ Г.СКОВОРОДИ ТА М. ЧЕРНЯВСЬКОГО

Анотація. *Григорій Сковорода, як символ свободи, духовності українського народу, надихав письменників різних епох. У доробку М.Чернявського простежуємо пантеїстичні мотиви, ідеї гуманізму, «сродної праці», що перегукуються з філософськими постулатами українського митця ХУІІІ ст.*

Ключові слова: *духовність,символ, сад, дорога, природа, пісня.*

Суспільно-культурні зміни, які відбулися у кінці XIX – на початку XX ст. і «формували ту актуальну проблематику, яка поставила перед літературою філософські запити та завдання. ... Тих же митців, яким притаманний був філософський тип мислення ... цей час остаточно сформулював як поетів філософських» [12, с. 87]. Такий саме вплив філософії і позначився на творчості М.Чернявського.

Беручи активну участь у літературно-громадському житті країни, поет знайомився як з вітчизняними, так і з зарубіжними філософськими теоріями.

Так, М.Плевако характеризує творчість М.Чернявського як вираження «власне письменницького я», що спрямоване на пошуки «гармонії буття»: «І вся літературна діяльність його – то є оте» [8, с. 240-241]. Б.Кравців так характеризував філософську позицію поета: «Світогляд його наскрізь ідеалістичний, без будь-якої осуги модного в той час позитивізму і матеріалізму» [3, с. 448]. Т.Громова і Н.Чухонцева зазначають: «....Чернявський захоплювався то революційно-демократичними та народницькими ідеями, то толстовством, то іншими новітніми і давніми філософськими вченнями. Притаманний неоромантичному світовідчуттю максималізм поєднувався у його душі з «толстовським» неприйняттям насильства як засобу «вдосконалення» суспільства» [2, с. 3]. На думку І.Немченка, «вже ранні вірші М.Чернявського свідчать про його нахил до щирої сповідальності, осмислення свого духовного світу і людського єства взагалі, пошуків відповідей на найнесподіваніші питання, які ставить життя» [6, с. 7].

У літературознавстві на сьогодні немає окремого дослідження, присвяченого суголосності філософських позицій Г. Сковороди і М.Чернявського. Критики, характеризуючи творчість поета-модерніста загалом, звертали увагу на тотожність філософських питань у його віршах з провідними європейськими ідеями, що були популярними на початку XX століття в Україні: праці Ф. Ніцше, А. Шопенгауера, Г. Спенсера, З. Фрейда.

Сам М.Чернявський, порівнюючи свої погляди зі світоглядом Б. Грінченка, стверджував: «Коли мою позицію можна було назвати спіритуалістичною, то його – матеріалістичною», «Я не вважав себе й не вважаю за містика в звичайному значінні цього слова, а почуваю себе скоріше справжнім реалістом. Але почуття начала містичного не чужі душі моїй...» [13, с. 327].

Соціальні зміни кінця XIX – початку XX століття, орієнтація на оновлення в усіх сферах життя сприяють тому, що індивід почуває себе розгубленим, неадаптованим до нових умов. Кризові моменти духовного світу інтелігента початку XX ст. дослідив М. Чернявський.

У розробці проблем духовності людини поет продовжує традиції Г.Сковороди. У вірші «Остав, о дух мой, вскоре все земляные места!» мандрівний філософ ставив духовність людини вище всіх потреб:

Душа наша телесным не может довольна быть;

Она только небесным горит скуку насытить.

Как поток к морю скор, так сталь к магниту прядет,

Пламень дрожит до гор, так дух наш к богу взор рвет [11, с. 35].

Г.Сковорода протиставляє внутрішній світ людини мирській суєті. Згідно з позицією митця вищу духовність людина черпає поза земним буттям. Небо постає для філософа символом чистоти й краси.

Зоряні простори у віршах М.Чернявського є утіленням ідеального життя. Як стверджує С.Кримський, «Пошук неба має принциповий, навіть надрелігійний смисл. Адже людина не може жити тільки відносним, плинним, усім тим, що має минати, заперечуватись, гинути.... Життя людини потребує того, що вважається (хай у певних історичних межах) абсолютним, здатним виходити за обрії швидкоплинного буття» [4, с. 75].

Почуття вічності небесного світу спрямовують ліричного героя М.Чернявського до узагальнень. У поезії «О, небо ясне! Під тобою...» відтворено контраст земного і небесного просторів.

О, небо ясне! Під тобою

Так важко жити на землі –

Повитім мрякою і млою,

Оцім старому кораблі! [14, с. 10]

Ліричний герой М.Чернявського відчуває світ вразливіше, повніше, ніж це може зробити буденна людина, і це спричиняє розлад із оточенням. Як і герой Сковороди, він не переймається матеріальними благами, відчуває свою вищість над міщанськими запитами більшості у суспільстві. Самотність є тією неодмінною рисою, що допомагає досягти гармонії суб’єкта зі своїм внутрішнім «я».

Процес пізнання природи, за Г.Сковородою, сприяє розкриттю в людині її моральних якостей. Слідуючи поглядам Г.Сковороди, М.Чернявський найповніше в своїй ліриці розробляє три образи природи: моря, степу, неба. Таким чином поет намагається охопити всі частини Всесвіту (вода, земля, небо), щоб повніше розкрити процес пізнання світу ліричним «я». Кожна з цих стихій навіює героєві почуття впевненості в собі, внутрішньої сили, а отже, розкриває в ньому «живого бога». Г.Сковорода писав: «Хіба можеш відшукати рай поза Богом, а Бога поза душею твоєю? Щастя твоє і мир твій, і рай твій, і Бог твій всередині тебе... З природою жити і з Богом бути є теж саме...» [11, с. 421]. Отже, у поглядах Г.Сковороди, які прийняв і продовжив М.Чернявський, духовне і божественне постають як єдине ціле.

Характеризуючи значення пантеїстичних образів природи для модерних поетів, Л.Петрухіна зазначає: «Такі образи природи мали б виконувати терапевтичну роль, гоїти душевні рани поетів, знімати з них

тягар і біль роздвоєності в собі. Насамперед це виражалось у трактуванні світу натури і світу людини як рівних собі, як явищ того самого роду, залежних від тих самих чинників, тих самих прав, але не в дусі дарвіністського натуралізму, а в дусі поетичного пантеїзму» [7, с. 173]. У віршах М.Чернявського «Благословляю вас, ліси і гори...», «Шумлять шовки зелених нив...», «Шумлять, натягнені мов струни...», «Як люблю піти весною...» простежуємо пантеїстичний характер його лірики.

У поезії «Шумлять шовки зелених нив...» автор зобразив картину гармонії ліричного героя з природою:

Стою – і все мені мов сниться:

І степ, і хмари ці, й я сам...

І я не знаю, що твориться:

Чи в храмі я?... Чи сам я храм?... [15, с. 358].

У поезії «Чим довше я живу на світі» поет відтворив роздуми ліричного героя над одвічним питанням людства: «Хто я такий і звідки я?». Відповідь на це питання приходить до суб'єкта поступово, з досвідом. За спостереженнями митця, природа і людина постають як одне ціле.

Природа й я – то є те саме:

Вона в мені і я у ній [15, с. 34].

М.Чернявський стверджує думку про вічність природи, яка не вмирає, а тільки переходить в інші форми згідно з теорією циклічності буття. Основне призначення поета він бачить в тому, щоб увіковічнити і відтворити ці зміни.

Переживання суб'єкта М.Чернявського щодо сенсу життя суголосні з почуттями героя лірики Г.Сковороди. У таких поезіях українського філософа, як «Не пойду в город богатый. Я буду на полях жить...», «Ах поля, поля зелены…», природа є не лише єдиним місцем утіхи, порятунку ліричного героя, а й сприяє духовному вдосконаленню людини. За філософією Г.Сковороди, природа постає єдиним і первинним началом всього сущого: «Вона називається натурою тому, що все, що виникає назовні чи народжується від таємних необмежених нею надр, як від всезагальної матері чрева, має миттєве своє начало. А оскільки ця мати, народжуючи, ні від кого не приймає, але сама собою народжує, називається і батьком, і началом, який не має ні початку, ні кінця, не залежить ні від місця, ні від часу» [11, с. 329].

Процес самопізнання, який Г.Сковорода вважав необхідним для розкриття внутрішнього світу людини, у ліриці М.Чернявського відтворює складний шлях еволюції його ліричного «я». Ліричний герой поета постійно досліджує своє внутрішнє «я», інколи навіть випробовуючи його.

Образ саду, що своїм корінням тяжіє до біблійної символіки, був

домінантним у творчості Г.Сковороди. Часто сад в українського філософа асоціюється з душевним спокоєм, гармонією. Л.Сазонова, визначаючи жанрово-тематичну специфіку збірки українського філософа, зауважує: «Сад божественних пісень» – поетична медитація, пов'язана з темою життя людського духу. В ній закономірно з'являється віддавна відоме літературі символічне уподібнення душі саду, квітів і плодів – духовним цінностям» [10, с.102].

У третій пісні «Саду...» Г.Сковорода розробив образний ряд рай – сад – душа:

Щаслив тот и без утех, кто победил смертный грех.

Душа его – божій град, душа его – божій сад.

Всегда сей сад дает цветы, всегда сей сад дает плоды,

Всегда весною там цветет, и лист его не падет [11, с.36].

Втіленням ідеального у ліриці М.Чернявського також виступає образ саду. У поезії «Був у мене сад таємний...», за спостереженням Л.Голомб, «... образ таємного саду втілює душевний спокій, щастя, злагоду з собою. Об'єктивізуючи в цьому образі мрію про торжество гармонії і краси, М.Чернявський майстерно використовує символіку квітів, дерев, звертається до казкових образів...» [1, с. 78].

У вірші «Море» М.Чернявського образ фантастичного саду на дні моря набуває протилежного значення:

Під поверхом чистим у морі глибокім

Сади позростали замислені темні.

Там скелі повстали і чолом високим

Угору спнялися могутні, таємні [15, с. 261].

Символічна картина людської душі у вірші представлена образами моря і саду, скелі. Морська стихія увиразнює таємничість внутрішнього світу людини, не до кінця його розкритість. Спектр почуттів, що вирують у душі, поет зобразив за допомогою символічних образів саду та скелі. Якщо образ саду – це осередок негативізму в людському характері, то скелі розкривають прагнення людини до вдосконалення, її силу і стійкість.

М.Чернявський, ставлячи ліричного героя в опозицію до суспільства, доводив духовну вищість індивідуума і досліджував протистояння його світові зла. Так він розробляє філософію людини. Позиція письменника близька до філософії Г.Сковороди. Український філософ ХУІІІ століття великого значення надавав питанням самовиховання людини, її внутрішньому світові, розвитку природних здібностей. Але людина у філософії Сковороди, відчуваючи потворність суспільства, намагається уникнути його, а не змінити, не вплинути на нього. Ліричний герой

М.Чернявського поступово починає протистояти світу зла.

У поезії «Сором в пітьмі духа» М.Чернявський відтворив основні причини і способи подолання духовної кризи ліричного «я». Вже сама назва вірша вказує на стан ліричного героя та є узагальненням його попереднього життя: «А вини немає / Більше ні на кому, / Як на власній волі, / На собі самому» [15, с. 142].

Страх рішуче змінити своє життя і був причиною пасивності ліричного героя. Символом упевненої життєвої позиції виступає образ дерева, що тягнеться до променів і є антиподом ліричного героя. Риторичний вигук («Годі сумувати / На старій руїні!») вказує на зміну життєвих орієнтирів, на готовність до переходу у нове життя. Бажання піднятися вгору на крилах виражає внутрішній перелом ліричного суб'єкта, перехід до активної життєвої позиції. М.Чернявський розробляє цей мотив у дусі неоромантиків. Мотив польоту вгору служить поетові для розкриття вольового начала, стихійного пориву, внутрішньої краси ліричного героя, що постають як опозиція міщанському оточенню. На відміну від героїв поетів-романтиків, ліричний герой М.Чернявського прагне змінити задушливу дійсність: «І вогнем летючим,/ Хоч на мить єдину,/ Розірву я пітьму/ В час свого загину» [15, с.143].

Я.Поліщук, аналізуючи домінантні образи українського модернізму, зазначав: «Апофеозом цієї славної традиції (мандрів) стала діяльність Григорія Сковороди – найвидатнішого українського філософа, котрий обрав мандрівне життя властивою формою втілення власних філософських поглядів» [9, с. 205].

Образ дороги у творчості М.Чернявського увиразнює процес еволюції ліричного героя. У віршах «Останнє прощай», «Шлях», «За роком рік, мов слимаки», «Сніг тане. В тумані дорога», «В далечінь», «Глухою темною стіною» автор використав різні варіанти дороги – це шлях, прослідочок, стежина. Складний процес пошуків ліричним героєм свого призначення в житті, поет відтворив по-різному: темними кольорами на його шляху («Сніг тане. В тумані дорога»), перешкодами (символічний образ круків – «В далечінь»; образ непрохідної стіни – «Глухою темною стіною»).

У вірші «Шлях» спостерігаємо хаотичний і невизначений напрямок дороги: «І несвідомо плину я / Не знать куди і відкіля, / На мрійні далі світовії» [15, с. 290]. Образ дороги постає символом долі ліричного героя. Автор акцентує на його пасивності, небажанні кардинально змінювати своє життя.

Іншого функціонального наповнення набуває образ дороги у поезії «Кривавий слід»: «І бачив слід я в тій пустині. / Він тягсь кривавим

ланцюгом» [15, с. 125]. Символізуючи внутрішній світ ліричного героя («І був то слід душі моєї...»), цей образ, що увиразнюється епітетом «кривавий», розкриває страждання, великий біль, який довелося пережити ліричному героєві.

В українській ліриці поняття «поезія» і «пісня» ототожнювалися від епохи Бароко. Яскравим прикладом цього є збірка Г.Сковороди «Сад божественних пісень». У віршах модерністів духовна гармонія осягається в пісні, через неї митці намагаються впливати на суспільство. Образ пісні в українській поезії початку ХХ ст. постає проекцією душі автора, виражає порив його до ідеалу.

Пісня як інваріант слова – ключовий образ у ліриці М.Чернявського. У вірші «Мій спів» митець розробив поліфункціональний образ пісні.

Все, чим душа переболіла,
Усе, що в серці накипіло,
Всю душу змучену мою
В свої пісні я увіллю [15, с. 92].

Пісня – це проекція душі авто героя. Вона дає ліричному героєві розраду, породжує енергію, волю до життя.

У повісті «Душа поета» М.Чернявський використав мотив «сродної праці» Г.Сковороди. Письменник розкрив драматизм людини, яка працює не за покликанням. У творі праця стає єдиним порятунком для головного героя в його душевних ваганнях. В образі Рафаловича М.Чернявський відтворив тип молодої людини, що стала жертвою політики. «Високі думки» й «великі почуття» Рафаловича-поета стають несумісними з працею Рафаловича-ветеринара, що призводить до депресії героя.

Вірш «Піднявся дух з глибин безодні...» є своєрідним гімном людській праці. Побудована поезія у формі суду Всевишнього над своїм створінням – людиною. Найбільшим злом у людині М.Чернявський вважає її «гординю, звірячий норов і звичай» [15, с. 363]. Саме ці вади, на думку поета, перетворили світ на пустку. Лише праця врятовує людину від гніву найвищого суду.

І плакав сам суддя незмінний
Над тим, чий вік – одвічний труд,
І омивав у громовинній
Купелі ввесь наземний бруд [15, с. 364].

У посланні «Товаришеві» М.Чернявський висловлює думку про працю як єдиний сенс життя людини. Заклик «Не журись, не тужи.../ А до праці повстань, / Себе там покажи» [15, с. 60] розкриває активну життєву позицію поета, його оптимізм.

Світогляд М.Чернявського формувався під впливом популярних на початку ХХ ст. світових теорій, а також на філософії Г.Сковороди, і має ідеалістичний характер. В основі поглядів письменника, як і старшого наставника, перебуває духовне вдосконалення людини. Український філософ ХУІІ ст. і представник раннього українського модернізму розробили шляхи подолання духовної кризи людини. Досягнення індивідом гармонії буття обидва письменника вбачають через єдність з природою, сповідування моральних якостей, працю за покликанням.

Література

1. Голомб Л. Творча індивідуальність Миколи Чернявського як поета-лірика. *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія філологія*. Ужгород, 2004. Вип. 9. С. 66–73.

2. Громова Т. М. Чухонцева Н. Д. До питання про еволюцію світогляду і творчого методу Миколи Чернявського. *Микола Чернявський – письменник, громадський діяч, педагог: тези доповідей наукової конференції (присвяченій 125-річчю від дня народження Миколи Федоровича Чернявського)*. Херсон: ХОБГ, 1993. С. 3–4.

3. Кравців Б. Бій за Миколу Чернявського. Кравців Б. Зібрані твори: У 3 т. Упор. Б. Бойчука. К. : Наукова думка, 1994. Т. 3. С. 444–462.

4. Кримський С. Архетипи української культури. *Вісник НАН України*. – 1998. № 7–8. С. 74–87.

5. Немченко І. «А мій дух – він буде жити...» (Земні і небесні терени поета-філософа Миколи Чернявського). Микола Чернявський: Бібліографічні нариси. – Херсон: ХОУНБГ, 1998. С. 5–17.

6. Немченко І. Будівничий вільної України. *Слово і час*. 1993. № 1. С. 21–25.

7. Петрухіна Л. Е. Образи природи як стани екзистенції у поезії (теоретичний аспект): дис. ... кандидата філол. наук : 10.01.05. / Петрухіна Людмила Едуардівна. Львів, 2000. 194 с.

8. Плевако М. Микола Чернявський (В тридцятилітній ювілей його літературної діяльності (1885-1925). *Червоний шлях*. 1925. № 11–12. С.237–267.

9. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму. Монографія. Видання друге, доповнене і перероблене. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2002. 392 с.

10. Сазонова Л. І. Жанр «вертоградів» у східнослов’янському літературному барокко. *Українське літературне барокко*: зб. наук. праць. / відп. ред. О. В. Мишанич. К.: Наукова думка, 1987. С. 76–108.

11. Сковорода Г. С. Вірші. Пісні. Байки. Діалоги. Трактати. Притчі. Прозові переклади. Листи. / [Вступ. стаття, упоряд. і прим. І.В.Іваньо; Ред. тому В. І. Шинкарук]. К.: Наукова думка, 1983. 544 с.

12. Соловей Е. С. Поезія пізнання: Філософська лірика в сучасній літературі. К.: Дніпро, 1991. 271с.

13. Чернявський М. Кедр Ливана: Спогади про Б. Грінченка. Херсон: Вид-во Кооперат. т-ва «Укр. Книгарня», 1920. 36 с.

14. Чернявський М. Твори : У 10 т. Харків: Рух, 1930. Т.9. У зеніті (1897–1914). Поезії. 270 с.

15. Чернявський М. Твори : У 2 т. К.: Дніпро, 1966. Т.1. Оригінальні поезії. Переклади. 514 с.

Кузьменко В.О.
студентка IV курсу
Мелітопольський державний педагогічний університет
імені Богдана Хмельницького

ГРИГІР ТЮТЮННИК – МАЛЯР КРИШТАЛЕВОЇ ПРАВДИ

Анотація. *У статті представлено особливий стиль написання творів Григора Тютюнника. Увага акцентується на тому, що головним художнім прийомом письменника була правда. Здебільшого, митець писав про простих людей з народу, тим самим намагаючись донести читачеві дидактичний аспект новел. Найбільше Тютюнника турбували такі проблеми, як швидкоплинний час, тяжка доля людини та її самотність.*

Ключові слова: *художня правда, прозові твори, новела, філософія, література, художнє слово.*

У наші дні великої популярності набув такий жанр літератури, як новела. Своїм корінням означений жанр сягає ще догомерівського періоду. В українську літературу новела прийшла лише в XIX столітті. Серед значної кількості письменників, які зверталися до жанру новели слід виокремити корифея української літератури – Григора Тютюнника.

Уже з самого початку він відрізнявся від інших письменників. Григір не дотримувався встановлених норм, не працював ні за чиїми вказівками. Він вводив у літературу власний стиль написання, короною якого стала правда. Якось відомий український поет і прозаїк Григорій Булах сказав про митця: «Проза його писана вдовами і сиротами, знедоленими і змученими, скривдженими і обдуреними, писана чесними і чистими, простими і

сердешними ратаями і сівачами, сивиною батьків, усміхом переможців і тими, хто не повернувся з-за вічної межі…» [4].

Багато дослідників захоплювалися надзвичайною душею автора. Так, його творчість вивчали О. Смольницька, І. Лагола, Р. Мовчан, Г. Єжелов, О. Мусієнко, О. Шугай. Перлиною таланту Гр.Тютюнника було те, що до своїх героїв автор ставився ніби до рідних дітей. В одному зі своїх інтерв'ю Григір Михайлович сказав: «Мила моя Людино, ніколи я не скажу про тебе чорного слова» [2, с. 11].

Григір Тютюнник мав досить складне життя, а тим паче – дитинство. Свій біль та розчарування він виливав у творах. Можливо, саме через це мала проза автора є неймовірно реалістичною. Та й сам жанр новели виявився надзвичайно вдалим для письменника, адже завдяки швидкоплинному розвиткові подій у творі головний герой міг якнайкраще розкрити свою справжню сутність. [6]. У новелах митець приділяв багато уваги філософським роздумам. Григора завжди бентежили проблеми швидкоплинності часу, тяжкої долі людини, людської самотності [3].

Для того, щоб новели Тютюнника були надзвичайно привабливими, йому не потрібно було шукати надмотивів або створювати надлюдей. Йому достатньо було взяти образ простої людини з народу, і занурити її в звичайну, буденну ситуацію [5, с. 194].

Однією з таких ситуацій була та, в якій людина втрачала свою духовність, перетворюючись на сіру масу. Саме це автор зобразив у своїй новелі «Син приїхав» [10]. У таке становище потрапив головний герой твору, Павло Дзякун. Половину свого життя він працював як несамовитий, щоб жити краще. У цій битві за ліпше він поступово втратив себе, але навіть цього і не помітив. Минулий Павло насолоджувався життям: «пас череду на прирічкових низках, пік у кізячковому жару степову картоплю, ходив місячними вечорами зі своїми однокашниками молоденькою сивою сосною посеред села – «парубкував»; бачив прекрасне у зовсім простих речах: «голяка ловив старим кошиком без дужок в'юнів та буборців, влітку і взимку, продирався в лузі крізь гущавину з сокирчиною за паском, торохтів в бубну, тюгукував та свистів в чотири пальці…». Новий же Павло намагався у всьому знайти вигоду: купити таку машину, щоб усі заздрили, на рибалці наловити якомога більше риби. Та й хтозна, чи варто воно буле все того, адже люди почали зневажати його через те, що Дзякун разом з новим життям придбав нахабне ставлення до людей, та й сам Павло потайки з долею пристрасті згадував своє старе життя. «Ахіллесова п'ята» цієї проблеми в тому, що ставши на такий пагубний шлях, люди вже не в змозі нічого вдіяти [1].

Болючою темою для Григора Тютюнника була й тяжка доля людини.

Усю свою біль та співчуття автор виплеснув через новелу «Деревій». Саме у ній, митець, душа якого розривалась від переживань за людське життя, зображає просту людину, Данила Коряка, на плечі якого випав тяжкий тягар несправедливості життя. Навіть його зовнішній вигляд передає ту складну атмосферу: «худий, цибатий, плоскогрудий, але широкий у кості – сорочка на його плечах розіп'ята, мовби кроляча шкурка на граблищі» [7]. Наперекір тому, що головний герой має проблеми з зором, він вимушений працювати сторожем, бо треба за щось купувати хліб. Оточуючі ж ставляться до нього без усілякої поваги та співчуття, змушуючи їм прислужуватись. Одночасно радісним і болючим для Данила було те, що рідна донька з онукою жили далеко від батьків.

Єдиною втіхою Данила був деревій. Його запах нагадував чоловікові дитинство, ті безтурботні часи, коли він чинбарював з батьком: «Мені воно що мочений дуб, що деревій – як ладан, тільки краще, бо аж здоров'я прибавляє» [7]. Але навіть він не в силах зняти той тяжкий камінь з душі героя: «А в сторожці пахло сонцем, сухими теплими ящиками з-під насіння та деревієм. І грудям дихалося легко, просто, тільки щеміло там щось на самісінькому дні…» [7].

Не мало уваги приділив Тютюнник і темі самотності людини. Самотність є найтяжчим тягарем для людини, адже вона не в змозі з нею боротися. У таких випадках вирішує все лише доля. У ті часи багато людей вмирали самотніми, так і не дочекавшись свого порятунку. Подібну ситуацію Григір змалював у новелі «Бовкун». Головний герой, Свирид, був змушений воювати на війні, де йому пошкодили «…ту частину, яку Свирид називав «апаратом»» [6]. Через те, ніколи не мав він ані жінки, ані дітей. Проте не мав Хорошун проблем з грошима. До діла він був не дурний, міг як завгодно заробляти. Але ж з плином часу, хороша та щедра людина перетворилася на жадібного та відлюдного дідугана. Самотність зробила його таким, бо іншого життя йому так і не було дано пізнати.

Усі новели Григора Тютюнника наскрізь просочені реальністю, страшною правдою дійсності. Саме тому навіть сьогодні мала проза Тютюнника не втратила свою актуальність. Його новели і зараз користуються великою увагою, і окрім цього, мають дидактичний характер [2]. Кажуть, що людиною мало народитися, нею потрібно стати. Григір Михайлович Тютюнник не просто став людиною з Великої літери. У нього ще й виросли крила, зіткані з його новели, які назавжди віднесли його у серця мільйонів людей.

Чимало новел Григора Тютюнника були дзеркальним відображенням тогочасної дійсності. Майже кожен твір розповідав про складне життя

народу, про ті перешкоди, які траплялися людям на шляху, та про ті нещастя, з якими їм доводилося боротись. У своїх новелах письменник міг напрочуд повно розкрити внутрішній світ героя [9]. Окрім того, у творах митець завжди використовував ті почуття, які жили навколо нього та в ньому. Правдивість людських характерів, майстерно відтворені почуття та емоції – можливо це саме той аспект, який найбільше приваблював читачів [8]. Феноменом Григора Тютюнника було те, що незважаючи на зображувану письменником тяжку дійсність, він усіма зусиллями намагався підняти читачеві настрій. Тютюнник завжди сповідував ідею того, що прийде час, і життя зміниться на краще. Правдивості його мала проза набувала ще й через те, що чимало творів автора є автобіографічними. Григір Михайлович і сам мав складну долю, а тому і вмів писати такі надчутливі новели. Багато свої сюжетів, рис героїв, простонародну мову митець черпав з криниці народного життя [8]. Сьогодні українську прозу навіть неможливо уявити без його вагомої літературної спадщини.

Література

1. Дзюба І. Великий людинознавець: до вивчення творчості Гр. Тютюнника. *Урок української.* 2003. № 3. С. 38–41.
2. Захарчук І. В. Культурологічно-естетичні функції малої прози Григора Тютюнника (Семантика та динаміка проекцій): автореф. дис… канд. філол. наук: спец. 10. 01. 01. «Українська література» / Захарчук Ірина Василівна. К., 1998. 16 с.
3. Коробач І. Проблематика малої прози Григора Тютюнника. URL: http://ukrnauk.blogspot.com/2012/05/blog-post_6230.html
4. Степаненко М. «Живописець правди» Григір Тютюнник у щоденниковій версії Олеся Гончара. *«Рідний край» про краян*. – 178 с.
5. Тютюнник Гр. Аналіз твору «Син приїхав». URL: http://www.ebk.net.ua/Book/buunt/ulat/part2/247.htm
6. Тютюнник Гр. Бовкун: новела // Жовтень. – 1972. – № 7. – С. 83–88.
7. Тютюнник Гр. Деревій: повість та оповід. / [ред. Н. Мурченко]. К.: Молодь, 1969. 180 с.
8. Тютюнник Гр. Живописець правди. URL: http://ukrclassic.com.ua/katalog/t/tyutyunnik-grigir/949-grigir-tyutyunnik-zhivopisets-pravdi-o-gonchar.
9. Тютюнник Гр. Життєвий та творчий шлях. URL: http://ukrclassic.com.ua/katalog/t/tyutyunnik-grigir/2641-zhittevij-ta-tvorchij-shlyakh-grigora-tyutyunnika.
10. Тютюнник Гр. Повести и рассказы. Сборник. Москва: Советский писатель, 1989. 720 с.

Куст Т.С.
магістрантка
Мелітопольський державний педагогічний університет
імені Богдана Хмельницького

ІНДИВІДУАЛЬНИЙ СТИЛЬ М. ГОГОЛЯ І ЙОГО ХАРАКТЕРНІ ОСОБЛИВОСТІ

Анотація. У науковому дослідженні представлений індивідуальний стиль М.Гоголя. Зроблений акцент на характерних особливостях його творчості. Наголошено на тому, що у художніх творах М. Гоголь акцентує увагу на деталях. Доведено, що автор детально представляє поміщицький та чиновницький побут, він вражає великою кількістю деталей предметної зображальності.

Ключові слова: індивідуальний стиль, особливість, художня творчість, поетика, сатира.

Сьогодні українці мають усі підстави стверджувати, що М. Гоголь – український письменник. Це засвідчується не лише його приналежністю до України, а й наявністю в художньому доробку українських творів, де пріоритетними є доля українського народу, його самобутність, звичаї, обряди.

Проблема вивчення гоголівського стилю є однією з найбільш складних і недостатньо розроблених в сучасному гоголезнавстві, незважаючи на наявність робіт І.Є. Мандельштама, А.О. Белого, В.В. Виноградова, В.Ф. Переверзєва і інших дослідників. Не претендуючи на остаточне рішення даної літературознавчої проблеми, спробуємо визначити деякі характерні особливості индивидуального стилю Гоголя. Як справедливо зауважив Б.М. Ейхенбаум, «в науці важливі не тільки вирішення питань, важлива їх постановка. Рішення далеко не завжди бувають остаточними і безпомилковими (навіть в математиці), між тим як інша постановка питання призводить до нових наукових спостережень» [8, с. 371].

У той час, коли Гоголь вступив в літературу, в ній вже утвердився і панував стиль, якому властиві гармонія, простота, природність і розміреність. Такий стиль прийнято називати класичним. Найбільш яскравим його представником був Пушкін, творчість якого характеризувалася лаконізмом і простотою. На тлі пушкінського стилю гоголевський стиль здавався дисгармонійним. Твори Гоголя вразили сучасників своєю незвичністю, порушенням логічних і мовних норм.

У полеміці навколо «Вечорів», яка розгорнулася на сторінках періодичних видань, розглядалися питання, пов'язані не тільки зі своєрідністю авторського підходу до втілення міфопоетичного образу України, а й з особливостями його стилю. Гоголівський стиль не тільки затвердився в літературі, а й вплинув на подальший її розвиток. Я.Е. Ельсберг справедливо вказував, що жоден індивідуальний стиль не набував в літературі такого значного впливу, як гоголівський [9, с. 36]. Він був закладений в основу нових стильових тенденцій, які знайшли відображення в творчості багатьох письменників, кожен з яких мав яскравий індивідуальний стиль.

Незважаючи на величезну кількість досліджень, присвячених творчості письменника, однозначної відповіді на питання про те, які риси гоголівського стилю, принаймні не існує. Стиль Гоголя і його витоки настільки ж загадкові, як і сама особистість письменника. Кожне з його творів має свої стильові домінанти. У «Вечорах на хуторі біля Диканьки» домінує фольклорно-міфологічна образність і гумор, в «Тарасі Бульбі» – стиль народно-пісенної поезії, народної думи, в «Петербурзьких повістях» – фантастика і гротеск, в «Мертвих душах» – описовість, ліризм і широкий епічний розмах, в «Вибраних місцях з листування з друзями» – високий проповідницький стиль. Крім того, до стильових домінант гоголівської прози слід віднести риторичність, прийом деталізації і суперечність. Однак, незважаючи на таку велику кількість стильових домінант, Гоголь належить до тих творців, яких, впізнають по «почерку», за манерою письма. Очевидно, секрет стилю письменника криється в його творчій індивідуальності.

Умовність, контрастність, алегоричність – невід'ємні складові гоголівського стилю. У стильовій системі письменника знайшла відображення незбагненність світу. На думку дослідників, така особливість не з'являється з народження, вона формується упродовж усього життя [5]. Особливо яскраво це проявилося в ранній творчості, зокрема, в описах української ночі, Дніпра. Впливом барокової системи обумовлена в творчості Гоголя ускладненість художньої форми, величезна роль алегорії, гіперболізації, контрасту. Очевидно, з барокової естетикою пов'язана дисгармонія художнього світу письменника (естетика Ренесансу, як відомо, характеризувалася гармонійністю).

У багатьох творах Гоголя вгадується барокова модель світу (космос, мікрокосм, макрокосм), експресивність, динамізм, звернення до морально-релігійної проблематики. Його описи вражають мальовничістю, яка асоціюється з однією з центральних ідей в естетиці бароко – ідеєю синтезу мистецтв.

Характерною рисою індивідуального стилю Гоголя є його сміх, який має безліч відтінків – гумористичний, сатиричний, іронічний, саркастичний, каламбурний, приправлений анекдотом і фарсом. М.М. Бахтін вказує на наявність в стилі письменника елементів народної сміхової культури і називає гоголівський сміх «чистим та народно-святковим». При цьому дослідник зазначає, що «позитивний», «світлий», «високий» сміх Гоголя, вирісший на грунті народної сміхової культури, не був зрозумілий» [1, с. 491]. І якщо в «Вечорах» сміх переважно веселий, заснований на комізмі ситуацій, то в творчості зрілого Гоголя панує сатира і гротеск, «сміх крізь сльози». В цілому ж феномен «сміху» є одним з основних концептів у художній концептосфері письменника.

Мова гоголівських творів (одна з найбільш важливих елементів стилю) вражає багатством розмовної лексики і розмовних інтонацій. Використання лексичних, морфологічних, синтаксичних українізмів надавало мови творів Гоголя неповторного забарвлення. В. Чаплевко виділяє в його ранній творчості прямі або «свідомі» українізми, українізми-кальки і «невільні українізми», які утворилися внаслідок схрещення двох мов – української та російської [4, с. 16].

Використання українізмів в творах Гоголя виконувало ту ж функцію, що і звернення до іноземної лексики в романтичній літературі, тобто, знищило стереотипність сприйняття. Крім того, одна з важливих функцій українізмів в творах раннього Гоголя полягає в створенні місцевого і національного колориту.

Однак, як справедливо стверджує В.Ф. Переверзєв, «інший струмінь, більш потужний і широкий, панує в творах з життя дрібнопомісного і чиновницького кола» [3, с. 78]. Головний фактор – зображення прози життя – диктує автору інші інтонації, іншу ритмомелодику.

Сторінки гоголівських творів рясніють епітетами «чудовий», «прекрасний», «дивний». У ранній творчості домінує епітет «чудовий», який, на думку Андрія Білого, відноситься до улюблених епітетів Гоголя («Дивне місто Миргород!», «Чудовий Дніпро при тихій погоді ...»). Даний епітет вживається в його творах у двох сенсах: у прямому – як «чудовий» та в переносному – як «чудний», «дивний» [2, с. 223]. Але якщо в ранній творчості відчувається свідоме прагнення автора представити світ української природи як чудовий і дивний, то в «Мертвих душах» підкреслюється дивність створених письменником героїв. Слід акцентувати увагу на тому, що окрім Гоголя в жанрі сатири працювало багато українських письменників і в XX столітті. Так, наприклад, сатиричні образи яскраво представлені у творчості К.Гордієнка [7, с. 190].

У творчості раннього і пізнього Гоголя співчуття має свої особливості. У «Вечорах» домінують такі форми відсторонення, як метафоризація, використання мотивованої фантастики, що має свого «носія», наявність оповідачів, що належать до народного середовища. Гоголь майстерно використовує прийом метонімії і синекдохи, а також маску наївного провінціала-оповідача, здивованого «малоросіянина на «батистових комірцях», «вусах дивовижних», на таліях, «які вам не снилися ніколи», на дамських рукавах. Точка зору оповідача, який зосереджує увагу не на історичних пам'ятках Невського проспекту, а «відчуженому», оскільки він висловлює думку людини, що належить до іншої соціального і національного середовища. Прийом відчуження у Гоголя знаходить різні способи вираження (лексичне, композиційне, синтаксичне) і проявляється найчастіше в творах з елементами міфологізації.

Гоголь часто використовує «відчужене» епічне порівняння, в якому порівнюються явища або предмети, викликаючи подібні звукові або зорові асоціації. Вище вже наводилося порівняння чорних фраків з мухами на рафінаді. Не менш примітним в першому томі «Мертвих душ» є опис собачого гавкоту при наближенні брички Чичикова до будинку Коробочки. Спочатку автор повідомляє, що «лихі собаки» замість швейцарів «доповіли про нього так дзвінко, що він підніс пальці до вух своїх». Комічний ефект в описі даного епізоду полягає в тому, що в ньому на рівні звукових асоціацій з'єднується, на перший погляд, непоєднуване – концерт музикантів і собачий гавкіт.

Провівши безліч аналогій і порівнянь, автор значно розширює межі зображуваного, йому вдається одночасно зобразити не тільки гавкіт псів, а й концерт музикантів. Детально вивчити творчість М. Гоголя можна за допомогою електронного підручника, де окрім текстів, лекційного матеріалу можна переглянути відео матеріали, прослухати аудіо, а також презентації [6, с. 292].

Ще однією стильовою домінантою не тільки гоголівської поеми, а й творчості письменника в цілому, є деталізація. Деталі поміщицького і чиновницького побуту виписані автором так докладно, що створюють враження повноти неподібності. Гоголівський текст вражає кількістю деталей предметної зображальності і таких подробиць, які можуть здатися зайвими, проте кожна деталь значима і функціональна в контексті авторського задуму. Гоголівський стиль вислизає від однозначних визначень і характеризується надзвичайною гнучкістю. Символісти (В. Брюсов, А. Білий) писали про Гоголя як про «ірреаліста-символіста» і приводили вагомі докази на користь своїх тверджень.

У цілому індивідуальний стиль Гоголя має синтетичний характер, оскільки поєднує в собі риси, тенденції романтичного, реалістичного і барочного стилів, а в деяких випадках і передбачає особливості поетики символізму та імпресіонізму.

Література

1. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Худож. лит., 1975. 504 с.
2. Білий А. Майстерність Гоголя. К.: МАЛП, 1996. 351 с.
3. Переверзев В.Ф. Творчество Гоголя. *Основа*. 1997. № 2. С. 52 – 67.
4. Чапленко В. Українізми в мові Гоголя. Авгсбург, 1948. 28 с.
5. Шарова Т. М. Жіноча проза: теоретичні засади визначення та класифікація. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Карабіна*. №745. Серія «Філологія». Вип. 49. 2006. 214 с.
6. Шарова Т.М. Використання електронного засобу навчального призначення під час викладання історії української літератури. *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка: Філологічні науки*. Випуск 39. Кам'янець-Подільський: Аксіома, 2015. С. 290–296.
7. Шарова Т.М. Сатиричні твори Костя Гордієнка в його ранній творчості: повість «Автомат» і роман «Славгород». *Літературний процес: методологія, імена, тенденції*. 2017. №7. С. 190–193.
8. Эйхенбаум Б. Черты летописного стиля в литературе XIX века. Л.: Художественная литература, 1983. С. 371–379.
9. Эльсберг Я.Е. Стили Пушкина и Гоголя и русская культура. Теория литературных стилей. Типология стилевого развития нового времени. М.: Наука, 1976. С. 386–408.

Лагода А.В.
магістрантка
Мелітопольський державний педагогічний університет
імені Богдана Хмельницького

ІМАГОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ РОМАНУ С. ПИРКАЛО «НЕ ДУМАЙ ПРО ЧЕРВОНЕ»

Анотація. *У статті накреслюються напрямки зіставлення представників української та британської націй у романі С. Пиркало.*

Акцентовано увагу на тому, що головна героїня вже виступає як людина-космополіт, намагаючись асимілювати свої національні риси з європейським укладом життя.

***Ключові слова**: імагологія, постколоніальна література, жіноча проза, «чикліт», Інший.*

Жіноча проза уже кілька десятиліть є популярним об'єктом літературознавчих студій. Ці дослідження розкривають різні аспекти творчості письменниць-жінок, від теоретичного осмислення самого феномена жіночої прози до жанрових, стилістичних, ґендерних, часопросторових та ін. особливостей окремих художніх текстів [2; 3; 5; 6; 7]. При цьому часто «жіноча» література розглядається не лише представниками феміністичних студій, що було закономірно, а й у полі постколоніальної критики, коли спроби віднайдення своєї жіночої самості головною героїнею відбувається паралельно із самовизначенням національним [1].

Ця тенденція в імагологічних дослідженнях як розгляду образу Іншого (у цьому випадку, представників іншої культури, менталітету тощо) в жіночій прозі поширилася й на зразки масової літератури, зокрема відбилася в «чикліт». Яскравим прикладом може бути роман С. Пиркало «Не думай про червоне». Як зауважила у своїй статті С. Філоненко, у творі активно розробляється тема «українці в Європі» [6, с. 384], тож проводиться своєрідне зіставлення українського та англійського способів життя крізь призму пригод у Лондоні громадянки України Павліни Стопудів, яка вирішила змінити місце проживання й роботи з метою пошуків свого коханця, джазового музиканта Джима Барлі.

Зіставлення способів життя, традицій і звичок мешканців двох країн відбувається у творі на різних рівнях: ставлення до приватності та небайдужість до інших, способи соціалізації, особливості ґендерних стосунків, харчові смаки, тощо.

Зокрема, на початку твору оточення Павліни Стопудів змальовано в дусі «Рекреацій» Ю. Андруховича, як типове постмодерне середовище: «*Посередині кімнати стояв перевернутий велосипед без одного колеса… <…> На ньому висів мій светр, а також синьо-червона хустинка (що символізувала прапор Радянської України), червоно-чорна плахта та сорочка… <…> Ми пили горілку, їли сало, солоні огірки та квашені помідори, а зі стіни на нас, молодих українських письменників та журналістів, з надією й жахом дивився вишитий Тарас Шевченко*» [4, с. 1]. Ця зустріч у дружньому колі була викликана від'їздом Павліни за кордон. Жінка пояснює, що залишає багато чого важливого на батьківщині, при цьому йдеться не про

якісь речі, винятково цінні для неї (такі речі: турку, подаровану мамою приятеля, прабабусину сорочку, ручку і блокнот, а також даровані коньяк і флягу – вона бере із собою), а про товариство, де ведуться щирі розмови, крутяться важливі ідеї, де все знайоме і зрозуміле. Не випадково Лондон з висоти пташиного польоту видається жінці «павутиною».

Певні зіставлення обох країн та їх мешканців у романі подано, переважно, у першій частині, де відбувається адаптація головної героїні на новому місці. Так, жінка поступово облаштовується в чужій країні і відзначає, що ставлення до людей тут кардинально відрізняється. Цей аспект підкреслює у своїй студії С. Філоненко. Дослідниця відсилає до розділу «Жінка плаче» і наводить приклад, як Павліна Стопудів, побачивши на одній із вулиць британського мегаполісу жінку, що плакала, не могла вирішити: запропонувати свою підтримку, допомогу чи просто не зважати через страх «порушити етикетні приписи і бар'єри privacy», адже останнє було б «цілком по-британськи» [6, с. 383]. Павліна обрала другий варіант, а через певний час, уже адаптувавшись до нового, європейського, способу життя, менталітету, сама опинилася в подібній ситуації, коли ридала через загибель друга. Те, що ніхто не підійшов до неї, вона вже сприймає як належне.

Таким самим відчуженим виявився і робочий колектив телевізійної студії, де працювала Павліна. Вона зізнається, що уявляла своїх співробітників саме такими: ввічливими, услужливими, але однаково байдужими одне до одного та до інших. Спочатку героїню гнітило те, що її особа нікого не зацікавила, не змусила обожнювати її чи нею захоплюватись. Однак колеги теж нічим не виділялися з-поміж інших, тож вона в цьому «безликому» колективі вчилася перші кілька днів їх відрізняти.

Порівнює жінка й прояви демократії в обох країнах, зокрема на прикладі телебачення. З одного боку, на відміну від батьківщини, де начебто вже засоби масової інформації мають бути незалежними, а кожна людина має право на своє волевиявлення й свободу слова, вона відзначає, що у Великобританії «*телевізор цікавий, можна побачити те, чого в Україні нема*» [4, с. 7]. Однак після кількох сюжетів, коли воля британських громадян виражалась у досить агресивній та аморальній формі, приходить до висновку: «*Це самошедча країна*» [4, с. 7]. Тут варто згадати роман Л. Костенко «Записки самасшедшого», де події в Україні виглядають не менш абсурдними і сприймаються як суцільне божевілля. Тож, із цього погляду, обидві країни у своєму внутрішньому житті постають рівноцінними. Таким чином долається комплекс меншовартості українці на тлі європейської культури.

Ще більше підкреслює цю думку розмова Павліни зі співробітником

Оллі про гурманський досвід у різних країнах і найсмачніші національні страви-візитівки. У цьому переліку кав'ярень, ресторанів та їх меню дуже часто лунали згадки про Полтаву, батьківщину жінки. Так, вона вихваляла медовуху, «*що від тридцяти грамів віднімаються ноги*», фірмову страву одного з ресторанчиків із карася з медом, таку домашню кров'янку, «*що просто всі інші страви світу перед нею курять на балконі*» [4, с. 10]. «*Це не ваш оцей так званий чорний пудинг*» [4, с. 10], – резюмує вона, звертаючись до Оллі. Жінку охоплює гордість за свою країну, яку навряд чи, на її думку, оцінив і зрозумів британець. Крім того, героїні не давало спокою те, що в гастрономії Лондону, за наявності безлічі національних кухонь, був відсутній улюблений продукт українців – сало.

Головна героїня відзначає і той факт, що життя в Україні сприяє проявам людського тепла і щирості. Зокрема, вона говорить, що ввечері у Лондоні неможливо затримуватись на прогулянці з коханими чи друзями, адже якщо запізнитися на поїзд в інший район міста, де живеш, а добиратися на таксі дуже дорого. Це обурює Павліну: «*Чому, коли мені так добре, треба кудись іти*» [4, с. 11]. Жінка згадує, що в Києві все по-іншому: є багато тихих місцин для усамітнення, тож можна сидіти за розмовою хоч до ранку.

І все ж, Павліна Стопудів уже є зразком людини-космополіта. Вона поступово освоює чужий простір, приймаючи відмінності британського менталітету та уклад життя як належне, не позбуваючись при цьому власного «Я» українки – товариської, відкритої до нових знайомств, дещо авантюрної, але завжди готової прийти на допомогу іншому. Вона приходить, зрештою, до висновку, що «*Лондон – це симфонія, у якій іноді надто багато нот, і всі вони складають чудернацьку, але прекрасну мелодію*» [4, с. 13].

Таким чином, твір роман С. Пиркало «Не думай про червоне», окрім суто жіночих проблем, пов'язаних із питаннями пошуку чоловіка мрії, ґендерних стосунків, проблемами самотності та самореалізації незаміжньої жінки у великому місті, типовими для «чикліт», дозволяє зіставити український та європейський способи життя, соціуми, менталітети тощо. Це відкриває неабиякий простір для імагологічних досліджень в літературі та постколоніальних студій.

Література

1. Давыдова А.В. Творчество Оксаны Забужко и Дженис Кулык Кифер: поиск национальной и гендерной идентичности. *Наукові записки [Національного університету «Острозька академія»]. Серія: Філологічна*. 2013. Вип. 36. С. 129–131.

1. Землянська А.В., Яриш Ю.Б. Романтика ґендерних стосунків як

основа жіночої прози Міли Іванцової (на матеріалі роману «Живі книги»)». *Zbiór artykułów naukowych. Konferencji Miedzynarodowej Naukowo Praktycznej «Filologia, socjologia i kulturoznawstwo. Nowoczesne badania podstawowe i stosowane» (29.04.2017 – 30.04.2017). Warszawa: Wydawca: Sp. z o.o. «Diamond trading tour»*, 2017. P. 11–13.

2. Зотова В.Г. Мала проза Людмили Таран: проблемно-тематичний і стильовий аспекти. *Чарнобылем не зарасце: традыцыі матэрыяльнай і духоўнай культуры Усходняга Палесся*: зборнік навуковых артыкулаў: у 2 т. Т. 1. Гомель: ГДУ імя Ф. Скарыны, 2016. С. 138–147.

3. Пиркало С. Не думай про червоне. 2011. 158 с. URL: http://chtyvo.org.ua/ authors/Pyrkalo_Svitlana/Ne_dumai_pro_chervone/ (дата звернення 20.08.2018).

4. Тебешевська-Качак Т.Б. Художні особливості жіночої прози 80-90-х років XX ст.: монографія. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2009. 192 с.

5. Філоненко С. «Українська Бріджит Джонс»: формування жанру «чикліт» у сучасній вітчизняній літературі (на матеріалі роману С. Пиркало «Не думай про червоне»). Частина 2. *Актуальні проблеми слов'янської філології*: міжвуз. зб. наук. ст. Ніжин: Аспект-Поліграф, 2008. Вип. XVIII: Лінгвістика і літературознавство. С. 382–388.

6. Шарова Т.М. Жіноча проза: теоретичні засади визначення та класифікація. *Вісник Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна. Серія «Філологія»*. №745. Вип. 49. Харків, 2006. 214 с.

Личковська І.О.
магістрантка
Мелітопольський державний педагогічний університет
імені Богдана Хмельницького

ОСОБЛИВОСТІ КОНФЛІКТІВ У РОМАНІ І. ФРАНКА «БОРИСЛАВ СМІЄТЬСЯ»

Анотація. *У статті розкриваються особливості конфліктів першого в українській літературі роману на робітничу тему «Борислав сміється» І. Франка. Аналізується бачення й диференціація суспільства на два класи – панівна верхівка суспільства та прості робітники.*

Ключові слова: *конфлікт, натуралізм, реалізм, ситуація, сюжет.*

Проблема конфліктів у літературному творі була і залишається

актуальною. Конфлікт художнього твору – це суперечність між персонажами, що призводить до боротьби між ними.

Конфлікт зазвичай є основним рушієм сюжету. Чим гостріші суперечності, тим складніші конфлікти і, відповідно, розв'язка подій й творі. Літературознавці традиційно виділяють наступні види конфліктів:

- соціальний – суперечності між людьми, які мають протилежні точки зору на певні соціальні явища;
- побутовий – конфлікти з приводу приватної власності;
- внутрішній або психологічний – виявлення суперечностей у світогляді персонажа;
- провіденціальний – коли людина протистоїть законам долі або якогось божества.

Але найчастіше зустрічається змішування перелічених конфліктів, адже протиставлення думок, точок зору персонажів переходить в інтенсивну боротьбу різноспрямованих людських пристрастей, що невпинно розвиваються протягом всього викладу [1, с. 78].

Дослідженню твору «Борислав сміється» присвячені праці Р. Голода, Д. Наливайка, О. Огульчанської, М. Ткачука та ін.

«Борислав сміється» – визначний роман І. Франка, яскрава жаринка в історії української літератури другої половини XIX століття. Автор змалював нестерпне тяжке становище робітників, пробудження сумлінності й моральності у їх свідомості [3, с. 264]. Уже з перших сторінок помітна багатоконфліктність твору. Реципієнт знайомиться з двома протилежними світами – світ робітників, засмучених та пригноблених, надломлених важкою працею: «*чорні, зароплені каптани, лейбики, сіряки та гуні, такі ж сорочки, позеленілі лиця, пошарпані та зароплені шапки, капелюхи, жовнярські гольцмини, бойківські повстяні крисані та підгірські солом'яники*» та світ вельможних підприємців: «*ціле товариство, в модних чорних сурдутах, в пальтотах з дорогих матерій, в блискучих чорних циліндрах, в рукавичках, з лісками в руках і перснями на пальцях*» [6, с. 63]. Тож, необхідно підкреслити, що домінантним є соціальний конфлікт твору.

Аморальність людей, які хочуть нажитися на праці інших людей, показує ницість та підлість життя панівної верхівки суспільства, насамперед, Леона та Германа. Наприклад, коли Леон йде до помешкання Германа. Дорогою вони розмовляють як добрі знайомі або навіть друзі, але все змінюється у кімнаті, де Леон залишається сам на сам зі своїми думками: «*Тьфу до чорта, якась розбійницька коршма, аж чоловікові моторошно! Здається от-от хтось випаде з-за дверей і вхопить тебе за горло. А ще й ті образи, такі глупі морди! Тьфу, я би того й на хвилю не стерпів, а йому що,*

жиє собі, як миш в ходаці, та й не дбає ні про що!» [6, с. 135]. «Перед реципієнтом постають дегенеративні типи людського суспільства. Автор ставить і розв'язує питання про те, що не може бути дійсно дружніх стосунків між людьми, які потайки і відкрито заздрять, намагаються принизити один одного» [2, с. 53].

Використовуючи конфліктні ситуації, в яких персонажів випробує випадок або доля, автор розставляє пріоритети. Саме через відстоювання моральних та ідейних принципів героя, подолання перешкод і відбувається його становлення, на перший план виступають провідні риси характеру. Психологи наголошують на тому, що психологічний конфлікт є болісним та найтяжчим, адже, якщо соціальний конфлікт можна вирішити за допомогою думок та точок зору декількох сторін, то конфлікт із собою не завершиться доти, доки людина не почне жити в гармонії із собою та своїми думками. Наприклад, в хатині Матія, де збираються усі люди для обговорення своїх справ, відбувається знайомство Бенеді з побратимами. Автор яскраво змальовує ситуації, в яких випробовується незнайома людина – Синиця. Для того, щоб дізнатися його наміри, характер та світогляд, чоловіки ставлять образливі запитання. Некоректне ставлення до самої людини показує нечемність людей. Думки автора співзвучні з думками та міркуваннями Бенеді. Сюжет твору, соціальні конфлікти пов'язані з трансформацією світогляду головного персонажа. Так, автор пише: *«Бенедьо не раз задумувався над в важких хвилях над долею робітника. Зроду утлий і хоровитий, він дуже був вразливий на всякий, хоть і чужий біль, на всяку неправду й кривду. Зганьбить майстер челядника не по правді, урве касієр робітникові кільканадцять центів з платні, нажене будовничий чоловіка з роботи без причини або за яке вразне слово — Бенедьові немовби хто ніж встромив в живе тіло»* [6, с. 133]. Перед нами постають страшні реалії безправного життя. Панівна верхівка могла робити що завгодно з поневоленими людьми. Так, автор вводить до твору сцену гноблення жінки, яка намагалася захистити себе від «молодих жидів»: *«На своє лихо, сподобалась тамка всім тим псам, що її видали…Почали на неї налазити, не давали їй спокою. Раз, другий вона відправила їх чемно, а далі, коли Блютігель застав її якось саму в присінку магазину і, осмілений, почав дуже вже до неї заскакувати, вона, немного здумавши, ідвинула руку і так тарахнула жидка помеже вуха, що аж ротом і носом кров бризнула…Жидок розлютився і змовився з другими пімститися на ній…Ціла її голова була чорна, мов вугіль, замазана кип'ячкою, а довгі коси були обтяті»* [6, с. 104–105]. В українській літературі це був не тільки перший роман, в якому змальовуються початкові кроки робітничого класу, це був один із кращих

романів у літературі кінця XIX століття.

Показовим соціальним конфліктом є епізод робітничого страйку, коли переживання робітників, їх почуття та думки сягають свого максимального напруження*: «І по всіх кошарах понісся радісний, а заразом тривожний шепіт: настає пора! пора! пора! В неділю по хвалі Божій почали вулиці Борислава в незвичайний спосіб заповнюватися робітниками і робітницями... Звільна на всі боки, на гори і на доли, між ліси і поля розійшлися громади робітників, час від часу озираючись на покинутий Борислав…»* [6, с. 164].

Творчість Каменяра відобразила насичений період в історії української літератури, накладання та протистояння в літературному процесі відразу кількох течій, а саме модернізму, романтизму та реалізму. Він змалював тяжке життя робітників, їхні переживання та надії, а відтворюючи їх мислення, вказував на тих, хто поневолив і використав здоров'я, час та безпечність для своєї наживи [4, с. 137]. Адже література кожного народу розвивається під впливом унікальних чинників, які є характерними для певного духовного середовища.

Н. Наливайко влучно стверджує, що національні особливості реалізму викликані насамперед художньою системою з тогочасною дійсністю, на відміну від романтизму, для якого характерне відображення фольклору та народної пам'яті [4, с.125]. Л. Рудницький зосереджує увагу на тому, що І. Франко дивиться на життя в селі з аудіо та візуальною точністю натураліста і представляє його нам у всіх аспектах, але водночас він не був лише натуралістом, він використовував деякі з естетичних принципів, розвинутих німецькими натуралістами [4, с.122].

Отже, у романі «Борислав сміється» І. Франко використовує цілу низку конфліктів, а саме: соціальний, побутовий та психологічний. Зображення подій дозволяє читачу полинути в тогочасну реальність, відчути на собі весь тягар вчинків, почуттів, емоцій і життя, ставлення людей один до одного та біль головного персонажа. Саме Бенедьо, скромний та слабкий чоловік, став поводирем всього народу, адже носив у серці образу на капіталістів. Він розумів, що не зможе перемогти наодинці, тому шукав побратимів та однодумців. Завдяки його мисленню багато людей почали по-іншому дивитися на життя оточуючих людей. І. Франко описав духовне надбання та красу звичайних людей – робітників, їх неприйняття суспільної неправди та кривди.

Література

1. Іванишин В. Тезаурус до курсу «Теорія літератури» Дрогобич: Відродження, 2007. 110 с.

2. Іващук О. А. Функції дії і ситуації в романах І. Франка «Борислав сміється», «Перехресні стежки» і Е. Золя «Жерміналь. *Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди*. Харків, 2009. Вип. 3(59): Літературознавство. Частина 1. С. 49–57.

3. Наливайко Д. «Борислав сміється» Івана Франка в порівняльно-типологічному аспекті». Іван Франко – майстер і дослідник літератури Київ: Наукова думка, 1981. С. 264.

4. Наливайко Д. Проблема натуралізму в українській літературі. *Літературознавство*: Матеріали III конкресу Міжнародної асоціації україністів. Київ, 1996. С. 118–130.

5. Сабат Г. Портрет у системі художнього простору і часу роману «Борислав сміється» І. Франка. *Дрогобицький краєзнавчий збірник*. Дрогобич: Місіонер, 1995. Вип. І. С. 135–139.

6. Франко І. Борислав сміється. Львів: «Каменяр», 1975. 247 с.

Ляшчынская В.А.
доктар філалагічных навук
прафесар кафедры беларускай мовы
Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Францыска Скарыны
Язерская А.В.
студэнтка IV курса
Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Францыска Скарыны

ФРАЗЕАЛАГІЧНЫЯ АДЗІНКІ Ў МОВЕ ПАЭМЫ «ТАРАС НА ПАРНАСЕ»

Анатацыя. *Артыкул прысвечаны аналізу выяўленых фразеалагічных адзінак, што скарыстаны ў мове паэмы «Тарас на Парнасе», якая лічылася ананімным творам беларускай літарутуры. Выдзелены марфалагічныя тыпы фразеалагічных адзінак, іх варыянты, устанаўліваецца стылістычная функцыя.*

Клучавыя словы: *паэма, мова, фразеалагічная адзінка, тып, варыянт, функцыя.*

Універсальнасць фразеалогіі – прыналежнасць фразеалагічных адзінак кожнай мове. Яны адлюстроўваюць шматвекавы вопыт працоўнай і духоўнай дзейнасці народа-стваральніка гэтых адзінак, яго гісторыю і светапогляд, таму ў кожнай мове ў фразеалагічных адзінках свае вобразы, адлюстравана

сваё бачанне свету пэўным народам і сябе ў ім, што тлумачыцца найперш культурна-гістарычнымі ўмовамі, геаграфіяй пражывання носьбітаў і многімі іншымі фактарамі. І таму заканамерным з'яўляецца выкарыстанне фразеалагічных адзінак у мове мастацкіх тэкстаў як, па-першае, аднаго са шматлікіх і найбольш яркіх вобразна-выяўленчых сродкаў мовы свайго народа, па-другое, спосаб перадачы нацыянальнай адметнасці народа і сродак яго пазнання.

У гэтых адносінах асаблівая месца займае паэма «Тарас на Парнасе», якая з'яўляецца своеасаблівым пралогам беларускай літаратурнай мовы, ілюструе ідэйнасць і народнасць паэзіі пачатку XIX стст. (паэма была напісана прыблізна ў 1837 ці 1843 гг.), адыграла выключную ролю ў станаўленні творчасці наступнага пакалення беларускіх дэмакратычных пісьменнікаў, вызначаецца глыбокім сацыяльным зместам, парадыйна-сатырычнымі якасцямі і дасціпнай народнай мовай беларусаў, адным са складнікаў якой з'яўляюцца фразеалагічныя адзінкі [3].

Нам падалося цікавым вызначыць, якія фразеалагічныя адзінкі і як яны скарыстаны ў мове паэмы, якую ролю адыгрываюць, паколькі гэтае пытанне не было асветленым, а іх выкарыстанне надае аўтарскаму аповеду, мове герояў, найперш галоўнаму персанажу селяніну Тарасу, палясоўшчыку, ад імя якога часцей і ідзе размова аб наведванні ім Парнаса, жывасць, выразнасць і натуральнасць маўлення беларуса. Таму аб'ектам даследавання абрана мова паэмы «Тарас на Парнасе», а прадметам – функцыянаванне фразеалагічных адзінак ў мове твора, іх роля і месца, тыпы і характарыстыка.

Адразу адзначым, што ў мове паэмы скарыстана значная колькасць фразеалагічных адзінак (усяго іх у такім невялікім па аб'ёме творы налічваецца больш за 30 адзінак), да якіх адносім толькі так званыя ўласна фразеалагічныя адзінкі, ці ідыёмы. Выдзеленыя адзінкі, што адабраны аўтарам, розныя па семантыцы і выконваюць розныя стылістычныя функцыі. Скарыстаныя ў паэме фразеалагічныя адзінкі разнастайныя паводле фразеалагічна-семантычных паказчыкаў, структурных тыпаў: тут маюцца фразеалагізмы-словазлучэнні (*ліха што; малоць задам; мяць хахол; разінуць рот; той свет*), фразеалагізмы-словаспалучэнні (*да душы; не след; ні даць ні ўзяць,чуць золак; чуць нке чуць; як пава*), фразеалагізмы-сказы (*аж слюнкі пацяклі; кроў грае; смех бярэ*) ці часткі складанага сказа (*што ёсць пары; што мець духу*). Аналіз семантыка-граматычных значэнняў дазваляе адзначыць, што выяўленыя фразеалагічныя адзінкі паводле суаднесенасці з часцінамі мовы прадстаўлены ў паэме рознымі групамі, сярод якіх маюцца назоўнікавыя, прыметнікавыя, дзеяслоўныя, прыслоўныя і выклічнікавыя фразеалагічныя адзінкі.

Назоўнікавыя фразеалагізмы, што аб'яднаны агульным значэннем прадметнасці, у мове паэмы адзначаюцца ў адзінкавых выпадках. Напрыклад: – *Адкуль, куды дарога гэта? – Спытаў я ў хлопчыка той час. – Дарога гэта з* ***таго света****, І проста йдзе аж на Парнас!; Тарасу* ***ліха што*** *здаецца,* дзе скарыстаны фразеалагічныя адзінкі *той свет* – «замагільны свет як супрацьпастаўленне зямному жыццю» і *ліха што* – «штосьці надзвычайнае», надаючы і падтрымліваючы размоўны характар дыялогу ці аповеду Тараса.

Адзінкавыя і прыметнікавыя фразеалагічныя адзінкі, якія, як вядома, называюць прыкмету і найбольш характарызуюць яе, як, напрыклад, у мове паэмы пры апісанні знешняга выгляду Венеры: *Узяўшы хустачку, Венера Пайшла «мяцеліцу» скакаць Прыгожа, стройна цераз меру, Пяром не можна апісаць. Чырвона, тоўста, круглаліца І вочы,* ***як на калясе****,* дзе кампаратыўная фразеалагічная адзінка *як на калясе* выступае эталонам прыгажосці вялікіх і выразных вачэй багіні.

Адзінкавы выпадак, але частотна паўтораны праз ужыванне ў мове паэмы ілюструе адзначаная выклічнікавая фразеалагічная адзінка *а вохці мне!* (сучаснае напісанне двухслоўнае – *авохці мне!*), якая скарыстана для выказвання Тарасу яго захаплення ад прыгажосці, калі ён трапіў на Парнас (***А вохці мне!*** *Як там прыгожа! Ну, быццам хто намаляваў!*), здзіўлення ад убачанага (***А вохці мне****, а-а-а-вой я! Куды патрапіў гэта я!*) ці здзіўлення ў спалучэнні з захапленнем (*Улез к багам тады я ў хату…* ***А вохці мне!*** *Ні даць ні ўзяць, Як у казарме тут салдатаў – Багоў – не можна пашчытаць!*).

Значна больш у мове паэмы адзначаецца выпадкаў ужывання дзеяслоўных фразеалагізмаў як сродкаў стварэння дынамічнасці, руху, абазначэння розных дзеянняў, але, галоўнае, як спосабу не столькі назваць, колькі ахарактарызаваць, выразіць адносіны і даць ацэнку праз канатыцыйны складнік семантыкі дзеяслоўных фразеалагічных адзінак, абраны ў іх вобраз, выяўляючы гэтым адзнакі беларускай нацыянальнай каларытнасці (*А Зеўс тым часам насцябаўся, Што носам чуць* ***зямлю ня рыў****; Як стаў прыстуківаць атопкам [Тарас], Аж* ***рот разінулі*** *багі: То ён прысвісне, то прытопне, То шпарка пойдзе ў кругі; Што ж, чалавек ён [Тарас] быў рахманы, Гарэлкі* ***ў губу ён не браў!*** *А Геркулес, як той мядзведзь, – Каб цешыць старага Зевеса,* ***Хахол*** *ён Марсу добра* ***мнець****. Во перад люстрам* ***задам меліць*** *[Венера]*). Гэта дзеяслоўныя фразеалагічныя адзінкі з агульным значэннем фізічнага і эмацыйнага стану персанажаў аповеду (*Як унясла [Геба] ж на стол каўбасы, Бліны аўсяны ў рашаце,* ***Аж слінкі пацяклі*** *ў Тараса І забурчала ў жываце. Амур жа з дзеўкамі жартуе, Ну проста* ***смех ажно бярэ****! Стаяў я доўга і дзівіўся,* ***Разявіў зяпу*** *і глядзеў;Нябось і у*

старога гада [Нептана] ***Кроў грае****, як у дзецюка.*), якія ўвогуле не маюць аднаслоўных дзеяслоўных найменняў-эквівалентаў, параўн.: *аж слінкі цякуць* – «хто-небудзь пачаў адчуваць моцнае жаданне з'есці, выпіць што-небудзь смачнае»; *смех ажно бярэ* – «хацець гучна і нястрымна смяяцца»; *разявіць зяпу* – «вельмі моцна здзівіцца» ці *кроў грае* – «хто-небудзь ахоплены парывам пачуццяў, вельмі ўзбуджаны».

Звернем увагу на дыферэнцыяльную функцыю дзеяслоўных фразеалагічных адзінак *разявіць зяпу* і *разінуць рот* з лексічнымі варыянтамі абодвух кампанентаў. Першая адзінка з размоўнымі лексемамі-кампанентамі, асабліва выразным кампанентам-лексемай *зяпа* ўжыта ў мове Тараса для выражэння яго здзіўлення: *Стаяў я доўга і дзівіўся,* ***Разявіў зяпу*** *і глядзеў.* А другая фразеалагічная адзінка – у мове аўтара, але адносна здзіўлення багоў умельству і спрыту Тараса ў танцах: *Як стаў прыстуківаць атопкам [Тарас], Аж* ***рот разінулі*** *багі.*

Найбольшую колькасць складаюць прыслоўныя фразеалагізмы, якія абазначаюць і характарызуюць прыкметы дзеяння, стану, служаць сродкам выражэння высокай ступені праяўлення яе інтэнсіўнасці і дапамагаюць аўтару стварыць вобразнае ўяўленне пра Тараса як надзвычай каларытную асобу (*Я палясоўшчык з Пуцявішча,* ***Чуць золак*** *сёння са двара. Вось* ***чуць не чуць*** *такі прабраўся І лезу проста да гары. Хоць не труслівы я дзяціна, Але затросся,* ***як асіна****. Праміж людзей і я штурхаўся І ціснуўся,* ***што ёсць пары***), яго адносін да іншых (*Народ то быў ўсё не такоўскі: Сам Пушкін, Лермантаў, Жукоўскі і Гогаль, шпарка каля нас Прайшлі,* ***як павы****, на Парнас. А во і Марс у новых ботах; Ён, мусіць, ботаў не жалеў, Бо з німфамі скакаў* ***да поту***) ці вобразнага ўяўлення пра іншых персанажаў (*А не, дык* ***да душы****, ў газеце Я вас аблаю* ***на ўвесь свет****, Як Гогаля ў прошлым леце – Я ж сам рэдактар ўсіх газет!*). Відавочна, што нават толькі ў прыведзеных ілюстрацыях з паэмы выдзеленыя фразеалагічныя адзінкі не столькі называюць прыкметы дзеянняў, колькі служаць сродкам перадачы станоўчай ацэнкі і вобразнага ўяўлення (*як павы*), але найбольш для выражэння інтэнсіўнасці характарыстычных прыкмет часу дзеяння (*чуць золак* – «вельмі рана»), адчування стану страху чалавекам (*як асіна* – «вельмі моцна»), жадання выразіць злосць да ўсіх (*да душы* – «без выключэння, поўнасцю, абсолютна»), высілкаў чалавека дзеяння (*да поту* – «да поўнай знямогі, стомы»; *чуць не чуць* – «пасля значных намаганняў»; *на ўвесь свет* – «вельмі гучна, голасна, моцна» ці «перад усімі людзьмі, каб усе ведалі (лаяць, няславіць)»; *што ёсць пары* – «з максімальным напружаннем, на ўсю моц»). З ліку апошніх звернем увагу на аўтарскі лексічны варыянт фразеалагічнай адзінкі *што ёсць пары* (параўн. у беларускай літаратурнай мове

фразеалагічныя адзінкі *што ёсць сілы*, *што ёсць моцы* – «з максімальным напружаннем, на ўсю моц» (рабіць нешта), *што ёсць духу* – «вельмі хутка» (бегчы).

Дарэчы, аўтар паэмы «Тарас на Парнасе» неаднаразова скарыстоўвае індывідуальна-аўтарскія варыянты фразеалагічных адзінак, калі іх параўноўваць з адпаведнымі фразеалагічнымі адзінкамі сучаснай беларускай літаратурнай мовы, ці ў мове твора яны выступаюць у сваіх варыянтах, пад якімі разумеецца «здольнасць аднаго і таго ж фразеалагізма выступаць у дзвюх, а то і болей разнавіднасцях, узаемазамяняльных у любым кантэксце» [1, с. 73]. Напрыклад, у паэме чытаем наступныя радкі: *Ляцеў, ляцеў – як разануўся, – Аж* ***стала зелена ўваччу***, дзе выдзеленая дзеяслоўная фразеалагічная адзінка выступае як канструктыўна-колькасны і марфалагічны, ці камбінаваны, варыянт фразеалагічнай адзінкі *цямнее (зелянее) у вачах* – «становіцца дрэнна ад хвалявання, слабасці, удару».

Праўда, з улікам часу напісання паэмы «Тарас на Парнасе», народных вытокаў яе моўных сродкаў, у тым ліку і найперш фразеалагічных адзінак, можна меркаваць, што гэта падслуханая і зафіксаваная форма, як і многіх іншых беларускіх народных фразеалагізмаў, ці аўтарскі варыянт першасны, а ў лексікаграфічнай крыніцы фразеалагізмаў беларускай літаратурнай мовы зафіксаваны адзін найбольш пашыраны ў выкарыстанні на тэрыторыі Беларусі.

Заўважым і пра адметныя ад літаратурных фразеалагічныя адзінкі, скарыстаныя ў мове паэмы, але не зафіксаваныя ў сучасных слоўніках літаратурнай мовы. Так, напрыклад, з кантэксу твора выдзелім такія радкі: *Устаў я нешта дужа рана, – Здаецца,* ***з першых петухоў***, дзе ўжыта фразеалагічная адзінка *з першых петухоў*, якая выяўляе аднолькавую структуру з фразеалагічнай адзінкай *да першых петухоў* – «вельмі позна; да сярэдзіны ночы, да поўначы (сядзець, гуляць, не спаць і пад.)». Беларускі фразеолаг І. Я. Лепешаў у «Этымалагічным слоўніку беларускай мовы», разглядаючы паходжанне агульнага для ўсходнеславянскіх моў фразеалагізма *да першых пеўняў* – «вельмі позна, да сярэдзіны ночы», адзначае, што «першапачатковае значэнне выразу – «пакуль заспяваюць першыя пеўні». А спяваюць яны заўсёды ў адзін і той жа час – у поўнач» [2, с. 111]. Таму ў аўтарскім фразеалагізме скарыстана тая ж часіна ночы, толькі з адваротнага боку праз замену кампанента-прыназоўніка *да* на *з* як указальніка пачатку адліку часу пасля спявання петухоў. Паводле ўтворанай новай аднаструктурнай фразеалагічнай адзінкі атрымліваецца, што Тарас устаў не да, а пасля спявання першых петухоў, і фразеалагічная адзінка *з першых петухоў* ужыта з замацаванай за ёй супрацьлеглай семантыкай –

«вельмі рана».

Падагульняючы адзначанае пра фразеалагічныя адзінкі, ужытыя ў паэме «Тарас на Парнасе», адзначым, што дыяпазон выкарыстання іх шырокі, функцыянаванне выяўляе спектр стылістычных функцый, асобныя адзінкі павінны быць уключаны ў слоўнікі літаратурнай фразеалаогіі беларускай мовы, і галоўнае, што мова мастацкага твора з дапамогай гэтых залацінак мудрасці народнай стала сапраўды народнай, выразнай, беларускай.

Літаратура

1. Лепешаў І. Я. Фразеалогія сучаснай беларускай мовы. Мінск: Выш. школа, 1998. 271 с.

2. Лепешаў, І. Я. Этымалагічны слоўнік беларускай мовы. Мінск: БелЭн, 2004. 448 с.

3. Тарас на Парнасе / Энеіда навыварат. Тарас на Парнасе. – Мінск: Дзярж. вучэбна-педагагічнае выд-тва БССР, 1953. С.67–82.

Ляшчынская В.А.
доктар філалагічных навук
прафесар кафедры беларускай мовы
Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Францыска Скарыны

МЕСЦА І РОЛЯ АНАМАСТЫЧНАЙ ЛЕКСІКІ Ў ПАЭТЫЧНЫМ ТВОРЫ

Анатацыя *У артыкуле даводзіцца пра месца і ролю анамастычнай лексікі ў паэтычных творах на матэрыяле вершаваных твораў класіка беларускай літаратуры Янкі Купалы. Выдзелена адна група анамастычных адзінак – тапонімы, устаноўлены іх тыпы, варыянты, значэнне.*

Клучавыя словы*: паэзія, анамастыка, тапонімы, функцыянаванне.*

Анамастычная лексіка ў паэтычнай спадчыне, у параўнанні з апелятыўнай, займае адносна нязначную колькасць адзінак. Так, у васьмітомным «Слоўніку мовы Янкі Купалы» ў 9 кнігах анамастыка складае толькі адзін невялікі па аб’ёме том [5], дзе на долю тапонімаў прыпадае звыш 200 адзінак, астатнія – антрапонімы, якія былі аб’ектам увагі даследчыкаў [2; 3]. А толькі ў паэтычных творах Купалы тапанімічных адзінак яшчэ менш – каля 130, хоць значнасць і актуальнасць іх у спалучэнні з іншымі моўнымі

адзінкамі ад гэтага не зніжаецца, бо яны актуалізаваны ў моўнай спадчыне Купалы, выяўляюць адзнакі паэтычнага ідыялекту мастака, а таму важна ўстанавіць, якія тапанімічныя найменні прыцягнулі ўвагу Купалы, з якой мэтай яны выкарыстаны, якую ролю выконваюць у паэтычным тэксце.

Тапанімічнае поле паэзіі беларускага песняра складаецца з розных пластоў гэтых адзінак, з якіх найбольш назваў населеных пунктаў, ці айконімаў: імёны гарадоў, ці асціонімы, Беларусі (*Барысаў, Вільня, Віцебск, Гародня, Магілёў, Маладзечна, Мінск, Шклоў*), Украіны (*Канеў* і *Канёў, Кіеў*), Расіі (*Масква, Смаленск*), Грузіі (*Цхалтуба*), назвы гарадоў іншых краін (*Берлін, Бухарэст, Варшава, Версаль, Грэнада, Жэнева, Лодзь, Лондан, Мадрыд, Н'ю-Йорк, Парыж, Севілія, Токіо, Троя, Тэгеран, Тэрыёкі, Цараград, Цындао, Шанхай*) ці іх прыгарадаў (*Воля, Прага* як прыгарады Варшавы).

Яшчэ гэта урбанонімы, ці ўласныя імёны любога ўнутрыгарадскога тапаграфічнага аб'екта, у тым ліку вуліцы (*Егерштрасэ* – адна з цэнтральных вуліц Берліна), ці гадонімы; часткі тэрыторыі горада – квартала, плошчы (*Манмарт* – раён Парыжа, *Тэатральны пляц*), парка (*Барысаўскі парк*), ці гарадскія харонімы; будынка (*Бельведэр* – палац у Варшаве, *Бярэзінскі камбінат, Крэмль, Магнітабуд,* «*Шуман*» – рэстаран у Вільні), ці айкадамонімы; назвы гарадскіх могілак (*Магіла льва* – месца пахавання Машэкі, *Росса* – могілкі ў Вільні), ці некронімы. Менш уласных імён сельскіх населеных пунктаў, ці камонімаў: беларускія *Акопы, Гайна, Даўгінава, Жмуры, Загалле, Карзюкі, Рубеж, Сосны* і ўкраінскае мястэчка *Берастэчка*.

Колькасную групу складаюць найменні водных аб'ектаў, ці гідронімы: назвы рэк, ці патамонімы (*Амур, Арэса, Буг, Бяроза, Вілія /Вілля, Вісла, Волга, Дзвіна, Дунай, Масква, Нёман, Свіслач, Сена, Сож, Тэмза, Церак*); балота, ці гелонімы (*Мазурскія багны, Мар'іна балота, Пінскія балоты*); мора, ці пелагонімы (*Балтыка, Белае мора, Чорнае мора*) і вадаспада (*Іматра*).

Асобную групу складаюць найменні адміністрацыйна-тэрытарыяльных адзінак, ці харонімаў: частак свету (*Еўропа*), дзяржаў (*Бельгія, Галандыя, Германія, Грэцыя, Іспанія, Італія, Маскоўшчына, Расія, Русь, Рэч Паспалітая, Краіна Саветаў, Фінляндыя, Францыя*), краін (*Грузія, Латвія, Літва, Туркестан, Украіна* і *Украйна, Беларусь*) ці іх сукупнасці (*Захад, Усход*), часткі пэўнай краіны (*Арктыка, Астурыя, Барысаўшчына, Беларушчына, БССР, Галіцыя, Гаспра, Заходняя Беларусь, Заходняя Украіна, Картэлія, Карэлія, Кахэція, Магілёўшчына, Палессе, Сеч, Сібір; землі Полацкія*); прыродных харонімаў, ці імёны паўвострава (*Крым, Скандынавы*), пустыні (*Сахара*).

Сярод тапанімічных найменняў выдзяляецца група адзінак, што называе аб'екты рэльефа, ці аронімы. Гэта назвы гор (*Ай-Петры, Замкавая гара* ў Вільні, *Карпацкія горы, Крымскія горы, Лысая гара, Машэрава гара, Парнас, Эльбрус*), урочышчаў (*Ганнін яр, Забалоцце*).

Асобную невялікую групу складаюць найменні лясных участкаў, ці дрымонімы (*Аўгустоўскі лес, Белавежская пушча, Белавежа, Налібокі*).

Урэшце, сярод тапанімічных адзінак у мове паэтычных твораў Купалы адзначаюцца найменні наземнага (*Даўгінаўскі гасцінец* ці *Даўгінаўскі шлях*) і воднага (*Беламорскі шлях*) шляхоў зносін, ці драмонімы.

Як бачым, у паэзіі Купалы тапанімічныя адзінкі паводле пэўных участкаў зямной прасторы самыя разнастайныя і, акрамя эклезіонімаў, ці ўласных назваў манастыроў, цэркваў і пад., прадстаўлены амаль усімі тыпамі тапонімаў, што выдзелены ў схеме імён зямной прасторы Н.В. Падольскай [4, с. 14].

Аўтарскія (вымышленыя) онімы складаюць нязначную колькасць: *Берастэчка, Жмуры, Рубеж* і *Ганнін яр*, іх выкарыстанне звязана найперш з мэтай стварэння ілюзіі даставернасці, тым больш што яны ўжыты ў творах, якія «грунтуюцца на «праўдзівых здарэннях» з народнага жыцця» і матэрыялам для якіх «паслужылі рэальныя здарэнні, пра якія паэт мог даведацца з судовых спраў падчас службы пісарам судовага следчага ў Радашковічах (1903), а таксама з навакольнага жыцця» [5, с. 26]. Нельга адмовіць іх ролю для стварэння сугучнасці вершаваных радкоў, рыфмы, як у вершы «Сват» (*Хлапец і не бедны, і добрай* ***натуры****, Завецца Міхалка, жыве каля* ***Жмураў***) ці ў паэме «Зімою» (*Што за прычына, што так задлякаўся. – Трудна згадаць, хоць як* ***варажы****, Ці мо дзе ў гурбу снежную ўпякаўся, Ці мо начуе ў* ***Рубяжы****?*). Зусім магчыма што аўтарскія імёны рэальныя, паколькі, напрыклад, у паэме «Зімою» вядзецца аповед пра вытокі народнага наймення Ганнін яр (*Яміну тамка ў гушчы сасновае «Ганніным ярам» вёска заве*). А ў паэме «Бандароўна» камонім *Берастэчка* – гэта даніна і рыфме, і нацыянальнай традыцыі наймення, і сугучнасці з імем гераіні, яе бацькі і маці, ужытых у тэксце твора: *Ў слаўным месце* ***Берастэчку*** *– Слаўны* ***Бандарэнка****, Ў яго дочка –* ***Бандароўна****, Пашукаць паненку. Як прыходзіў* ***Бандарэнка****, А з ім* ***Бандарыха…***

Тапонімы ў паэтычных тэкстах захоўваюць сваю першасную – намінатыўную функцыю: яны называюць, указваюць, дыферэнцыруюць месца, дзе адбываецца дзеянне, пэўная падзея. Напрыклад, у паэме «Магіла льва» ўзгадваюцца рака Днепр і горад Магілёў як апазнавальныя знакі тэрыторыі, на якой адбываюцца падзеі ў творы, апісваецца перадгісторыя горада Магілёва і даецца расшыфроўка яго назвы (*Над быстрым* ***Днепрам****,*

дзе сягоння Стаяць ***Магілева*** *муры, Драмала пушча ў сотні гоняў. Змагала громы і віхры*), ці ў паэме «Гарыслава», прысвечанай полацкай княжне Рагнедзе (*Пра яе* [Рагнеду] *вы, звоны вечавы, Ветры буйныя, свабодныя, Раскажыце свету цэламу Быль бывалу ў* ***землях Полацкіх***), альбо ў вершы «Іспанія будзе свабоднай» як водгуку паэта на падзеі 1936-1939 гг. у Іспаніі, дзе зачын утрымлівае найменні цэнтраў дзвюх правінцый гэтай дзяржавы і набліжае чытача да месца падзей (*Зараза ў* ***Севіллі****, ў* ***Грэнадзе****, На трупы плююць генералы,* ***Іспанія*** *корчыцца ў здрадзе, Бушуе фашыстаў навала*) і інш.

Тапонімы ў паэзіі Купалы называюць месца жыхарства ці дзейнасці каго-небудзь, як у вершы «Старыя акопы» (*Што гітлеры і герынгі з* ***Берліна****, Культуру нішчачы, што кінулі вякі…*), ці ў вершы «Замкавая гара» (*Слаўны Гедымін, Князь* ***Літвы*** *– літвін*), альбо месца жыхарства і размяшчэння чаго-небудзь, як у вершы «Царскія дары», дзе ў адной са строф узгадваюцца Варшава як сталіца Польшчы і польскі горад Лодзь як цэнтр тэкстыльнай вытворчасці (*У* ***Польшчы*** *ты, польскі народзе, Жыві сабе й думай аб славе, – Мне толькі хай ткуць ткачы ў* ***Лодзі****; Чуў – пекныя полькі ў* ***Варшаве***) і інш., ствараючы такім чынам дакладнасць і даставернасць апісанага.

Тапонімы ў многіх творах называюць пэўны пункт назначэння героя: *Ў дарозе шчасце паручыла, Загнаў* [Машэка] *да* ***Кіева*** *плыты* (паэма «Магіла льва»), *Таго дня да* ***Мінску*** *паехала Зося* (паэма «Адплата кахання»), *Хутка восень прыйшла, і на прызыў у* ***Шклоў*** *Татка з хаты павёз* (верш «За чаркай»), ці пункт назначэння і вехі на шляху да яго: ***Мінск, Маладзечна, Вільня****… Як жа знаёмы шлях гэты!* (верш «Еду сягоння я ў Вільню…»), альбо абазначаюць межы тэрыторыі паводле схемы «ад – да»: *Прагрымела слава Блізка і далёка – Ад муроў* ***Варшавы*** *Да* ***Ўладзівастока****.* (верш «Чырвонай Арміі паходы») і інш.

Такая функцыя тапоніма асабліва выразна выяўляецца ў загалоўку твора, дзе толькі яго назва – гэта зыходны пункт для стварэння паэтычнага тэксту пра пэўнае месца і своеасаблівы ключ для расшыфроўкі таго, пра што гаворыцца ў ім. Напрыклад, вершы Купалы «Грузія», «Крым», «Беларусі ардэнаноснай», змест якіх суадносіцца з іх загалоўкамі і вызначае іх адметнасць, – гэта вершы-прысвячэнні Грузіі, Крыму і Беларусі. Загаловак паэмы «Барысаў» таксама выражае суаднесенасць за зместам выказвання, паколькі ўвесь твор прысвечаны апісанню слаўнай гісторыі гэтага горада з прычыны ўстанаўлення тут помніка Леніну, але паколькі гэта твор аб’ёмны, імя горада, якое пазначана ў загалоўку і паўтараецца ў тэксце паэмы сем разоў, разам з яго словамі-замяняльнікамі ў сінтаксічнай структуры тэксту (*Якім* ***ён*** *быў, якія сёння* ***Яму*** *пяюць Бярозы шумы. Княжылі* ***тут*** *князі*)

служыць аб'яднанню частак у адно цэлае.

Нярэдка ў загалоўку скандэнсаваны змест, сэнсавае ядро тэксту, а часам і падтэкст твора, аўтарская канцэпцыя інтэрпрэтацыі таго, што з'яўляецца яго зместам. Напрыклад, загаловак паэмы «Над ракой Арэсай» указвае не толькі канкрэтнае месца – балоцістую рэчку Арэсу з яе гісторыяй аб асушэнні Мар'інага балота і арганізацыю тут чырвонаармейскай камуны і саўгасаў «Сосны» і Загалле, што і складае ўвесь змест твора, які прызнаецца даследчыкамі «як амаль дакументальнае апісанне» [5, с. 218], але выступае своеасаблівым сімвалам гонару за новыя змены ў жыцці беларусаў: *Аб новым Палессі Яснае зары Складаць будуць песні Складна песняры..*

Акрамя намінатыўнай функцыі, у паэтычных творах Купалы тапонім выконвае інфармацыйную, эстэтычную функцыі. Напрыклад, верш «Над Іматрай», які ўжо загалоўкам указвае на яго змест – апісанне Іматры і нясе дадатковую інфармацыю пра тое ўражанне, якое аказала відовішча вадаспада на паэта ў час яго турыстычнай паездкі ў Фінляндыю, і пра амаль дакладнае месца гэтага вадаспада з дапамогай іншых уласных імёнаў краіны, ракі і самога вадаспада: *На поўначы сумнай, у* ***Фіншчыне*** *дзіўнай, Ракой з вадаспадам заліўся пакат;* ***Вуоксаю*** *рэчка завецца ў фінаў,* ***Іматрай*** *завуць* ***вадаспад****.* А вось у паэме «Бандароўна» тройчы ўжыты асціонім *Канёў* і яго фанетыка-графічны варыянт *Канеў* як найменне радзімы пана Патоцкага. Пры гэтым у тэксце паэмы захоўваецца адна і тая ж сінтаксічная структура назоўнікавага словазлучэння *пан з Кане/ёва*: *На* ***Ўкраіне*** *пан Патоцкі; Пан з* ***Канёва*** *родам; Пан з* ***Канёва*** *не даруе Хараству тваёму; Перад панам тым з* ***Канева*** *Смела дзеўка стала.*

Паколькі ў тэкстах паэтычных твораў Купалы тапонімы ўжываюцца не толькі ў прамым, але і ў пераносным значэнні, яны выяўляюць ідэалагічны, характарыстычны аспекты. Ілюстрацыяй можа быць верш «Над Нёманам», загаловак якога як бы ўказвае на канкрэтнае месца (*Ціха і плаўна ўдаль коцяцца воды Вольнага* ***Нёмана*** *ў цёмную даль*), але змест тэксту паказвае, што патамонім з'яўляецца сімвалам маткі-зямлі Беларусі, акрамя таго, дзякуючы прыёму ўвасаблення, Нёман выступае ў ролі расказчыка, які вылівае свой жаль пра заняволенне «вольнага люду», пра край, які раней «не называўся забытым», пра тутэйшых людзей, што «ў скуру чужацкую лезуць жыўцом». Дарэчы, найменні рэк *Вісла* і *Нява*, як і найменні гарадоў *Варшава* і *Масква*, у тэксце гэтага верша на аснове метаніміі сімвалізуюць адпаведна дзве другія дзяржавы – Польшчу і Расію, паміж якімі былі падзелены беларускія землі: *Я іх* [тутэйшых людзей] *не ваблю сваёю ўжо красай: Вецер інакшы ім дзьме ў галаве, –* ***Вісла*** *адным усміхаецца ласа, Тыя, заплюшчыўшысь, пруцца к* ***Няве;*** *Рынкам жывога тавару няслава Край*

ўвесь зрабіла, загнала на ўбой, Дзе ўжо лет сотні ***Масква*** *і* ***Варшава*** *Торг грудгановы вядуць між сабой.*

Імёны тапонімаў як знакі культуры, як сімвалы пэўных краін і народаў, іх тэрыторый асабліва ввыразна скарыстаны ў многіх вершаваных творах паэта. Напрыклад: *Пераклікі чуваць былі ў хвалях Паміж* ***Нёманам, Днепрам*** *і* ***Бугам****. І да* ***Волгі*** *плылі, дабягалі Шэпты хваляў ад* ***Нёмана****-друга.* («Накарміліся панскаю ласкай…»), *Скінуў з плеч няволю* ***Нёман****, Усміхаецца* ***Вілля****, І з-пад* ***Буга*** *плыве гоман, Весяліцца ўся зямля.* («Расшумеўся лес зялёны…»), *Я веру – настане такая часіна, І руняй савецкай уквецяцца гоні, Дзе* ***Віслы****, дзе* ***Сены****, дзе* ***Тэмзы*** *даліны, Дзе праца людская сягоння ў прыгоне.* («Настане такая часіна») і інш.

Асобныя найменні нясуць выразны ідэалагічны падтэкст, выступаюць сімваламі фашызму (***Італія*** *шле самалёты, – Хай гінуць іспанцы, іспанкі,* ***Германія*** *шле кулямёты, Падводныя лодкі і танкі.* («Іспанія будзе свабоднай»), капіталізму ці імперыялізму (***Нью-Йоркі, Парыжы****, і* ***Вільні, Берліны, Шанхаі, Варшавы, Жэневы, Такіі*** *Аздобяцца ў сцягі чырвонасці дзіўнай,* («Настане такая часіна»), пакарання, месца ссылкі: *Чацвёрты з між вас, вальнадумцы, у судзе Рассядецца членам вяльможным, Галодных, нявольных судзіці ён будзе, Караці* ***Сібірам*** *марозным.* («Песенька для некаторых маладых людзей»), і інш.

Заўважым пра варыянтнасць найменняў, як тэрыторыя былога Савецкага Саюза, што прадстаўлена 5 тыпамі наймення: *СССР* («А ў Вісле плавае тапелей…»), *Саюз Рэспублікаў Савецкіх* («Вялікаму Кастрычніку»), *Саюз Саветаў* («Трэба нам песень»), *Савецкі Саюз* («Беларусі ардэнаноснай»), *Саюз* («Звяздзе»), якія дапоўнена яшчэ такімі, як *Краіна Саветаў* («Нашай Канстытуцыі»), *Край Савецкі* («Святочныя вершы») і *Усход* («Дзве таполі»). Адзначана сем найменняў роднай паэту Беларусі ў розныя часы яе існавання: *Беларуская зямля* («Шляхам гадоў»), *БССР* («Працай дружнай, калектыўнай»), *Рэспубліка* («Летапіснае»), *край Беларускі* («Дзевяць асінавых колляў»), *Край* («Ад мінскіх дзяцей»), *Беларушчына* («Ворагам Беларушчыны») і *Белая Русь* («Там»). А тэрыторыя Расіі названа двума найменнямі і толькі адносна старажытных часоў: *Русь* («Дэпутаты і гарамадзяне») і *Расія* («Вялікаму Кастрычніку»).

Нярэдка тапанімічныя назвы ў паэзіі Купалы нясуць дадатковую інфармацыю, чым выклікаюць асаблівую цікавасць пры іх чытанні, бо адлюстроўваюць сваю «гісторыю. Напрыклад, адзначаны размоўны варыянт назвы горада Пецярбурга *Піцер*, беларуская назва *Вільня* сучаснага Вільнюса, гістарычныя тэрытарыяльныя адзінкі *Цмерэцій, Кахэцій, Картэлій* Грузіі, з якіх сёння дзве называюцца Імерэція і Картлі, гістарычнае найменне *Літва*

як назва Літоўскага княства і інш.

Такім чынам, тапонімы як колькасная група анамастычнай лексікі паэтычных твораў Купалы шырока прадстаўляюць геаграфічную карту свету і анамастычную карціну свету беларускага мастака, што тлумачыцца, з аднаго боку, шырокай тэматыкай твораў беларускага паэта, з другога – шырынёй ведаў, інтарэсаў, дасведчанасці аўтара.

Пры колькаснай перавазе айконімаў у паэтычных творах Купалы сярод усіх груп тапонімаў адзначаюцца цікавыя асаблівасці ідыястылю паэта: уласныя імёны гарадоў, ці асціонімы (іх 35), значна перавышаюць колькасць уласных імёнаў сельскіх населеных пунктаў, ці камонімаў (іх 9). За выключэннем адзінкавых, усе разнавіднасці тапонімаў адносяцца да рэальна існуючых і скарыстаных з самымі рознымі функцыямі. Намінатыўная і дыферэнцыяльная функцыі тапонімаў – гэта толькі першасныя, але не галоўныя, бо ў тэкстах яны ўказваюць на пэўную геаграфічную прыналежнасць, выяўляюць свой статус, ці іерархію ў сістэме тапанімічных найменняў, нясуць дадатковую інфармацыю, выяўляюць ідэалагічны, характарыстычны аспекты, ім характэрна эстэтычная функцыя, яны выступаюць як сімвалы, як абагульняльныя знакі, як скарочаныя дыяхранальныя культурныя тэксты, якія маюць шырокі культурны фон.

Літаратура

1. Гніламёдаў У.В. Янка Купала: жыццё і творчасць / навук. рэд. В.П. Жураўлёў. 2-е выд., дапрац. і дап. Мінск: Беларус. навука, 2012. 252 с.

2. Ляшчынская В.А. Уласнае імя ў паэзіі Янкі Купалы. *Актуальные вопросы славянской ономастики*: Материалы Международной научной конференции (Гомель, 21-22 ноября 2002 г.). Гомель: УО «ГГУ им. Ф. Скорины», 2002. С. 150–156.

3. Ляшчынская В.А. Уласнае імя і паэтычная норма. *Актуальные вопросы славянской ономастики*: Материалы II Международной научной конференции (Гомель, 11-12 ноября 2004 г.) . Гомель: УО «ГГУ им. Ф. Скорины», 2004. С. 127–132.

4. Подольская, Н.В. Словарь русской ономастической терминологии. 2-е изд., перераб. и доп. М: Наука,1988. 192 с.

5. Слоўнік мовы Янкі Купалы: У 8 т. Т. 6. Анамастыка / Склад. У.А. Бобрык і інш.; Рэдкал. В.А. Ляшчынская (гал. рэд.) і інш. Мінск: Беларуская навука, 2003. 262 с.

Мажара Н.С.
асистент кафедри української і зарубіжної літератури
Мелітопольський державний педагогічний університет
імені Богдана Хмельницького

ОЗНАКИ ЖАНРОВОГО ЗМІШУВАННЯ У МЕМУАРНОМУ ТЕКСТІ

Анотація. *Стаття присвячена окресленню тенденції до змішування різних жанрів у межах мемуарного тексту. Зроблено спробу виокремлення основних ознак жанрової дифузії, пов'язаних зі специфікою оповідної структури мемуаристики та її дихотомією, що зумовлює як збереження власних жанрових ознак, так і пошуки інших форм, інтенсивне формування нових генологічних різновидів.*

Ключові слова: *мемуаристика, мемуарний текст, метажанр, жанр, жанрова дифузія*

Розгляд ґенези української мемуаристики та її генологічна диференціація, свідчать про те, що метажанрова система спогадової літератури пройшла низку трансформацій. З огляду на це, нам видається доцільним виокремити в контексті розвитку та становлення мемуаристики як своєрідного утворення тенденцію до проникнення в нього інших жанрів, підпорядкованості їх загальному композиційному структуранту.

Під жанровим змішуванням або дифузією розуміємо об'єднання в одному творі елементів двох і більше жанрів, при якому «жанрові ознаки» одного з жанрів стають домінуючими, а інших – сприяють розкриттю задуму мемуариста.

Жанри взаємодіють постійно, при цьому характер і глибина взаємодії змінюються в залежності від існуючого на той час комунікативно-культурного оточення. Пришвидшений розвиток суспільства і, як наслідок, специфічна рефлексія навколишнього світу – викликають появу нових форм і новотворів.

Мемуарист у своєму тексті насамперед декларує домінування конкретики деталей, фактів, слів, відчуттів, підкреслює невигаданість образів своїх героїв через те, що нічого не домислює і не оцінює, а тільки бачить своїми очима. Він прагне створити переконливий твір, намагається уникнути сумнівних фактів, які б неправильно витлумачили ті чи інші біографічні та історичні факти. Оповідь переважно стосується того, що пройшло крізь призму особистого досвіду, сприйняття життя. Він пише «про себе» тільки в

тій мірі, наскільки необхідним є його «авторське всезнання». Його основне прагнення – реконструювати світ, спираючись на власні враження і відчуття. У цьому й полягає його правда як мемуариста.

Поряд із цим, мемуарний текст упродовж свого становлення постійно оновлювався і тому містить чимало специфічних моментів, пов'язаних з тим життєвим матеріалом, який лежить в основі спогадів автора. Прагнучи за допомогою виражальних засобів і цікавих деталей відтворити образ доби, за якої жив він та його сучасники, мемуарист починає долучати до власне спогадів інші жанри мемуаристики – літературні портрети, нотатки, уривки з щоденників, епістолярію, записники тощо. Кожен із залучених жанрів стає компонентом складної метажанрової структури, що формує цілісність і виняткову оригінальність якісно нового мемуарного тексту. До подібних новотворів можемо віднести дилогію Г. Костюка «Зустрічі і прощання» [4; 5], мемуарну книгу «Київські неокласики» [3], упорядковану професоркою В. Агеєвою, «Homo feriens» І. Жиленко [2].

Яскраве поєднання переважної більшості зазначених вище жанрів мемуаристики дозволяє авторам повною мірою реалізувати прагнення закарбувати минуле, що є центральним у композиції кожного мемуарного тексту. Напружено мобілізуючи у своїй пам'яті згадані події, за допомогою ретроспекції щоденника, листів, нотатників, записників – вони повертаються в інший вимір свого життя, котрий не можна прожити знову, а лише відтворити з глибин спогадів.

На сторінках спогадової літератури також доволі часто можна зустріти використання вже готових літературних творів. Так, у книзі В. Агеєвої одночасно подано жартівливий колективний вірш «Неокласичний марш» та спогади О. Бургардта про те, що неокласики не цуралися пародій, «охоче їх писали не тільки на ворожих людей, а навіть на самих себе, і ніхто, певна річ, на це не ображався» [3, с. 25] і відомості з щоденника М. Драй-Хмари: «Коли я пробував писати революційні вірші, Зеров писав на них злісні пародії…» [3, с. 170].

На нашу думку, поєднання в одному мемуарному тексті багатьох жанрів мемуаристики допомагає нам глибше зрозуміти специфіку певної доби, наочніше відчути значимість поданих у ньому персоналій, що об'єднує в одне ціле як суб'єктивне осмислення подій за законами людської пам'яті, так і залучення справжніх документів того часу, котрі відображають важливі суспільні процеси. Зрозумілий стиль, блискуче відчуття деталі, захопливий сюжет, осмислення історичної дійсності через суб'єктивне змалювання колоритних характерів, доречні епістолярні та щоденникові вставки безумовно поглиблюють наші знання про певне покоління, що виринають з

пам'яті мемуаристів зі своїм неповторно трагічним і надзвичайно гідним життям.

Кожен із цілісних жанрів мемуарів, котрим автори послуговуються у своїх творах виконує свою композиційну функцію, що має донести до читача усі складнощі та водночас досягнення певної постаті або ж покоління.

У свою чергу, мемуари протягом тривалого часу використовують вже готові жанри художньої літератури – оповідання, повість, роман. Саме завдяки динамічній діалектиці жанрових взаємодій виникають високомистецькі твори, адже у творчості кожного письменника накопичуються передумови для збагачення та оновлення своїх улюблених прозових жанрів.Створюючи образ, мемуарист використовує ті ж художні засоби та прийоми, що і письменник: відбір ключових епізодів, портрет, пейзаж, авторську характеристику, самохарактеристику, характеристику за допомогою інших персонажів, різноманітні відступи.

Мемуарні твори, що сформувалися на перетині декількох жанрів – мемуарів і роману, мемуарів і повісті, мемуарів і оповідання, мемуарів і есе тощо, наділені сукупністю документальних ознак – оповідь від першої особи, в минулому часі, в хронологічному порядку про ті події, учасником яких оповідач був особисто, та художньо-літературних – вигадка, художність стилю, інтерес до психології та приватного життя. Цей синтез жанрів з одного боку виводить твори за межі художньої літератури, переміщує їх до наджанрового утворення документалістики, а з іншого – є рухомим, багатогранним, у ньому чудово реалізуються характерні риси доби, простежується не лише індивідуальний розвиток автора, а й зміна напрямів, стилів у літературі.

Прикладом змішування жанрів документалістики та художньої літератури можуть слугувати роман-есе Б. Сушинського «Тарас Шевченко: геній – в самотності» [7], мемуарна повість-свідчення П. Наніїва «Лозинова труна» [6], мемуарний роман Д. Гуменної «Дар Евдотеї» [1].

Жанрова специфіка мемуарної прози обумовлена прагненнями автора сполучити авторський наратив зі специфічним сповідальним тоном, викладенням факту. Задум автора мемуарної прози необмежується передачею подробиць, які були згадані. Події і враження вибудовуються в тексті в зв'язку із метою, яку ставить собі автор (відтворити минуле, зрозуміти взаємозв'язок особистої історії та історії свого народу, вглибитися у витоки своєї особистості – у дитинство). Все це зумовлює особливі форми організації сюжету, художні принципи перетворення реальних творів.

Мемуарна проза є складноорганізованою, структурою, визначальним елементом якої є автор – з усією складністю його людської та творчої

особистості. Дійсність у мемуарній прозі сприймається письменником як самоцінний об'єкт літературного відображення, а документ постає підтвердженням правдивості оповіді. Кожен автор відтворює події відповідно до свого світогляду, досвіду, переконань та поглядів на відтворювану добу.

Живі проблеми й конфлікти, реальні постаті людей, попередників, сучасників, через художнє осмислення вільно входять до української літератури, даючи потужні імпульси творчій активності митців. Адже, зрілий літературний талант, сформований у прозовому річищі, знаходить для себе нові можливості у сфері документалістики. Для читачів внаслідок цього з'являються нові джерела духовного збагачення й розширення інформації, оскільки мемуарна проза містить у собі відбиток яскравої письменницької індивідуальності, слугує міцною і оригінальною ланкою між конкретним фактом і витонченою творчою фантазією автора.

Отже, завдячуючи своєму гнучкому мисленню і специфічній оповідній структурі мемуари опинилися в центрі процесів дифузії, що відбуваються у середовищі документалістики. Саме тому, на наш погляд, для багатьох творів характерною стає тенденція до змішування різних жанрів в межах оповіді власне мемуаристики.

Зазнаючи дифузії в контексті як власне мемуаристики, так і інших утворень, жанри синтезуються, оновлюються, спричиняючи появу неперевершених мемуарних текстів – об'ємних, різнобічних, рухомих.

Література

1. Гуменна Д. Дар Евдотеї. Іспит пам'яті. К.: Дніпро, 2004 . 520 с.

2. Жиленко І. Homo feriens: Спогади / передм. М. Коцюбинської. К.: Смолоскип, 2011. 816 с.

3. Київські неокласики / упоряд. В. Агеєва. К.: Факт, 2003. 352 с. (Серія «Українські мемуари»).

4. Костюк Г. Зустрічі і прощання: Спогади у двох книгах / передм. М. Жулинського. К.: Смолоскип, 2008. Кн. 1. 720 с.

5. Костюк Г. Зустрічі і прощання: Спогади у двох книгах. К.: Смолоскип, 2008. Кн. 2. 512 с.

6. Наніїв П. Лозинова труна. Нью-Йорк - К.: Вид-во М.П. Коць, 2003. 140 с.

7. Сушинський Б. Тарас Шевченко: геній – в самотності: Роман-есе. Одеса: «ЯВФ», 2006. 460 с.

Мельниченко Т.М.
вчитель української мови та літератури
КЗ «Горьківська загальноосвітня школа» Якимівської селищної ради
Якимівського району Запорізької області
Шарова Т.М.
кандидат філологічних наук
завідувач кафедри української і зарубіжної літератури
Мелітопольський державний педагогічний університет
імені Богдана Хмельницького

ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ ПРОЗОВОЇ ТВОРЧОСТІ К.ГОРДІЄНКА (НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ «ЧУЖУ НИВУ ЖАЛА»)

Анотація. *У статті наголошується на тому, що головною темою роману К. Гордієнка «Чужу ниву жала» є селянське повстання, в ході якого селяни прагнуть здобути волю. Письменник зосереджує увагу на тому, що боротьба за землю нерозривно зв'язана з політичною боротьбою за владу. Робиться акцент на тому, що численні масові сцени роману, в яких діє революційно настроєне селянство, даються з великим художнім чуттям і знанням народного характеру.*

Ключові слова*: роман, повстання, воля, борець, людські права.*

Кость Гордієнко – найцікавіша постать в українській літературі. В силу багатьох об'єктивних і суб'єктивних причин письменник обрав трагічне як засіб естетичного відтворення дійсності. У своїй творчості він прагнув художньо осягнути процеси, що відбувалися на селі, і відображав у своїх творах стихійний, традиційний наймитський протест проти куркульства і дрібного чиновництва.

У нових умовах визвольного руху в трактуванні смислу буття й небуття соціально й естетично письменник виступив у руслі революційної демократії, хоч пошуки ідеалу давалися нелегко. В нескінченних сутичках з соціальною дійсністю, Кость Гордієнко дедалі частіше схилявся до думки про страчене життя як протест проти цієї дійсності. Така філософія – наслідок життєвої практики саме наймитського прошарку українського села, який не мав перспективи, представники якого в переважній більшості були приречені на жалюгідне існування, і лише окремі ставали на шлях свідомої боротьби. Класовий конфлікт між багатством і бідністю поглиблювався [8, с. 64].

Протягом багатьох років творчість Костя Гордієнка привертала

особливу увагу критиків та літературознавців. Серед літературних студій, що торкаються творчості поета, можна назвати праці Д. Бедзика, Г. Гельфандбейна, Ю. Герасименка, В. Дяченка, О. Зінченка, А. Ковтуненка, І. Маслова, В. Романовського та ін. Але ці дослідження не є вичерпними: літературознавці багато зверталися до тематичного розмаїття творів письменника та їх проблематики, однак постать Кості Гордієнка залишається маловивченою.

Особливості художніх текстів письменників XIX століття представлено в навчальному посібнику Т. Шарової та С. Шарова. Дослідники акцентують на тому, що XIX століття не завершується творчістю Ю. Федьковича та інших представників української літератури, а далі продовжує еволюціонувати [10]. Слід наголосити на тому, що прикладом такої еволюції можна вважати творчість Костя Гордієнка, як яскравого представника соцреалізму.

Метою даної статті є дослідження особливостей творчості К. Гордієнка, зокрема на прикладі роману «Чужу ниву жала».

З під пера письменника вийшла чимала кількість оповідань та романів, зокрема: «Федько» (1925), «Червоні роси» (1926), «Харчевня «Розвага друзів» (1926), «Автомат» (1928), «Славгород» (1929), «Мудриголови» (1929), «Повість про комуну» (1930), «Атака» (1931), «Зерна» (1934), «Дівчата – подруги» (1941), «Листи до друзів» (1942), «Вірність» (1943), «Сильніше смерті» (1946), «Б'ють джерела» (1947), «Заробітчани» (1949), «Цвіти, земля» (1951), «Дівчина під яблунею» (1954), «Сім’я Остапа Тура» (1958), «Зимова повість» (1965), «Буймир» (1968) та ін.

За силою художнього відтворення життя, самобутністю і дійовістю зображення роман «Чужу ниву жала» є найвищим досягненням Костя Гордієнка, значним здобутком української радянської прози – одним із творів радянської класики. Роман входить у трилогію письменника («Чужу ниву жала» (1940), «Дівчина під яблунею» (1954), «Буймир» (1968), за що Кость Гордієнко був удостоєний Державної премії України ім. Т.Г. Шевченка [3, с. 72].

Роман «Чужу ниву жала» – велике полотно, що відображає тло історичної епохи з життя дореволюційного українського села. Сюжетною основою його послужили революційні виступи селянства 1905 року, що відбувалися на Харківщині, зокрема в Лебединському повіті. Більшовицька преса вказувала на їх широкий розмах і політичне значення. Численні масові сцени роману, в яких діє революційно настроєне селянство, даються з великим художнім чуттям і знанням народного характеру [7, с. 3].

Головною темою роману К. Гордієнка «Чужу ниву жала» є селянське

повстання, в ході якого селяни прагнуть здобути волю. Письменник намагається відтворити думку про те, що боротьба за землю нерозривно зв'язана з політичною боротьбою за владу [7].

Провідником більшовицьких ідей у творі виступає майстер Нарожний, який багато чим нагадує більшовицьких агітаторів коваля Кузьму і Миронича з повісті «Заробітчани». Він згуртовує навколо себе селян, проводить серед них політично-виховну роботу, керує їх боротьбою. Нарожній виступає на сходках, організовує таємні збори в лісі. Жадібно слухаючи розповідь агітатора, люди виявляли свою цілковиту згоду і в той же час лякалися рішучих дій. «...Що, як хто почув, дізнається?» [7, с. 48].

Близько до Нарожного стоїть Павло Скиба. Злиденне становище заробітчанина навчило його ненавидіти класового ворога, а більшовицьке слово – боротися проти нього. Павло Скиба, що показується в розвитку, – урівноважений і розсудливий, з досить чіткими поглядами сільський революціонер, йому зовсім не властиве «стихійне бунтарство», як безпідставно намагались твердити деякі критики. Бунтаря, передусім характеризує відсутність будь-якої програми, тверезої оцінки своїх дій [9, с. 191]. Уже на початку роману Павло пояснює батькові, «як панство знущається з людей, лани братами орють, себто селянами, і що цар з поміщиками заодно, бо сам цар – найбільший з поміщиків, і коли батько хоче знати, – в самої царської фамілії стільки землі, як у всій губернії!..» [7, с. 24].

Представник середняцтва Іван Чумак проходить у романі складний шлях від прямої підтримки сільської буржуазії до участі в революційній боротьбі на боці народу. Власницька ідеологія визначає його поведінку. Заради багатства він силою змушує Орину одружитися з осоружним їй Яковом Калиткою. Чумак плекає надію, породичавшись із старшиною, і самому зайняти місце «статечного господаря» [7, с. 114].

У сім'ї Калиток, в обстановці повного фізичного, і духовного безправ'я, ці протестантські почуття остаточно загартовуються. Орина, йдучи за велінням серця, залишає Якова. Орина – новий тип борця за людські права жінки. Вона не може бути вдоволеною з власної незалежності, замислюється над долею жінки взагалі: «Тепер Орина думкою туманіє: чи мало на селі таких, як вона? Чи кожна дівчина вольна вибором? Чи силою дочок не збувають, не віддають проти волі?» [7, с. 144].

Таким чином, у романі «Чужу ниву жала» письменник висвітлив найважливіші соціальні й політичні питання епохи революції 1905 року на селі, показав усі верстви селянства, які, відповідно до своїх класових поглядів, по-різному ставились до вирішення цих питань. Дотримуючись історичної відповідності, письменник закінчує твір поразкою повстання в

селі Буймирі. Але віра в неминучу перемогу народу над чорними силами царизму не померкла. Роман закінчується символічною картиною: «...Над хатнім згарищем засіяло сонце» [7, с. 234].

Ідейна вага і художня своєрідність твору полягає насамперед тому, що автор велику соціально-політичну тему революційних перетворень на селі розкриває не стільки в плані зовнішнього показу самих подій і явищ процесу колгоспного будівництва, скільки в плані заглибленого внутрішнього аналізу людських образів, тих ідейно-психологічних змін, що відбувалися в масі трудового селянства під впливом нових, соціалістичних форм господарювання і життя [1, с. 3].

Значення творчості Костя Гордієнка полягає в тому, що він надзвичайно проникливо відобразив особливості сільського життя, трагедію класового розшарування, поривання передових селян до чогось кращого, а це краще – мрії про землю, волю, демократію і освіту.

Література

1. Бедзик Д.В. Завжди з народом: (К. Гордієнку – 80). *Літературна Україна*. 1979. 2 жовтня. С. 3.

2. Гельфандбейн Г.В. Молодість навічно: (до 80-річчя з дня народження К.О. Гордієнка). *Соціалістична Харківщина*. 1979. 3 жовтня. С. 3.

3. Герасименко Ю.В. Лінія життя: (про творчість письменника К.О. Гордієнка). *Прапор*. 1973. № 5. С. 72–77.

4. Гордієнко К.О. Дівчина під яблунею: [роман]. К.: Дніпро, 1954. 318 с.

5. Гордієнко К.О. Чужу ниву жала: [роман]. К.: Держ. літ. вид-во, 1940. 235 с.

6. Гордієнко К.О. Заробітчани: [повість]. Х.: Прапор, 1982. 183 с.

7. Гордієнко К.О. Слово про слово: [статті і спогади]. К.: Радянський письменник, 1964. 70 с.

8. Зінченко О.І. Кость Гордієнко: [літературно-критичний нарис]. К.: Радянський письменник, 1987. 174 с.

9. Шарова Т.М. Сатиричні твори Костя Гордієнка в його ранній творчості: повість «Автомат» і роман «Славгород». *Літературний процес: методологія, імена, тенденції*. 2017. №7. С. 190–193.

10. Шарова Т.М., Шаров С.В. Історія української літератури 40-60 рр. XIX ст. Мелітополь: Видавничо-поліграфічний центр «Люкс», 2018. 201 с.

Миронюк Л.В.
старший викладач кафедри українознавства та загальної мовної підготовки
Запорізький національний технічний університет
Полковникова С.М.
студентка І курсу
Запорізький національний технічний університет

МОДЕЛЮВАННЯ ОБРАЗУ Б. ХМЕЛЬНИЦЬКОГО В РОМАНІ У ВІРШАХ «БЕРЕСТЕЧКО» Л. КОСТЕНКО

Анотація. *Статтю присвячено дослідженню особливостей художнього моделювання образу видатної особистості – гетьмана Богдана Хмельницького – в історичному романі у віршах «Берестечко» Л. Костенко.*
Ключові слова: *образ, сюжет, герой, портретна характеристика.*

Кожен народ сприймається світовою спільнотою через призму видатних державницьких особистостей, твори талановитих митців, національних героїв, які визначними здобутками чи діяльністю у відповідній сфері принесли славу своїй державі. Гетьман Богдан Хмельницький є такою неординарною особистістю, який зробив вагомий внесок у розвиток української державності. «Він спритно сіяв розбрат у стані ворогів, зміцнював єдність керованих ним полків, був безстрашним воїном, глибокодумним політиком, розважним при перемогах, стійким і непохитним при невдачах» [1, с. 142]. Хмельницький став поводирем українського народу в період буремних подій Визвольної війни 1648–1654 років. Чимало письменників (Є. Гребінка, П. Загребельний, Ю. Косач, М. Старицький, П. Панч) різних історичних періодів бралися за художнє осмислення цієї епохальної віхи в історії України, де постать Богдана посідала вагоме місце. А. Шпиталь зазначив: «Від М. Старицького до П. Загребельного – кожен по своєму бачив крізь віки ту трагічну подію, кожен за совістю своєю чи за партійною доктриною реконструював той час» [5, с. 44]. Черпаючи інформацію з документальних джерел та сповнюючись духом історичних пісень про гетьмана, кожен митець творив свій художній образ героя. Л. Костенко інтерпретує цю легендарну постать і тогочасні події по-новому й з-під її пера з’явилися твори «Маруся Чурай» та «Берестечко».

Треба зазначити, що роман у віршах «Берестечко» не обділений увагою літературознавців. Тематичний, ідейно-естетичний зміст твору та частково поетика окреслені в студіях таких дослідників, як С. Барабаш,

В. Брюховецький, І. Дзюба, Н. Кириленко, М. Кодак, Р. Мариняк, В. Панченко, Л. Ромащенко, О. Стадніченко, А. Шпиталь, проте ґрунтовних наукових розвідок щодо специфіки моделювання образу Богдана Хмельницького в історичному романі у віршах «Берестечко» Л. Костенко на сьогодні ще немає. З огляду на це, метою та завданням нашої роботи є дослідження специфіки творення художнього образу видатної історичної особистості, зокрема українського гетьмана, в історико-філософському контексті твору.

Одна з важливих граней творчості Л. Костенко – це глибока увага до непересічних історичних постатей та художнє оприявлення їх внутрішнього світу: «Постійно поглиблюване осмислювання вселюдського досвіду в царині духу – органічна лінія поетичного розвою Ліни Костенко. І це не випадкове, а продумано вибіркове звернення до постатей, у діяльності яких щось примушує озватися чутливий камертон поетової свідомості» [2, с. 39].

Сюжет роману «Берестечко» фрагментарний, він ґрунтується на спогадах-роздумах, рефлексіях почуттів (безвихідь, біль зради, відчай зневіри) і подається у формі внутрішнього монологу головного героя – видатного історичного діяча гетьмана України – Богдана Хмельницького, який перебуває в стані граничного емоційно-психологічного виснаження, яке загострене майже до самознищення. Для його художнього відтворення авторка вдається до анафори, що підсилена стилістичною градацією: «Мене нема. Я згарище. Я дим [3, с. 129]. Почуття гетьмана відтворюються в розвитку: «Від депресії до воскресіння – такою є амплітуда душевних станів Богдана в романі Ліни Костенко – зазначає І. Панченко і додає: – Він (Богдан – Л. М.) «прокручує» в пам’яті все що сталося, раз у раз повертаючись до найголовнішого питання: «Усе ж було за нас. Чому ж програли ми?!» [4, с. 211]. У пошуках відповіді гетьман подумки переживає історію свого народу, аналізує відносини із сусідніми державами, розмірковує над власними помилками.

Спонтанний потік роздумів Богдана Хмельницького «зумовив таку ж вільну композицію твору, в якій переплелися події давні, приватні – і загальноукраїнські» [4, с. 211]. Авторка кіноматографічно моделює картину внутрішнього монологу гетьмана. Вона змушує головного героя поглянути на буття свого народу із середини («Як добре увійти в корчму звичайнісіньким дядьком…» [3, с. 29]), заглянути в його минуле й замислитися над майбутнім України («Майбутнє сходить чорною сівбою. Що я додав до того врожаю?» [3, с. 82]). Історична особа через призму емоційно-духовного осягнення стає ближчою реципієнту, бо вже сприймається не як якась одіозна постать, а як людина, яка серцем і душею

осмислює обставини власного та суспільного буття.

Ступінь емотивної експресії в романі досягається засобами тавтології щодо прізвища гетьмана: «Хмелій, Хмельницький! Де ж твої клейноди?» [3, с. 11], «Все лають Хмеля, лають Хмеля ...» [3, с. 29], «Хто свічку тепер поставить за душу мою хмільну» [3, с. 34], – спостерігаємо самохарактеристику героя, що пронизана іронією та глузуванням.

Зримо в романі присутні лише кілька персонажів, зокрема джура, порубаний зброяр, що стереже руїну фортеці, віщунка відьма, Шрамко, який приносить вісті, самотній старенький дідусь-гончар, а також скульптура лицаря, яка у творі оживлена й сприймається як людина, що бесідує з головним героєм. А також десь є Богун, який врятував тридцять тисяч війська, перевівши його вночі через болото, поки «поляки спали, бо пани панами» [3, с. 54]. Кожен із них виконує певну функцію в розвитку сюжету й оприявлює зв'язок гетьмана із зовнішнім світом. Крім того, у романі простежуються тонкі незримі нотки, що поєднують Богдана з власним народом, який то вірить у велич гетьмана, то зрікається керманича в час його неслави («Куди не ткнусь – ніякий сатана мене уже за гетьмана не має» [3, с. 33]). Відтак, Хмельницький не самотній, особи, що перебувають поруч чи існують в його уяві, невпинно протоптують стежину до душевного катарсису та зміцнення духу керманича. Через внутрішній самоаналіз і сприйняття себе, своїх вчинків через погляди інших («А може, часом гетьману потрібно почуть про себе правду з перших уст» [3, с. 32]) Богдан відновлює душевну рівновагу й повертає втрачену владу, щоб виконати місію, яка визначена йому долею.

Зі сторінок роману перед читачем постає сильна й небуденна постать («…я, вільний гетьман, вільної землі!» [3, с. 50]) борця за високі ідеали: незалежність держави й свободу нації. Водночас, це сердечна й чуйна людина, якій притаманні земні почуття: пристрасть у коханні («Я кохав не одну. А щасливий був тільки з нею» [3, с. 69] (про Гелену), «Козацька жінка з гордими очима – вона мов крила в мене за плечима!» [3, с. 181] (про Ганну)), батьківська любов («Красуні дочки скучили за татом. / А з мене й справді тато був незлий. / Сини мої…» [3, с. 105]). Так, в основу моделювання образу Хмельницького авторка поклала почуття, роздуми та спогади, що охоплюють серце і душу «поверженого Богдана», якого відданий джура викупив із полону зрадника-хана, що «за два дні міняє три личини» [3, с. 22].

Цілісну портретну характеристику Хмельницького авторка моделює мозаїчно впродовж розвитку сюжетної лінії твору, за допомогою коротких реплік, що звучать оцінно й самокритично у внутрішньому монолозі самого

героя, порівняймо: «Дожив літа, вже сиві мої скроні» [3, с. 24] (відчуваються нотки смутку), «Чорний, худий, у брудній сорочці, – ось ваш гетьман, лляні Сорочинці» [3, с. 29] (емоційної наснаги додає психологічний паралелізм у зображенні зовнішності), – головний герой у стані духовного виснаження; зовсім інша тональність при зображенні гетьмана, який стежить за гуртуванням свого війська: «Стою. Стрічаю воїнів. Молюсь. / На схилі, сивий, кланяюсь їм низько» [3, с. 175] (епітет «сивий» додає образу вишуканої шанобливості). Художні засоби вжито не тільки для створення портрета Богдана, але й для відтворення його емоційного стану.

Поразка гетьманового війська під Берестечком стала подією, яка обірвала тріумф перемог і змусила Хмельницького оглянутися на пройдений шлях, переоцінити власне життя та замислитися над подальшою долею держави. Письменниця намагається відтворити емоційний стан керманича як людини, що має почуття відповідальності за свої вчинки. Загострена психологічна напруга підтримується впродовж розгортання сюжетної лінії, утримувати єдність якої письменниці вдається за допомогою риторично-питальних речень.

Отже, моделюючи художній образ Богдана Хмельницького в романі у віршах «Берестечко», Л. Костенко насамперед зображує гетьмана як особу, що переживає звичайні людські почуття та емоції. Вона заглядає до найпотаємніших закутків душі головного героя, зосереджуючи свою увагу на деталях з його життя, яке сповнене глибоко-трагічних та драматичних подій. Образ Богдана створено в динаміці внутрішнього світу. На сторінках твору читач знайомиться «поверженим» гетьманом, який знаходить у собі сили для продовження боротьби, бо почуває власну відповідальність за долю нації. Психологічно виснажений зрадами, невдачами, особистими трагедіями він таки повертається на шлях, що визначений йому долею, – борця за свободу народу.

Література

1. Боплан Г. Л. де Меріме. Опис України. Українські козаки та їхні останні гетьмани. Богдан Хмельницький. Львів: Каменяр, 1990. 301с.

2. Брюховецький В. Ліна Костенко: нарис творчості. Київ : Дніпро, 1990. 262 с.

3. Костенко Л. Берестечко : історичний роман. Київ : Либідь, 2010. 232 с.

4. Панченко І. Богдан Хмельницький. Катарсис. Костенко Л. Берестечко: історичний роман. Київ: Либідь, 2010. С. 207–217.

5. Шпиталь А. Книга болю з проблиском надії. *Слово і час*. 2000. № 1. С. 44–46.

Мірошниченко В.С.
кандидат культурології
старший викладач кафедри менеджменту культури
та соціальних технологій
Харківська державна академія культури

ДЕКІЛЬКА ГРАФІЧНИХ ВТРУЧАНЬ

Анотація. *В статті ставляться під питання межеві концепти, які утворюють певний дискурс гумананітаристики: помислення, продумування, запитування української літератури в тих чи інших площинах, що виводить до більш загальних проблематик в різних галузях знання.*

Ключові слова: *інтерпеляція, осциляція, розхитування, граф/графема/графіка, іманентна критика, графічне втручання, В. Юринець, Ж. Дерріда.*

Як можна помислити українську літературу? Відштовхуючись від яких достатніх підстав «ми» (geschlecht) називаємо «дещо» літературою і додаємо до цього «дещо» фіксовану локальність, мотив підпису – «українська»? Чи не є кваліфікування одного не помисленного належним чином виходячи з всіх припустимих презумпцій як «європейської», тобто чи не є це штучним вписуванням до європейськості і до європейського контексту, – тим, що можна було б назвати, аргументовано, як певну штучність, тотальність, тоталітарність з акцентом не лише на geschlecht, як його прописав Ж. Дерріда, а на самому запитуванні про межі, отже і про початок, не стільки в значенні генетичному, але й змістовному, сенсовому, іншими словами, редукуючи, що означає українська література? Гайдеггерівське запитування в розрізі: в чому українськість української літератури (?), в чому літературність української літератури? Видається, що сам граф/графеми цих знаків перенавантажені і цим знесилені. Вони вписані до самого вписування, розграфемлені на площині, що не вказує на симуляцію або на ніщо, на те, що не можна помислити або не можна помислити зараз, не можна *не* не помислити, адже, нібито, не розвинутий термінологічний апарат, тобто те чи інакше включення виходить з методологій, наявних методологій і коментарів/інтерпретацій до них. Відповідно, граф/графеми (і графічне втручання) не експліцитні в повному об’ємі, бо якби вони були експліцитними в повному об’ємі, питання не виникло б з усією своєю гостротою, і воно не виникло б в такій конфігурації. Хоча знак питання не

фігурує він латентний, і *звучить* (залежно від індивідуального прочитання) як проблема, навіть як імпліцитна апорія.

Спокусливо було б обернути граф/графеми: європейський контекст в українській літературі, очевидно, подібний (видимий, граф/графема/графемне втручання як видимості) зміст вміщує цей граф/графему, і навпаки, граф/графема розташовується в зазначеному змісті. Невідомим лишається час і навіть топос – українська література в Україні (?), українська література деінде (?), які відтінки отримає в таких обставинах європейський контекст? І чи коректно взагалі прописувати/проговорювати європейський контекст чи пак, *загально*європейський (тобто *все*європейський) контекст в однині? Чи не спричиняє/провокує таке формулювання чергову апорію, апорію *між* множиною загальності («все») і одниною контексту? Якщо *ні*, то проблему можна вважати майже знятою або розвіяною, похованою в графі/графемі, розсіяну в безлічі метафор, ритуалізовану, вихолощену-спрощену до лаконічних формул-кліше зі знаковими постатями. Якщо *так*, то маємо справу з центром і контролем, тобто обидва варіанти не поляризуються, а є різновидом одного і того самого. Це виклик для будь-якого зі значень. Таким чином, поле письма майже чисте, відсутність термінології, вокабуляру – не патологія, а шанс, шанс реально створювати нове і насичувати граф/графеми, від редукції до її протилежного – irréductible. Насичувати не порожнинами (як би парадоксально це не виглядало/звучало/прочитувалось), а пучками (le faisceau), як про це пише Ж. Дерріда в тексті «Différance» (1968), але такий пучок (промінь) чи такі пучки (українська література і/або пучок: гра з перестановкою цього слова і наголосом, які здатні, але не зобов'язані, стати важливими) збагачуються інтерпеляцією, якимись безперервними осциляторними перекличками, інтерпеляціями, які не можуть не інтерпелюватися в топосах, в тому числі топосі, який зазвичай називають «літературним», тим самим, ймовірно навіть завдяки цьому, топос здатен розвиватися і осмислюватись, не спрощуватися, а ускладнюватися. Інтерпеляція спричиняє, провокує різні концепти і ці концепти *розхитують* усталеність, «традиційність», це реверсія і реверсування, *пульсація* згаданих пучків. Інтерпеляція теми/проблеми/питання відбувається декількома шляхами, в тому числі через пам'ять не тотожну традиції в чистому вигляді, через архів, який не розуміється виключно як метафора «привиду-смерті», але і як пам'ять, що розділяє думку-осмислення, реверсує, достає приховану закладку, як це відбулось з В. Юринцем і його методою *іманентної критики*, яка не претендуючи на те, нагадує деконструктивне запитування Ж. Дерріда,

про що імпліцитно свідчать (додаючи до архіву ще один елемент, елемент *попелу* – включеного виключення, виключеного включення) опоненти, які при першому наближенні нагадують еманації головного означника, вони також інтерпелюють, але в іншому ритмі або в іншому ритмі інакшого *загально*європейського контексту, розлогості української літератури, помислення якої лишається Terra Incognita.

Коли «ми» (geschlecht) звертаємось до письма В. Юринця, то чим саме є його письмо, до яких контекстів воно відсилає і чи не привабливою виглядає ідея його *привласнення*: помістивши у власну зону комфорту, тобто в свою зону інтересів, зону «між»: українською, літературою, загальним, європейським, контекстом (?). Будь-яка критика є спробою привласнення, фіксації і будь-яка критика намагається цьому пручатися. Можливо це (не)є тим, що Ж. Дерріда називав différance – дещо, що долає протиставлення чуттєвого і інтелігібельного, в термінології В. Юринця воно наближається, пропускаючись через деконструктивне запитування, до іманентної критики (паралель з l`analyse immanente, l`immanence, la critique immanente Р. Барта ще доведеться проаналізувати) з тими імплікаціями, які вона тримає (але за які не тримається) і які вона готова увібрати, *роз*ділити. Варто запитатися про те, як змінюється контекст і відповідні *графіки*, розташовані поруч із ним, залежно від того, чи я їх читаю, промовляю, чую, бачу. Розхитування, яке є певною внутрішньою пружиною інтерпеляції через осциляцію, є розхитуванням самих графіків, вони не те щоб не сталі, вони розхитані par exellence.

Рецидивом є нове повернення до старого, цей рецидив здатен до тотальної ніцшеанської переоцінки, але також і до привласнення, і до того моменту, коли розхитування стане настільки інтенсивним, що інтерпеляція постане перед черговим питання – що означає не просто «хотіти-прочитати», «хотіти-сказати», «хотіти-почути», «хотіти-побачити», а що передує цим бажанням (цьому бажанню), це не спроба виписати початкові підвалини «хотіти-etc», тут можна прийняти тезу Ж. Дерріда про те, що «письмо не починається», скоріше йдеться про імпульси контексту або контекстів, про ті імпульси, які рухають письмо і не редукуються до чуттєвого, інтелігібельного, тобто загальне питання, яке складається з низки питань технічних, процедурних і тут загальне позбавляється конотацій центру і контролю, точніше лишається граф чи навіть графіка центру/контролю, яку можна наповнити різними значеннями, в тому числі тими, які йдуть врозріз з концептом де Соссюра, і в розріз з концептом як таким, концептом концепту.

Сама тема підштовхує до того, щоб утворити, віднайти подвійність-

продовження-подовження, бо рецидив тримає в своїй орбіті і тримається цієї орбіти, орбіти рецесії, рецесійна література, література, яка на щось сподівається, яка змушена приймати різноманітні позиції, телеологічна література, яка заздалегідь продумує свій фінал, фатальна література, вона стримує граф/графеми/графіки, тобто не суть який саме граф, граф у своїй основі, якщо ми можемо помислити основу чи основи графу (а не графічного втручання), точніше не лише помислити, а уявити візуальність першопочаткового графу і чи можемо ми називати цю першоуявність графом, але ми називаємо, вона називається, тобто чи не долається цим межа національного (?). Чи переметнутись до крайньої екзистенції і висловити початкові питання концептом сердечності. Втім, це виглядає як метафора, як редукція до метафори, як фасцинація метафорою, як прикриття метафорою. Чи не є будь-який з концептів української літератури апеляцією до метафори, точніше до метафоричного, до метафори позбавленої метафоричності і до метафоричності, яка лишилась сам на сам зі своєю метафоричністю, ці постійні посилання, які розхитують. Розхитують те, що тримає розхитаність. Що розхитувати в розхитаності? Такими питаннями дійдемо до самого запитування про графічне втручання, яке вже є в назві, є, себто, присутнє, наявне, яке *є* в цьому «між», в цих «між», в усіх тих (до) «між», які її складають/структурують, деякою мірою метафізичне заявляє про себе і цю заяву, претензію, яка криється в постійних переходах, потребується максимально інтерпелювати. Лишиться прах, метафізична зола, і, далі, зола золи, яка (має стати) притаманна українській-літературі-загально-європейського-контексту в її *рішучості* до запитування *дискурсів*.

Література

1. Юринець, В. Філософсько-соціологічні нариси. Харків: Державне видавництво України, 1930.

2. Derrida J. Différance. Marges de la philosophie. Paris: Les Éditions de Minuit, 172.

Міц К.С.
вчитель української мови та літератури
Терпіннівський колегіум «Джерело», Запорізька область

ПОЕТИКАЛЬНИЙ ДИСКУРС: НАУКОВА РЕЦЕПЦІЯ І СТРАТЕГІЯ

Анотація *У статті розглянуто зв'язок поетики твору з мовленнєвими, психологічними, психолінгвістичними та соціальними критеріями. Встановлено вплив мовної картини світу на поетикальність тексту.*

Ключові слова*: поетика, дискурс, поетичний дискурс, мовна картина, автор, літературознавство, лінгвістика.*

Розвиток дискурсивної парадигми у сучасному літературознавстві та лінгвістиці зробило даний об’єкт дослідження найактуальнішим поняттям сьогодення. На сучасному етапі розвитку літературознавства поняття «дискурс» класифікують відповідно до певної низки властивостей. Нас зацікавило змістове наповнення поняття «поетика» з точки зору наукових досліджень, більш ґрунтовний аналіз якого буде доречним почати з вивчення етимології терміна «дискурс».

Дослідженню поетики багато уваги приділяли науковці, починаючи з Аристотеля. Цьому питанню присвятили свої праці М. Бахтін, В. Виноградов, І.Франко, О. Потебня, Р.Якобсон, Я. Мукаржовський, О. Ткаченко, Г. Клочек та інші. Таким чином, значним у роботі філолога стає робота із текстами художньої літератури, спеціальний аналіз яких допоможе оцінити їхню художню цінність, виразність не на довільному, інтуїтивному рівні, а на основі усвідомленого сприймання мовних засобів виразності.

Сьогодні термін «дискурс» є надзвичайно престижним, але чіткого визначення стосовно критеріїв його використання не існує. Причиною цього стало запозичення даного поняття з англосаксонської школи на початку 70-х років, де він означав: «тексти в їх текстовій даності і в їх особливостях» [1, с.119]. Лінгвістика розглядає дискурс як комунікативну взаємодію між двома адресантами у часопросторовому, соціальному, філософському та інших контекстах. Натомість, поетичний дискурс – це підтип художнього, основою якого є функціонально-смисловий критерій, який зумовлений системністю дискурсу. Актуальним є визначення: «дискурс – мовлення, занурене в життя», де з погляду поетики, мовлення – це результат мовленнєвої діяльності, а саме тексти творів. Отже, для розуміння поетики тексту важливим є врахування певних екстралінгвістичних факторів, а саме

психологічних, мовленнєвих, соціальних, психолінгвістичних, мовленнєвих взаємозв'язків, які утворюють дискурсивний контекст твору, та сприяють формуванню дискурсу як складного комунікативного явища [5, с. 12].

За час становлення літературознавства як науки, дослідження поетики творів стало однією із найактуальніших сфер дослідження теоретиків та науковців. Як розділ літературознавства поетика аналізує феномен художнього твору, що передбачає розвиток як у історичному аспекті (історична поетика – дослідження еволюції окремих поетичних творів), так і в теоретичному (теоретична поетика – вивчення художнього світу творів на трьох рівнях: звуковий – фоніку, ритміку, строфіку, метрику; словесний – особливості лексики, синтаксису твору; образний – персонажі, їх дії, вчинки, сюжет і композицію з метою зіставити усі ці елементи з художнім цілим) [1, с. 400].

Поетика є давньою наукою, яка виникла ще в античності (трактат Аристотеля «Поетика»). Літературознавці дійшли до висновку, що навколо з'ясування дефініцій поетики виникло значне коло питань, перше з них – це теорія літератури взагалі; друге – найбільш поширене – розділ науки про літературу, в якому розглядаються проблеми стилістики, сюжетики, віршування; третє – художня система письменника, літературної епохи, окремого жанру, конкретного твору.

Аналіз поетики творів вирізняється своєю актуальністю, оскільки стосується проблем дослідження концептуальної картини світу, представленої в поетичних образах – сукупності тих понять, які, при акцентуванні на них авторської думки, вимагають способу вираження особливими засобами мови, що надає уявлення про авторську картину світу [3, с. 112].

Мовна картина реалізує вербалізовані сутності внутрішнього лексикону автора, які використовуються для оформлення понять концептуальної картини світу. Кожний індивід входить у суспільство як національний феномен. Він керується у своїй поведінці тією моделлю світу, що склалася в даному суспільстві. За допомогою її складових категорій він перетворює імпульси та враження в дані свого внутрішнього досвіду, в основі яких перебувають універсальні для всього суспільства поняття та уявлення. Ці категорії відбиті в мові, релігії, науці та мистецтві, а значить і в поезії, як в одному з видів мистецтв і мовної творчості. Мислити про світ, не користуючись цими категоріями, настільки ж неможливо, як не можна мислити поза категоріями мови. Мова пам'ятає та зберігає таємниці, у ній прихований вищий зміст. При цьому різні мови являють собою не різні позначення того самого об'єкта або явища дійсності, а різні його бачення. Це

дозволяє говорити про когнітивну пам'ять слова, як унікальний продукт ментальності людини, що характеризується привнесенням у його значення елементів суб'єктивного змісту.

Створення образу вимагає порушення традиційної мовної системи, яку автор будує відповідно до бачення світу в цілому, чи в окремих його явищах, інтерпретуючи при цьому новий зміст за рамками старого значення, через образне ототожнення, як спосіб вираження інтерпретації суб'єктом об'єкта, що визначається особливостями мінливого сприйняття дійсності різними суб'єктами.

У добу Відродження та класицизму («Поетика» Скалігера, «Мистецтво поетичне» Н. Буало, «Підзорна труба Аристотеля» Е. Тезауро та ін.) поетика стала самостійною наукою про піїтику з чітко окресленими межами та завданнями, а у XIX столітті поетику стали називати наукою, що вивчає поетичну діяльність, її походження, форми і значення; ту частину літературознавства, яка вивчає конкретні сегменти, а саме: композиція, поетичне мовлення, версифікація та інше. В означений період поетика була збагачена філософськими категоріями (Г.-В.-Ф. Гегель), поглядами романтиків (Ф. та А. Шлегелі), соціальних критиків (В. Бєлінський, М.Чернишевський), мовознавців, фольклористів (О. Веселовський, О. Потебня та ін.).

Неможливо оминути працю вітчизняного поета, письменника та науковця І. Франка, який у трактаті «Із секретів поетичної творчості» (1898 р.) вдався до тлумачень питань поетики як науки. У літературно-критичному нарисі класик аналізує психологічні основи поетичної творчості, акцентуючи увагу дослідників на трьох її основних складниках:

- ролі свідомості в поетичній творчості;
- законах асоціацій ідей як ключа до розуміння ідіостилю митця, стильових дефініцій різних мистецьких шкіл та угруповань;
- поетичній фантазії письменника.

Також І. Франко – літературний критик, літературознавець – розглядає естетичні основи поетичної творчості, де аналізує роль смислів, поезії, музики, зору, поетичної краси у художній творчості. Він досліджує роль свідомості в поетичній творчості, закони асоціацій ідей, значення снів для творчого процесу написання твору, роль смислів та поетичної краси. І. Франко порушує проблемні питання рецептивної поетики, а тому лишає ряд нерозв'язаних питань для подальших дослідників [7, с. 53-70].

Літературознавство останніх десятиліть XX століття характерне активною популяризацією дослідження поетики окремого письменника й

поетики окремого твору. Осмислення твору як внутрішньо узгодженої системи провокує термінологічну дифузію поняття поетики. Побутує розуміння поетики як системи. Так, Р. Гром'як розглядає «поетику як сукупність, інтенціонально зорганізовану систему прийомів художнього вираження» [4, с. 22-28]. М. Гуменний доводить, що «поетикою… можна назвати ідейно-тематичну і формотворчу систему художнього твору в контексті історико-літературного процессу» [4, с. 26]. М. Кодак у своїй монографії «Поетика як система» вважає твір нерозривною єдністю, результатом внутрішньо складної, багаторівневої системно-образної думки. Літературознавець розглядає п'ять компонентів, які, на його думку, формують системність твору: пафос, жанр, психологізм, хронотоп, нарація. У наступній праці «Авторська свідомість і класична поетика» М.Кодак розвиває цю концепцію, де зауважує, що конкретизуючи зміст понять «суб'єкт творчості», «індивідуальність художника», відкриваються підходи до цілісного, системного розуміння поетики твору і творчості митця [5, с. 89].

При вивченні проблем поетики звертають увагу на способи естетичного втілення авторського задуму в залежності від жанру твору. Так, О. Галич характеризує жанр як рівень поетики, що виявляє особливості сюжету, композиції, часу, простору, мови [2, с. 23]. Цілком слушними, на наш погляд є дослідження Л. Копєйцевої щодо образу автора, наратора як конструентів поетики художнього тексту [6, с.168-174].

У сучасному українському літературознавстві апробуються різноманітні методологічні концепції щодо терміна «поетика», науковці при цьому намагаються відкрити нові перспективи встановлення дефінітивних ознак цього терміна, дотримуючись твердження, що поетика є «рухомою» категорією.

Аналіз різних підходів до визначення поетики дав підстави стверджувати, що при з'ясуванні специфіки поетики окремого автора необхідно застосовувати системний підхід, який враховує триєдину літературознавчу структуру: автор-текст-читач. Таким чином, спостерігаємо, що українське літературознавство активно включається у світовий науковий простір, при цьому апробовуються різноманітні підходи. А відтак вітчизняні вчені намагаються прокреслити подальший шлях літературознавчої думки, відкриваючи перспективи встановлення дефінітивних ознак терміна «поетика».

Саме послуговуючись поняттям поетика, ми розуміємо її як частину літературознавства, що вивчає сегменти художнього твору (поетичне мовлення, ритмічні та композиційні особливості, жанрова своєрідність тощо), а також принципи, закономірності, які діють у художньому світі

певного автора, своєрідність конструювання письменником часопростору.

Таким чином, можна говорити про поетику течій, напрямів, епохи, національної літератури, літератури окремого регіону. А відтак в останні десятиліття спостерігаємо глибоке зацікавлення літературознавців питаннями поетики.

Література

1. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Художественная литература, 1975. 502 с.
2. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури: підручник. К.: Либідь, 2008. 486 с.
3. Гром'як Р. Про визначення поетики в світлі естетичної концепції І.Я.Франка. *Поетика*. К.: Наукова думка, 1992. С. 16–21.
4. Гуменний М. Поетика О. Гончара прозаїка. *Теория, методика, практика*: сб. науч. ст. Херсон, 1993. С. 22–28.
5. Кодак М. Поетика як система. К.: Дніпро, 1988. 158 с.
6. Копєйцева Л.П. Проблема автора та авторської позиції в сучасному літературознавстві. *Наукові записки Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди. Серія літературознавство*. Вип. 2 (58). Харків: ППВ Нове слово, 2009. С. 168–174.
7. Франко І. Із секретів поетичної творчості / Зібр. тв.: у 50 т. К. 1981. Т. 31. С. 53-70.

Міюц А.С.

вчитель української мови і літератури

КЗ Пришибська ЗОШ І-ІІІ ступеню імені М.А. Шаламова

Михайлівської районної ради Запорізька області

ПОЕТИКАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ ТВОРЧОСТІ Б. ЛЕПКОГО

Анотація. У статті розглядаються особливості художньої творчості Б.Лепкого. Наголошується на тематиці та проблематиці творів письменника; зосереджується увага гармонізації природного середовища та соціуму в поетичних працях Б. Лепкого; робиться акцент на поетичних творах митця слова та його розумінні оточуючого середовища.

***Ключові слова*:** проблематика, соціум, тематика, поетика, творчість.

В історії української літератури вагоме місце належить Богдану

Лепкому, творчість якого э актуальною і сьогодні. Б. Лепкого вважають не лише видатним письменником, а й публіцистом, критиком, перекладачем, художником, редактором та педагогом. Підтвердженням того, що він є громадським діячем, художником та видавцем є записи у його листах, доступ до яких є в архівних сховищах. В епістолярії Б. Лепкого знаходимо чимало підтверджень, що для виживання йому доводилося важко працювати на кількох роботах одночасно, а заробленого вистачало лише на найнеобхідніше.

Життя та творчість Б.Лепкого у різний час досліджували критики та літературознавці такі як: М. Ільницький, В. Лагода, Н. Білик, О. Камінчук, В. Погребенник, М. Климишин, М. Євшан, Н. Гавдида, М. Ткачук та ін.

Б. Лепкого вважають талановитим оповідачем-прозаїком, який у своїй творчості намагався поєднувати надбання української соціально-побутової прози 60-80-х років. Він постійно впроваджував новаторські пошуки новелістичної школи кінця XIX – початку XX ст., репрезентованої іменами М. Коцюбинського, В. Стефаника, О. Кобилянської, Марка Черемшини та багатьох інших.

У галузі поезії й прози Богдан Лепкий від малих форм (вірш-пісня, сонет, оповідання, новела, нарис, поезія в прозі) еволюціонував до поем, повістей і романів, висвітлюючи широку панораму народного життя періоду Київської Русі («Каяла», «Вадим»), козаччини («Сотниківна», «Крутіж», епопея-тетралогія «Мазепа»), періоду першої світової війни, національно-визвольних змагань українського народу за незалежність (громадянська лірика, поема «Ноктюрн», вірші 20-30-х років) [1, с. 56].

В історії міжлітературних взаємин кінця XIX – початку XX ст. Б. Лепкий посідає одне з найпомітніших місць як безпосередній учасник духовного життя не лише в Україні, а й у Польщі та Німеччині, будучи співробітником чи видавцем періодичних видань у Кракові, Відні та Берліні. Читаючи твори українських письменників, ознайомлюючись із критичними відгуками на творчість митців, студенти вищих навчальних закладів опановують комунікативною компетентністю, що призводить до вільного спілкування [10, с. 75].

Значний доробок в історії української культури Б. Лепкий залишив як критик, історик літератури та мемуарист [3]. Статті, нариси, дослідження, спогади про Т. Шевченка, М. Шашкевича, Марка Вовчка, П. Куліша, О. Стороженка, І. Франка, О. Кобилянську, В. Стефаника, науково-популярна двотомна праця «Начерк історії української літератури» (1909,1922) – все це, за незначними винятками, цінне надбання нашої естетичної думки кінця XIX – початку XX ст. Не створивши цілісної системи розвитку української

літератури, Б. Лепкий зробив чималий внесок у дослідження окремих її періодів та багатьох визначних письменників, зокрема В. Стефаника [12, с. 125].

Творчою працею в цих трьох жанрах – поезія, проза, критика й літературознавство – далеко не вичерпується майже півстолітня діяльність Б. Лепкого на ниві української культури. Адже він був ще й видавцем-текстологом, який у тяжкі 20-ті роки налагодив видання української класики в Лейпцігу і Берліні, визначним педагогом, укладачем багатьох антологій і хрестоматій для вжитку школи, талановитим читцем-декламатором художніх творів (виступав як актор на багатьох концертах) [2, с. 748].

Життя і творчість Б. Лепкого не вкладаються в прокрустове ложе якогось одного локального напряму чи течії. Формально належачи деякий час до модерністської «Молодої Музи», підтримуючи творчі стосунки з її провідними членами (О. Луцький, П. Карманський, М. Яцків, В. Пачовський та ін.), Б. Лепкий, як і його колеги, водночас брав участь у виданнях (зокрема у «Літературно-науковому віснику»), що-не поділяли поглядів «молодомузівців». Зрештою, його творчість, особливо повоєнна, за своїм спрямуванням далека від проповідуваних «Молодою Музою» естетичних постулатів. Як письменник він виходив із засад реалізму, керувався принципом не «мистецтво для мистецтва», а «мистецтво для життя»,тобто для народу. Про це свідчать, зокрема, збірки поезій («Стрічки», 1901; «Листки падуть», 1902; «В горах», 1904; «З глибин душі», 1905; «Над рікою», 1905; «Поезіє, розрадо одинока», 1908; «З-над моря», 1903) та прози («З села», 1898; «З життя», 1899; «Оповідання», 1901; «Кара та інші оповідання», 1905; «Кидаю слова», 1911) [4, с. 112].

Лірика Б. Лепкого багатогранна, охоплює різні сторони народного життя, різні стани людської душі, шум смерек і дзвін Черемоша, припливи і відпливи моря, різні пори року, тобто вона така розлога й розмаїта, як саме життя. Потужний ліричний струмінь поезії Б. Лепкого бере свій початок від народної пісні, якій поет проспівав свій гімн-осанну у багатьох віршах. Ті подільські фольклорні джерела, до яких митець звернувся у своїй молодості, з яких черпав натхнення все своє життя, були могутнім творчим стимулом його літературної праці. Народнопоетична основа творчості Б. Лепкого яскраво виступає у творах, натхненних піснею-коломийкою, у ритмічно-стилістичних інтонаціях художньої мови автора. Зрештою, вона виразно відчувається в зізнаннях митця, що мають характер поетичного кредо. Б. Лепкий виходив із того, що народна пісня є невичерпним джерелом мудрості й краси, вона акумулює всі найцінніші якості благородної душі народу [5].

Є підстави стверджувати, що звертання Б. Лепкого до народнопісенних джерел мало глибокі ідейно-естетичні концептуальні засади, а не було даниною моді. Очевидно, саме завдяки органічній єдності художнього слова митця з фольклорними джерелами його поезія і сьогодні жива, дихає правдою народного життя, зворушує наші серця. Слід наголосити на тому, що вивчаючи творчість Б.Лепкого у вищому навчальному закладі, можна суттєво підвищити духовно-моральне виховання студентської молоді [6, с. 160].

Народнопісенна основа поезії Б.Лепкого по-різному виявляється у творах соціально-побутового характеру (наприклад, у ранній поемі «В світ за очі»), в інтимній ліриці (збірки «Стрічки», «Над рікою», «Осінь», «Сльота» та ін.), в пейзажних арабесках-малюнках гуцульського циклу (збірка «Листки падуть»), в адріатичних морських акварелях (книжка «З-над моря»). У Б. Лепкого не знайдемо наслідування конкретних пісенних мотивів чи сюжетів, інкрустацій фольклорними деталями. Його поезія близька до народної пісні своєю ліричною тональністю, ритмомелодикою, художньою символікою. Можна засвідчити той факт, що творчість Б. Лепкого можна вивчати самостійно, при цьому можна досягти максимального рівня знань, оскільки твори письменника легко читаються та добре запам’ятовуються. Дослідник С. Шаров акцентує увагу на тому, що для кращої організації самостійної роботи слід послуговуватись диференційними завданнями різного рівня складності [9].

Поетична творчість митця відображала увесь спектр національних почуттів і пропагувала українську ідею серед українського суспільства. Б. Лепкий вбачав у своїй творчості обов’язок збудити Україну, воскресити її сильний козацький дух, тому надавав великого значення популяризації героїчного минулого свого народу, його давніх традицій, культурного, реалістичного життя. Реалістичне відтворення життєвої правди також можна спостерігати у творах І. Маслова, який намагався запам’ятати кожну хвилину власного життя [11, с. 239].

Багатогранна діяльність митця як письменника, літературознавця, історика, публіциста, видавця, науковця, культурно-просвітнього та громадсько-політичного діяча була чітко спрямована на утвердження національної ідеї, формування справжнього українця-патріота, готового до боротьби за державну самостійність України, духовного збагачення української нації. Митець ніколи не цурався своєї держави та був по-справжньому гордий за свою батьківщину, виборюючи її щасливе майбутнє. Він прагнув донести до кожного українця усвідомлення свого місця в історичному та культурному процесах становлення української самобутності

[7, с. 3].

Б. Лепкий бачив у своїй творчості головну мету – це своїм словом пробудити Україну, розпалити тліючий вогонь козацького духу. Він вважав за потрібне популяризувати героїчне минуле нашого народу, його давніх традиції, культурного та політичного життя [8, с. 34].

Творча спадщина Б. Лепкого справила значний вплив на розвиток українського культурно-національного та суспільно-політичного життя, що відіграло вагому роль у самоствердженні української нації, що створило передумови до побудови української державності. Письменницький доробок митця слова став феноменом національного відродження ХХ століття та ознаменував собою яскравий приклад злету української культури та національної духовності, в чому і заключається її дорогоцінна вартість для нащадків.

Література

1. Білик Н. Богдан Лепкий. Життя і діяльність. Тернопіль: Джура, 2001. 172 с.

2. Білик Н., Гавдида Н. Богдан Лепкий: відомий і невідомий / Лепкий Б. Вибрані твори: У 2 т. / Упорядкув. та передм. Н.І. Білик, Н.І. Гавдиди. К.: Смолоскип, 2007. Т. І. С. 748.

3. Журавлі повертаються… // З епістолярної спадщини Богдана Лепкого / Упоряд. В.Качкан. К., 2001. 3 с.

4. Зушман М. Б. Дискурс малої прози Богдана Лепкого та західноукраїнська малоформатна новелістика кінця ХІХ – початку ХХ століття: Дослідження. Чернівці: Чернівецький нац. ун-т, 2013. 130 с.

5. Кордонець О. А. Лірико-імпресіоністична проза Богдана Лепкого: автореф. дис. … канд. філол. наук : 10.01.01 / О.А. Кордонець. Івано-Франківськ, 2009. 18 с.

6. Москальова Л. Духовно-моральне виховання студентів у вищих навчальних закладах. *Збірник наукових праць Уманського державного педагогічного університету*. 2013. №1. С. 160–169.

7. Погребенник В. Поезія Б.Лепкого і український фольклор. *Народна творчість та етнографія*. 1992. №5-6. С. 2–5.

8. Ткачук М. Модерністський дискурс лірики та новел Б. Лепкого. Тернопіль : Видавництво Тернопільського педагогічного університету, 2005. 127 с.

9. Шаров С.В. Дидактичні умови організації диференційованої самостійної навчальної діяльності студентів педагогічного університету: автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. пед. наук: спец. 13.00.09 «Теорія

навчання» / Харк. нац. пед. ун-т ім. Г.С.Сковороди. Х., 2010. 20 с.

10. Шарова Т., Шаров С., Бородихіна О. Формування комунікативно-діалогічної компетентності студентів-філологів. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія «Філологія»*. Вип. 29. Т.1. 2017. С. 74–76.

11. Шарова Т.М. Реалістичне відтворення життєвої правди у творах І. Маслова. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філологічна»*: збірник наукових праць. Острог: Видавництво Національного університету «Острозька академія». Вип. 59. 2015. С. 239 – 241.

12. Шарова Т.М. Теоретичні аспекти дискурсу українських письменників 20-30 - х рр. XX ст.: тематичний спектр та рецептивна естетика. *Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філологія*. Вип. 10. Маріуполь: МДУ, 2014. С.124–132.

Немченко І.В.
кандидат філологічних наук
доцент кафедри української літератури
Херсонський державний університет

ПОЕТИКА «ЗАДРОТЯНСЬКОЇ» ЛІРИКИ АНДРІЯ ЛЕГОТА

Анотація. *У статті розглядаються особливості поетики зразків невільничої лірики українського поета з Великобританії Андрія Легота, написаних ним у 1940-х роках в австрійських, італійських та англійських таборах і присвячених складним долям, почуттям і переживанням ув'язнених вояків Української національної армії (УНА).*

Ключові слова: *тропіка, риторичні фігури, строфіка, метрика, ритміка, Андрій Легіт.*

Андрій Тодосійович Ворушило-Легіт (1916-2004) – відомий у діаспорі та материковій Україні поет, публіцист, літературознавець, перекладач, освітній і культурний діяч. Його закордонні ліричні книжки «За дротами» (1958), «Чим серце билось» (1974), «Вибрані поезії» (1990) та збірки, що видані в Києві у часи незалежності – «Калинові шуми» (1994) та «Відлуння душі» (2004), посіли своє гідне місце в мистецькому процесі XX – початку XXI століття. Закономірною є увага з боку критиків, літературознавців, публіцистів, краєзнавців до його художньої спадщини, котра, на жаль, ще

повністю не зібрана й частинно продовжує залишатися в рукописах, у різних фондах і колекціях.

Життєвий шлях і творчий доробок Андрія Легота в різні періоди досліджували І. Багряний, О. Беркут, Л. Бистрова-Дробот, В. Біляєв, Т. Бондаренко, О. Бравада, М. Вірний (Французенко), М. Волков, Ю. Гусєва, Д. Донцов, Г. Зленко, М. Ілляш, І. Качуровський, О. Керзюк, З. Кучерява, В. Метелиця, А. Михайленко, В. Поліщук, Т. Салига, О. Семенова, М. Сингаївський, Яр Славутич, І. Трач, О. Мануйкін, Л. Нечволод, Г. Черінь, М. Щербак та інші автори, а проте чимало аспектів у літературній діяльності співця й до сьогодення лишаються недостатньо висвітленими.

Метою нашої статті є відстеження особливостей поетики «задротянської» лірики Андрія Легота, тобто поезій другої половини 1940-х років, написаних в австрійських, італійських та англійських таборах і присвячених складним долям, почуттям і переживанням ув'язнених вояків Української національної армії (УНА).

Основна частина цих арештантських текстів увійшла до дебютної збірки Андрія Легота, що увібрала вірші з 1945-1948 рр. Книжка була упорядкована в Англії, у Лондоні, а опублікована накладом у 1000 примірників у Німеччині в друкарні «Українських вістей» (Н. Ульм, 1958) і мала промовисту назву «За дротами». Збірка мала конкретних адресатів і призначалась насамперед «*усім колишнім воєннополоненим українцям – так званим «рімінцям*» [1, с. 3]. Тільки окремі з текстів раніше публікувались у періодиці, а переважна кількість – уперше виносилась на суд загалу. У вступному слові «Від автора» (1958) Андрій Легіт визнавав: «*Випускаючи у світ цю збірку, я свідомий того, що багато її віршів не є на відповідному художньому рівні, що пояснюється моєю довгою ізоляцією не лише від літературного, а й навколишнього життя військовими казармами, окопами війни та дротами таборів воєннополонених. Також на багатьох шановних читачів, мабуть, буде неприємно вражати глибокий песимізм деяких поезій, причиною чого є моя сумна вдача і тодішнє невідрадне положення*» [1, с. 5]. При цьому поет наголосив, оскільки минуло ціле десятиліття відтоді, коли творилися ці тексти: «*Від часу написання збірки «ЗА ДРОТАМИ» я підготував до друку дві інші мої книжки поезій, дечого навчився та ставлю більші вимоги до своєї творчости. Також мої погляди, може, трохи, в дечому змінилися. Не дивлячись на це, збірку надруковано навмисне без будь-яких змін та виправлень, щоб вона служила певного роду документом часу і дзеркалом моєї душі під час перебування в полоні*» [1, с. 5].

Мети своєї – ознайомити широкий загал українців «*з думками,*

настроями і переживаннями полоненого українського вояка за дротами, на чужині», а ще – нагадати давнім побратимам-бранцям про «*часи нашої неволі*», про спільні випробування, крізь які пройшли, керуючись Шевченковим гаслом: «*Караюсь, мучуся, але не каюсь!*», автор книжки цілком досяг. Що ж до художнього рівня поезій (у чому сам письменник сумнівався у цитованому вже вступному слові до збірки), то простежимо поетикальні особливості «задротянської» лірики співця – образно-тропеїчний арсенал, строфіку, метрику, ритміку текстів.

Досить характерною рисою стилю поезій Андрія Легота є пісенна основа, глибока закоріненість у ґрунт фольклору та світової романсової лірики. Співочість відчутна в усьому його доробку, зокрема й у зразках «задротянської» лірики. У своїх «Спогадах» Андрій Легіт зазначав: «*Найдавніші часи, що їх ледь-ледь досягає моя пам'ять, це часи незалежності України. Пригадую, як у нашій хаті квартирували вояки з тризубами на кашкетах. Усі вони розмовляли нашою мовою, в час маршування співали рідних пісень, як «Ой, на горі та женці жнуть», «Розпрягайте, хлопці, коні», «Ой, видно село» й інших*» [2, с. 1398]. Певно, саме звідти, з перших дитячих вражень про можливості співаної поезії у виконанні (а часто й за авторства) патріотично налаштованих стрільців-українців – і витоки пісенних уподобань та евфонічних експериментів митця.

На особливу увагу заслуговують інтимні пісенні тексти Андрія Легота. У вишуканому романсі «Листопад», що суголосний зі знаменитим «Повій, вітре на Вкраїну...» С. Руданського, автор задушевно передає щемливі почуття закоханого юнака, що лине й серцем, і думками з далекої чужини в рідний край, до своєї милої, хоча добре усвідомлює, що їм не доведеться зустрітись і бути щасливими: «*У країні моїй листопад / Над ланами лютує вітрами. / Чи і нині виходиш у сад / Ти чекати мене вечорами? // Не лунає там спів солов'я, / Як тоді золотою весною, / Чи і нині, голубко моя, / Ти вдаєшся у тугу за мною?*» [1, с. 62]. Поезія пересипана низкою гнітючих мікрообразів на позначення суму та розпачу, з використанням епітетів, синоніміки, метафор фольклорного походження («*в печалі й журбі / Гей, голосять сумні верболози*», «*втираєш собі / Ти хустиною білою сльози*»). Вірш насичений риторичними звертаннями героя до любої, з якою він не може бути в парі. Хлопець просить забути про нього й заспокоїти своє зболіле серце («*не ридай, бо зів'яне краса*», «*не журися, дівчино, – не треба*»). Контрастні образи осені (листопаду) й весни загострюють і поглиблюють оцей настрій рокованості, незворотності лихої долі, що переслідує молодих людей та унеможливлює єднання двох люблячих сердець.

Для «задротянської» лірики Андрія Легота характерні численні повтори, які створюють ефект картинності чи психологічної напруги, емоційних зламів, сприяють мелодійності та виразності поетичних рядків: «***Заревли, заревли, заревли*** */ І затихли гармати*» [1, с.75]; «***Вітер*** *дерева лама, /* ***Вітер*** *голосить та виє*» [1, с. 82]. Поет послуговується обрамленням у рядках, строфах і цілих творах. Здебільшого це рядкове кільце (*«**Пригадай** ти мене, **пригадай**!»* [1, с. 64]; *«**Не забудь** ти мене, **не забудь**!»* [1, с. 64]; «***Спом'яни*** *ти мене,* ***спом'яни***!» [1, с. 65]. У поезії «Тебе нема» кільце в окремих строфах поєднується з анафорою, витворюючи віртуозний ритмічний малюнок: «***Тебе нема****, о мій єдиний цвіте,/* ***Тебе нема****...*» [1, с. 60]. Вірш «Україні» обрамлений насиченою повторами строфою-славнем на честь святинь, за якими стужився герой:

Рідне *слово і* ***рідні*** *пісні,*
Рідна *мово і* ***рідна*** *державо,*
Україно, явися *ві сні,*
Україно, явися *в уяві*» [1, с. 11-12].

Ритмічна структура багатьох текстів Андрія Легота традиційно увиразнюють внутрішні рими. Найчастіше це суголосся суміжних і близько розташованих слів («***З-за Дніпра, з-за Дністра,*** *з Закарпаття*» [1, с.15]), або ж римування початку й закінчення рядка (*«**Дзвенів** гучний пташиний* ***спів***» [1, с. 79]; «***Гули*** *над квітами* ***джмелі***» [1, с.79]) чи піввірша з кінцем рядка (*«О люба* ***дитино****, коханий наш* ***сину***» [1, с.80]). Іноді це внутрішні тавтологічні рими: «*І в природі* ***туман****, і на серці* ***туман****, / І в природі* ***корчі****, і на серці* ***корчі***» [1, с. 74].

Для табірної лірики Андрія Легота характерна градація (*«До сонця, до слави, до волі!»* [1, с. 26]; *«На чужині, за дротом, в неволі»* [1, с. 36]; «*Без родини, без хати, без долі*» [1, с. 51]; *«Не ридай, не журися, не жди»* [1, с. 62]). Тавтології («*молода-молода*» [1, с. 20]; «*недомріяних мрій*» [1, с. 72]; «*свердлили свердлами*» [3, с.80]) та характерні синонімічні дублети («*хлопці-орли*» [1, с. 20]; «*метелиця-зима*» [1, с. 60]; «*у люті-злобі*» [1, с. 80]; «*в неволі-тюрмі*» [1, с. 80]; «*квіти-мрії*» [1, с. 48]; «*гукаєш-кличеш*» [1, с. 85]; *«голосиш-плачеш»* [1, с. 85]; *«говориш-кажеш»* [1, с. 85]; *«благаєш-просиш»* [1, с. 85]) засвідчують близькість творів поета до народнопісенної стихії.

З метою підсилення виразності та експресії, милозвучності й мелодійності текстів автор часто використовує інверсовану мову. Такі відхилення від нормативних норм досить природні й органічні, виконують і експресивну, й евфонічну функції: «***Батьківщино*** *ти* ***моя безкрая»*** [1, с. 9]; «***Степ безмежний, небо голубе***» [1, с. 9]; «*...**Юність крилата** в неволі пливе*» [1, с. 26]; «*...За* ***дротом колючим*** *ми нині*» [1, с. 26]; «***України далекої***

люди» [3, с. 45]. Героїко-патетичними, а водночас задушевними та зболеними є риторичні звертання Андрія Легота: «*І воскреснеш ти, моя Вітчизно, / Вільна, непоборна, чарівна!*» [1, с. 10]; «*О любе місто сонця, квітів, трав, / Мого народу символ волі й слави!*» [1, с.13]; риторичні питання: «*Що несеш, нерозгадана доле, / У Новому ти році мені? / Чи вернусь я на батьківське поле? / Чи побачу матусю, чи ні?*» [1, с. 36]; «*Де розвіються вітром у полі / Пелюстки недомріяних мрій?*» [1, с. 72]; «*Що несеш, жовтолиста подруго, / Ти сьогодні в чужину мені?*» [1, с. 72]; риторичні вигуки: «*...Справжній рай!..*» [1, с. 39]; «*О скільки мук ще треба пережить!*» [1, с. 52]; «*Скільки вірних друзів полягло в борні!*» [1, с. 58].

Поліфонію природи письменник передає через цілі разки звуконаслідувань: «***Шу-шу-шу,*** *– шелестять комиші*» [1, с. 75]; «***Ку-ку, ку-ку!*** *– зозуля десь* ***кукука****, /* ***Деркач дерчить****, озвались одуди*» [1, с. 78]. Подібні акустичні мікрообрази автор поєднує з візуальними рядами.

Стильова організація табірної лірики Андрія Легота засвідчує як плідність контактів співця з народнопоетичною стихією, так і безперечні його успіхи в царині власних експериментів. У подеяких текстах помітна певна залежність письменника-дебютанта від літературних авторитетів (В. Сосюра, П. Тичина тощо).

Книжка «За дротами» Андрія Легота складається з 72 віршів. Лише один із них астрофічний – «Замість епілога», але він має відчутний внутрішній поділ на катрени, побудовані за схемою *abab.* Решта текстів – строфічні. Строфіка збірки може видатись одноманітною через явне переважання в ній катренних структур. «Чистими» чотиривіршами написано 63 тексти. Чотири поезії подано п'ятивіршем. Решта – твори мішаної структури.

За схемою *baba* у книжці «За дротами» катренів найбільше (26): «Батьківщина», «Сопілка гуцула», «Свята любов», «У Новому році», «Чому?», «Серце», «Невже весь вік?..», «Ліки», «Вже давно відгули урагани...», «Я втратив все», «Нема надії», «Дівчині» , «Тебе нема», «Хотів би я знати», «Пісня» («Де в ланах золотої пшениці...», «Вересень іде», «Я є вдячний...», «Сон» («Як казка, як мрія, як Фея...»), «О, як хотілося б...», «Осінь» («Зустрічаю я осінь вже другу...»), «Я сумую», «Ранок у лузі», «Травень у полі», «Сон» («Дрібними сльозами вмивалися зорі...», «Де село родиме», «Ратай». Наприклад, таку строфічну модифікацію репрезентовано у вірші «Тебе нема»*:*

Пташки, блакить, залиті сонцем далі...
Чому на серце стелиться пітьма?
– Тебе нема, єдиний мій кришталю...

Тебе нема... [1, с. 60].

Трохи менше у збірці катренів зі структурою *abab* (25): «До музи», «Україні» («Рідне слово і рідні пісні...»), «Не ридай», «Київ», «Героям Закарпаття», «Смерть друга», «На вершині», «Пригадалася знову вона», «Тарасова пісня», «Іди вперед», «Ти твердо стій», «Безсоння», «Другові», «Могила», «Золотий – поетичний...», «Тільки в спогадах...», «Розмова з читачем», «Надія на Бога», «Листопад», «Орли», «Прощання», «Зима» , «Татові», «Олексію Девладу», «Біля моря». Така схема чітко витримана, наприклад, у вірші «Безсоння», де Андрій Легіт проголошує:

Не оратори – мій ідеал,
Їх у нас розвелося доволі,
А стрілець, що вмира за загал
На засіянім трупами полі [1, с. 34].

На лише парокситонних римах *(bdbd)* поет будує у збірці два катренові твори – «У Карпатах» та «Бажання». Так, у першому з них, звеличуючи подвиг дівчини-патріотки «*у сірій похідній шинелі Й військовім кашкеті з тризубом*», яка не розгубилась у мить нападу загону енкаведистів і до кінця виконала свій обов'язок перед товаришами та Україною, автор добирає саме цю схему, яка додає твору пісенності й епічності:

Дрімала Карпатська вершина,
Шуміла зелена ялиця,
На варті стояла дівчина,
Висока, струнка, білолиця... [1, с. 22].

На перехресних окситонних римах *(асас)* засновані тексти «Хоч на серці у мене полинь...», «Десь у ріднім селі...», «Шлях», «Журавлі». Наведемо зразок строфи з останнього з названих віршів:

Зі сходу летять журавлі,
Далека, тривожна їх путь,
Привіт із моєї землі
Мені на чужину несуть [1, с. 54].

На суміжних окситонних римах *(аасс)* побудовано вірш «Італійська весна»:

Зі скель спадає шумно Рубікон,
(Колись писавсь мечами там закон),
Живе про нього й зараз сивий міт,
Що родить в серці древній заповіт [1, с. 91].

Схема *afaf* використана в поезії «Заокеанським братам»:

Ми не любимо тратити час
У кав'ярнях чужих за шампанами,

Є єдиною ціллю для нас –
Україну збудить ураганами [1, с. 32].

Структура *fafa* запропонована у вірші «Йду в простори...»:

Срібнокрилий літак над просторами
Оперізує сиву дугу...
А думки над морями, над горами
На Вкраїну летять дорогу [1, с. 76].

У творі «Серп і молот» два катрени побудовані на окситонних і парокситонних римах (*baba*), а в третьому з'являється дактилічна (*fafa*).

Поезія «У ріднім краю в праці і змаганні...» має схему *bbaa aadd*, тобто в ній використано три рими з наскрізною окситонною:

У ріднім краю в праці і змаганні
Мені світила сонцем зірка рання,
Як я лишив, побіджений, свій пліт,
Мені здається чорним білий світ.

Я в'януть став, як збитий градом цвіт,
Але збагнув в душі, чому семіт,
Який зірвавсь з нациста гільйотини,
Свій погляд звів у напрям Палестини [1, с. 35].

Твір «Летять літа» складається з двох катренів: *baba bcbc*. Репрезентовано теж три рими, але вже з наскрізною парокситонною:

Летять літа на крилах буревія,
Змітають з мене юності сліди.
Ще рік, ще два... і серце зачерствіє,
Огонь очей погасне назавжди.

Ще рік, ще два... волосся посивіє,
Пориють думи зморшки на чолі,
Й з чужих шляхів пошлю я квіти-мрії
На дальню смужку рідної землі [1, с. 48].

П'ятивіршеві тексти в книжці «За дротами» мають таку побудову: «Ой піду я...» (*bdaad*); «Наливайте міцного вина» (*acaac*), «Пам’ятаю» (*babba*), «Prisoner» (*babba*). Більшість із них має строфи, зіткані з двох рим.

Вірш «Наливайте міцного вина» має лише окситонні рими:

Наливайте міцного вина,
Бо мені захотілося пить,
Випивати до дна –
То розрада одна:

Я бажаю в нім тугу втопить [1, с. 53].

У поезії «Prisoner» («Бранець») чергуються окситонна й парокситонна рими:

Там десь на любій Україні
Гадають рідні, що я вмер,
А я тиняюсь на чужині,
Сіяю латкою на спині,
Я є так званий «prisoner» [1, с. 92].

Серед п’ятивіршевих поезій – стилізована під фольклор пісня «Ой піду я...», побудована зі строф на три рими:

Ой піду я за шатра, у поле,
Де пшениця колоссям шепоче.
Напишу там вірша,
Що юнацька душа
На Вкраїну полинути хоче [1, с. 50].

Поезія «Не журися» («Не журися, юначе...») складається з двох п'ятивіршів, що чергуються з двома двовіршами. Запропоновано таку схему: *babba+cc*:

Не журися, юначе,
Що весна золота відцвіла,
Що погаснуло літо гаряче,
Що над стріхами осінь вже плаче,
Що схилилась верба край села...

Ще прилине красуня весна,
Зацвіте голуба далина! [1, с. 44].

Твір «Спогад» ще складнішої строфічної будови: п’ятивірш+тривірш+катрен+двовірш+катрен, але в ньому використано лише п’ять рим за схемою: *babba ddd hchh cc dcdd* (дві окситонних і три парокситонних рими).

Поезія «Ну і що ж...» поєднує чотири катрени за схемою *baba* з п'ятивіршем *babba.*

Твір «І в природі туман...» являє собою катрен та п'ятивірш, у яких використано лише окситонні рими.

Серед метричних структур у збірці представлено в основному двомірники та тримірники. Серед двоскладових явно домінує ямб (26 віршів), а хорей представлено тільки в трьох текстах.

Більшість ямбічних поезій репрезентована віршовим розміром Я5 – «Київ», «Іди вперед», «Ти твердо стій», «Ну і що ж...», «У ріднім краю в

праці і змаганні...», «Ліки», «Летять літа», «Я втратив все», «Нема надії», «Розмова з читачем», «Спогад», «Шлях», «Ранок у лузі», «Прощання», «Татові», «Олексію Девладу», «Біля моря», «Італійська весна». Так, перший із названих творів являє собою розлогий віршований нарис, присвячений героїчному минулому й сучасності української столиці. П'ятистопний ямб додає тексту патетики, урочистості:

Люблю тебе я, Кия сивий град,
Де дух століть із сірих мурів віє,
У мирній праці й реві канонад,
В гудінні дзвонів Лаври і Софії [1, с. 13].

Легкий динамічний розмір Я4 використано в трьох поезіях книжки – «Чому?», «Травень у полі» та «Prisoner».

Згори блакитна парасоля
Спада на море – справжній рай!..
Чому жене жорстока доля
Мене по світу з краю в край («Чому?») [1, с. 39].

Шестистопний ямб творить два вірші – «Серп і молот» і «Дівчині».

Трима на овиді кривавий серп і молот
У хижих пазурях новітній сатана.
Де тінню ляже він, шаліє смерть і голод,
Там брат ріднесенького брата розпина
(«Серп і молот»)[1, с. 27].

Тристопний ямб проглядається лише в одному творі – «Вересень іде». Але цей вірш написаний скоріше за зразком фольклорного тринадцятискладника (7+6)+ (7+6):

Сумує чорнобрива,
Шепоче осока.
О, доле нещаслива,
Немає козака [1, с. 66].

Різностопний ямб фіксується у цитованому вже вірші «Тебе нема» (Я5552) та в поезії «О, як хотілося б...» (Я6565).

П'ятистопним хореєм подано вірш «Батьківщина»:

Чорне море і Дніпро широкий,
Луг зелений, гори і ліси,
Не одно у світі заздре око
До такої Божої краси [1, с. 9].

Шестистопний хорей репрезентований у творі «Де село родиме»:

Де село родиме, попіл, глина, ями,
Там найкращі квіти в'януть навесні,

Ти в задумі, тузі, мамо, рідна мамо,
Заросла вже терном стежка по мені [1, с. 85].

Різностопний хорей (Х65335) представлено у п'ятивіршевому тексті «Пам'ятаю»:

Вже над рідним краєм не ревуть гармати,
Ти сумуєш там десь, а я тут...
Пам'ятаєш, Нато,
Вечори крилаті,
Незабутній Київ, інститут [1, с. 67].

Автор міг подати даний текст і катренами за схемою Х6565, але зупинився на п'ятивіршевому форматі.

Дактиль присутній лише в одному творі збірки – «Зима»:

Тужить матуся моя...
Вітер, сніги, хуртовина...
Стогне вкраїнська земля,
Плаче моя батьківщина [1, с. 82].

Інші тримірники представлені частіше. Зокрема, амфібрахієм подано сім творів: АмфЗ – «У Карпатах», «Журавлі», «Хотів би я знати», «Сон» («Як казка, як мрія, як Фея...»); Амф4343 – «Смерть друга», «Тарасова пісня», «Сон» («Дрібними сльозами вмивалися зорі...»). Наприклад:

На нас насувалась ворожа орда,
Мов хвиля морська в час прибою,
Й наш сотник безстрашний команду подав:
«Вперед за вітчизну, до бою!»
(«Смерть друга») [1, с. 16-17].

Найчастіше в збірці репрезентований анапест. Ним написано 33 твори. Найпоширеніший розмір АнЗ – «До музи», «Україні» («Рідне слово і рідні пісні...»), «На вершині», «Пригадалася знову вона», «Сопілка гуцула», «Свята любов», «Безсоння», «Заокеанським братам», «У Новому році», «Бажання», «Серце», «Другові», «Могила», «Золотий – поетичний...», «Вже давно відгули урагани...», «Хоч на серці у мене полинь...», «Тільки в спогадах...», «Надія на Бога», «Листопад», «Пісня» («Де в ланах золотої пшениці...»), «Осінь» («Зустрічаю я осінь вже другу...»), «Йду в простори...», «Я сумую», «Ратай».

Решту текстів запропоновано різностопним анапестом. Розмір Ан4343 репрезентований у віршах «Героям Закарпаття», «Десь у ріднім селі...», «Замість епілога». Наприклад, у першому з них:

Ви боролись безстрашно усі, як один,
Як мадяри на вас наступали,

України нам воля з Карпатських вершин,
Наче зірка провідна сіяла [1, с. 15].

Анапест у варіації 4433+33223 подано у цитованому раніше вірші «І в природі туман...».

Поезія «Я є вдячний...» поєднує структури: Ан5553 і Ан4553. Перша з них використана в початкових строфах. Наприклад:

Безгоміння, полон... Я один, ані батька, ні неньки,
Лиш за вікнами вітер чужий невгамовно співа,
Розгортаю листочок паперу, рожевий, маленький,
Кучеряві читаю слова [1, с. 68].

Остання строфа твору має такий вигляд:

Я є вдячний за те Вам, дівчино Марусе,
Що Ви мову батьків у душі молодій зберегли,
І так любите край наш, розп'ятий, мов тіло Ісуса,
У якому ще й раз не були [1, с. 68].

Збірка «За дротами» Андрія Легота містить також анапестові варіації Ан23333+Ан33 – «Не журися» («Не журися, юначе...»); Ан33223 – «Ой піду я...» та «Наливайте міцного вина»; Ан3232 – «Орли».

До книжки увійшли також мішані форми. У вірші «Не ридай» чергуються анапестичні рядки з амфібрахійним – *Ан3Амф3Ан33*:

Не ридай, що ти ріс у ярмі,
І юність твоя за дротами,
Ми волю здобудем самі,
Бо правда свята є із нами [1, с. 8].

У поезії «Невже весь вік?..» дві перші строфи подано різностопним ямбом *Я5362+ Я5262*, а дві наступні з ямбічно-хореїчним чергуванням: *Я4Х2Я4Х2:*

Нехай у серці Україна
Вирина!..
Нехай же пісня солов'їна
Залуна! [1, с. 41].

Вірш «Ну і що ж...» містить дві строфи з дольником (паузником). Решта – анапестичні (Ан3). Приклад дольника в першій строфі:

Ну і що ж, що весна в природі,
А на серці скрипучий мороз, –
Ми мости прокладаєм свободі
Серед злиднів, терпінь і погроз [1, с. 31].

Варіант дольника в третій строфі:

Ну і що ж, що наш край далеко,

А чужина – ворожа, німа, –
Навесні ж прилітають лелеки,
Як минає холодна зима [1, с. 31].

Як видно з численних прикладів, римування у більшості текстів збірки «За дротами» Андрія Легота – перехресне. Це різні варіації в катренах (*abab, baba, acac, bdbd, afaf, fafa).* Рідше – суміжне, або паралельне *(aacc, bbaa* тощо*).* Римування в п'ятивіршах – трьох різновидів: *bdaad, acaac, babba.* Рими відзначаються розмаїттям: повні (бою – мою [1, с. 7]; шатро – перо [1, с.7]; ярмі – самі [1, с. 8]; голубе – тебе [1, с. 9]; ліси – краси [1, с. 9]; полів – попелів [1, с.11]; мети – ти [1, с. 14]); консонансні (небозвід – народ [1, с. 20]; навали – направо [1, с. 22]; каземату – лету [1, с. 26]; умри – перерви [1, с. 30]; поривів – вияв [1, с. 93]); дактилічні (глобусе – голосі [1, с. 27]; молотом – золота [1, с. 32]; шампанами – ураганами [1, с. 32]; схвильований – гаптований [1, с. 76]; просторами – горами [1, с. 76] тощо. Але трапляються й досить одноманітні: батьківщину – загину [1, с. 7] і загину – батьківщину [1, с.12]; Дніпра – гора [1, с.11] і гора – Дніпра [1, с. 13]; світ – цвіт [1, с. 46] і цвіт – світ [1, с. 84] та ін.

У віршах «Спогад» і «Наливайте міцного вина» багато дієслівних рим, які не вважаються окрасою лірики. Наприклад:

А тоді Україну ***згадать,***
За родиною тяжко ***зітхнуть****.*
Їй привіт ***передать,***
Мов дитя ***заридать****,*
І з облегшеним серцем ***заснуть***
(«Наливайте міцного вина») [1, с. 53].

В одній зі своїх поезій співець визнає: «*Хай пробачить читач: я писав, як умів, Це лиш скромний чуття мого вияв»* [1, с. 93]. Але попри окремі огріхи чи неточності, або ж самоповтори, збірка не може не викликати до себе інтересу і з точки зору пізнавальної (літературний літопис маловідомих подій із історії УНА та побуту українських полонених у таборах), і з художнього боку (певна версифікаційна вправність, асоціативність мислення).

Література

1. Легіт Андрій. За дротами: перша збірка поезій: 1945-1948. Новий Ульм – Лондон, 1958. 96 с.

2. Легіт-Ворушило Андрій. Спогади. *Визвольний шлях*. 1999. №11. С. 1395–1408.

Нечит А.А.
магістрантка
Мелітопольський державний педагогічний університет
імені Богдана Хмельницького

КОЛОРИСТИКА ЛІРИЧНИХ ТВОРІВ В. ПІДПАЛОГО

Анотація. *У науковому дослідженні представлена інформація про те, що твори В. Підпалого мають колористичне наповнення. Акцентовано на тому, що В. Підпалий вдається до поліфонічної інтерпретації перегуків сучасного й минулого, ліричних настроїв, елегійних і пейзажних замальовок, а також філософічних роздумів над сенсом життя, що мають виразно екзистенційний характер.*

Ключові слова: *колористика, поетика, сюжет, художність, ліричний твір, поезія, літературно-художній текст.*

Малодослідженим аспектом творчості В. Підпалого є питання колористики його ліричних творів. Разом із тим колір є важливою оцінною категорією інтерпретації літературно-художнього тексту, а колористика в поезії митця – доречний і вагомий елемент естетичної системи, що, поряд з іншими засобами вираження індивідуальної емоційності, створює єдине, цілісне враження від яскравої картини чи образу.

У різні роки про поезію В. Підпалого писали І. Гнатюк, Т. Грибініченко, Є. Гуцало, І. Дзюба, М. Домчук, П. Засенко, М. Ільницький, Ф. Кислий, М. Коцюбинська, Ф. Неуважний, Б. Олійник, Я. Розумний, П. Скунць, С. Тельнюк та ін. Більшість публікацій, присвячених життєвому і творчому шляху поета, – це спогади сучасників та стислі оцінки його літературної спадщини, переважно публіцистично-біографічного характеру.

Дослідник І. Прокоф'єв зауважує: «Ще в кінці XIX століття символісти та імпресіоністи через використання найширшої гами кольорів прагнули передати складність і єдність світу, багатобарвність життя» [**Ошибка! Источник ссылки не найден.**, с. 110]. Подібну функціональну роль образ кольору виконує і в поетиці В. Підпалого. У багатьох його творах колір закладається на рівні відчуттів, емоцій, колористичне вирішення будується за «принципом райдуги», який підкреслює «екстравертність» психоструктури митця. Такі поети малюють словом у яскраво-квітчастих тонах – синьому, золотому, жовтогарячому, червоному.

Тому й найперше враження від лірики митця – розмаїття барв.

Однак уважний аналіз дозволяє помітити, що В. Підпалий використовує головним чином три основні кольори: синій, жовтий та червоний у множині їх відтінків. Також в художній палітрі майстра посідають важливе місце білий (колір денного світла) та чорний (відсутність світла) кольори. Отже, колористична гармонія поезії В. Підпалого виявляється навдивовижу схожою до гармонії природної, а тому й вираження своє знаходить передусім у пейзажній ліриці. Справжню музику кольорів, тонів і напівтонів можна відчути в його поетичних рядках:

Із *голубого* вулика у *синій* ранок
оранжеві бджоли роями вилітають
по *бурштиновий* мед *червоної* конюшини,
скропленої на світанку *срібною* росою
Із *білої* хати у чистій сорочці
за *жовтий* поріг кленовий
виходить батько, і *золотий* промінь
грається від його усмішки… [3, с. 115].

Інколи автор подає поряд кілька означень коліру – з метою уточнення зорової інформації, як-от: «молочно-біла мла». Особлива символіка *синього* кольору і його відтінків у поезіях В. Підпалого, оскільки саме синій і голубий кольори в них є найчастотнішими і найрепрезентативнішими. Таку ж думку стверджує Т. Шарова, акцентуючи увагу на тому, що і у творчості В. Бондаря синій колір відіграє важливу роль у художніх текстах. Однак поряд із синім кольором у творчості більшості письменників, на думку дослідниці, зринає червоний та чорний колір, як своєрідний контраст [8, с. 156].

Синій, блакитний – це кольори, які домінують у барвокористуванні українців, адже їхній зміст зумовлений впливом природних факторів – неба й води. Блакитний символізує інтенсивність мислення і високу моральність креативної особистості. «Синій – символ вірності, довір’я і безконечності. Як безконечними бачиться морська далечінь і небесна глибина» [1].

Синя барва у В. Підпалого традиційно пов’язана із стихією води, з далиною та безмежністю пейзажів, а отже, використовується здебільшого на позначення неба, річки, рослин: «на пательні синій неба пропливає», «неба тихого синій шовк у Дніпрі потопає», «синь ріки каламутить», «хтось на могилі посадив червоні айстри, а між ними – дві сині-сині», «над Либіддю верба синіє». Але можна відзначити й дуже рідкісні випадки

символічного вживання голубого й синього кольорів: «хата радітиме оченятами голубими», «синє лісу колесо розкручує чаклун», «синій сон», «сирі тріски на полум'ї сичать, неначе сині змії». Різноманітні компетентності, які повинен здобувати під час навчання студент-філолог представлено у статті науковців [6, с. 74].

У поле зору поета обов'язково потрапляють небо, вітер, земля, часто – сонце, що символізує світлу, позитивну енергію світу, з якою узгоджується оптимістичний настрій поета. В. Підпалий вживає пейзажні деталі не заради змалювання картини навколишнього світу, а для вираження почуттів, які викликає предмет споглядання:

Синій сніг. Дорога чорна.
Сон долин, дерев, людей...
Це від бога, чи від чорта
Ніч оця на землю йде?.. [3, с. 108].

Прикметно, що посмертна збірка «Сині троянди» (яку, до речі, сам автор хотів назвати інакше – «Синя птиця») вже своєю назвою утверджує свою кольорову домінанту – синю: її вжито дев'ятнадцять разів. Також колористичне наповнення мають ті твори, у назви яких митець уводить любі серцю кольори – поема «Голубе кладовище», балада «Сині троянди», поезія «Синя птиця». Таку думку підтверджують і науковці, які наголошують на тому, що за допомогою колористики можна осягнути особливості творчих пошуків митців [7, с. 124].

Голубий колір також у пошані в поета. «Голубий – близький за духом синьому кольору, символізує благородство, ніжність і вірність, і легкий сум через розуміння конечності прекрасного і неповторного в людському житті та недосяжності вічного, як недосяжна небесна блакить…» [1]. Саме голубому кольору В. Підпалий надає перевагу у своїй ранній ліриці («сни понесуть у очах голубі», «заглядає в очі день голубий»). Однак синій колір поступово стає домінуючим («сині вежі вербові», «синій сніг», «як тут гарно: шелест і шерех, синій іній і синя вись»). Цікавим є використання в одній фразі обох кольорів: «Із голубого вулика у синій ранок оранжеві бджоли роями вилітають», «Ой сіро, сіро, не сіро – синьо: заголубіло місячне сіно».

Блакитний колір В. Підпалий вживає не так часто, можливо, з метою урізноманітнення кольорової гами своїх творів: «на лозах гнучких сни блакитні гойдались», «над блакитним димом дійниці дзвонять», «крильми по струнах невидимих вдарить у блакиті жайворонок голосний», «радості блакитна птиця майне у нас за ворітьми», «блакитні вечори степів» [3, с. 539].

В. Підпалий також активно використовує різноманітні відтінки голубого та синього – голубуватий («і ляга на чоло твоє зморшка шовкова, крізь призму сльози моєї голубувата»), синюватий («настоїться синюватим цвітом»), підсинений («хвиль олов'яну сірість понад ставом скрашають верб підсинені ряди»), а також незвичне поєднання: «місто, голубе й каштанове».

Символічна опозиція краю-початку у поєднанні з символікою слова покладена в основу вірша «Крайнебо». Поет співвідносить конкретне явище горизонту з його художнім образом крайнеба. Міркуючи над тим, що зумовило подібне визначення, автор зосереджується на словесному образі крайнеба, що концентрує в собі не лише таємничість спостереженого явища, а й інші сенси народної світологеми краю-початку:

Ніхто з людей не знає, де той край
Кінчається, а де початок – неба...[3, с. 158].

Увагу поета привертають символічні нюанси образів світла-темряви. У вірші «Таємниця» ліричний герой виступає суб'єктом чистого споглядання. Він милується одночасно красою довколишньої природи і таємничістю естетичного сприйняття. В «Елегії про сутінки» втілено символіку темряви як незрозумілої сили, що має місце поруч зі світлом. У «Ясній елегії» спостерігаємо протилежний аспект символіки світла-темряви, що актуалізує свої сенси в почуттях любові, пов'язаної з мотивами проминальності:

...і стане все на світі зрозуміле,
Прочинить легко двері таїна,
І стане страшно: те, що не любили
І що любили, в безвість порина [3, с. 175].

У творчості шістдесятників окреслюється елітарна тенденція, характерна для мистецтва ХХ століття – естетизм. Представники цієї течії «обстоювали іманентні принципи «мистецтва для мистецтва», достеменну свободу творчості, запроваджували атмосферу «аристократизму духу» та вишуканого артистизму» [2, с. 348].

В. Підпалий вдається до поліфонічної інтерпретації перегуків сучасного й минулого, ліричних настроїв, елегійних і пейзажних замальовок, а також філософічних роздумів над сенсом життя, що мають виразно екзистенційний характер. Також колористичне наповнення мають його твори, у назви яких митець уводить любі серцю кольори – балада «Сині троянди», поема «Голубе кладовище», поезія «Синя птиця», збірка «Сині троянди» (яку автор хотів назвати – «Синя птиця» й кольорову домінанту в ній вжито дев'ятнадцять разів («сині вежі вербові», «синій

сніг», «як тут гарно: шелест і шерех, синій іній і синя вись»; «Із голубого вулика у синій ранок оранжеві бджоли роями вилітають», «Ой сіро, сіро, не сіро – синьо: заголубіло місячне сіно»). Колористика В. Підпалого відіграє значну роль у формуванні його творчого світогляду.

Література

1. Значення кольору в житті церкви. URL: http://phc.flybb.ru/topic541.html.

2. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. / [авт.-уклад. Ю. І. Ковалів]. К.: Академія, 2007. Т.1: А – Л. 608 с.

3. Підпалий В. Автобіографія/ Українське слово: Хрестоматія укр. л-ри та літ. критики ХХ ст. : [у 4 кн.]. К.: Рось, 1995. Кн. 4. С. 539 – 541.

4. Підпалий В. О. Золоті джмелі: вибрані твори / [упоряд. та примітки Н.А. Підпалої]; [худож. оформ. К.І. Сулими]. К.: Твім інтер, 2011. 560 с.

5. Рарицький О. «Сковородинські думи» В. Підпалого: екзистенційний вибір поета. *Григорій Сковорода – духовний орієнтир для сучасності* (Наукові матеріали ХІІІ Сковородинівських читань): [у 2 книгах / [відпов. ред. проф. М. П. Карпанюк]. К.: Міленіум, 2007. Кн. 1. С. 193–197.

6. Шарова Т., Шаров С., Бородихіна О. Формування комунікативно-діалогічної компетентності студентів-філологів. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія «Філологія»*. Вип. 29. Т.1. 2017. С. 74–76.

7. Шарова Т.М. Теоретичні аспекти дискурсу українських письменників 20-30 - х рр. ХХ ст.: тематичний спектр та рецептивна естетика. *Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філологія*. Вип. 10. Маріуполь: МДУ, 2014. С.124–132.

8. Шарова Т.М. Василь Бондар: поезія та художня проза письменника як біографічний ландшафт. Харків: Видавництво «Майдан», 2010. 184 с.

Ніколаєнко В.М.

кандидат філологічних наук

доцент кафедри української літератури

Запорізький національний університет

ІСТОРІОСОФСЬКА СЕМАНТИКА ЧАСУ В РОМАНІ І. РОЗДОБУДЬКО «ЗІВ'ЯЛІ КВІТИ ВИКИДАЮТЬ»

Анотація. *Стаття присвячена осмисленню специфіки розуміння часу в*

романі І. Роздобудько «Зів'ялі квіти викидають» як історіософської категорії, зумовленої зверненням авторки до вісі минуле – майбутнє, що проходить через час як модус сучасності, через сьогодення, порушуючи найважливіші проблеми теперішньої дійсності.

***Ключові слова**: історіософія, семантика, роман, час, семіосфера.*

Сьогодні актуальними є питання про історіософію літератури, вивчення якої переважно розгортається в історико-літературному (С. Андрусів, Ю. Мариненко, С. Павличко) або ж у портретно-монографічному (О. Астаф'єв, Ю. Барабаш, М. Крупач, Т. Литвиненко) аспектах.

Незважаючи на певну самостійність способів пізнання мистецтва слова й історіософії, художня історіософія – одна з точок їх перетину й взаємодії. Історіософія в літературі – це іманентна художнім текстам сукупність історіософських ідей і проблем, трансформована образно-словесною формою. Окреслений аспект можна розуміти бівалентно: як «історіософську тему», що вплітається до сюжету твору, простежується в поведінці персонажів, авторських рефлексіях тощо, і як «історіософську тезу», що чітко формулюється через конкретні твердження наратора [див.: 4, с. 15].

Художній універсум романів І. Роздобудько криється в площині історіософії, предметом вивчення якої є питання про загальні закони розвитку соціуму. Високий ступінь концентрації морально-етичного заряду художніх полотен авторки спонукає як до студіювання її творів, так і дослідження її історіософської концепції, що засвідчує неабиякий дослідницький інтерес (К. Владимирова, Н. Герасименко, Ю. Джугастрянська, Т. Дігай, Є. Повєткіна, О. Приходченко та ін.).

Анонсована тема суголосна потребам сучасної літературознавчої науки, оскільки є одним із актуальних питань літературно-художнього дискурсу. Тому мета статті полягає в аналізі історіософської концепції І. Роздобудько в романі «Зів'ялі квіти викидають», однією з царин якої є час.

Художній світ – продукт авторської уяви – відповідає письменницькому розумінню й сприйняттю дійсності: законів розвитку й існування суспільства, його морально-етичних орієнтирів, отже, основних історіософських смислів.

Уявний світ, представлений автором у творі, існує в часі, який виконує оцінні функції та виконує «обов'язки речника» автора, демонструє його суб'єктивність. Аналіз того чи того твору письменника уможливлює формування уявлення митцем важливих історіософських понять. Такі особливі структури та елементи можна називати історіософським часом.

Час є одним із найбільш знакових та смислонаповнених концептів творчості І. Роздобудько. Реалізуючись у різних конкретно-чуттєвих образах у межах різних тем та проблем, час виходить далеко за рамки класичного виміру «минуле–теперішнє–майбутнє» й перетворюється на своєрідну художню універсалію. І універсальність ця невипадкова: «час як філософська категорія завжди присутній у художній творчості. Найбільша влада часу виявляться в тому, що поет не може вийти за межі часово-просторового виміру національної мови: адже він розмовляє з читачами в певний час і в певному просторі» [2, с. 141].

У романі «Зів'ялі квіти викидають» активізується буттєвий час особистості. Переважає мотив плинності часу, який тече, проминає, і стає демонічним у своїй незворотності. Персонажам тільки й залишається, що скоритися долі та пливти за швидкою течією часу. Це посилює відчуття самоти героїнь, породжує страх перед майбутнім, призводить до того, що вони тримаються за «минуле, вважаючи, що воно було найкращим, адже все в ньому вже є прочитаним і зрозумілим» [3, с. 189]. Тому для героїв твору, зокрема для Едіт та Леди, спогади про минуле постають як необхідна складова теперішнього їхнього буття. Спомин сприймається настільки органічною часткою сучасного життя персонажа, що постає питання про розрізнення реального та ірреального в кожну конкретну мить існування.

Письменниця вдається до художніх можливостей спогадів, візій із минулого – далекого і близького – для того, щоб показати причино-наслідкові зв'язки між подіями та характерами, з метою витримати динамізм оповіді – зовнішньої і внутрішньої.

Інтерференція сучасного й минулого зумовлює руйнацію об'єктивної гармонії світу природи, бо для героїв не існує грані між днем учорашнім і сьогоднішнім, а відтак, спогади стають такими ж реальними, як і сучасні події.

Швидкоплинність життя, часу, прощання з молодістю поглиблює відчуття самотності. Проминальність життя увиразнюється мотивом старості, яку переживає людина: «Оля-Офелія стоїть перед люстром і намагається зачепити неслухняне пасмо сивого волосся шпилькою з маленькою білою намистинкою на кінці. Пасмо під її неслухняними пальцями зіжмакується й розповзається, як клейке павутиння, тонка кіска закручена абияк – старій важко впоратися з нею» [3, с. 50].

Незворотній лінійний час – це тягар, який приречена нести людина. Тому, персонажі роману перебувають начебто поза межами «теперішнього» часу, ігнорують швидкоплинний час, цінуючи кожну буттєву мить, оскільки не лише вже осмислене минуле дарує людині відчуття щастя, а й сучасне

містить безліч радощів, приємних несподіванок, які лише треба вміти оцінити.

Час у романі може набувати ознак вічного, всетривалого – це час внутрішній, що позначає стан душі суб'єкта, його ставлення до буття: «У мене вже немає часу на довгі міркування. Хоча ні! У мене попереду – вічність» [3, с. 175]. Саме завдяки внутрішньому часу герої усвідомлюють, що вони самотні, що життя минає, але «десь там, на місячній доріжці ми всі маємо зійтись» [3, с. 175].

Особливу роль у відтворенні романного часу відіграє фотографія. Фотографія – це особливий, ймовірно, найматеріальніший, найвиразніший засіб фіксації часу, оскільки, на відміну від речей, деталей портрету чи предметів побуту, які можуть лише потенційно викликати спогади й візуальні, звукові, нюхові, дотикові образи, фотографія одразу і напевне «починає» з візуального образу. Фотографія має здатність схоплювати й затримувати на прямокутному глянцевому папірцеві обличчя людей, їхні посмішки, блиск очей – такі, якими вони були лише одну мить: «… те, що фотографія до безкінечності відтворює, мало місце всього один раз: вона до безкінечності повторює те, що вже ніколи не може повторитися в екзистенційному плані» [1, с. 11]. І в цьому її, фотографії, безмежна цінність – вона оречевлює «невпинне повторення випадковості» [1, с. 13] й опредмечує спогад. На маленькому клаптику паперу міститься цілий світ – образи людей і речей у поєднанні зі звуками голосів чи музики, запахами, смаками, емоціями актуалізуються, стають живими і близькими через багато років. Зміщуються часопросторові пласти й минуле перетворюється на теперішнє, на тут-і-тепер: «на одній, найменшій світлині зображену жінку… Світлина жовта, подерта, блякла, добряче зіпсована сонячним промінням і часом… Жінка на світлині була світловолоса, з елегантною холодною завивкою й у маленькому капелюшку-пігулці з вуалькою» [3, с. 45].

Стара фотографія має інакший семіотичний статус, ніж фотографія нещодавня, свіжа. Давність фотографії передбачає більшу часову дистанцію, що відокремлює мить, коли вона була зроблена, від миті теперішньої, а значить, повторення зафіксованої миті має особливе значення: зображені на фото люди вже давно виросли / постаріли / померли. Феномен старої фотографії, крім повторення неповторного, втілює ще один момент: містичність повернення до життя людей, яких вже давно немає на світі. Відтак можна говорити про амбівалентність емоцій при перегляді старих фотографій: радість від зустрічі з близькими і рідними поєднується з біллю і печаллю, нагадуванням про непоправність старіння чи смерті.

У романі старі фотографії стають ключем до дверей у минуле й

нагадують персонажам про молодість, про давніх знайомих: «…поглядала на фотографії, що висіли на стіні. На одній був гарний молодик у шатах Отелло, на другій – чоловік у фраку з метеликом та моноклем на одному оці…» [3, с. 44].

Отже, крізь призму часу І. Роздобудько актуалізує в романі семіосферу з багатозначними смисловими зв'язками і значеннями. Всі історії персонажів переосмислюються, набувають нових смислів і бачень.

У творі авторка нанизує пережиті, забарвлені індивідуальними відчуттями моменти. Ці миті в рецепції письменниці виступають у ролі спогадів, що залишаться з героїнями протягом усього життя.

Підсумовуючи, зазначимо: розуміння часу в романі «Зів'ялі квіти викидають» як історіософської категорії, зумовлено зверненням авторки до вісі минуле – майбутнє, що проходить через час як модус сучасності, через сьогодення, порушуючи найважливіші проблеми теперішньої дійсності. Героїні художнього світу письменниці, проживаючи свій час як вибір, творять свою історію, оприявлюючи в часі власний індивідуальний досвід.

Література

1. Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии. Москва: Ad marginem, 1997. 223 с.

2. Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике. Литературно-критические статьи. Москва: Художественная литература, 1986. С. 121-290.

3. Роздобудько І. Зів'ялі квіти викидають. Київ: Нора-Друк, 2008. 208 с.

4. Роздобудько І. Переформулювання. Київ: Нора-Друк, 2007. 240 с.

5. Руснак І. Художня модифікація національної історіософії в прозі Уласа Самчука: автореф. дис… д-ра філол. наук : 10.01.01. Кіровоград, 2007. 53 с.

Огульчанська О.А.
кандидат філологічних наук
старший викладач кафедри української і зарубіжної літератури
Мелітопольський державний педагогічний університет
імені Богдана Хмельницького

СВІТ РЕЧЕЙ У ТВОРАХ І. ФРАНКА «БОРИСЛАВ СМІЄТЬСЯ» ТА «THE STARS LOOK DOWN» BY A. CRONIN

Анотація. *У статті зроблено спробу порівняльного аналізу близьких*

за тематикою і проблематикою творів І. Франка та А. Кроніна; з'ясовано роль і функції світу речей у романах.

***Ключові слова**: сюжет, образ, роман, характерологічна функція, психологізм.*

Винесене в назву статті слово «річ» потребує осмислення його термінологічного використання. Йдеться про предмети матеріальної культури та про їх зображення в художніх творах. Понятійний зміст слова формувався на ґрунті запозичення з термінологічного поля живопису, як, наприклад, інтер'єр, пейзаж, портрет і надання їм літературознавчих функцій. Чи не вперше до цього питання звернувся О. Білецький у відомій праці «У майстерні художника слова». Обґрунтовуючи термін «натюрморт», підкреслив, що в терміні вбачається зображення речей – знаряддя і результатів виробництва штучного облаштування, створеного людиною [1].

Як відомо, сам термін О. Білецького не прижився, тоді як обґрунтування було цілком сприйняте. З часом воно було означене іншим словом – річ. Це здійснив А. Цейтлін, а А. Чудаков вніс певні корективи щодо визначення, не розрізняючи явища рукотворні чи природні. А. Єсін цілком слушно зауважує, що «психологізм […] змушує зовнішні деталі працювати на зображення внутрішнього світу» [2, с. 33].

Аналізовані твори ще не були об'єктом компаративного аналізу. Монологічному вивченню творчості А. Кроніна присвячені праці Т. Буригіної, К. Мередіт, А. Фуско та інших літературознавців. Роман І. Франка «Борислав сміється» впродовж багатьох років поліаспектно досліджують Р. Голод, Т. Гундорова, Д. Наливайко, М. Такчук та багато інших науковців.

На відміну від представників робітничого класу, для яких одяг не виконує характерологічної функції за відсутності матеріальних статків для придбання таких речей, що змогли б бути відтворенням певних смаків і вподобань, вищі прошарки суспільства надають своєму і чужому зовнішньому вигляду важливого значення. І. Франко зазначає, що саме перше враження може сприяти формуванню хибного уявлення про персонажа. Як у випадку з Фанні, коли дівчина побачила Готліба в одязі вуглярчука і засумнівалася, чи може цей юнак належати до вищих прошарків суспільства, як він сам про себе говорить.

Психологічно вмотивованими є збірні образи робітників та представників панівної верхівки. Не виокремлюючи певного персонажа, письменник досягає реалістичності зображення у контрастному змалюванні загальної картини натовпу. Чільне місце відводиться опису елементів одягу,

прикрас заможного панства: «Ціле товариство в модних чорних сурдуках, в пальтотах з дорогих матерій, в блискучих чорних циліндрах, в рукавичках, з лісками в руках і перстенцями на пальцях, дивно відбивало від сірої маси робітників, пестріючи хіба червоною краскою цегли або білою краскою вапна» [3, с. 473 – 474]. В іншому місці тексту привертають до себе увагу такі описи зовнішнього вигляду ріпників: «в просяклих нафтою сорочках та подертих кахтанах» [3, с. 302]; «Чорні зароплені кахтани, лейбики, сіряки та гуні, такі ж сорочки, переперезані то ременями, то шнурками, то ликом, бліді, пожовклі та позеленілі лиця, пошарпані та зароплені шапки, капелюхи, жовнярські «гольцмици», бойківські повстяні крисані та підгірські солом'яники, – все те густою, брудною, сірою хмарою вкривало толоку, …» [3, с. 389]. Відсутність індивідуальних рис, порівняння людей із сірою хмарою посилює психологічне звучання збірного образу.

А. Кронін також акцентує і на вбранні представників бідних прошарків суспільства – робітників шахти, і на речах, що мають психологічну та характерологічну функції: «It was lighter. The clock had been the first thing pawned, the temple marble clock her father had won for bowling» [4, p. 2]. У цьому він близький до натуралістичного зображення у творах адепта натуралізму Е. Золя. Переконливими є й детальні описи вулиць: «Like the other rows, Balaclava stretched for a bad five hundred yards — a reach of grimed stone houses sooty black in colour, but daubed and seamed with clumsy veins of white where mortar had been added to fill the larger and more recent cracks. The square chimneys, broken and uneven, looked drunken; the long line of roofs undulated from subsidences, like a wavy sea; the yards were palinged with decayed railway sleepers, broken stubs and rusty corrugated iron, backed by heaps of slag and pit-waste. Each yard had its closet and each closet had its pail. An iron pail. The closets stood like sentry-boxes, between the rows, and at the end of the rows was a huddle of home-made outhouses, built on lumpy ground beside a span of naked rail tracks» [4, p. 5]. Така розлога деталізація дозволяє реципієнту візуалізувати простір. Є у Кроніна і речі, що виконують характерологічну функцію – йдеться про трансформацію образу Джо, який із бідного хлопця завдяки махінаціям перетворився на заможного красеня. Ще на початку твору він ладен винаймати помешкання, що не приваблює навіть інтер'єром: «He went after her, entering «the back room», a small blowsy much-lived-in apartment, full of old bits of horse-hair furniture, penny magazines, presents from Whitley Bay and bags of pigeon meal. Two blue chequer homers sat solemnly on the mantelpiece» [4, p. 20]. А ось вже зовсім інший Джо: «He's a man, Joe is. He can do things, get out and make some money. Why don't you take a lesson from him? Look at his car, and his clothes, and his jewellery and the cigarettes he

smokes. Look at him, I tell you, and think shame of yourself» [4, p. 230]. Так про нього із захопленням говорить дружина Девіда –Дженні. Весь вигляд Джо – це виклик суспільству; зовнішній вигляд, шикарне авто «говорять» про його статки, безтурботне життя. Девід – інший: чесний, справедливий, щирий. Він уміє аналізувати і сприймати життя з усіма його негараздами і випробовуваннями та гостро реагує на соціальну нерівність і несправедливість. Девід – носій об'єктивного сприйняття навколишньої дійсності, через призму його світогляду письменнику вдається переконливо зобразити разючий контраст заможні/бідні: «He let his gaze wander round the restaurant, noting the swift service, the flowers, iced wine, rich food and elegant women. The women especially — they blossomed in this warm perfumed air like exotic flowers. They were not like the women of the Terraces, with calloused hands and faces puckered by the eternal struggle to live. They wore costly furs, pearls, precious stones. Their finger nails were crimson, as if delicately dipped in blood. They ate caviar from Russia, *pâtè* from Strasbourg, early strawberries forced under glass and carried by aeroplane from Southern France» [4, p. 262]. Український автор теж вдається до опису, що підсилює загальне звучання соціальних проблем: «Дами ті – то були по більшій часті старі погані жінки, котрі недостачу молодості і красоти старались покрити пишним і виставним багатством. Шовки, атласи, блискуче каміння і золото так і сяло на них» [3, с. 475]; «Пахучий дим з дорогих цигар клубився понад головами до дощаної стелі…» [3, с. 486].

Ще одну характерологічну функцію в обох творах виконує інтер'єр будинку, кабінету. Так, помешкання Германа свідчить про відсутність смаку, байдужість до створення комфортної атмосфери: «На стінах, побіч деяких нових штихів, висіли почорнілі від старості портрети давніх польських магнатів… Дивно виглядала тота суміш старосвіччини з невмілими і немов случай ними пробами новини, але Германа се мало обходило, він і так зайнятий був іншими, уважнішими ділами, його завдання було – громадити, а не уживати…» [3, с. 493 – 494]. У романі «The Stars Look Down» – це кабінет Барраса, в якому продумана кожна деталь, кожна річ має своє місце, підкреслює статусність та гарний смак та створює певну атмосферу: «The study was a spacious and comfortable room, thickly carpeted, with a massive desk, dark red curtains screening the windows, and several photographs of the Colliery hung upon the walls» [4, p. 43]. Кабінет – особистий простір Барраса, і, навіть, син не має права туди заходити: «He did not go to his own room but to his father's study, the room which, since his childhood days, had been sealed with a taboo, making it a sacred, forbidden room. Exactly in the centre of the room stood his father's desk, a solid richly grained mahogany desk with beaded edges, heavy

brass locks and handles, more sacred, more forbidden than the room» [4, p. 211]. Зміни в інтер'єрі будинку Барраса пов'язані з його захопленням молодою дівчиною – Геррі. Письменнику вдалося майстерно передати трансформацію образу заможного пана, зосереджуючи увагу на зміщенні пріоритетів: «New furniture and carpets, a new gramophone, the car, a number of luxurious easy chairs, a special water softener, the old American organ removed and an electric pianola substituted. It was significant that he bought no more pictures» [4, p. 185]. У цьому випадку можемо говорити і про світомоделюючу роль речей.

Отже, проаналізувавши деякі приклади світу речей у творах І. Франка та А. Кроніна, можемо акцентувати на таких функціях речей: характерологічна, світомоделююча, психологічна. А. Кронін, на відміну від І. Франка, через зміни, що відбулися в інтер'єрі, вбранні показує еволюцію персонажа, рівень самосвідомості, самооцінки/оцінки іншими. Вважаємо, що і надалі є сенс досліджувати в порівняльному аспекті твори видатних майстрів слова, адже аналізовані твори близькі за ідейним звучанням, проблемами, порушеними у творі.

Література

1. Белецкий А. И. В мастерской художника слова. Москва: Высшая школа, 1989. 160 с.

2. Есин А. Б. Психологизм русской классической литературы. Москва: Просвещение, 1988. 176 с.

3. Франко І. Вибрані твори. Київ : Вид-во художньої літератури «Дніпро». 792 с.

4. Cronin A. The Stars Look Down. Rosettabooks. 2015. 325 p.

Пінігіна Ю.Г.
магістрантка
Мелітопольський державний педагогічний університет
імені Богдана Хмельницького

ОСОБЛИВОСТІ ТВОРЧОСТІ І. АНДРУСЯКА В ІСТОРИЧНО-ЛІТЕРАТУРНОМУ ПРОЦЕСІ КІНЦЯ XX – ПОЧАТКУ XXI СТ.

Анотація. У статті представлено творчість І. Андрусяка, яка ґрунтується на засадах літературного процесу XX – початку XXI століття. Акцентовано на тому, що поезія І. Андрусяка, підносить роль України у світовому відродженні, оскільки письменник прямо говорить про міфічні

події та намагається перенести їх на український грунт.

Ключові слова: художня література, поезія, маніфест, історико-літературний процес.

В історії української літератури кінця ХХ – початку ХХІ століття з'являється велика кількість літературних угрупувань, туди входять письменники з різних куточків України. Члени таких літературних угрупувань переглядають власні підходи до висвітлення різноманітних питань літературного змісту, а також закладають основи для роздумів.

Сьогодні існує велика кількість письменників, які прагнуть відкидати нові стереотипи. Як правило, творчість таких письменників зорієнтована на розвиток символічності, філософії, естетики. До числа таких письменників слід зарахувати І. Андрусяка, який відзначався метафоризацією, естетичністю, символічністю. І. Андрусяк наповнював свої твори естетикою, говорив про прекрасне, майбутнє та наголошував на змішуванні жанрів. Поряд із такими категоріями не слід забувати по пам'ять, якою живе будь-яка людина, оскільки в її основі, як правило, все пережите, усе відчуте на собі [11, с. 134].

І. Андрусяка можна назвати яскравим представником літературного угрупування «Нова дегенерація». Він є автором великої кількості поетичних збірок, прозових творів. Неодноразово творчість письменника була предметом дослідження критиків, літературознавців, науковців. Не можна говорити про те, що у наукових статтях дослідники повністю репрезентували творчість І. Андрусяка. Це були переважно поодинокі дослідники, які стосувалися певних аспектів його творчості.

Творчість Андрусяка відома читачам з кінця 90-х рр. ХХ ст. Він є представником літературного угрупування «Нова генерація». Колегами письменника в цьому угрупуванні були С. Процюк та І. Ципедрюк. Свого часу в газеті під назвою «Західний кур'єр», яка вийшла друком 1991р. в Івано-Франківську. Члени літературного угрупування «Нова дегенерація» видали маніфест , де розкрили свою порцію та подали трактування назви: «Нова генерація» сформована на засадах особистої дружби; на ідейно-естетичній основі та платформі «Молодої науки» та українського авангарду. Світоглядні орієнтири кожного письменника будь якого угрупування сьогодні вже є дослідженими, тому не дивним видається різноманітне розуміння кожного письменника в історії української літератури [12, с. 273].

Слід наголосити на тому, що діяльність літературного угрупування «Нова дегенерація» на думку Є. Барана зіграла «вирішальну роль у формуванні творчого обличчя покоління дев'яностих, яке заперечувало

традиції псевдоромантики з її псевдогероями і псевдопатріотичним пафосом [3, с. 214].

Дослідник акцентує увагу на тому, що члени літературного угрупування «Нова дегенерація», куди входи І. Андрусяк має певні елементи деструктивного характеру. Водночас критик акцентує власну увагу на тому, що «Нова дегенерація» була літературним гуртком, який мав в своїй основі неоромантизм [4, с. 214].

Інші дослідники дотримувалися думки про те, що з появою літературного угрупування «Нова дегенерація» завершився етап «карнавалізації». Так, наприклад, Н. Зборовська у науковій статті нагадує : «…апокаліптична позиція, розпочавшись в нашій літературі в кінці 80х років карнавальним сміхом, невдовзі змінюється постколоніальним «депресивним синдромом», що набирає дедалі поширенішого характеру» [6, с. 80]. Дослідники у науковій розвідці намагається розтлумачити назву літературного угрупування, констатуючи закладену в ній головну думку «щодо парадоксальної буттєвості українського світу, що кожного разу поновно вступає у своє чергове відродження – виродження» [6, с. 80].

Не залишився осторонь літературознавець В. Неборак, який спробував указати на відмінність між членами «Нової дегенерації», головним чином зосередивши увагу на особливостях їх поезій. Дослідник зазначив, що нова поезія була заснована на високій трагедійності світосприйняття. Це не можна було сприйнятим як народний пафос. На думку В. Неборака член літературного угрупування «Нова дегенерація» закликала до завершення кар навальності; члени гуртка стверджували, що свято закінчилося і вони мають лише масову ейфорію, яка є суворою реальністю [9, с. 84].

На початковому етапі свого розвитку члени літературного угрупування «Нова дегенерація» друкували свої твори в газеті «Західний кур’єр», а згодом почали випускати збірники поетичних творів під назвою «Нова дегенерація». Неоднорядними були відгуки сучасних письменників на твори, які були представлені в збірках, про що можуть дізнатися філологи, досліджуючи означене питання [13].

Досліджуючи творчість І. Андрусяка слід навести слова письменника, якими він пояснює свою причетність до літературного угрупування «Нова дегенерація» та його розуміння внеску та значення означеного літературного гуртка: «…літгурт «Нова дегенерація» виглядав дещо осібно в контексті тогочасних українських літературних угрупувань… десь приблизно 1995-го року літ гурт перестав існувати – адже доводити що-небудь можна лише тоді, коли в тому є потреба… «Нова дегенерація» до середини дев’яностих виконала свою місію» [2, с. 453].

Досліджуючи твори поетів дев'яностих років XX століття констатувати той факт, що літературний доробок письменників означеного періоду відродження від інших митців в особливому періоді виходу в літературу. На думку І. Андрусяка, митці цього покоління намагались показати прекрасне на залишкових руїнах [1, с. 8].

Члени літературного угрупування «Нова дегенерація» по-новому намагались підійти вирішення проблеми традицій, законів, канонічності та новаторства. Цю думку підтверджує дослідження М. Ткачука, який акцентує увагу на тому, що в основі поетів-дегенератистів лежить філософічність, багаторівнева структура образного світу, глибинність тощо [10, с. 178].

Слід наголосити на тому, що поетика дев'яностих років суттєво розширює коло поетів. Вони намагались відновитись від старих канонів ідеологічного змісту; прагнучи до проголошення свободи творчості. В. Виноградов вивчаючи поетичне слово кінця XX – початку XXI століття наголошує на різноманітності творчих методів, а також на знятті заборон з різних тем [5, с. 5].

Творчість членів літературного угрупування «Нова дегенерація» майже повністю суперечила письменникам – постмодерністам. В основу їх творчості лягла гіпотеза про прагнення відродити віру, як основу життя. Вони відмовлялись від соціальної заангажованості, прагнучи до відтворення власної позиції, миттєвого вибору. Посилаючись на складний історичний час, дослідниця Н. Лебединцева відчуває у поезії дев'яностих років XX століття образу крові, тему самогубства, попіл та бруд, мотиви приреченості, руйнації [7, с. 98].

Поезія І. Андрусяка, на думку більшості науковців, підносить роль України у світовому відродженні. Поет прямо говорить про міфічні події та намагається перенести їх на український грунт. Поряд із цим поет постійно зустрічається з добром і злом, бореться з ним. На сторінках поетичних творів письменника вирішується доля українського народу.

Члени літературного гуртка «нова дегенерація» у тому числі й І. Андрусяк, намагались модернізувати художню свідомість, вони постійно оновлювали художнє слово, мистецтво, уникали елементів соцреалізму, експериментували з формою художніх творів, знаходили нові теми для розкриття її сутності та показу індивідуального стилю. У цьому контексті Н. Лебединцева наголошує: «література перестає повчати і виховувати, починаючи натомість правильно формулювати питання, шукати на них відповіді… і вже не висвітлює, не характеризує, не описує – вона аналізує й диструктурує [8, с. 56].

На таких засадах формується індивідуальний І. Андрусяка, який у кінці

XIX – початку XX століття є новим, сучасним. У творах письменника можна помітити наявність ціннісних систем, повне чи часткове руйнування кордонів у культурному плані, занепад концепції розкриття рис нового героя, героя та особистості того часу.

Для творів І. Андрусяка є характерним дотримання класичних канонів, велика жанрова варіація, інтерпретація існуючих фактів та відкритість текстів. Зрозуміло, що це дозволяє говорити нам про вплив представників літературного гуртку «Нова дегенерація» на наступне покоління, оскільки через твори мистецтва розкривається світогляд їх автора, у нашому випадку І. Андрусяка.

У поетичному доробку І. Андрусяка можна помітити трансформацію функцій автора і персонажа. Іноді важко збагнути, хто говорить до читача: автор чи персонаж, оскільки письменник повністю розчиняється у своєму творі. Переоцінка попереднього літературного досвіду виникнула на становленні індивідуального стилю І. Андрусяка як митця слова, оскільки у його творах можна помітити риси постмодернізму та модернізму.

Література

1. Андрусяк І. Літературна процесія. Рецензії. Донецьк; 2002. 112 с.

2. Андрусяк І. Сучасна українська література кінця XX – початку XXI століття: Хрестоматія. К: Школа, 2006. 463 с.

3. Баран Є. Українська поезія дев'яностих років XX століття: контекст «Нової дегенерації». *ЛТЗ. Прикарпатський вісник Слово*. 2010. №2. С. 213–219.

4. Баран. Є. До розмови про «ранні» дев'яності // Іменник. Антологія дев'яностих / упорядник А. Кокотоха, М. Розумний. К: Смолоскип, 1997. С. 214–215.

5. Виноградов В. Про поезію дев'яностих. *Кур'єр Кривбасу*. 1999. №115. С. 3–5.

6. Зборовська Н. Завершення епох, або українська літературна ситуація кінця 1980-1990х роківа. *Кур'єр Кривбасу*. 1996. № 61. С. 76–83.

7. Лебединцева Н. Агресія як символ спротиву. *Українська мова і література в середній школі, гімназії, ліцеях та колегіумах*. 2002. №3. С. 96–100.

8. Лебединцева Н. Сучасна українська література: Навчальний посібник. Миколаїв, 2007. 104 с.

9. Стефанівська Л. Прощання з карнавалом в українській літературі [інтерв'ю з В. Небораком]. *СвітоВид*. 1995. № 2(15). С. 83–92.

10. Ткачук М. Метафора, що вивертає світ. *Кур'єр Кривбасу*. 1999.

№111. С. 176–184.

11. Шарова Т. Категорія пам'яті в мемуарних творах Василя Бондаря. *Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г.С. Сковороди. Серія: Літературознавство*. 2010. Вип. 1(2). С. 134–140.

12. Шарова Т. М., Саєнко Ю. В. Іван Багмут: тематичний спектр та світоглядні орієнтири. *Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка*. 2013. № 22(281). С. 273–279.

13. Шарова Т., Шаров С., Бородихіна О. Формування комунікативно-діалогічної компетентності студентів-філологів. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія «Філологія»*. Вип. 29. Т.1. 2017. С. 74–76.

Піскунова О.Б.
викладач
Харківська державна академія культури

ВИСЛОВЛЕННЯ НЕВИСЛОВЛЮВАНОГО: МІСТИЧНИЙ ДИСКУРС ЯК ОБ'ЄКТ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА

Анотація. *У статті порушується проблема дослідження містичного дискурсу, яка ускладнена природою містики як такої, а саме: неможливістю безпосередньої вербалізації містичного досвіду. Як варіант розв'язання, запропоновано інструментарій французької школи аналізу дискурсу, що, використовуючи міждисциплінарний підхід, зосереджується на невислолюваному як елемент дискурсу.*

Ключові слова: *містика, дискурс, містичний дискурс, містичний суб'єкт, аналіз дискурсу (A. D.).*

Проблема наукового дослідження природи містичного досвіду уже тривалий час залишається дискусійною. Під сумнів ставиться навіть доречність віднесення такого досвіду до сфери об'єктів дослідження. Людмила Теліженко пояснює це неможливістю відтворити містичний досвід у лабораторних умовах і пізнати його теоретичним шляхом [7, с. 9]. Проте ще на початку минулого століття Вільям Джеймс, виокремивши основні ознаки містичного досвіду, такі як: позачуттєвість (noetic quality), невимовність (ineffability), швидкоплинність (transiency), пасивність, безвольність (passivity) [8], наголошував на тому, що в центрі наукових рефлексій має поставати не сам містичний досвід, а його вплив на суб'єкта.

Невимовність і швидкоплинність містичного досвіду не дозволяють суб'єктові точно описати пережите. Роман Мних слушно наголошує, що вербалізація можлива лише через метафоризацію та символізацію, при цьому «якщо поодиноко усі ці символи і зустрічаються у різних авторів, то тільки у містиків вони (символи) творять своєрідний неподільний семантичний комплекс, котрий і є передумовою містичного світогляду» [4, с. 49]. І як раз така символіка, на думку дослідника, дозволяє інтерпретувати містику в тексті, що може бути доповнено й увиразнено фактами з біографії суб'єкта, пов'язаними з містикою [4, с. 52].

Проблема інтерпретації містичних символів загострюється, коли суб'єкт не визнає себе містиком, поза художнім дискурсом декларує заперечення або відсторонення від містики або його біографія відома лише фрагментарно. У такому разі зазвичай містичним символам може надаватися інше значення або ж вони взагалі лишаються поза увагою дослідника. Виявити такі символи дозволяє змінений кут зору на загальний дискурс досліджуваного суб'єкта і застосування таких методик, що допомагають висвітлити такі його аспекти, які сам суб'єкт може не усвідомлювати.

Ідеться, в першу чергу, про французький аналіз дискурсу (A. D.), в основі якого лежить теза про непрозорість мови і врахування впливу на суб'єкта ідеології та несвідомого. Деякі аспекти A. D. уже були нами описані загалом [див.: 6], тому розглянемо їх у контексті містицизму.

Особливістю A. D. є міждисциплінарний підхід, що ґрунтується на вченнях Луї Альтюссера, Жака Лакана, Фердинанда де Соссюра, Мішеля Фуко та зосереджується на «проблемній ситуації» (М. Пешьо), він (A. D.) «має справу з невисловлюваним (l'inénoncable), з тим, що не може бути висловлене в певній висловлювальній позиції» [3, с. 30]. A. D. виносить семантику за межі лінгвістики і встановлює межі певного дискурсу, звертаючи, в першу чергу, увагу на те, що цим дискурсом не є.

Для аналізу дискурсу об'єкт дослідження становлять «висловлювання, складний і відносно стійкий спосіб структурування яких має *значимість* для певного колективу, […] інакше кажучи, тексти, які передбачають *позицію* в дискурсному полі» [3, с. 27–28]. A. D. досліджує сукупність висловлювань, «у тому сенсі, в якому вони вказують у соціальному плані на певну історично окреслену ідентичність у процесі висловлювання» із прив'язкою до місця акту висловлювання, або ж до «точки зародження», під якою розуміється *позиція*, яку має посідати суб'єкт висловлювання, щоб бути ним [3, с. 28].

Виходячи з цього, для A. D. центральними є проблема суб'єкта і проблема смислу, оскільки «історія і несвідоме вносять свою непрозорість в наївне уявлення про прозорість смислу для суб'єкта, який говорить» [3, с. 14–

16]. Тут мається на увазі те, що будь-який дискурс історично детермінований ідеологією, і завданням A. D. є пояснити функціонування такого дискурсу [3, с. 208], встановити зв'язок між мовленнєвою діяльністю та ідеологіїю [3, с. 198].

Аналіз дискурсу є «не-суб'єктною» теорією читання у тому сенсі, що суб'єкт розглядається як невід'ємна частина виробництва смислу дискурсу, але не перебуває в його центрі й не відповідає за нього [3, с. 201], «немає дискурсу без суб'єкта і немає суб'єкта без ідеології» [3, с. 208]. Іншими словами, індивідууми «завжди-уже» є суб'єктами ідеології [1], яка у свою чергу впливає на формування дискурсу. Нагадаємо, що ідеологією називають сукупність філософських, політичних, моральних, релігійних і мистецьких поглядів, які характеризують певне суспільство або спільноту [2]. Якщо суб'єкт перебуває у певній системі ідей, то його поведінка співвідноситься із такою системою поглядів. Якщо ж суб'єкт декларує свою приналежність до однієї системи ідей, але не виконує того, що має виконувати відповідно до неї, тоді суб'єкт перебуває в іншій ідеології несвідомо або навмисно вводячи в оману інших [1]. Проте ідеологічна формація, у якій насправді перебуває суб'єкт, здатна виявляти себе в дискурсі у вигляді невисловлюваного.

Таким чином, ми дійшли до ключової тези A. D., про те, що ідеологія і несвідоме впливають на дискурс. При цьому, як зауважує Л. Альтюссер, ідеологія постійно «трансформує» індивідуумів на суб'єктів шляхом інтерпеляції [1]. За Л. Альтюссером, інтерпеляція є, так би мовити, відправною точкою для суб'єкта, при тому, що він «завжди-уже» суб'єкт.

У «Множинності релігійного досвіду» («The Varieties of Religious Experience», 1902) Вільям Джеймс уживає поняття «conversion» (конверсія) [8], яке можна вважати еквівалентним інтерпеляції, оскільки «конверсія – це зміна системи ідей, що має релігійний характер і відбувається всередині суб'єкта у формі кризи» [5, с. 265]. Іншими словами, містичний суб'єкт, а відтак і містичний дискурс цього суб'єкта виникають унаслідок конверсії.

Про зв'язок інтерпеляції та конверсії, а також формування містичного суб'єкта уже йшлося у нашій попередній статті «Редактор Карк» Миколи Хвильового: інтерпеляція/конверсія містичного суб'єкта» [див.: 5]. Зауважимо лише, що англійське слово «conversion» має кілька різних українських відповідників: «звернення», «навернення», «перетворення», «розворот». Однак, кожен із них окремо не передає всіх аспектів явища формування містичного суб'єкта, тому в межах цього дослідження «conversion» подається у транслітерації [5, с. 265–266].

«Для A. D. інтерпеляція є фігурою, яка дозволяє простежити взаємозалежність питань побудови смислу і формування суб'єкта» [5, с. 266],

вона встановлює зв'язок між суб'єктом і смислом дискурсу, тому що обидва детерміновані несвідомим та ідеологією. І оскільки інтерпеляція та конверсія постають (у межах аналізу містичного дискурсу) поняттями, певною мірою, еквівалентними, то це дає підстави стверджувати, що конверсія є точкою відліку для містичного суб'єкта.

Вплив ідеології та несвідомого на смисл дискурсу ставить його у залежність від позиції суб'єкта, тому для A. D. у межах певної дискурсної формації існує лише один смисл, зумовлений цією позицією. Дискурсна формація визначає «*що́ може і що́ має бути сказано* […] з певної позиції за цих обставин» [3, с. 150], однак дискурсі механізми є для суб'єкта зовнішніми і зумовлюють лише ілюзію свободи під час вироблення дискурсу. Такий підхід дозволяє, на противагу емпіричним і антропоцентричним концепціям інтерпретації дискурсу, не ототожнювати мовні відбитки з образом суб'єкта, а досліджувати інтерсуб'єктивну реальність, породжувану художнім текстом.

Таким чином, інструментарій, який пропонує французька школа аналізу дискурсу, дозволяє виявити в дискурсі такі елементи, які можуть свідчити про перебування суб'єкта у площині містичної формації навіть тоді, коли сам суб'єкт не визнає або не усвідомлює цього. Названий метод відкриває нові шляхи прочитання й інтерпретації художніх текстів, які репрезентують містичний дискурс того чи іншого автора.

Література

1. Альтюссер Л. Идеология и идеологические аппараты государства (заметки для исследования). *Неприкосновенный запас*. 2011. № 3 (77). URL: http://magazines.russ.ru/nz/2011/3/al3.html (дата звернення : 15.09.2018).

2. Ідеологія / Словник української мови: в 11 т. Київ: Наукова думка, 1973. Т. 4. С. 11.

3. Квадратура смысла: Французкая школа анализа дискурса: Пер. с фр. и португ. / Общ. ред. и вступ. ст. П. Серио; предисл. Ю. С. Степанова. Москва : ОАО ИГ «Прогресс», 2002. 416 с.

4. Мних Р. Декілька зауважень про категорію містичного у літературі // Поетика містичного: колективна монографія. Чернівецький нац. ун-т. Чернівці, 2011. С. 47–58.

5. Піскунова О. Б. «Редактор Карк» Миколи Хвильового: інтерпеляція/конверсія містичного суб'єкта . *Сучасні проблеми мовознавства і літературознавства*: зб. наук. праць. Ужгород, 2018. Вип. 23. С. 265–269.

6. Піскунова О. Б. L'analyse du discours – дисципліна, що інтерпретує. *Науковий вісник Національного університету біоресурсів і*

природокористування України. Серія : Філологічні науки. Київ: Міленіум, 2018. Вип. 281. С. 135–142.

7. Теліженко Л.В. Містичний досвід як антропологічний модус : автореф. дис. … канд. філос. Наук : спец. 09.00.04 / Харк. нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна. Харків, 2004. 16 с.

8. James W. The Varieties of Religious Experience. URL: http://www.gutenberg.org/files/621/621-h/621-h.html#toc15 (дата звернення: 09.09.2018).

Посадна Т.В.

вчитель української мови і літератури, зарубіжної літератури та основ християнської етики

Письмечівський заклад загальної середньої освіти І-ІІ ступенів Солонянської районної ради Дніпропетровська області

СВІТОГЛЯДНІ ОРІЄНТИРИ ТА ЕСТЕТИЧНІ ДОМІНАНТИ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ ХХ СТ.

Анотація. *У науковому дослідженні представлені світоглядні орієнтири та естетичні домінанти української літератури ХХ століття, акцентовано увагу на тому, що в українській літературі поступово глибшала і наповнювалась новим змістом ідея народності у творах молодих радянських письменників. Наголошено на тому, що митці не приховували різноманітних труднощів, трагічних моментів, тимчасових поразок, сили опору всього ворожого.*

Ключові слова: *світогляд, орієнтир, естетичність, домінанта, проза, українська література.*

Українська література ХХ ст. була відзначена високим ступенем мистецького охоплення життєвих явищ, різноманітністю естетичних систем художнього людського світу, широким рядом стильових напрямів, течій, жанровою палітрою, представлених відомими авторами. Але лишаються письменники, які чекають на професійну оцінку своєї творчості. З-поміж них – письменники ХХ століття.

Дослідження минулого літературного досвіду має практично-творче значення та історико-функціональний вимір, що підтверджується і новим прочитанням та рецепцією прози українських письменників 20-60-х рр. ХХ ст. Українська проза 50-60 - х рр. ХХ ст. йшла шляхом подолання

сильних впливів описовості, ілюстративності, схематизму, безконфліктності. Головним предметом різноманітних літературних дискусій та суперечок виступає ставлення літератури до дійсності, ступінь і характер її близькості до життя й людини, зв'язки письменника з життям, відповідальність перед народом. У творах означеного періоду з'являється справжній, а не витлумачений зміст моральних, громадських та ідейних справ і турбот відносно звичайних людей. Реальний вигляд мають моральні та світоглядні конфлікти, гострим є викриття негативних типів та явищ [4, с. 43].

Творчість тогочасних українських письменників не обмежувалася тільки сільською тематикою. Більшість митців цілеспрямовано крокували до робітничої теми (П. Панч, Іван Ле та ін.). Були і такі письменники, які постійно працювали в сільській тематиці, відтворюючи при цьому загальнонародні та загальнонаціональні проблеми (А. Головко «Мати»). Образ народу в українській літературі 20-30 - х рр. XX ст. створювався не просто за допомогою відтворення побутових моментів, а через осмислення руху історії суспільства, а також через розкриття нових рис народного характеру. Дослідниця Т.Шарова у науковому дослідженні акцентує увагу на тому, що майже постійно риси народного характеру розкриваються у художніх творах письменників XX ст., оскільки головною ідеєю творів тих часів був показ категорії правди та мотиву реалістичності [10, с. 76].

20-30 - ті рр. XX ст. відомі в історії як суспільно-політичними, так і різноманітними культурними та науково-технічними обставинами. У літературу цього часу прийшли нові художні ідеї, які втілювалися через витвори мистецтва слова нового покоління митців [5, с. 117].

Письменники 20-30 - х рр. XX ст. прагнули оновити зміст та форму власних художніх витворів. На початок 30 - х рр. XX ст. можна виокремити головні риси літератури, які набували інтенсивного розмаху. Перш за все, це розвиток гуманістичних ідей, а також піклування про розвиток людської особистості в тогочасних історичних умовах. У цей час зростає увага до загальнолюдських проблем, до долі будь-якої людини, незалежно від її соціального положення у суспільстві [8, с. 134].

Варто назвати цілу плеяду письменників 20-30 – х рр. XX ст., які активно відстоювали власну позицію щодо появи нових літературних творів на новоявлені теми. Серед них П. Тичина, В. Сосюра, В. Еллан, М. Терещенко, В. Поліщук, М. Семенко, С. Пилипенко, С. Васильченко, М. Рильський, А. Головко, М. Ірчан, К. Котко, Є. Григорук та ін. Ці письменники закладали основи єдності щодо вирішення літературно-політичних проблем.

З появою численних молодих письменників, активно зайняла свої

позиції критика, яка прагнула до правдивих критичних оцінок на їх адресу. Критики того часу засуджували занепадництво української поезії. Також подавався критичний аналіз певних родів і жанрів української літератури: прози (Г. Коваленко, О. Коряк, І. Капустянський), поезії (В. Савченко, А. Якубовський, Д. Загул), драматургії (О. Білецький, Ю. Смолич). У критичних розвідках подається характеристика окремих письменників, творчість яких варта особливої уваги (П. Тичини, В. Сосюри, П. Панча та А. Головка) [6, с. 213].

У 20-30 - х рр. XX ст. в Україні виникла потреба у виході значної кількості періодики, де можна було б подавати українське слово, яке було б надійною зброєю в боротьбі проти ворогів. Українські письменники прагнули висвітлювати питання внутрішнього і міжнародного життя у сфері політики, економіки та культури. Вони намагалися бути трибуною для кращих творів літератури, популяризувати досягнення науки, мобілізувати літературні сили. Будь-який журнал ставав результатом спільних і довгих зусиль різноманітних письменників і читачів [2, с. 52].

На той час відома когорта радянських письменників активно друкувалася на сторінках різноманітних газет (П. Тичина, А. Головко, П. Панч, В. Сосюра, Ю. Смолич, М. Бажан, М. Стельмах, А. Малишко, Л. Первомайський, Б. Котляров, Ю. Шовкопляс, Ю. Герасименко). Своїм завданням вони вважали зображення людини як представника маси на соціальному тлі, причому не героя в масі, а масу в герої. Це було першочерговим завданням усієї української радянської літератури. Звідси виникає інша тональність, тембр цієї літератури – світлий, оптимістичний, бадьорий [3, с. 14].

Першою літературною періодикою стали радянські газети, на сторінках яких друкувалися вірші, оповідання, нариси, різноманітні драматичні сценки. Значно пізнішими літературними виданнями були збірники та альманахи. У 1920 р. вийшли друком такі збірники: «Гроно» та «Зшитки боротьби», а також журнал «Мистецтво». У 1921 р. з’явився друком літературно-художній журнал «Шляхи мистецтва» та збірник «Жовтень» (Харків), «Вир революції» (Катеринослав) та «Буяння» (Кам’янець-Подільський).

У періодичних виданнях того часу активно друкуються такі твори: повість А. Головка «Можу», поеми В. Поліщука «Адигейський співець», В. Сосюри «Золотий ведмедик», вірші П. Тичини, В. Мисика, М. Терещенка, літературні шаржі Остапа Вишні. У зв’язку з цим значно поширюється коло авторів і тем. У журналі також друкуються невідомі для читачів твори класиків української літератури – Івана Франка та Лесі Українки [7, с. 5].

Значна кількість друкованих видань висловлювала свою власну

позицію, направлену на критичне викриття соціалістичної революції. Деякі журнали суперечили літературно-естетичним програмам щодо викладу художнього матеріалу. Значне місце серед великої кількості літературних видань посідав журнал «Мистецтво», який відтворював історію української радянської літератури. Журнал, редакторами якого були Г. Михайличенко та М. Семенко, починаючи з 1919 р. виходив у світ періодично. Журнал «Мистецтво» об'єднав письменників різних поколінь та ідеї різноманітнх творчих напрямів. На сторінках журналу було вміщено твори, які стали взірцями української літератури. Поряд із цим журналом з'являлися й інші, які чітко формулювали свою мету і завдання [9, с. 3].

Стрімко розвивався та поширювався художньо-мистецький журнал «Шляхи мистецтва», головним завданням якого було об'єднання художніх митців на Україні. Навколо журналу групувалися такі відомі українські письменники, як: В. Сосюра, В. Поліщук, М. Хвильовий, Г. Шкурупій, Г. Косинка, І. Франко та ін. Журнал «Шляхи мистецтва» спрямовував письменників на безпосереднє втручання у життя з метою розробки тем тогочасної дійсності [1, с. 3].

Згодом функції журналу «Шляхи мистецтва» взяв на себе літературно-художній альманах «Гарт» (1924 р.) та літературно-науковий часопис «Червоний шлях» (1923-1936 рр.). У журналі «Червоний шлях» друкувала свої твори більшість українських письменників, зокрема П. Панч «Без козиря», Іван Ле уривки з «Роману міжгір'я» О. Досвітній уривки з «Кварциту» Журнал «Червоний шлях» був відкритим для реалізації творчих задумів молодих українських письменників з активною позицією, серед яких: С. Крижанівський, І. Муратов, Л. Дмитренко, В. Собко та ін. Починаючи з 30 - х рр. XX ст., у журналі «Червоний шлях» друкуються нариси. У жанрі нарису активно працювали Б. Антоненко-Давидович, І. Багмут, Кость Гордієнко, М. Йогансен, М. Трублаїні та ін.

Цілком справедливою є думка про те, що в українській літературі поступово глибшала і наповнювалась новим змістом ідея народності у творах молодих радянських письменників. Пильний інтерес до робітничої тематики означав лише одне: художнє пізнання народу вже не могло осмислюватися поза освоєнням великого, і в той же час важливого матеріалу, який літературі надавали життя і діяльність трудящих – перш за все – робітничого класу.

Проза 20-30 - х рр. XX ст. розповідала про боротьбу за перемогу революції. Митці не приховували різноманітних труднощів, трагічних моментів, тимчасових поразок, сили опору всього ворожого. Українські письменники означеного часу відтворювали різноманітні епізоди, часом

переможні, а часом трагічного змісту. Так, про тяжке й болюче в часи небачено суворої боротьби за перемогу революції радянська проза розповідала сміливо й одверто, охоплюючи своїм поглядом не тільки магістралі історичного руху, але й узбіччя, роздоріжжя, плутані стежки.

На сторінках періодичних видань початку XX ст. обговорювалися важливі проблеми життєдіяльності людей різних соціальних класів. Здебільшого увагу привертали такі проблеми: батьки і діти, побут і сім'я, індивідуальні запити й обов'язки перед родиною, кохання і шлюб, жінка-мати, жінка-громадянка тощо.

Література

1. Анастасьев Н. Диалог: Советская литература и художественный опыт XX века. *Вопросы литературы*. 1983. №3. С. 3.

2. Буряк Б. На розораних межах (Замітка про колгоспну тематику в радянській літературі). *Радянський Львів*. № 5. С. 52.

3. Брюгген В. Авторська інтенція. *Дніпро*. 1978. №5. С. 14–18.

4. Історія української літератури : [у 8 т.]: література періоду боротьби за перемогу соціалізму (1917-1932) / [відп. ред. С.А. Крижанівський]. К.: Наукова думка, 1970. Т. 6. К.: Наукова думка, 1970. 514 с.

5. Історія української літератури : [у 8 т.]: література періоду боротьби за перемогу соціалізму (1917-1932) / [відп. ред. С.А. Крижанівський]. К.: Наукова думка, 1970. Т. 7. К.: Наукова думка, 1972. 523 с.

6. Історія української літератури : [у 8 т.]: література періоду боротьби за перемогу соціалізму (1917-1932) / [відп. ред. С.А. Крижанівський]. К.: Наукова думка, 1970. Т. 8. К.: Наукова думка, 1972. 578 с.

7. Новиченко Л. Час, людина, література. *Вітчизна*. 1960. №11. С. 5.

8. Шарова Т. Категорія пам'яті в мемуарних творах Василя Бондаря. *Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г.С. Сковороди. Серія: Літературознавство*. 2010. Вип. 1(2). С. 134–140.

9. Шарова Т. М. Жіноча проза: теоретичні засади визначення та класифікація. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Карабіна. № 745. Серія «Філологія»*. Вип. 49. Харків, 2006. 214 с.

10. Шарова Т.М. Василь Бондар: поезія та художня проза письменника як біографічний ландшафт. Харків: Видавництво «Майдан», 2010. 184 с.

Посохова В.О.
спеціаліст вищої категорії, викладач
Вовчанський технікум Харківського національного технічного університету сільського господарства імені Петра Василенка

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ МЕТОДИКИ ВИКЛАДАННЯ УКРАЇНСЬКОЇ І ЗАРУБІЖНОЇ ЛІТЕРАТУРИ У ТЕХНІЧНИХ ЗАКЛАДАХ ОСВІТИ

Ключові слова: методика, гнучкість, творчість, вибір, досвід.

Майстерність вихователя не є якимось особливим мистецтвом,
що вимагає таланту, але це спеціальність, якої треба навчитись,
як треба навчати лікаря його майстерності, як треба навчати музиканта.

А. С. Макаренко

Удосконалення системи загальної середньої освіти України спрямоване на формування творчої особистості, здатної вирішувати завдання у нестандартних умовах, гнучко і самостійно використовувати здобуті знання. Національною доктриною розвитку освіти у XXI столітті, Концепцією загальної середньої освіти (12-річна школа) визначено основні завдання сучасної школи – формування творчої особистості, здатної до самореалізації, забезпечення умов для розвитку особистісних якостей підлітка на основі знань з урахуванням його вікових та індивідуально-типологічних особливостей.

Вагоме значення для вирішення окреслених соціальних завдань відводиться літературній освіті здобувачів, зокрема українській та зарубіжній літературі. Саме завдяки вивченню рідної та світової літератур відбувається залучення молоді до скарбів національного й світового красного письменства, розвиток і формування особистісних орієнтирів студентів, розуміння національної своєрідності культур і загальнолюдських культурних цінностей.

Проблема творчості у різних аспектах її дослідження є пріоритетною в багатьох науках – філософії, культурології, соціології, психології, педагогіці тощо. Особливої актуальності вона набула в останні десятиліття XX-го та на початку XXI століть. Організація навчально-творчої діяльності є однією з

актуальних проблем сучасної загальної середньої освіти і має стати джерелом інноваційних освітніх процесів.

Думка про те, що заняття з літератури вирізняються з-поміж усіх інших навчальних предметів загальноосвітньої підготовки, не потребує доказів. Саме література виконує головну роль у формуванні світогляду, характеру й особистісних якостей, естетичних смаків.

Сьогодні ми, викладачі української та зарубіжної літератури, маємо навчити студента самостійно здобувати знання, вміти аналізувати прочитаний художній твір, розуміти, що краса й сила мистецького твору духовно збагачує людину. Тому викладання української та зарубіжної літератури у вищій школі потрібно спрямувати на розвиток творчих здібностей майбутніх фахівців, для цього необхідно визначити, систематизувати методи освоєння мистецтва загалом і літератури як його складової частини.

Саме ці питання цікавили багатьох учених, які розглядали їх у своїх наукових дослідженнях: В. Стюнін [9] надавав перевагу методу евристичної бесіди, В. Водовозов [2] – самостійній роботі над художнім текстом, В. Остроградський [див. 7] – лекції, яку читає талановита, творча особистість. Всі названі науковці відзначили, що викладачеві необхідно володіти різними літературними прийомами та методами викладання курсу літератури на науковій основі.

Основою ефективності методики літератури є педагогічна діяльність викладача у навчанні і вихованні підростаючого покоління засобами мистецтва слова. Така діяльність завжди є творчим процесом.

Як одна із форм пізнання дійсності, методика літератури має свій специфічний характер, який визначається особливістю цієї науки, що стоїть на стику педагогіки і літературознавства.

Знання, які здобуваються педагогічною наукою, а в ній – методикою літератури, не повинні лежати непорушно, «мертвим капіталом». Адже такі знання мають цінність лише в тому випадку, коли вони знаходять застосування в педагогічній теорії і практиці.

У сучасних курсах методики літератури втілений колективний розум і досвід багатьох поколінь педагогів-теоретиків і практиків. І наявність таких наукових знань позбавляє викладача у практичній діяльності відкривати ще раз уже відкрите. Але в науковому курсі методики подані лише загальні закономірності і принципи педагогічного процесу вивчення літератури в закладах освіти. Викладач повинен їх творчо застосовувати у конкретних і неповторних ситуаціях педагогічного процесу. Отже, методичні рекомендації, знання про закономірності навчання і виховання, які дає

викладачу-словеснику методична наука, стають ніби передумовою для його самостійної творчої діяльності зі студентами.

У процесі підготовки як до окремої теми, так і до цілого блоку, викладачі Вовчанського технікуму Харківського національного технічного університету сільського господарства імені Петра Василенка завжди творчо розглядають конкретні етапи викладу матеріалу: які форми, методи, засоби навчання слід використати як на певному етапі заняття, так і в конкретній ситуації. Наприклад, під час вивчення роману Панаса Мирного «Хіба ревуть воли…» варто не оминати інтертекстуальний аналіз (діалог з Книгою Іова). Розглядаючи повість І. Нечуя-Левицького «Кайдашева сім'я», ефективно активізувати мисленнєву діяльність підлітків проблемними питаннями, сформульованими як самостійно викладачем, так і цитатами із інших творів світової літератури: доречно обговорити цитату з «Братів Карамазових» Ф. Достоєвського «Кто же из нас не хотел убить своего отца?» тощо.

Справді, творчий працівник, викладач може стати і співучасником наукової творчості в галузі методики літератури. Науково узагальнюючи результати своєї діяльності, досліджуючи певну методичну проблему, осмислюючи її з наукового погляду, керуючись методологією наукових досліджень, викладач вносить певний вклад у методику літератури як науку.

Але не слід мовчати і про творчий характер методики літератури, бо процес викладання закладі освіти слід розглядати як творчу діяльність викладача-словесника. В. О. Сухомлинський писав, що «за самою своєю логікою, за філософською основою, за творчим характером педагогічна праця неможлива без елементів дослідження» [цит. за: 7, с. 215]. Саме в такій діяльності наукові знання з методики є джерелом педагогічної творчості. Тому сучасний педагог-словесник повинен досконало володіти навчальним предметом не тільки в межах програми, а й мати ґрунтовну підготовку з історії та теорії літератури, фольклору, лінгвістики, естетики, педагогіки, психології, світової літератури, вміти користуватися цими знаннями; докладно знати історію, зокрема історію України; бути обізнаним з сучасними досягненнями науки і техніки. Він повинен володіти словом, дикцією, виразністю мовлення, його змістовністю, образністю, переконливістю, мати перцептивно-рефлексивні, гностичні, комунікативні, конструкторські, організаторські здібності.

Методика викладання української та зарубіжної літератури у Вовчанському технікумі Харківського національного технічного університету сільського господарства імені Петра Василенка посідає важливе місце серед інших навчальних дисциплін: вона спрямована не тільки на вдосконалення змісту, структури і системи літературної освіти студентів, а й

розкриває закономірності формування в них засобами художнього слова потрібних умінь і навичок, спрямована на всебічний розвиток особистості. Так, для студентів спеціальностей 208 «Агроінженерія» та 071 «Облік і оподаткування» важливими професійними вміннями є робота з фаховою літературою, вміння критично опрацьовувати великі обсяги текстів, добір та використання літератури під час написання курсових та дипломних проектів. У «Концепції літературної освіти» зазначено, що загальна мета літературної освіти – «ввести учнів у світ прекрасного, прилучаючи до національного і світового мистецтва слова в його взаємозв'язках із мовою, історією, музикою, живописом, архітектурою, до духовних пошуків, видатних письменників; виховувати потребу в читанні, інтерес до художнього слова, високі естетичні смаки, здатність творчо сприймати прочитане; сформувати на цій основі правильне розуміння національних і загальнолюдських цінностей і тим самим сприяти вихованню духовно багатого, щиро відданого своєму народові громадянина незалежної України».

Тому лише той спеціаліст, який вміє асоціювати, висувати нові ідеї, думки на ґрунті усталених понять, може називатися творчою особистістю, здатною вирішувати актуальні проблеми методики викладання світової та української літератури у технічних закладах освіти.

Література

1. Ващенко Г. Загальні методи навчання. Підручник для педагогів. К., 1997. 415 с.

2. Водовозов В.И. Избранные педагогические сочинения [Текст]. [сост. В. С. Аранский]; под ред. В. З. Смирнова; Акад. пед. наук РСФСР, Ин-т теории и истории педагогики. М.: Изд-во Акад. пед. наук РСФСР, 1958. 632 с.

3. Герасимова Г. П. Сухомлинський Василь Олександрович / Енциклопедія історії України: у 10 т. / редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін.; Інститут історії України НАН України. К. : Наук. думка, 2012. Т. 9. С. С. 913.

4. Концепція національного виховання . *Освіта*. 1996. №41. 7 серпня.

5. Куцевол О. Методика літератури – наука, заснована на творчості. *Дивослово*. 2006. №3. С.19–24.

6. Мірошниченко Л.Ф. Методика викладання світової літератури в середніх навчальних закладах: Підручник для студентів-філологів. К.: Ленвіт, 2000. 231 с.

7. Наукові основи методики літератури / За ред. Н. Й. Волошиної. К.: Ленвіт, 2002. 344 с.

8. Степанишин Б. Дума про школу: Літературна освіта й естетичне виховання учнів 5-12 класів загальноосвітньої школи. Рівне: «Формат - А»,

2004. 248с.

9. Стюнин В. Руководство для теоретического изучения литературы по лучшим образцам русским и иностранным. СПб.: тип. Э. Праца, 1869. 192 с.

10. Токмань Г.В. Методика викладання української літератури в старшій школі: екзистенціально-діалогічна концепція. К.: Міленіум, 2002. 320 с.

11. Шевченко О. В. Актуальні проблеми теорії викладання зарубіжної літератури. URL: https://ru.osvita.ua/school/lessons_summary/in_lit/7413/.

Проценко О.А.
кандидат філологічних наук
доцент кафедри української літератури
Запорізький національний університет

ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ МОДЕЛЮВАННЯ ОБРАЗУ Т. ШЕВЧЕНКА У ТВОРАХ В. ДАРДИ

Анотація. *Стаття присвячена дослідженню особливостей художньої рецепції образу Т. Шевченка у творах В. Дарди «Його кохана», «Переяславські дзвони». Зокрема, з'ясовуються засоби творення художнього образу, роль документів, авторського домислу в зображенні відомої постаті, способи асоціативно-психологічної організації біографічного матеріалу.*

Ключові слова: *асоціативно-психологічний тип оповіді, внутрішній монолог, моделювання, художня біографія.*

Художні біографії продовжують активно займати одне з провідних місць в українському літературному процесі. Для таких творів характерне творче змалювання життєвого шляху конкретно-історичної особи, реалізоване на основі справжніх документів і подій свого часу з глибоким зануренням письменника в її духовність і внутрішній світ, соціальну та психологічну природу історичних діянь [1, с. 337]. Вітчизняні літературознавці (І. Акіншина, І. Братусь, О. Галич, Г. Грегуль, І. Данильченко, О. Дацюк, А. Меншій, Л. Мороз, О. Скнаріна, І. Ходорківський та інші) приділяють неабияку увагу художнім біографіям, вивчаючи еволюцію жанру, стильові ознаки, наративні стратегії тощо.

Найбільша кількість біографічної прози присвячена життєвій долі Т. Шевченка – це твори С. Васильченка «В бур'янах» (1938), О. Іваненко «Тарасові шляхи» (1961), О. Ільченка «Петербурзька осінь» (1988),

З. Легкого «Тарасові страсті» (2006), Л. Смілянського «Поетова молодість» (1960–62), З. Тулуб «В степу безкраїм за Уралом» (1984), Вас. Шевчука «Син волі» (1984), «Терновий світ» (1986) тощо). Володимир Іванович Дарда поповнив художню шевченкіану оповіданнями «Земля, яку сходив Тарас» (1961), «Сильнішій за долю» (1964), повістю «Його кохана» (1964) та романом «Переяславські дзвони» (1990).

Повість «Його кохана» В. Дарди присвячено першому приїзду Т. Шевченка в Україну у 1843 році, роман «Переяславські дзвони» – другій подорожі у 1845 році. Сьогодні названі твори письменника ще не достатньо досліджені, чим і зумовлена актуальність теми. Мета статті полягає в осмисленні художнього обличчя Т. Шевченка в рецепції В. Дарди. Наукова розвідка доповнить уявлення про світоглядно-естетичні позиції, творчу манеру митця, розширить коло досліджень про художні біографії українських письменників.

Дія обох творів В. Дарди відбувається переважно в реальному часі, коли письменник подорожував Україною й співробітничав із Київською археографічною комісією як художник і збирач фольклорно-етнографічного матеріалу. Актуальним є синтез хронологічної побудови розповіді з елементами ретроспективного викладу подій (як, наприклад, спогади про тяжке й злиденне дитинство, роки наймитського життя Т. Шевченка в кирилівського дяка, служба в П. Енгельгардта, викуп із кріпацтва, навчання в Академії мистецтв у Петербурзі тощо). У цьому контексті важливими стали вкраплення задокументованих спогадів О. Афанасьєва-Чужбинського, А. Козачковського.

Події творів локалізовані в часі («того ж таки 1843 року» [3, с. 46], «… початок 1845 року видався пронизливо холодний і сніжний» [2, с. 4], «… до рідні в Кирилівку намітив заїхати на храмове свято, себто під свято Івана Богослова, 26 вересня» [2, с. 292], «1845, Миргород» [2, с. 349]) і просторі («ось уже й до Чигирина добралися…» [3, с. 38], «по обіді вирушили до села Суботів» [3, с. 39], «… минули Княжичі» [2, с. 66], «… ось і Полтава» [2, с. 155], «Старий Переяслав не відпускав…» [2, с. 254] тощо).

Визначальним у обох творах є мотив дороги – «день крізь день Тарас у дорозі…, і, здається, ні кінця їй немає ні краю» [3, с. 38]. Із великою географічною точністю відтворені міста, села в яких дорогою зупинявся поет (Глухів, Миргород, Київ, Полтава, Переяслав, Кирилівка, Решетилівка, Суботів, Черкаси, Чигирин тощо).

Прикметна риса у моделюванні образу Т. Шевченка – синкретизм зовнішньої і внутрішньої характеристик. Головний герой «безпосередній, лагідний» із «ніжним співучим голосом, опуклим високим чолом,

примруженими сіро-блакитними очима» [3, с. 69]; мав різку, уперту вдачу: «вже коли мені щось хоч раз зайшло в голову, то хоч роди, а давай. У цьому я маю велику схожість із моїми впертими земляками» [3, с. 34]. Часто не міг стримати емоції, коли справа торкалася людської несправедливості й зла.

Опис батьківської хати, «убогої», «старої», із «потемнілою, гнилою стріхою», «незграбним, обляпаним кізяками плетеним димарем» допомагає окреслити соціальне становище Т. Шевченка та його рідні: «переступаючи поріг, треба низько нагнутися, щоб не вдаритись об одвірок. А всередині – чорна вогка долівка, вогкий куток із позолоченими іконами і груба, темна од часу скриня замість стола, накрита ветхою ряднинкою» [3, с. 49]. Жахлива бідність родини старшого брата Микити різко контрастує у творі з по-панськи вбраним виглядом вільного Т. Шевченка, якому було боляче, соромно і образливо за те, що прості люди нерішуче підступали до нього, пробували заговорювати на «ви».

Т. Шевченко, зображений В. Дардою, «прониклива й чутлива натура» [2, с. 390], «душа його чутлива до всього людського, а надто до тепла, якого він дуже мало зазнав за своє холодне, непривітне життя» [3, с. 92], «… не любив церемоній і величань» [2, с. 350], «не зачиняв дверей до своєї кімнати, прислухався до перемовлянь у передпокої, любив оповіді, де перепліталось мудре з комічним… щось запитував, радив» [2, с. 369], щиро співчував людям, які йшли до чесної людини, що всі закони знає.

Послуговується автор і опосередкованою характеристикою для моделювання образу головного персонажа. Для В. Капніста, Т. Шевченко – мудра й порядна людина, для В. Рєпніної – ніжна і добра, чиста і велична: «… він – дитя природи, геній!. Він щирий у всьому і не звик ховати своїх почуттів за ширмою правила лицемірної пристойності. Доброти і поваги до всього святого у нього більше… ніж будь у кого..!» [3, с. 158]. Тож, Т. Шевченко, в інтерпретації В. Дарди, поєднує в собі велич і незвичайність, чистоту, людяність і благородність.

Переконливо письменникові вдається передати діалоги Т. Шевченка з сучасниками (Г. Закревською, В. Капністом, В. Рєпніною), а особливо його внутрішні монологи: «не може душа миритися з рабством, неправдою, з німою покорою слабих і свавіллям сильних, бо серце прагне боротьби і розум не дозволяє лишатись байдужим, коли існує несправедливість» [3, с. 133]. Відповідно до асоціативно-психологічного (інтуїтивного) типу оповіді, увага В. Дарди зосереджена на психологічному стані персонажа.

При відтворенні внутрішнього стану Т. Шевченка визначальними стають питальні речення: «… хто він? І хто винен у людській нерівності, котра, либонь, ведеться споконвіків і важко сказати, коли зникне…»

[2, с. 148], яке кругом невдоволення царськими порядками, скрізь люди чекають перемін, «що робити, щоб знову народ, голота взяли зброю до рук, із сокирою піднялися на царя і пана за свою правду… Доки гибіти у кріпацтві, гнутися у ярмі?» [3, с. 45]. Із болем персонаж переконується, що колись давно дід його, потім батько «лазили» малими попідтинню, голодні й обідрані, потім він сам у латаній ряднині, мов собача, ховався по бур'янах. Розуміє, що нічого й за його часів не змінилося в людському безталанні: «… люди землю потом своїм поливають, а про неї лише мріють, хліб трудом своїм кривавим здобувають, а самі шматку раді…» [3, с. 47]. Як і раніше, люди весь вік роблять на когось, а самі мають менше за всіх. Подібними роздумами В. Дарда відтворює переживання, думки, розчарування Т. Шевченка.

Основна авторська увага в обох творах зосереджена на поетичній та малярській спадщині митця. Показано становлення не просто особистості, а творця – поета, художника. Автор розкрив процеси творчих шукань Т. Шевченка. Писати – це його єдина і наймогутніша зброя: «Словом боротися і перемагати, слово ставити на сторожі мільйонів німих рабів» [3, с. 140]. Побачене під час подорожей Україною, народжувало нові картини, які поет «не міг витравити з уяви, бо вони вписалися кров'ю, ніби випеклися тавром: *А он розпинають / Вдову за подушне, а сина кують, / Єдиного сина, єдину дитину, / Єдину надію! – в військо оддають… / А онде під тином / Опухла дитина – голоднеє мре, / А мати пшеницю на панщині жне…*» [3, с. 134]. Поет навіть не помічав, як на нього находила дивна, могутня, незвідана сила, що терзала й не давала спокою.

В. Дарда переконує, що в такі хвилини Т. Шевченко переставав будь-що помічати довкола, нічого не чув і не бачив, лише палахкотів одним-єдиним вогнем – вогненним полум'ям натхнення, творчості. Роки подорожей Україною видалися плідними у творчості поета. Так, за десять днів 1845 року у Мар'їнському були написані поеми: «Єретик» (10 жовтня), «Невольник» (16 жовтня) і містерія «Великий льох» (21 жовтня). Автор зумів окреслити історію написання багатьох художніх творів Т. Шевченка періоду трьох літ – «Холодний Яр», «Псалми Давидові», «Маленькій Мар'яні», «Минають дні, минають ночі», «Три літа» й інших. Найдостовірніше передано секрети творчості там, де мова йде про поеми «Сон», «Єретик», «Наймичка», «Кавказ», «І мертвим, і живим…», вірші «Розрита могила», «Заповіт».

Паралельно з творенням поетичних зразків, автору вдалося показати процес народження малюнків. Маємо безліч домислених В. Дардою прикладів рисувань художніх полотен: батьківської хати, трапезної церкви, святої брами, церкви Петра й Павла, Богданової церкви, Богданові руїни в

Суботові, портретів діда Івана, Г. Закревської, П. Закревського, дітей В. Рєпніна (Варвара й Василь) тощо. Портретами Т. Шевченко заробляв «щербату копійку», необхідну для бурлацького прожитку, а поезію писав, бо твердо вірив, що написане буде прочитано людьми. Особливістю роману «Переяславські дзвони» є не лише дофантазування моментів народження живописних полотен, а й уміщення на сторінках твору численних ілюстрацій.

Отже, у творах «Його кохана», «Переяславські дзвони» В. Дарда зосередив увагу на реалістичному відтворенні біографічної правди про Т. Шевченка. Письменник запропонував оригінальне бачення самодостатньої особистості та її складної епохи. Художня рецепція образу Т. Шевченка приваблює документальністю, прагненням до об'єктивності. Представлене дослідження не є вичерпним і подальші розробки з цієї тематики допоможуть краще осягнути специфіку українських художніх біографій.

Література

1. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури: підручник / за наук. ред. О. Галича. Київ: Либідь, 2006. 488 с.

2. Дарда В. Переяславські дзвони: історичний роман. Київ: Радянський письменник, 1990. 415 с.

3. Дарда В. Його кохана: повість. Його кохана : повість та оповідання. Київ: Радянський письменник, 1964. С. 3–160.

Пуць Л.А.
вчитель початкових класів
КЗ «НВК №12 ЗНЗ І ступеня. Гімназія» Дніпровської міської ради
Дніпропетровська області

ТЕМАТИЧНИЙ ДІАПАЗОН ТВОРЧОСТІ І. НЕЧУЯ-ЛЕВИЦЬКОГО

Анотація. У статті представлено тематику та проблематику творів І. Нечуя-Левицького. Наголошується на тому, що в історичних творах І. Нечуй-Левицький продовжував розвивати художньо-естетичні здобутки української літератури попереднього періоду. Доведено, що письменник відходить від романтичного зображення національного минулого, основою його творчої практики стає документалізм. Орієнтуючи українських читачів на героя національної історії, І. Нечуй-Левицький розкривав його характер психологічно переконливо – це стало визначальним у світоглядній та художньо-етичній концепції письменника.

Ключові слова: концепція, проблематика, художня творчість, література, історія, критичне слово.

Ім'я І. Нечуя-Левицького добре відоме широкому читацькому колу як в Україні, так і далеко за її межами. Його творчість активно вивчалася науковцями й аналізувалася критиками протягом другої половини XIX та всього XX століття. Але факти доводять, що «нечуєзнавство» не спромоглося уникнути так званих «білих плям»: більшість статей, передмов, нарисів істориків, теоретиків літератури та її критиків характеризувалася вдаваним ігноруванням наявності історичних творів, зокрема історико-популярних нарисів, романів у творчому доробку письменника.

Шлях історіографії І.Нечуя-Левицького до читача невимовно складний, можна навіть сказати, трагічний. Майже століття історико-літературна спадщина письменника характеризувалась як націоналістична, історико-світоглядна позиція асоціювалася з поняттям «національний злочинець» і була недоступна для ознайомлення і вивчення. Його історико-популярні й художні версії минулого України впродовж всього XX ст. зазнавали нищівної критики, голос письменника на захист самостійної і незалежної батьківщини приглушувався, перекривався брехливими, штучно підсинюваними голосами ідеологів. На сьогодні ми маємо тверезо й об'єктивно, обґрунтувавши і дослідивши світоглядні позиції та наукові переконання І. Нечуя-Левицького, подати реальну оцінку його наполегливим спробам сіяти зерно історичної правди й відтворювати її на сторінках власних науково-популярних та художніх творів.

У 50-ті – 80-ті роки XX ст. творчість І. Нечуя-Левицького активно досліджувалася О. Білецьким, Р. Іванченко, Н. Крутіковою, Р. Міщуком, М. Тараненком та ін., але власне історичний доробок митця залишався поза увагою науковців. Часи незалежного розвитку української держави, відродження ментальності українського народу надали науковцям можливість, нехтуючи штучними заборонами, нарешті розпочати повноцінне дослідження несправедливо забутої історичної романістики відомого українського письменника в кількох напрямках.

Місце І. Нечуя-Левицького в українській літературі давно й незаперечно визначене як одне з найпочесніших. Високо оцінюючи творчий доробок «письменника-демократа», мало хто з критиків і літературознавців згадує, що І. Нечуй-Левицький був чи не найбільш людяним письменником у цілій українській літературі. Він чи не найглибше зумів проникнути в душу українського народу; всі його герої, від селянина другої половини XIX ст. до князя першої половини XVII ст., зображені насамперед живими

людьми. За висловом І. Франка: «Нечуй належить до тих щасливих талантів, що швидко здобувають собі видне місце в літературі і довго на нім остаються» [5, с. 306].

І. Нечуй-Левицький писав у той історичний період, коли чіткість і виразність світогляду митця набували все більшої ваги, коли зростала його роль у художньому осмисленні злободенних проблем часу. Враховуючи досвід своїх попередників, зокрема Т. Шевченка, Г. Квітки-Основ'яненка, Марка Вовчка, М. Гоголя, І. Тургенєва, М. Салтикова-Щедріна, І. Нечуй-Левицький створив оригінальні зразки оповідної прози: гумористично-сатиричне оповідання, соціально-побутові повісті. Крім того, він, як зазначала В. Поважна, збагатив українську прозу новими темами, проблемами. До того ж він майстер докладного опису, портретист, пейзажист, знавець людської душі, новатор у створенні комічних сатиричних типів [2, с. 186].

Творчість І. Нечуя-Левицького – це рідкісний зразок єдності ідеологічного, сюжетного, композиційного і стилістично-мовного компонентів літературного твору. Разом з новими темами і сюжетами Нечуй-Левицький створив і нову манеру письма. Він перший відійшов від етнографічної школи, збагативши реалізм української літератури новими зображувальними засобами [1, с. 223]. Його послідовниками є Панас Мирний, Б. Грінченко, І. Франко, М. Коцюбинський, В. Винниченко.

Талановитий митець змалював цілу галерею народних характерів – представників різних соціальних верств. Вони живуть власним життям, де виявляються їхні сутністі родові і станові риси і виразно постають індивідуальні людські якості і долі – незмірна множинність людського буття. Нечуєві-Левицькому мало було представити своїх героїв жертвами соціальної несправедливості – йому важливо було осмислити етичні основи народного життя, показати причини здеморалізування та занепаду особистості як об'єктивного породження історичного ходу подій.

І. Нечуй-Левицький приступив до написання брошур та романів на історичну тему тоді, коли його твори на соціально-побутові теми вже стали класикою української літератури. І.Франко, характеризуючи свого сучасника, назвав його «великим артистом зору», «творцем живих типів», колосальним всеобіймаючим оком» України [6, с. 374]. Це дає підстави говорити про широкий тематичний діапазон творчості митця.

Літературний доробок письменника в історичному жанрі складається з казки «Запорожці» (1873), драм «Маруся Богуславка» (1875), «В диму та полум'ї», історичного роману «Єремія Вишневецький» (1897), історичної повісті «Гетьман Іван Виговський» (1899). Твори Нечуя-Левицького на

історичну тему є яскравим літературним феноменом і являють собою вартісний здобуток вітчизняного красного письменства. Здобуток цей є тим більш значущим, що І. Нечуй-Левицький дещо відходить від традиційних зображувальних ракурсів, здебільшого притаманних українській історичній прозі після Т. Шевченка.

В історичних творах І. Нечуй-Левицький продовжував розвивати художньо-естетичні здобутки української літератури попереднього періоду. Письменник відходить від романтичного зображення національного минулого, основою його творчої практики стає документалізм. Орієнтуючи українських читачів на героя національної історії, І. Нечуй-Левицький розкривав його характер психологічно переконливо – це стало визначальним у світоглядній та художньо-етичній концепції письменника. Розглядаючи історичний твір з позицій сьогодення, необхідно визначити, що у ньому відчутне намагання письменника знайти свій стиль, він є свідченням становлення творчої індивідуальності митця. Про особливості індивідуальної манери, авторського бачення представлено значні напрацювання в монографічному дослідженні Т. Шарової [9].

Літературні орієнтири тієї доби вимагали зображення героя у психологічному плані. В образній системі історичних романів Нечуя-Левицького з однаковою мірою ідейного навантаження функціонують образи звичайної людини і народного ватажка. Письменник знайомить читача з життям різних верств українського суспільства XVII ст.: на сторінках його творів зустрічаються гетьмани, князі, королі, представники козацької верхівки, рядове козацтво, шляхтичі, міщанство і селянство. Жіночі характери колоритно відтворюють структуру суспільства минулих часів. Заявлені тенденції можна прослідкувати в зарубіжній літературі за допомогою електронного засобу навчального призначення [7].

І. Нечуй-Левицький вибудовував характери в трьох основних взаємопов'язаних планах: зовнішньому, внутрішньому та опосередкованому. Перший план – це портретні характеристики персонажів, їхня поведінка й взаємини з оточенням. До другого плану належать внутрішні монологи, спогади, роздуми, сни. До опосередкованого відносимо ті зображально-виражальні характеристики, які даються іншими персонажами й самим автором.

Портрети жіночих образів у Нечуя-Левицького традиційні для літератури XIX ст. Характер персонажів він розкриває через дію. Скурпульозно досліджені нюанси настроїв, потаємні переживання персонажів створюють той особливий психологічний малюнок, в якому безпомилково впізнаємо творчий почерк митця. Значно краще ознайомитись

із творчістю письменника можна за допомогою електронного підручника, який стане в нагоді не лише учням загальноосвітніх шкіл, а й студентам закладів вищої освіти [8].

Таким чином, І. Нечуя-Левицького, автора історичних романів, можна вважати предтечею нової прози кінця XIX – поч. XX ст. Відтворюючи складні моменти з життя видатних осіб минулого, письменник торував нові підходи до розкриття внутрішнього світу персонажів. Його персонажі зображені в динаміці суперечностей, що відбивають вічне розходження між прагненням до найповнішого самовираження, реалізації великої потенційної енергії. Неординарна особистість випадає із суспільства, виникає конфлікт із оточенням і, як наслідок, душевна драма, в якій розкривається внутрішній світ героя. Соціальні антагонізми часу вторгаються в думки, почуття, власне, в усе життя героїв, чинять вплив на повороти їхньої долі [4, с. 6].

У своїх історичних романах І. Нечуй-Левицький, на відміну від соціально-побутових повістей, обирає окремий відрізок життя персонажа, намагаючись простежити повороти долі в екстремальних ситуаціях. Ланцюг подій відтворює життєвий шлях героя в замкнених часово-просторових межах. Основне навантаження в психологічному аналізі дій і вчинків персонажів несуть авторські відступи. Манера викладу, представлена в історичних романах І. Нечуя-Левицького, вже дає певне уявлення про формування основних рис нової психологічної прози початку XX ст., хоча загалом митець лишався в річищі реалізму.

Література

1. Гнідан О.Д., Ткачук М.П. Іван Нечуй-Левицький / О.Д. Гнідан, М.П. Ткачук // Історія української літератури 70 – 90-х рр. XIX ст.: [у 2 т.]: підручник для студентів філол. спец. вищ. навч. закладів. К.: Логос, 1999. Т. 1. С. 222 –228.

2. Історія української літератури другої половини XIX ст. / за ред. В.М. Поважної. К.: Вища школа, 1979. 462 с.

3. Нечуй-Левицький І.С. Князь Єремія Вишневецький. Гетьман Іван Виговський: Історичні романи / упоряд., авт. післям. та приміт. Р.С. Міщук. К.: Дніпро, 1991. 511 с.

4. Новиков В. Художественная правда и диалектика творчества. Москва: Сов. писатель, 1971. 399 с.

5. Франко І. «Микола Джеря», повість Івана Нечуя / Матеріали до вивчення історії української літератури: [в 5 т.]. К.: Радянська школа, 1960. Т. 3. С. 306 – 309.

6. Франко І. Ювілей Івана Левицького (Нечуя) / Франко І. Зібрання

творів: [у 50 т.]. К.: Наук. думка, 1982. Т. 35. С. 372 – 376.

7. Шаров С.В., Шарова Т. Електронний підручник історія зарубіжної літератури XVII–XVIII ст. у самостійній діяльності студентів-філологів. *Збірник наукових праць Уманського державного педагогічного університету*. 2011. №.3. С. 304–311.

8. Шарова Т.М., Шаров С.В. Використання електронного засобу навчального призначення під час викладання історії української літератури. *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка: Філологічні науки*. Випуск 39. Кам'янець-Подільський: Аксіома, 2015. С. 290–296.

9. Шарова Т.М. Василь Бондар: поезія та художня проза письменника як біографічний ландшафт. Харків: Видавництво «Майдан», 2010. 184 с.

Ручка О.Ф.
магістрантка
Мелітопольський державний педагогічний університет
імені Богдана Хмельницького
Атрошенко Г.І.
кандидат філологічних наук
доцент кафедри української і зарубіжної літератури
Мелітопольський державний педагогічний університет
імені Богдана Хмельницького

ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ОБРАЗУ КОШОВОГО ОТАМАНА ІВАНА СІРКА В НАРАТИВНОМУ ПРОСТОРІ УКРАЇНСЬКОГО ФОЛЬКЛОРУ

Анотація. *У статті розглянуто постать кошового отамана Івана Сірка на матеріалі українського фольклору. Вибір теми, як і порушена в процесі її висвітлення проблематика, зумовлені Відсутність у сучасній філології цілісного системного аналізу особливостей творення образу Івана Сірка, потреба нового погляду на осягнення історії та видатних осіб у формах мистецтва слова зумовили аналітичне осягнення образу. У статті простежуються особливості художнього бачення історичних подій і постаті Івана Сірка у літературознавстві та фольклористиці; еволюція образу Івана Сірка в українській поетичній творчості; розглянуто співвідношення історичного фактажу та вимислу.*

Ключові слова: *фольклор, наративний простір, літературознавство, фольклористика, інтерпретація.*

Запорозьке козацтво подарувало світові цілу плеяду видатних вождів, які мужньо протистояли іноземним загарбникам. Найяскравіша постать серед них, коли мова йде про часи по смерті Богдана Хмельницького, – кошовий отаман Іван Сірко. Ще за життя його ім'я було оспіване в думах та піснях, героїчних легендах, стало символом не тільки запорозького козацтва, а й усього волелюбного духу українського народу [2, с. 7].

Нині, у час національного відродження, коли український народ творить свою державність, великого значення для формування незалежності України набуває осмислення історії Запорозької Січі – козацької християнської республіки, яка з її демократизмом (чи не головною рисою характеру українців) багато в чому є для нас взірцем, моделлю для нашої суверенної держави [3, с. 3].

Поціновуючи діяльність кошового отамана Івана Дмитровича Сірка, відомий дослідник запорізького козацтва О. Білобривець писав: «Сірко являв собою велетенську особистість серед усіх низових козаків війська …у всі часи історичного існування Запорожжя». Учений говорив про нього як про головне зосередження «свого часу на всьому Запорожжі і в цілій Україні». В устах авторитетного дослідника козацтва ці оцінки сприймаються як справедливі, об’єктивні і цілком заслужені [1, с. 15].

Більшість прозових версій образу Івана Сірка позбавлені характерної для фольклору та літописних пам’яток тотальної ідеалізації. У них постає образ живої людини зі своїми пристрастями, вадами й чеснотами. Деяких письменників він приваблює, набамперед, в аспекті створення певного історичного тла (С. Черкасенко), інших – здебільшого в плані дослідження тих чи тих рис людського характеру (В. Кулаковський), ще інших – із погляду історичних паралелей, аналогій, алюзій (В. Домонтович) [5, с. 5]

Трилогія А. Химка вражає обсягом поданого фактажу, кількістю подій, що розгортаються на сторінках романів, розмаїттям вигаданих персонажів та сюжетних ліній. Відсутність документальних даних про дитячі та юнацькі роки Івана Сірка розковує і художню фантазію. Автор прагне показати складність політичних перипетій, розглянути причини й наслідки дій і вчинків не лише кошового отамана, а й інших політичних діячів.

В основу роману покладена ідея боротьби проти агресії південних сусідів, намагання об’єднати під керівництвом одного гетьмана всі українські землі [6, с. 520–527].

Отже, типологія характеру Івана Сірка в літературних творах постає неоднозначною – від певної ідеалізації у фольклорному та літописному дусі аж до протилежної аксіологічної інтерпретації.

Біографія ватажка, як правило, подається у хронологічному порядку, де найголовнішими віхами є період становлення характеру, політична діяльність, духовний і психічний розвиток, особисте і родинне життя.

Окрім того, постать отамана привертає і дотепер увагу літературознавців, фольклористів та все українство загалом. Адже кожен трактує його образ по-своєму, по-особливому. Одні прагнуть подати об'єктивне трактування образу реальної історичної особи, розкрити співвіднесеність часів, а інші, у фольклорних та літературних текстах, присвячених, зокрема, подіям української історії, підтверджують, що всі вони не мають статусу абсолютної істинності.

Безперечно, український фольклор багатий думами про кошового отамана Сірка. У народних думах ми прослідковуємо не лише возвеличення Сірка-отамана та Сірка-непереможного, але і його життєвий шлях, з усіма негараздами, перешкодами, стражданнями та недоліками.

Народні думи – це більш конкретне розуміння образу, його деталізація, розширене прочитання характеру головного героя.

Звичайно, описується неземна сила, мужність відвага та безстрашність отамана, його велич та міфічність.

Зокрема, у легенді «Кошовий Сірко» ми чітко простежуємо такі його найтиповіші риси, як відважність, відчайдушність, що йде ще від козака Мамая: *«– Ну, каже, – попробуємо, хто кому хвоста увірве, – і давай колошматить… Побили Мамая, побили його військо, забрали добро і були такі.. »* [4, с. 203].

Чітко прослідковуються заповіді отамана Сірка до своїх побратимів, до українського козацтва: *« – Як одкопаєте мою руку, то будете сім років воювати так, як і зі мною»* [4, с. 204].

Поруч із фантастичним зображенням Івана Сірка в народних легендах часто зустрічається і цілком реалістична його характеристика, адже багатьма джерелами цей дивовижний козак характеризується як людина, сила якої вражала усіх: *«Він сильний такий був, що хто його як шаблею ударить по руці, так і по кожі не розруба, – тілько синє буде. Не то що кулею, а шаблею. Уже татари які міри протів нього робили, так нічого не зробили»* [4, с. 209].

Отже, великою честю для українського народу є жити на одній землі з великим, непереможним, загадковим, патріотичним, як гроза страшним для татар Іваном Дмитровичем Сірком.

Завдяки легендам та переказам ми маємо змогу знову і знову дивуватися магічній силі Сірка, його сміливим наказам та заповітам, що

пронеслись крізь століття.

Великий характерник – неможливо було б уявити іншого Сірка. Лише його погляд примушував ворогів тремтіти від страху за власне життя.

Слід зазначити, що кошовий отаман Сірко – це особа, яку ніколи не засуджував народ, а навпаки, просив допомоги, не отримуючи відмови.

Усна народна творчість не вихваляє його, людина вже сама робить висновки з почутого, малює образ Сірка з його походів та перемог. Ми не простежуємо чіткого сюжету в легендах та переказах, але це не заважає розуміти, як проходили бої, як люди ставились до нього, а також як боялись вороги.

Можливо, люди занадто ідеалізують образ Сірка, адже якщо простежити ставлення народу до отамана, ми не знайдемо жодного докору-догани славному козакові, жодної скарги. Сірко також був людиною, і йому властиво було помилятися, але якщо б кожен знаходив тільки негативні риси у людині, не було б таких героїв взагалі. Заради того, щоб щось мати, треба чимось, або кимось, жертвувати. У випадку з Сірком він жертвував собою та своїм військом, однак завжди, і це, як стверджує народ, не випадково, повертався переможцем з будь-якого бою, походу.

Усі ці події мають місце в українському фольклорі, бо українці знають своїх героїв, пишаються ними.

Література

1. Білобривець О. Вічно жива легенда Запоріжжя. Про І.Д. Сірка // Демократична Україна. 2004. 14 жовтня. С. 7.

2. Богуш П. Ще раз про отамана Сірка. *Молодь України*. 1990. 28 лютого. С. 7.

3. Сечь в борьбе против турецко-татарской агрессии. К.: Видавництво АН УРСР, 1961. 299 с.

4. Руснак І. Є. Український фольклор: навчальний посібник. 2-ге вид., стереотип. К.: ВЦ «Академія», 2012. 304 с. (Серія «Альма-матер»).

5. Чабаненко В. А. Козацтво і фольклор. Думи, легенди і перекази про І. Сірка та долі його родичів / Українське козацтво. Мала енциклопедія. К. Запоріжжя, 2002. С. 234–237.

6. Щербан Н. Г. Образ Івана Сірка: типологія характеру в народній творчості і художній літературі. Харків: Фоліо, 2009. 177 с.

Саєнко Ю.В.
вчитель української мови і літератури
ліцей №5, м. Мелітополь

ПОЕТИЧНО-ДУХОВНІ ПАРАМЕТРИ ТВОРІВ І. БАГМУТА

Анотація. У статті розглядається творчість українського письменника І. Багмута. Акцентується вага на поетикальних особливостях його творчого доробку, вказується тематика його художніх творів. У дослідженні виявлено, що кращі твори І. Багмута є актуальні і сьогодні, оскільки письменник зумів поєднати животрепетні проблеми і теми з вічними, глобальними, ліризм з епічністю, панорамність із психологічним аналізом.

Ключові слова: проблематика, трагізм, війна, тематика, поетика, творчість.

Розвиток української прози та поезії у 50–60-х рр. ХХ ст. йшов під знаком творчих стильових пошуків продиктованих світоглядною позицією письменників, коли найбільш помітною була реалістична течія, орієнтована на традиції класичної літератури. У творах харківських письменників І. Багмута, В. Бондаря, К. Гордієнка, В. Добровольського, Г. Леонова, С. Мушника, В. Холода, М. Шаповала зображувалася реальна дійсність, життя міста і села, психологія людини. У 50-60-ті рр. ХХ ст. на літературному обрії Харківщини з’являються імена В. Брюггена, Г. Тютюнника, Р. Третьякова, С. Шумицького, Р. Полонського, О. Юрченка, Б. Чичибабіна, Р. Левіна.

Іван Багмут – один з багатьох українських письменників, що залишили помітний слід в літературі. Хоча час його літературної діяльності був не таким вже довгим. Творчість І. Багмута демонструє високий рівень художнього втілення української народної філософії, проявленої за допомогою оригінальних художніх образів та конструкцій, які засвідчують високий рівень художнього насичення, а саме внутрішньої підпорядкованості світу та його відповідності майбутньому образу, на рівні емоційно-чутливого наповнення твору [4, с. 48].

Біографією І. Багмута цікавилися І. Заєць, В. Кулик, М. Кучеренко, А. Мовчун, І. Муратов, М. Нездійминога, В. Тимченко, О. Ющенко, які здебільшого ділилися в періодичних виданнях спогадами про письменника, враженнями від спілкування з ним.

Понад сорокарічний творчий шлях Івана Багмута не був простим. У творчості І. Багмута визначними є такі твори: «Записки солдата», «Життєпис слухняного хлопця», «Щасливий день суворовця Криничного». Безперечну славу письменникові принесли повісті «Щасливий день

суворовця Криничного», «Наш загін «Смерть фашистам!», «Голубе плесо» та оповідання «Шматок пирога» Івана Багмута відзначено республіканською літературною премією імені Лесі Українки 1973 року. Письменник рішуче відокремлював справжні художні твори від творів ремісницьких [3, с. 124].

Авторська позиція у творі зумовлена історичним перебігом подій. Автор у творі намагається осмислити сучасну йому добу, подати її через своє власне світовідчуття, через особисте сприйняття соціально-політичних й духовних перетворень світу. На думку багатьох критиків творчий доробок І. Багмута, присвячений Великій Вітчизняній війні, подорожам, дітям має особливу притягальну силу, викликає постійний інтерес. У своїх творах він майстерно змальовує панорамні картини війни, розкриває багатогранні образи, торкається важливих проблем життя [5, с. 113].

Поетично-духовні параметри творів І. Багмута характеризуються великою силою драматизму і трагічності. Митець зумів поєднати животрепетні проблеми і теми з вічними, глобальними, ліризм з епічністю, панорамність із психологічним аналізом. Автор пояснює проблеми людини і війни, людини і зброї, особистості і індивідуальності з досвідом вселюдської цивілізації, а тому його творам властиве гуманістичне і філософське їх осмислення [9, с. 125].

Характерною ознакою прози І. Багмута стає включення в оповідну тканину художнього тексту філософських роздумів, індивідуалізованих монологів. Специфіка роздуму як стилю оповіді передбачає домінування єдиної свідомості в тексті. Про те, що у філософських відступах переважає саме авторське особистісне начало свідчить підкреслене введення у текст автобіографічних моментів, однозначних тверджень, літературознавчих спостережень, роздумів над творами українських письменників, філософів тощо [7].

Слід зазначити, що І. Багмут у реалізації своїх творчих задумів – раціональний і цілеспрямований. Він завжди у творах прагне до максимально повного художнього освоєння того або іншого явища, не задовольняючись написанням доти, поки воно не одержувало досконалого художнього втілення. Цим самим письменник не тільки відповідав на питання життя, не тільки показував своє бачення проблеми, але й максимально використовував арсенал художніх засобів, що відповідали специфічним рисам певного матеріалу [6, с. 186].

Звернення до звичайної людини, намагання розкрити джерела її самовідчування й усвідомлення нею своєї значущості вимагало від письменника нових підходів – він хотів бачити людину не як гвинтик державної машини, а як головну силу, що визначає нове буття [1, с. 11]. Твори І. Багмута містять у собі філософські узагальнення, прогностичні

роздуми про час, про долю людини і людства. Життєва правда розглядається дослідниками сьогодні здебільшого з позиції реалістичності,і,тому, може бути представлена до розгляду творчості І. Багмута [8, с. 239].

У художніх творах Івана Багмута художнє і філософське осмислення любові в багатьох випадках зумовлене жанровою специфікою. По-перше, увага митця зосереджена на екстремальних ситуаціях, в яких беруть участь головні персонажі, що мають, як правило, автобіографічні риси. По-друге, образи головних героїв – це художня обробка життєвих фактів, пережитих автором. По-третє, під час воєнних подій, почуття любові переживаються особливо гостро і болісно. Іван Багмут переконливо доводить, що людина в найтяжчі часи свого життя згадує лише позитивні моменти [2].

Іван Багмут ставить своїм завданням зберегти живий слід тих, хто не повернувся з полум'я війни хто пішов з життя, віддавши свої сили праці на землі. Івана Багмута не ваблять сюжетні хитросплетіння, в цьому плані він наслідує традиції серйозної класики.

Література

1. Агєєва В. Пам'ять подвигу. К.: Наукова думка, 1989. С. 11.

2. Багмут І. Записки солдата: Повісті, оповідання, нариси. К.: Дніпро, 1975. 503 с.

3. Добровольський В. Невпокійливість: Декілька штрихів до портр. письм. Багмута. *Прапор*. 1983. №5. С. 124–127.

4. Заєць І. Іван Багмут: Літ.-критич. нарис. 2-е вид., доповн. К.: Веселка, 1985. 112 с.

5. Муратов І. Живі, правдиві образи. *Дніпро*. 1951. № 2. С. 113–117.

6. Петров В. Сучасний стан української поезії. Розвідки. Т. 2. К.: Темпора, 2013. 622 с.

7. Шаров С.В. Дидактичні умови організації диференційованої самостійної навчальної діяльності студентів педагогічного університету: автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. пед. наук: спец. 13.00.09 «Теорія навчання»; Харк. нац. пед. ун-т ім. Г.С.Сковороди. Х., 2010. 20 с.

8. Шарова Т.М. Реалістичне відтворення життєвої правди у творах І. Маслова. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філологічна»*: збірник наукових праць. Острог: Видавництво Національного університету «Острозька академія». Вип. 59. 2015. С. 239–241.

9. Шарова Т.М. Теоретичні аспекти дискурсу українських письменників 20-30 - х рр. XX ст.: тематичний спектр та рецептивна естетика. *Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філологія*. Вип. 10. Маріуполь: МДУ, 2014. С. 124–132.

Сіроштан Т.В.
кандидат філологічних наук
доцент кафедри української мови
Мелітопольський державний педагогічний університет
імені Богдана Хмельницького
Костенко Г.О.
магістрантка
Мелітопольський державний педагогічний університет
імені Богдана Хмельницького

СЕМАНТИКО-СТИЛІСТИЧНІ ПАРАМЕТРИ ФУНКЦІОНУВАННЯ АБСТРАКТНОЇ ЛЕКСИКИ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ПРОЗІ (НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ ДАРИНИ ГНАТКО «МАЗУРЕВИЧІ. ІСТОРІЯ ОДНОГО РОДУ»)

Анотація. *У статті вивчаються семантико-стилістичні особливості використання абстрактної лексики в сучасному художньому мовленні на матеріалі роману Дарини Гнатко «Мазуревичі. Історія одного роду». Встановлюються лексико-семантичні групи найбільш уживаних абстрактних іменників, визначаються параметри їх функціонування.*

Ключові слова: *абстрактний іменник, абстракт, лексико-семантична група, лексичне значення.*

Людина живе не лише у Всесвіті, який її оточує, але й у символічному всесвіті, який формується завдяки її мові. Мовні знаки утворюють символічну мережу, в яку входить людський досвід [2, с. 15]. Цей досвід розгортається в процесі номінації узагальнених понять, які позначаються абстрактними іменниками.

Різноманітні аспекти абстрактної лексики у вітчизняному й зарубіжному мовознавстві були предметом вивчення багатьох учених, зокрема Л. Булаховського, І. Ковалика, Н. Медведовської, О. Микитюк, В. Німчука, З. Піскозуб, Л. Полюги, Н. Томи, І. Чепіги та ін. Лінгвістичні дослідження свідчать про доволі складну природу абстрактних слів, зумовлену широкою і різноманітною семантичною структурою таких слів [3, с. 9]. Питання про сутність семантико-стилістичних особливостей абстрактних іменників залишається дискусійним, що зумовлює актуальність пропонованої статті.

Мета дослідження полягає у визначенні функціонально-семантичної та стилістичної сутності абстрактних іменників у сучасному художньому

мовленні (на матеріалі роману Дарини Гнатко «Мазуревичі. Історія одного роду»), тобто у з'ясуванні особливостей взаємодії семантичного і стилістичного компонентів у функціонуванні абстрактної лексики.

Згідно з сучасними поглядами на абстрактне такі іменники не позначають предмети в буквальному розумінні слова, не мають конкретного матеріально-речового втілення, але називають ознаки, якості, властивості, стани, дії. Вони пов'язані з розумовою, моральною, психічною, соціально-нормативною сферами діяльності людини, позначають часові, параметричні поняття, географічні реалії, астрономічні та природні явища тощо [3, с. 36]. У художньому тексті абстрактні іменники беруть участь у створенні художніх образів.

Найбільш поширеними, на наш погляд, виявилися абстракти, пов'язані з життям людини. Вони позначають її зовнішні ознаки, наприклад: *Завжди заклопотана, затуркана життям, невеличка на зріст, Марфа Мазуревич колись була, можливо, і гарною жінкою, та важке життя по краплині геть висмоктало з неї всю* ***вроду*** *й* ***чарівність*** [1, с. 19]; *Вони й надавали його досить невиразному лицю* ***привабливості****, якої не мав батько* [1, с. 27]; *до багатства Льохвицької була додана така* ***врода*** [1, с. 90] та ін.

Часто абстрактні іменники називають риси характеру, особливості поведінки, психічний стан людини: *І вже малим виявляв він успадковану від діда* ***жорстокість****, нещадно вбиваючи птахів …* [1, с. 27]; *Але ж не мав… і це полишало його розуму і* ***спокою*** [1, с. 38]; *по очах її той зрозумів, що не довіряє вона йому, не вірить у його* ***порядність****, для неї він не такий, яким уявляє його її брат* [1, с. 51]; *Кинула було погляд на візка, у якому, певно, була зброя, котру Попільний за своєю* ***безшабашністю*** *не витягнув до вогнища, та візок знаходився за спиною Тихона…* [1, с. 60]; *З неймовірною* ***витримкою*** *хижака він випольовував на Соню …* [1, с. 90]; *І ця її ледь помітна* ***нервовість****…* [1, с. 91] тощо.

Чимало абстрактів позначають різного роду почуття, емоції, настрої людини. Часто трапляються найменування негативних почуттів, наприклад: *Здатним до жорстокості та нападів* ***люті****, часто видавався похмурим…* [1, с. 28]; *З іншого боку, він відчував до матері якийсь своєрідний, лише йому притаманний* ***жаль****, і вона була чи не єдиною людиною у світі, котра викликала в нього хоч якісь світлі почуття* [1, с. 37]; *Незважаючи на те, що розуму мав дуже мало,* ***хитрощів*** *у нього вистачало на п'ятьох розумних* [1, с. 37]; *Тихон з подивом зачув у її голосі щось схоже на ворожість* [1, с. 44]; *Але ж ти знаєш мій* ***острах*** *перед цією річкою, вона така могутня* [1, с. 66]; *Та це геть не заважало Тетяні мати таку* ***пихатість****, що вона – польська шляхетна Барбара, у дівоцтві Малевич, – зроду такої не бачила* [1, с. 67]; *Це*

велика для мене ***скорбота*** [1, с. 78] та ін. Нерідко абстрактні іменники з таким значенням стають основою для створення влучних метафор, наприклад: *Липкий, докучливий мокрий сніг з* ***упертістю*** *вередливої дитини сипався на землю* [1, с. 7]; *Старий лютував,* ***жадібність*** *у нім так і буяла* [1, с. 28]; *Стояла так, відчуваючи, як заповнює серце невимовний* ***відчай*** [1, с. 63]; *І він одразу ж відгукнувся на той шепіт* ***розпачу****…* [1, с. 114].

Позитивні психічні відчуття, емоції людини передаються також за допомогою абстрактів: *Та* ***радість*** *ця була недовгою* [1, с. 33]; *дворецький велично попростував углиб будинку, зоставивши Тихону сумнівне* ***задоволення*** *плентатися слідкома* [1, с. 82]; *Він то розумів, тому й поглянув на неї з такою* ***ніжністю****, котру випробовував у погляді своїм перед дзеркалом…* [1, с. 86]. Не є винятком і переносне вживання абстрактних іменників із таким значенням, наприклад: *Сніг, мов ураз набравшись невідомо де* ***хоробрості****, рясно посипався в ту мить, коли почали опускати в землю домовину Дорочки* [1, с. 14].

Назви нейтральних почуттів, емоцій людини або таких, що можуть використовуватися як з позитивним, так і з негативним значенням, спостерігаються в наступних рядках аналізованого твору: *І з кожним роком та* ***пристрасть*** *його горілчана робилася все міцнішою* [1, с. 34]; *Соню почало непокоїти недобре* ***передчуття*** [1, с. 71].

Назви фізичних відчуттів помітно рідше використовуються авторкою аналізованого тексту: *І у вас теж із часом вщухнеться* ***біль*** [1, с. 89]. Пор. також метафоричне вживання: ***Гіркотою****, невимовною* ***гіркотою*** *дрижало це слово на вустах* [1, с. 8]. Не є поширеними й найменування фізичного стану істоти: *Мов у тумані, добрів Олекса до своєї автівки, … заплющив запалені, почервонілі від непролитих сліз, до* ***напівсліпоти*** *втомлені очі …* [1, с. 15]; *Вона працювала так, як і до* ***вагітності****…* [1, с. 26] та ін.

Назви різноманітних дій, за нашими даними, активно функціонують в художньому тексті автора й переважно вживаються в прямому значенні, без емоційного забарвлення, наприклад: *А Марфа й гадки не мала про* ***існування*** *тих коштовностей …* [1, с. 33]; *те було варто терплячого* ***чекання*** [1, с. 90]; *Цього разу він зненацька наскочив на неї в церкві, з незрозумілим роздратуванням обізлившись на неї за те пусте* ***стовбичення*** *перед вимальованим шматком звичайної деревини* [1, с. 94]; *боляче од* ***відвідин*** *рідних місць, боляче од згадки про* ***втрату*** *рідних людей* [1, с. 99]; *Тихон уже був майже готовим до* ***виходу*** [1, с. 117]. Пор. образне вживання: *А* ***життя*** *котилося далі* [1, с. 33].

Не менш поширеними в обстеженому романі виявилися назви розумової та мовленнєвої діяльності людини та їх результати. Такі іменники

часто несуть негативну або позитивну оцінку автора, наприклад: *хто його знає, тих жінок, які у них там язики, може, і направду виповнюються* ***прокльони*** *їхні, усе те, чого тими дурними язиками наплетуть, відьми приховані* [1, с. 87]; *Іноді Софія йшла не до собору, а до Дніпра, і там, на березі, могла простояти, завмерши в* ***роздумах****, ще навіть довше, ніж у церкві* [1, с. 90]; *Тихон не зрозумів геть нічого з цієї плутаної* ***балаканини****, але ж одразу вслужливо схилив голову* [1, с. 96]; *вона мовчала, нічого не питаючи, то й він не поспішався до* ***балачок*** [1, с. 97]; *Це розуміння – яким же воно було простим* [1, с. 117] тощо.

Чимало інших реалій навколишнього життя також зображується за допомогою абстрактних іменників, наприклад: ***Безглуздя****, сором на все місто, у шістдесятих роках ніхто не кличе на похорони довгобородих тих попів…* [1, с. 8]; ***Випадковість****, жахлива, трагічна* ***випадковість****, коли під колеса таксі, у котрому їхали Ольга з Дорою, несподівано кинувся якийсь приблудний триклятий кіт* [1, с. 10]; *на кладовищі запанувала благословенна для Олекси* ***тиша****, похмуру* ***урочистість*** *котрої лише час від часу порушували пронизливі вигуки чорних воронів* [1, с. 10]; *Щоправда, після похорону дружини та доньки з попом він не сумнівався, що будуть* ***неприємності****…* [1, с. 15]; *вона говорила* ***правду*** [1, с. 19]; *Чи ж то* ***пияцтво*** *Уласа так вплинуло…* [1, с. 33]; *чоловік може привести родину до* ***зубожіння****…* [1, с. 34]; *Навіть малим мав мрії лше про власну* ***заможність*** [1, с. 34] та ін.

Таким чином, обстежений матеріал доводить, що абстрактна лексика пронизує всі сфери життя людини. В аналізованому романі найбільш поширеними виявилися абстракти таких лексико-семантичних груп: назви почуттів та емоцій людини, найменування рис характеру та особливостей поведінки, назви дій. Виявлені абстрактні іменники беруть активну участь у створенні художніх образів. Найчастіше вони трапляються в структурі метафори. Дослідження переконує, що абстрактні слова підпорядковані змісту та жанровій належності твору Дарини Гнатко. Вони виконують функції увиразнення тексту, урізноманітнення мови, підсилення та негативної або позитивної оцінки.

Література

1. Гнатко Д. Мазуревичі. Історія одного роду: роман. Харків: Книжковий клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2018. 336 с.

2. Кассирер Э. Философия символических форм. М., СПб: Ун. книга, 2002. 272 с.

3. Тома Н. М. Семантико-стилістичні параметри функціонування

абстрактної лексики у творах Петра Могили : дис. … канд. філол. наук : 10.02.01 / Києво-Могилянська академія. Київ, 2011. 227 с.

Скориця Д.В.
студентка IV курсу
Мелітопольський державний педагогічний університет
імені Богдана Хмельницького
Атрошенко Г.І.
кандидат філологічних наук
доцент кафедри української і зарубіжної літератури
Мелітопольський державний педагогічний університет
імені Богдана Хмельницького

СИМВОЛІКА ВОГНЮ ТА СОНЦЯ ЯК ТЕОРЕТИКО-ФОЛЬКЛОРИСТИЧНА ПРОБЛЕМА

Анотація. *У статті подаються основні етапи наукової думки про образи-символи як національні одиниці. Наголошується на необхідності вивчення системи символічного відображення світу в українському фольклорі, на відсутності праць про образи сонця та вогню як виразників усталеного символічного значення, сформованого та закріпленого протягом століть у легендах та переказах Нижньої Наддніпрянщини, простежується розвиток світогляду, образного мислення народу відповідного регіону.*

Ключові слова: *фольклор, фольклористика, інтерпретація, символіка, первісна символічна система.*

Кожний народ має фольклорний спадок, в якому закодована його праісторія. І сучасна людина, занурюючись у фольклорні глибини, має змогу відкрити далекий світ пращурів, збагнути їхній світогляд.

Українці – народ із глибокою самобутньою культурою. Особливої актуальності набуває нині проблема вивчення первісної символічної системи українського етносу, її виникнення та розвитку, адже вона «належить до найдавніших і найбагатших систем традиційної культури на планеті» [8, с. 240]. Фольклорний матеріал, зокрема легенди і перекази нашого краю, Нижньої Наддніпрянщини, репрезентує систему поглядів на людину і світ, його вивчення дозволяє зробити крок до розуміння ментальних особливостей нашого народу, а, отже, і до заглиблення у психоестетичний генофонд української нації [2].

Актуальність теми дослідження полягає у необхідності вивчення системи символічного відображення світу в українському фольклорі, у відсутності праць про образи сонця та вогню як виразників усталеного символічного значення, сформованого та закріпленого протягом століть у легендах та переказах Нижньої Наддніпрянщини. Дозволимо собі простежити розвиток світогляду, образного мислення народу відповідного регіону.

Предметом нашого дослідження є художнє втілення образів вогню та сонця в українському фольклорі, зокрема, у легендах і переказах Нижньої Наддніпрянщини.

Символіка фольклору належить до найхарактерніших атрибутів цього найдавнішого словесного мистецтва. Саме тому особливого значення набуває сьогодні дослідження образів – виразників усталеного символічного значення, сформованого та закріпленого протягом століть. Як зауважує М. Дмитренко, надзвичайно актуальним є «вивчення первісної символічної системи в генетично архаїчних тисячолітніх етносів. А саме такою і є українська система символічного відображення світу» [5, с. 5].

Символ її, отже, являє собою одну з найпотужніших категорій культури. Коли відшукуєш якомога більше традиційно вжитих значень українського символу, то це стає творчим імпульсом до «впорядкування» цих значень, вичленення та аналізу різночасових змістових елементів. Ми спробували простежити розвиток світогляду, образного мислення народу.

Символи – одиниці національні, саме вони творять таємничу мову смислів, незрозумілу для представників інших культур, саме вони найвиразніше передають особливості національного світосприйняття [1, с. 17]. Тому опанування мови символів не лише поглиблює наше знання про природу фольклорного мистецтва взагалі, а й дозволяє зробити крок до розуміння ментальних особливостей нашого народу, а, отже, і до заглиблення у психоестетичний генофонд української нації.

Дослідження народного світогляду є необхідним, оскільки неможливо виховати повноцінну особистість, громадянина, якщо він не володіє надбаннями національної культури.

Дослідники менталітету українства, глибинних духовних процесів народу, його світоглядних засад неодноразово зверталися до зразків українського фольклору (М. Костомаров, М. Драгоманов, В. Антонович, М. Сумцов, І. Франко). Зокрема, М. Костомаров наголошував на тому, що кожен народ має свій ідеал, який можна виявити, звернувшись до фольклорних джерел [10]. Д. Чижевський вважав дослідження зразків фольклору одним із способів пізнання світосприйняття різних соціальних

типів [7, с. 37].

Дослідники фольклору вважають, що народні легенди і перекази показують традиційне бачення українцем прекрасного, огидного, високого, низького, трагічного, комічного, героїчного, відображають стереотипи поведінки етносу, які тісно пов'язані з його світоглядними уявленнями. Розуміння світу, його причинно-наслідкових зв'язків, феномена української духовності неможливе поза самопізнанням і самоусвідомленням народу [6, с. 27].

Українці вже понад тисячу років живуть у християнському світі, проте світогляд вогнепоклонника (сонцепоклонника) глибоко закорінений у їхній підсвідомості. Як наслідок, наявний органічний синтез понять християнського та язичницького світів (при цьому значної трансформації зазнає християнство, що було пристосоване до українського язичницького світогляду) [11, с. 72]. Отже, вогне-сонцепоклонство є невід'ємною значущою частиною українського світу.

Дослідники зазначають, що тільки за умови чіткого визначення смислового багатства образів вогню та сонця, започаткованих у фольклорі, розуміння їх значущості для українського народу, зможемо усвідомити, що є нашою сутністю, чим ми, українці, відрізняємось від інших народів [4, с. 7]. Адже сонцепоклонство було світовою релігією, всі народи молилися сонцю, але кожен по-різному. Визначивши роль названих образів у житті українця, зможемо глибше пізнати душу народу, розкрити визначальні риси його менталітету.

Над символікою вогню та сонця працювали дослідники: О. Потебня («Про купальські вогні та споріднені з ними уявлення», «Про деякі символи у слов'янській народній поезії», 1860), В. Петров («Мітологема сонця в українських народних віруваннях та візантійсько-гелліністичний культурний цикл», 1930), М. Соколов («Староросійські сонячні боги та богині», 1887). Символіка вогню та сонця, світогляд вогнепоклонника (сонцепоклонника) як теоретична проблема розглядалися й у дослідженнях М. Грушевського, В. Січинського, І. Нечуя-Левицького, С. Онацького, О. Кульчицького, В. Цимбалістого, Ю. Русова, М. Шлемкевича, Є. Маланюка, Д. Фрезера та ін.

Тема духовного світу людини давно цікавила вітчизняних авторів. Пізнання душі народу, визначальних особливостей його характеру, історії, культури, мови – проблеми, які завжди залишалися важливими й актуальними, а в останні роки набули особливого значення. Проблема відмінності, самобутності української ментальності, як уже зазначалося вище, розглядалася провідними українськими науковцями віддавна (М. Грушевський («Історія України-Руси»), В. Січинський («Чужинці про

Україну» – вперше зібрано воєдино характеристики українського народу чужоземцями), М. Костомаров («Книги буття українського народу», «Дві руські народності» – спроба схарактеризувати ментальну вдачу українського народу, протиставивши її вдачі російського народу), І. Нечуй-Левицький («Світогляд українського народу»).

У XX ст. традицію було перервано: на теренах радянської України вже не йшлося про окремий український народ, а тому й не було потреби виокремлювати його ментальність. Проте проблематика не зникла з наукового обрію, оскільки набула потужного розвитку у наукових студіях української діаспори.

Л. Білецький, звернувшись до вдачі, звичаїв українського народу, його віри і вірувань, зауважував: «Ясними і веселими очима дивились українці на світ Божий. Не знали темних суворих богів, що напосідаються на щастя людини. Вище понад усе ставили й найбільше шанували світло й світляне тепло, що дає себе знати у сонці й теплі… Шанували єдиного бога – небо, що посилає світло й блискавицю, і називали його Сварогом. Сонце називали Хорсом і Даждьбогом. Вогонь називали Сварожичем, сином великого Сварога, небесного світла всього сонячного, або блискавичного» [3, с. 28–29].

Учений справедливо вважав, що народну увагу найбільше приваблювали світила небесні: сонце народ уявляв собі то величним царем неба, що освітлює та огріває землю вдень і обходить її вночі, то персоніфікує його в постаті людини, що живе там, де земля сходиться з небом («Кожного дня, обходячи небо, сонце одягається в ризи, що обсипають землю промінням сонця і тепла» [3, с. 29]).

Дослідження С. Онацького, О. Кульчицького, В. Цимбалістого, Ю. Русова, М. Шлемкевича продовжують стверджувати оригінальність українського національного світу та його відмінність на різних рівнях (духовному, матеріальному, культурному, літературному).

На межі 80–90-х рр. XX ст. в Україні почали оприлюднюватися праці українських учених (дослідження С. Бичатіна, П. Гнатенка, В. Гридіної, І. Гурина, О. Орловської, І. Старовойт, О. Таланчук, Л. Шкляра та ін.) «про національний світ українства, про ідеали й символи, про духовну культуру взагалі» [13, с. 127].

Отже, спроби пізнати й охарактеризувати ментальність українця мають давню історію. Фіксуємо їх уже в перших працях вітчизняної історіографії. Іноземні спостерігачі – від Геродота й до сьогодні – неодноразово розповідали про український народ і його духовність.

Праці П. Гнатенка, О. Орловської, І. Старовойт – видання порубіжжя

XX–XXI ст. – стали значним здобутком сучасної науки про систему духовних цінностей українського народу.

Серед сучасних досліджень образів-символів українського фольклору можемо виділити праці В. Телеуці, яка займається вивченням фольклорної традиції Подунав'я [12]. Фольклорист зауважує, що «саме фольклор, разом з мовою та історією, в сучасних умовах становить собою основу, підґрунтя збереження етнокультури, національної свідомості народу (етносу)» [12, с. 354]. Фольклор є сталою традицією народу, сферою постійних та історично зумовлених змін. Він є акумуляцією народної пам'яті, у ньому закріплюється традиційна інформація, історична пам'ять, передача міфологічної традиції та реалізації міфів і вірувань, осмислення обрядів, культових понять.

Як зазначають сучасні дослідники, упродовж тривалого часу в українському фольклорі «створено значну кількість різноманітних образів-символів». Кожен з них відображає певне явище, подію, властивість, характер тощо. Особливе місце належить символіці вогняній та сонячній. Проте, на жаль, символи в фольклорних зразках означеного регіону, як наголошує Р. Кирчів, так і залишилися «досить складним явищем, зовсім не дослідженим» [9, с. 27].

Сучасна наукова думка переконує нас у тому, що завдання фольклористики нині – якомога повніше зібрати та глибше осмислити, узагальнити багатовіковий традиційний культурний досвід нації,, показати на цій основі її етногенетичну глибину та нинішній духовний потенціал українського народу.

Отже, народознавче, зокрема фольклористичне, вивчення окремих місцевостей, районів (зокрема, досить плідного у цьому аспекті регіону Нижньої Наддніпрянщини) як складових загальнонаціональної системи культурної цілості видається доцільним і продуктивним.

Аналіз сучасного стану дослідження регіонального фольклору дає нам підстави виділити ґрунтовну працю Р. Кирчіва [9], в якій автор подає територіальне районування України.

Отже, можемо підсумувати, що проблематика міфологемної символіки не зникла з наукового обрію, а набула розвитку у сучасних наукових студіях, де продовжується ствердження оригінальності українського національного світу та його відмінності на різних рівнях (духовному, матеріальному, культурному). А наразі в Україні знову з'явилася можливість досліджувати специфіку українського світосприйняття. Розвідок, присвячених безпосередньо символіці вогню та сонця у легендах і переказах Нижньої Наддніпрянщини, не існує, що підкреслює теоретичну та практичну

необхідність пропонованого дослідження.

Література

1. Антонян Ю.М. Миф и вечность. М.: Логос, 2001. 464 с.

2. Атрошенко Г.І. Первісні архетипні образи вогню та сонця в українському фольклорі. URL: http://conference.mdpu.org.ua/viewtopic.php?f=28&t=1047.

3. Білецький Л. Історія української літератури. Курс лекцій. Сімферополь: Просвіта, 2005. 180 с.

4. Воропай О. Звичаї нашого народу. К.: Центр уч. літ., 2008. 416 с.

5. Дмитренко М. Що таке символ? // Потапенко О., Дмитренко М., Потапенко Г. та ін. Словник символів. К.: Ред. часопису «Народознавство», 1997. С. 5.

6. Етнографія України. Вид. 2-ге, перероб. Львів: Світ, 2004. 520 с.

7. Історія української літератури (Нова українська література). К.: Центр уч. літератури, 2011. 408 с.

8. Кафорський В.І. Етнологія. К.: Центр уч. літератури, 2006. 432 с.

9. Кирчів Р. Із фольклорних регіонів України. Львів: Світ, 2002. 351 с.

10. Костомаров М. Славянская міфологія. К.: Либідь, 1994. 382 с.

11. Лозко Г. Українське народознавство. К.: Зодіак-Еко, 1995. 368 с.

12. Телеуця В. Символи космогонічного ряду в художній системі фольклору Подунав'я. *Література. Фольклор. Проблеми поетики*: зб. наук. праць. Вип. 28 / Редкол. : А.В. Козлов (відп. ред.) та ін. Ч.1. К.: Твім інтер, 2007. С. 286–299.

13. Філоненко С.О. Усна народна творчість. К.: Центр уч. літератури, 2008. 416 с.

Совгіра Ю.Є.
магістрантка
Мелітопольський державний педагогічний університет
імені Богдана Хмельницького

ПОЕТИЧНИЙ ДОРОБОК В. РОМАНОВСЬКОГО: ТЕМАТИЧНИЙ ПОЛІФОНІЗМ ТА ПРОБЛЕМНИЙ ДІАПАЗОН

Анотація. У науковій статті представлені особливості творчого доробку харківського письменника В. Романовського. Зроблено акцент на тому, що поетичний доробок В. Романовського, вражає незвичайним

багатством життєвого матеріалу й різноманітністю форм його художнього вираження, характеризується гуманістичною спрямованістю, широтою тематики. Поетичні твори письменника відзначаються змістовою свободою, співіснуванням тем різнопланового діапазону, тематичний поліфонізм відображає їх глибину, розмаїття і суперечливість самого життя.

Ключові слова: поезія, художнє слово, література, літературознавча розвідка, біографізм.

Початок XXI століття став благодатним ґрунтом для розвитку творчого потенціалу великої кількості сучасних українських поетів, творчі надбання яких потребують всебічних наукових розвідок. У своїх віршах поети сьогодення вдаються до різноманітних експериментальних творчих пошуків, намагаючись віднайти власну нішу у поетичному світі, дають власну оцінку змінам, що відбуваються у житті країни. Творчість цих поетів сьогодні досліджується в різних аспектах: її світоглядна основа, своєрідність версифікації й художніх образів, концепту любові і засоби його вираження, традиції і новаторство тощо [9, с. 124].

Одним із таких митців сучасності є харківський поет В. Романовський, чиї ліричні твори ставали темою лишень декількох наукових досліджень та потребують більш детального аналізу. Творчістю В. Романовського цікавились такі літературознавці і критики: Ю. Герасименко, І. Мірошниченко, В. Верховень, Ю. Стадниченко, В. Долганов, І. Мироненко, В. Колісник, Т. Шарова та ін.

У літературознавчих розвідках про В. Романовського, на жаль, не приділяється достатня увага з’ясуванню функцій фольклорних елементів у творчості письменника. Вони простежуються побіжно й непослідовно, хоча цей аспект аналізу проблеми за своїм значенням повинен займати провідне місце, оскільки він дає можливість виявити специфіку художніх принципів у використанні письменником народнопоетичного матеріалу. На наш погляд, звернення В. Романовського до фольклору не було звичним продовженням загальної художньої традиції.

З темою праці нерозривно пов’язане широке коло питань про ставлення людини до суспільства, про форми її свідомої й активної діяльності, про виховання не тільки громадянських почуттів, а й моральних, естетичних принципів: людина праці, людина високої громадянської самосвідомості – у центрі багатьох романів, повістей харківських письменників: В. Добровольського, Б. Силаєва, М. Шаповала, І. Багмута, В. Бондаря та ін.

Тематика віршів В. Романовського різноманітна. Поет стверджує в них велич діянь простої людини, оспівує її подвиги у дні Великої Вітчизняної

війни, подає власні філософські роздуми щодо сенсу буття та існування людини в суспільстві тощо. У низці віршів з великою теплотою розповідається про трудівників, про їх мирну творчу працю, зосереджується увага навколо любовної, пейзажної та громадянської лірики [3, с. 256].

Поетичний доробок В. Романовського, вражаючи незвичайним багатством життєвого матеріалу й різноманітністю форм його художнього вираження, характеризується гуманістичною спрямованістю, широтою тематики. Поетичні твори письменника відзначаються змістовою свободою, співіснуванням тем різнопланового діапазону, тематичний поліфонізм відображає їх глибину, розмаїття і суперечливість самого життя. Але теми життя і смерті, свободи і творчості реалізуються не в річищі абстрактних філософських узагальнень, а осмислюються у процесі внутрішнього самопізнання і представлені на тлі актуальних проблем тогочасся [4].

В. Романовський належить до середнього покоління українських поетів, які плідно працюють саме сьогодні. Слід наголосити на тому, що В. Романовський починав надто традиційно, але в якусь мить здійснив творчий прорив, чим здивував багатьох [6]. Окрім традиційних віршів, Романовський займається ще й написанням паліндромів, інших зорових та експериментальних творів.

З під пера поета вийшли такі збірки поезій: «Одна така земля» (Х., 1984), «Благовіст» (Х., 1993), «У дива на виду» (Х., 1996), «Князівство любові» (Х., 2000), «До квіту хризантем» (Х., 2002), «Цвіт озимини» (Х., 2005), «А я повім тобі…» (Х., 2006), «Да святится имя твое» (в перекладі російською мовою. Х., 2006)), «Заоскільська сторона» (Х., 2007), «…А розстані серце не хоче!» (Х., 2010), «Ваба забав» (Х., 2011), «Іще літаю уві сні…» (Х., 2012), «Ласкавка» (Х., 2013), «Волошечка» (Х., 2014) та книжки есеїв та бесід «Осяяла натхненням Слобожань» (Х., 2013).

Провідні теми творчості – любов до рідної землі, єдність людини з природою, велична сила кохання, гострі морально етичні проблеми життя. У творчому доробку також є літературознавчі та критичні статті, кілька оповідань та нарисів, переклади віршів, переважно російських та білоруських поетів [5].

В. Романовський належить до середнього покоління українських поетів, які сьогодні плідно працюють. У віршах В. Романовського є й індивідуальних ситуації і положення; виражальний і зображальний ряд його творів тяжіє до загальності, типовості, усередненості [1, с. 116]. Гострі суспільні питання, що висвітлені в літературному доробку В. Романовського, зазвичай розмежовуються автором. Кожен окремий твір поетичного характеру завжди ґрунтується на одній гострій проблемі. Митець не прагне

одразу синтезувати декілька питань, його завдання – розглянути весь спектр проблем нашого життя, проте поступово, планомірно в кожному наступному творі.

Характеризуючи творчість В. Романовського, можна виділити такі основні мотиви:

– оспівування образу України як єдиної, безмежно дорогої кожному українцеві Вітчизни, без якої життя втрачає сенс;

– утвердження неповторності кожної особистості, національної гідності як головної передумови повноцінного життя народу, високої цінності людини праці;

– осмислення філософського буття – природи, людини, суспільства; новаторство, яке виявляється насамперед у глибокому щирому інтересі до внутрішнього світу людини;

– відтворення оптимізму, патріотизму, віри в майбутнє рідного народу, в перемогу добра й справедливості;

– зображення суспільства в період Великої Вітчизняної війни та повоєнний час [7, с. 273].

Особистісна лірика В. Романовського сама по собі – це складний і особливий предмет письменницького дослідження, якого ми перед собою не ставимо, але зазначимо, що не кожен поета знаходить у собі сміливість винести на розтин загалу своє особисте життя – той потаємний скарб власної душі, адже лірична гілка будь-якої творчості – сама по собі занадто вразлива перш за все тим, що вона, як би презентує в очах читача оголену душу автора, а на подібне одкровення здатен не кожний [2].

В. Романовський своїми поетичними творами досягає найвищих вершин духовності. Для нього жінка – подруга, кохана, дружина, і, передовсім – богиня! І саме про неї і для неї складає він «величний гімн жіночності і вроди». Для ліричного героя самобутньої творчості поета любов – це свято, «зоряний політ» у феєричну ніч нестямного кохання. Він є ліриком, який у своїх помислах не припиняє блукати у любій його серцю в пошуках давно вже знайденої любимої і протягом десятиліть не припиняє освідчуватись перед нею у своїх захмарних почуттях [8].

Письменник у поетичних творах не використовує екзотичних картин життя, пейзажів, оскільки прагне писати твори мистецтва слова, спираючись на ті факти, що виступають реаліями для кожного з нас, знайомить з дійсністю, що знайома реципієнту. У художніх творах В. Романовський акцентує увагу на цінності поетичного слова, що виступає відображенням динаміки життя, оскільки покликане досліджувати й аналізувати. Письменник наголошує на необхідності поезії не для мистецтва, а для мети

порушувати та вирішувати нагальні проблеми, оскільки виступає засобом спілкування з читачем.

Отже, від філософських роздумів і високих громадянських мотивів, від публіцистики, гнівної і пристрасної, до ніжної лірики та епічної розповіді про людей і їх щоденне життя – така палітра поета, гама його оповіді про дороге і рідне, про ненависне і прокляте. Письменник зумів знайти суто свою, автономну, не схожу на інших інтонацію, манеру, сформувавшись у самобутню творчу індивідуальність.

Література

1. Бінкевич О. С. Поет і перекладач: [бесіда з письм. Олексієм Бінкевичем]. *Осяяла натхненням Слобожань*: есеї та бесіди. 2013. С. 116 – 124.

2. Краєзнавча книга Харківщини 2008 [Текст]: анотований каталог видань / Упр. культури і туризму Харк. облдержадмін., Харк. обл. універс. наук. б-ка ; уклад.: Н. І. Грайворонська, Л.М.Конопля. Х.: ХОУНБ, 2011. 26 с.

3. Ландшафти князівства любові [Текст]: поезія В'ячеслава Романовського. *Літературна Харківщина. Поезія: есеїстика, портрети, рецензії.* Х., 2007. С. 256–268.

4. Поетичні майстерні. Віртуальна сторінка В'ячеслава Романовського. URL: http://maysterni.com/user.php?id=4769&contest_id=0.

5. Романовський В. Ласкавка: інтимна лірика різних років. Харків: Федорко, 2013. 317 с.

6. Хворост Л. Анатолій Перерва: «Зазвучало слово – втримати б його…». URL: http://kharkiv-nspu.org.ua/archives/2838.

7. Шарова Т. М., Саєнко Ю. В. Іван Багмут: тематичний спектр та світоглядні орієнтири. *Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка*. 2013. № 22(281). С. 273–279.

8. Шарова Т.М. Жіноча проза: теоретичні засади визначення та класифікація. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Карабіна. № 745. Серія «Філологія»*. Вип. 49. Харків, 2006. 214 с.

9. Шарова Т.М. Теоретичні аспекти дискурсу українських письменників 20-30 - х рр. XX ст.: тематичний спектр та рецептивна естетика. *Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філологія*. Вип. 10. Маріуполь: МДУ, 2014. С. 124–132.

Таран В.В.
магістрантка
Мелітопольський державний педагогічний університет
імені Богдана Хмельницького
Шарова Т.М.
кандидат філологічних наук
завідувач кафедри української і зарубіжної літератури
Мелітопольський державний педагогічний університет
імені Богдана Хмельницького

ХУДОЖНІ ОБРІЇ ПРОЗОВИХ ТВОРІВ Ю. ФЕДЬКОВИЧА

Анотація. У науковому дослідженні представлена інформація про особливості прозових творів Ю. Федьковича. Наголошено на тому, що письменник у художніх творах розкрив класову неоднорідність українського суспільства. Таку особливість автор прозових творів подає через конкретні образи, акцентуючи увагу на думці про наявність соціальних протиріч.

Ключові слова: прозовий твір, поетика, художність, соціальна нерівність.

У прозових творах Ю. Федьковича знайшли відображення родинно-побутові проблеми буковинських селян; безправ'я пригнобленого чиновниками, куркулями та духівництвом трудового народу; трагічна доля гуцулів – жовнірів цісарської армії. У кращих своїх творах письменник підносив голос протесту проти соціальної і родинної нерівності, возвеличував волелюбство, романтично поетизував гордих і сильних людей.

Першу повість «Люба-згуба» Ю. Федькович написав ще на військовій службі. Ми даремно шукали б у ній широких картин народного життя, разючих соціальних конфліктів. Всього цього нема, але є інше: зачудоване бачення краси природи і людей, захоплююча розповідь про народні звичаї гуцулів, про нестримне вирування людських пристрастей. Можна сміливо твердити, що повість «Люба-згуба» була народжена тугою письменника за рідним краєм, мальовничим і принадним, з одухотвореними щирими й вольовими людьми, що можуть зломитися, але ніколи не зігнутися. Звідси бере своє коріння той максималізм автора, коли він змальовує характери й обставини [11, с. 4].

Тему для твору письменникові підказало саме життя. «Що я тут пишу,– підкреслює Федькович,– то я не пишу небилиці, але кавалок мого життя, мого так красного та любого тривку, що годі його буде й до гробної дошки

забути. Ні! зелена моя Буковина, сині мої гори, холодні мої ізвори! Хіба мене рука моя забула б, щоби я вас забув». Міщанській бездушності, корисливості, що панували в капіталістичному світі, письменник протиставляв любов безмежну, нездоланну [59, с. 309].

Два брати, Ілаш та Василь, палко покохали красуню Калину. Дівчина віддала перевагу Ілашеві. Василь дуже страждав і, не можучи дати ради серцю, вбив на весіллі брата і себе. З туги за Василем вмирає дівчина Марія. Розповідаючи трагічну історію кохання, Федькович одночасно спрямовував полемічне вістря свого твору проти тих, хто принижував простих людей, позбавляв їх здатності на глибокі душевні переживання: «Не смійтеся, пани мої; наші прості груди жаль дужче дотикає, як ваші – панські. Ми серце ще не запечатали в калитці, ані віддали до шпаркаси: як в його є, так і говоримо» [5, с. 311].

З подібних позицій розробляв Федькович тему кохання в таких творах, як «Серце не навчити», «Хто винен?» та інших. Саме любов'ю до Гуцульщини пояснив Франко той «світлий настрій, тут, можна сказати, ідилічну картину життя гуцульського, які малює нам Федькович у своїх повістях і поезіях. Бачимо там народ заможний, що живе патріархальним життям, любується в пишнім убранні, в збруї, в стрілецтві, народ лицарський, котрий дуже пильно дбає про свою честь, не дасть себе скривдити, не привик гнутися і ховатися з своїми чуттями й поглядами, щирий і прямодушний, гостинний в такім розмірі, про який сьогодні й снити не можна...» [5, с. 209].

Було б, проте, неправильно думати, що Федькович у своїх прозових творах пройшов мимо соціальних аспектів народного життя. В повістях «Три як рідні брати», «Штефан Славич», оповіданнях «Таліянка», «Сафат Зінич» він змалював реалістичні картини рекрутчини та поневірянь жовнірів у цісарській армії.

Повість «Три як рідні брати» розпочинається сценою прощання двадцятирічного хлопця з рідними. Надзвичайно містке, багате на підтекст перше речення: «Мені ще й двадцять рік ледве було, як уже кучерики мої золоті облетіли!» [4, с. 119]. Двадцять років – це весна в житті людини. І раптом на цю весну повіяло крижаним холодом. Метафора «кучерики мої золоті облетіли» викликає по асоціації образ негоди, що зриває з дерев листя, залишаючи їх голими, беззахисними під колючими вітрами. Такою безправно-беззахисною була людина в Австро-Угорщині. Сили, що протистоять трудящим, – злі, безсердечні. Вони безіменні («навіть і попрощатися не пускали, але звеліли відразу йти до компанії»), і в цьому пряма вказівка на жорстокість всієї системи гноблення [2, с. 296].

Безпросвітне горе принесла в селянську сім'ю рекрутчина. Вона надломила нещасну матір-вдову, викликала нестримні ридання сестер, сумом загорілася в очах брата Онуфрія. Загальний настрій родини автор виразними словами: «А дома сум та плач». Далі сюжет повісті розгортається в плані наростання конфлікту між молодим хлопцем Іваном Шовканюком і ворожим суспільством. Оповідач є одночасно головним героєм твору.

У повісті до деякої міри намічена класова структура тогочасного села. Конають з голоду й холоду, мучаться у злиднях, обливаються від важкої праці кривавим потом бідні селяни, наймити, і паразитують за їх рахунок орендар, війт, піп, сільські глитаї. Особливо сильно зазвучали у творі антицерковні мотиви. Зажера-піп забирає у важкохворого Івана за похорон все, що той приніс з війська; «дві парі шмаття комісного та кілька щіточок... хусточка шовкова за два леви срібні». Грубість і брутальність попа надзвичайно рельєфно виступають на фоні того загального смутку, що його навіяла смерть матері. Піп байдужий до людського горя: «Чорт по твоїй душі! – заявляє він Іванові,– Плати та й годі... мені...» [6, с. 442].

Повість «Три як рідні брати» читається із захопленням. Цьому сприяють напружені драматичні ситуації, майстерно побудовані діалоги, нічим не прихована зацікавленість автора долею своїх героїв. Він любить їх, милується їхнім благородством, утверджує їх моральне право на щастя, так стверджує І.Франко [7, с. 225]. Письменник переконливо показав, що навіть доброзичливе ставлення до Штефана його товаришів, нижчих начальників не в силі було запобігти трагічній розв'язці – смерті героя.

Читаючи твір, філологи повинні чітко розуміти його суть, змістове наповнення, а також досить чітко виокремлювати головну думку від другорядної [8, с. 75]. Значно простіше розуміти творчість Ю. Федьковича за допомогою електронного підручника. Зрозуміло, що таке навчання мотивує до детального вивчення його творчості та суттєво покращує рівень знань студентів, або тих, хто навчається [9, с. 292]. Додатково за допомогою електронних засобів навчального призначення можна розглянути тематичний спектр та рецептивну естетику художніх творів будь-якого письменника, що дозволить значно краще вивчити персоналію в історико-літературному процесі [10, с. 125].

Соціальні мотиви сильно відчутні в оповіданні «Сафат Зінич». Аналіз цього твору можна провести за допомогою розкриття основних питань, зокрема питання про те, де відбуваються зображені в оповіданні події, як розкрито в оповіданні класове розшарування сербського села, кому автор віддає свої симпатії. Не менш важливо розуміти про те, що у творі показано

солідарність і взаємодопомогу простих людей. У творі присутнє утвердження непримиренності до зла, відстоювання чесності і чистоти у людських взаєминах, що є основною проблемою оповідання «Сафат Зінич».

Події, зображені в оповіданні «Сафат Зінич», відбуваються у Сербії. Подавши реалістичну картину з життя сербів, письменник тим самим дещо розширив тематичні обрії української прози. Тема жовнірського безталання тут тільки намічена («як то, бідний світе, деякого сердешного некрута б'ють да глузують»), а на перший план висунута зумовлена соціальними факторами трагедія бідної вдовиної сім'ї, в яку закинула доля солдатів-буковинців – оповідача і його старшого товариша Сафата Зінича.

В образі Сафата Зінича втілено волелюбні традиції народних месників-опришків, що не мирилися із злом, а готові були і життя віддати заради торжества правди бідних і скривджених. Повністю його характер розкрився в безпосередній дії – у вбивстві негідника і злочинця. Цей вчинок читачі сприймають як закономірний – інакше зробити Сафат не міг. Останнє речення оповідання «жовняр раз був» своєю смисловою місткістю відповідає захопленому ствердженню величі людини [3, с. 133].

Реалістичні і романтичні елементи тісно переплелися у написаній на матеріалі народних легенд та переказів повісті «Дністрові кручі». Загальна сюжетна канва твору зіткана на реалістичній основі. Маруся, дочка багатиря, полюбила бідного парубка Тимофія Соболя. Автор не випадково акцентує на майновій нерівності (Тимофій «з бідного роду був, з дуже бідного, з такого бідного, що не важився навіть до Марусі заговорити»), бо прагне чіткіше окреслити ті соціальні перешкоди, що стоять на шляху до щастя закоханих [1, с. 412].

Засудивши в цьому творі прояви на соціальній основі родинного деспотизму, письменник одночасно поетизував красу людських почуттів, вільних від матеріальних розрахунків. Працюючи на ниві народної освіти, Федькович пильно дбав про духовний розвиток дітей. Він написав для них чимало казок, оповідань, віршів («Бідолашко», «Від чого море солоне», «Вороний», «До школи», «Учіться»). Ці твори і сьогодні входять до активу дитячої літератури.

Своєю прозовою творчістю Юрій Федькович створив чудову сторінку в українській літературі. У художніх творах письменник розкрив класову неоднорідність українського суспільства, через конкретні образи провів думку про наявність у ньому соціальних протиріч.

Література

1. Маковей О. Життєпис Осипа Юрія Гординського-Федьковича. Львів: НТШ, 1981. 591 с.

2. Микитин І. Гуцульщина Каєтана Абгаровича і Юрія Федьковича: часопростір у вимірі archи. *Вісник Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника. Серія: Філологія (Літературознавство)*. Івано-Франківськ: Вид-во Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2010. Вип. 27–28. С. 296–301.

3. Микитин І. Модус пограниччя: рефлексії з приводу полівалентності літературознавчих інтерпретаційн. *Східнослов'янська філологія*: зб. наук. праць. / Горлівський держ. пед. ін.-т. інозем. мов; Донецький нац. ун-т. Горлівка: Вид-во ГДПІІМ, 2010. Вип. 16: Літературознавство. С. 133–141.

4. Федькович Ю. Вибрані твори. К.: Основа, 1986. 196 с.

5. Федькович Ю. Поетичні твори. Прозові твори. Драматичні твори. Листи. К. : Наукова думка, 1985. 575 с.

6. Федькович Ю. Твори в 2–х т. К.: Держлітвидав України, 1960. Т. 2. К.: Держлітвидав України, 1960. 615 с. 64

7. Франко І. Твори в 20-ти т. К.: Держлітвидав України, 1987. Т.18. К.: Держлітвидав України, 1987. 328 с.

8. Шарова Т. Шаров С., Бородихіна О. Формування комунікативно-діалогічної компетентності студентів-філологів. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія «Філологія»*. Вип. 29. Т.1. 2017. С. 74–76.

9. Шарова Т.М. Використання електронного засобу навчального призначення під час викладання історії української літератури. *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка: Філологічні науки*. 2015. Випуск 39. Кам'янець-Подільський: Аксіома. С. 290–296.

10. Шарова Т.М. Теоретичні аспекти дискурсу українських письменників 20-30 - х рр. XX ст.: тематичний спектр та рецептивна естетика. *Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філологія*. Вип. 10. Маріуполь: МДУ, 2014. 124–132 с.

11. Шлімов Г.І. Образ співця в поезіях Осипа Федьковича. *Дніпро*. 1988. №6. С. 3–4.

Телегін М.Е.
магістрант
Мелітопольський державний педагогічний університет
імені Богдана Хмельницького

ВИКОРИСТАННЯ БЛОГІВ В НАВЧАЛЬНО-ВИХОВНОМУ ПРОЦЕСІ

Анотація. У статті розглянуті переваги блогів, які можуть виступати у ролі персонального або групового освітнього середовища. Зазначається, що блоги можна використовувати у навчально-виховному процесі вищої та середньої школи для інформаційної підтримки та спілкування.

Ключові слова: блог, освітній процес, школа, освітнє середовище.

На сьогодні інформатизація освіти і виховання є необхідним компонентом розвитку інформаційного суспільства, яка втілюється у появі відповідних методологій використання нових інформаційних технологій, зокрема соціальних мереж та мережі Інтернет, а також розвитку інформаційної культури кожного члена суспільства, вихованні молоді тощо. Поряд із активним застосування локальних та мобільних програмних засобів, мережа Інтернет використовується практично всюди, що обумовлює її використання у різних напрямках діяльності людини.

Сучасною реальністю Інтернет є соціальні інформаційні ресурси, для яких визначальне значення має наповнення контенту самими користувачами, коли кожен з них може виконувати функції редактора даного сервісу, коментатора, репортера, фотокореспондента. Це відповідає потребі людини в саморозвитку особистості, в її самовираженні та в самоосвіті. У цьому контексті актуальною є проблема використання соціальних медіа як середовища інтеграції інформаційних і педагогічних технологій у сфері освіти та розвитку на цій базі педагогіки співробітництва та підготовки підростаючого покоління до сучасного життя.

Блог (англ. Blog, від web log) – це інтернет-журнал подій, інтернет-щоденник, основний вміст якого – регулярно додаються записи, що містять текст, зображення або мультимедіа. Фактично – це розвиток мережного епістолярного жанру, супроводжуваного авторськими фото та відеоматеріалами [2]. Вони представляють собою багатоцільовий невичерпне джерело публікацій, читання і коментування, причому механізм функціонування цих та інших соціальних медіа дозволяє вести спілкування в зручному для кожного користувача режимі і з тією інтенсивністю, яка йому потрібна або яку він може собі дозволити [1, с. 143].

За авторським складом блоги можуть бути особистісними, груповими та суспільними. Сукупність всіх блогів у мережі Інтернет зазвичай називають блогосферой. Поява блогосфери і соціальних мереж певною мірою компенсує недостатність Інтернет в області емоційно естетичної, етичної та соціально-світоглядної складових гуманітарної культури. Використання засобів ІКТ, зокрема тематично наповненого блогу, надасть змогу отримати якісне формування соціально-особистісної та інструментальної компетенцій. При цьому можливості інформаційно-комунікаційних технологій у межах виховної роботи з учнями та студентами залишаються невичерпними [8, с. 201].

Популярність блоґів зумовлена такими перевагами як мобільність, зручність та доступність. Так, після публікації на блогових платформах (наприклад Wordpress або Livejournal) інформація блогу одназу стає доступною для світової аудиторії. Далі, на безкоштовних платформах будь-хто може зареєструватися та вести свій блог. Крім того, публікувати інформацію за допомогою блогів не потребує професійних умінь програміста чи контент-менеджера. Достатньо набрати текст у поле введення та відправити його на сервер, який, у свою чергу, формує веб-сторінки із посиланнями та форматуванням. Роботу із текстом для блогу можна навіть порівняти із роботою з текстовим редактором [2].

Блог має унікальні топологічні особливості, які відрізняють його від інших інформаційних ресурсів, а саме: розташування записів у хронологічному порядку, суб’єктивований характер інформації, періодичне оновлення інформаційного контенту; доступність і відкритість для широкої аудиторії тощо. З іншого боку, функціональні можливості визначаються специфікою конкретного блогу, його тематикою [7].

Одна з важливих особливостей блогу в тому, що за умови відповідного інформаційного наповнення та збільшення функціональних можливостей з нього може вийти повноцінний багатофункціональний веб-сайт, який може використовуватисяу якості інформаційного порталу, сайту-візітівки з можливостями спілкування, інформування учнів, батьків тощо.

Як правило, блоги розміщуються в зворотному хронологічному порядку (останній запис зверху). Крім того, вони зазвичай передбачають сторонніх читачів, які можуть вступити в публічну полеміку з автором в коментарі до блого-запису або в своїх блогах. Це робить блоги середовищем мережевого спілкування, що має ряд переваг перед електронною поштою, групами новин, веб-форумами і чатами.

Блоги освітньої тематики призначені для забезпечення або супроводу навчального процесу, а саме для: обговорення прочитаного (щоб спонукати учнів/студентів письмово висловлювати свою думку); обговорення

актуальних проблем та складних питань, розглянутих на занятті; спільна робота над проектом учнів різних класів або груп; моніторинг виконання учнями домашніх завдань або самостійної роботи. Слід зазначити, що у рамках освітнього процесу блоки є своєрідним засобом формування комунікативної компетентності його учасників, які спілкуються між собою, обмінюються власними думками на різні теми, приймають участь в одній справі тощо. Особливо це стосується майбутніх учителів, зокрема вчителів словесників та вчителів інформатики [9, с. 34].

Можна виділити наступні види блогів, які використовуються в навчальних цілях: блог школи; блог класу; блог класного керівника; блог проекту; блог вчителя-предметника; блог професійного співтовариства тощо. Шкільні або персональні блоги зазвичай містять новини класу, інформацію для учнів та батьків, електронні щоденники, навчальні матеріали та інший навчальний контент. У багатьох випадках шкільні блоги є колективними. Перш за все, це відкрите засіб інформування учнів, персоналу, батьків про поточне життя освітньої установи: джерело внутрішніх новин; розміщення навчальних та додаткових матеріалів; зворотний зв’язок в коментарях.

Освітні блоги можуть використовуватися як окремими вчителями, так і адміністрацією навчального закладу для повідомлення зацікавленим особам оновлюваної інформації: оголошень про зустрічі, батьківських зборах, класних і шкільних подіях, звітів про вже проведені заходи і т.п. Вчителі також нерідко розміщують в блогах обов’язкові для вивчення або додаткові матеріали для самостійної роботи учнів. Подібну інформацію можна розміщувати і на сайтах шкіл, однак блоги мають перед сайтами ту перевагу, що забезпечують можливість зворотного зв’язку через коментування блого-записів або створення власних, «дочірніх», блогів [4, с. 30].

Навчальні сайт і блог викладача вузу є відносно новими формами застосування інформаційних і коммунікаціонних технологій у вузівській практиці. Їх освітній потенціал досить високий за рахунок використання сервісу Web 2.0, гіпертекстової структури сайту, можливістю відображать мультимедіа файли тощо. Вони можуть служити засобом доступу до навчально-методичної литератури, розміщеної як на самих сайті і блозі, так і в електронному вигляді в мережі Інтернет, посилання на які представлені в даних освітніх документах; для організації мережевої взаємодії, спілкування педагогів зі студентами та аспірантами, застосовуватися як елемент системи електронного навчання [6, с. 125].

На даний момент блоги в викладацької діяльності знаходять все більш широке застосування, хоча використовуються ще не надто активно. Далеко не кожен викладач веде свій власний блог, який може стати основою

презентаційного ресурсу, зручною формою спілкування учасників навчального процесу (групи, курсу), способом організації віддаленого навчання та ін. Звісно, підтримка викладача або вчителя щодо ведення блогів з боку керівника [5, с. 58] тільки покращить навчально-виховний процес.Також блог може бути важливим інструментом в роботі куратора студентської групи, організатора позанавчальної роботи, керівника студентського наукового товариства тощо [3, с. 4].

Отже, блок як різновид особистого або колективного інформаційного середовища, дозволяє забезпечити навчально-виховний процес на рівні інформування про освітні та виховні події, викладення корисної документації, спілкування тощо.

Література

1. Балик Н.Р., Шмигер Г.П. Формування інформаційно-освітнього простору курсу «СІТ в навчальному процесі» для студентів непрофільних спеціальностей з використанням технологій веб 2.0. *Наукові записки. Серія: Педагогіка*. 2010. №1. С. 142–148.
2. Блог. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Блог.
3. Богданова Ю.З. Личный образовательный блог в практической деятельности преподавателя аграрного вуза. *Современная педагогика*. 2016. №10. С. 4–5.
4. Бугайчук К. Л. Персональне електронне середовище: перша спроба зрозуміти. *Інформаційні технології і засоби навчання*. 2011. №5(25). С. 26-40.
5. Ізбаш С. С., Бутурліна Ю. О. Управлінська підтримка зростання професійної майстерності педагога. *Педагогіка, психологія та медико-біолгічні проблеми фізичного виховання і спорту*. 2009. №3. С. 56–59.
6. Кручинина Г. А., Канянина Т. И., Степанова С. Ю. Сайт и блог преподавателя вуза как элементы сетевых коммуникаций: содержание и принципы функционирования. *Современные наукоемкие технологии*. 2016. №1-1. С. 124–128.
7. Тонких І. Функції блогів на сайтах українських Інтернет-ЗМІ. URL: http://eir.zntu.edu.ua/bitstream/123456789/1011/1/Tonkikh_Functions_of_blogs.PDF.
8. Шаров С., Постильна О. Інформатизація освіти і виховання як вектор розвитку сучасного суспільства. *Науковий вісник Мелітопольського держ. пед. ун.-ту. Серія: Педагогіка.* 2017. №18. С. 199–204.
9. Шарова Т., Шаров С. Формування комунікативної компетентності майбутніх учителів інформатики засобами творчих робіт. *Молодь і ринок*. 2018. №9(164). 33–38.

Шаров С.В.
кандидат педагогічних наук
доцент кафедри української і зарубіжної літератури
Мелітопольський державний педагогічний університет
імені Богдана Хмельницького

ЕЛЕКТРОННІ ПІДРУЧНИКИ ЯК ЗАСІБ ПІДВИЩЕННЯ ФАХОВОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ ФІЛОЛОГА-УКРАЇНІСТА

Анотація. Одним із напрямів інформатизації освіти є розробка та впровадження електронних підручників для забезпечення самостійної роботи студентів. Стаття присвячена повідомленню про особливості електронних підручників як дієвих засобів підвищення фахової компетентності філологів.

Ключові слова: студенти, самостійна робота, електронний підручник, засіб навчання, компетентність.

Початковий етап інформатизації освіти у більшості навчальних закладів вже пройдений, придбано необхідне комп'ютерне устаткування, є відповідні комп'ютерні технології та комунікацій. Наступний етап передбачає створення сучасного програмного навчального-методичного забезпечення, що дозволить підвищити ефективність навчально-виховного процесу. Одним із таких видів програмного забезпечення є електронні засоби навчання, зокрема електронні підручники, що дозволяють узагальнити досвід викладання у навчальних закладах та закріпити його в інформаційних системах освітніх установ.

Останнім часом питання, пов'язані з електронними підручниками, почали висвітлюватися у багатьох наукових працях. Зокрема, визначенням сутності електронного підручника займалися О. Бондар, А. Кирилов, етапи створення електронних підручників розглядали М. Ізергін, Г. Саприкіна, вимоги до їх створення створювали Н. Бишевець, М. Жалдак, О. Зіміна та інші вчені. Не зважаючи на значну кількість праць, недостатньо вирішеним залишається забезпечення конкретних навчальних дисциплін відповідними електронними підручниками.

Електронний підручник – це педагогічний програмний засіб, що охоплює значні за обсягом розділи навчального курсу або повністю навчальний курс, характерною рисою якого є гіпертекстова структура навчального матеріалу, наявність систем управління, модулів самоконтролю, розвинених мультимедійних складових [4, с. 334].

Відомо, що обчислювальна техніка, як важливий компонент

інформаційно-комунікаційних технологій, у поєднанні із відповідним програмним забезпеченням може виконувати певні функції викладача, а саме: подання нового матеріалу, забезпечення зворотнього зв'язку; здійснення контролю, накопичення та обробка інформації щодо навчальної діяльності студентів тощо.

За думкою С. Кукліної, основна мета електронних підручників полягає у активному включенні учнів у навчальний процес, усунення можливих прогалин у знаннях, підготовці до сприйняття нового навчального матеріалу, поліпшення його запам'ятовування за допомогою мнемонічних засобів. Більшість цих переваг можна досягти і без комп'ютера, однак останній істотно заощаджує час вчителя та розширює дидактичні можливості активізації навчальної діяльності учнів [3, с. 132]. Це повною мірою стосується і використання електронних підручників у вищій школі.

Електронний підручник дозволяє отримати наступні переваги: самостійне вивчення теоретичного матеріалу курсу; індивідуальна траєкторія навчання; мобільність та компактність; архівне зберігання досить великих об'ємів інформації з можливістю її передачі; можливість інтеграції навчальних інформаційних ресурсів; простий спосіб тиражування підручника; швидка модифікація змісту відповідно до мети дисципліни [2; 3].

Слід звернути увагу на те, що широке впровадження у процес навчання нових інформаційних технологій є характерним чинником розвитку освіти, а технічне оснащення навчального процесу - об'єктивною необхідністю, яка обумовлена ходом суспільно-історичного розвитку взагалі [4, с. 143]. Сьогодні створюються осередки нових освітніх технологій, науково-освітні інформаційні мережі зі значним інтелектуальним наповненням, бази даних і знань з різних напрямків науки та освіти, електронні бібліотеки, системи пошуку інформації, віртуальні наукові та освітні лабораторії, забезпечується віддалене користування потужними обчислювальними ресурсами та мультисервісна обробки різних видів інформації (графічної, відео- та аудіоінформації).

Електронні підручники, на думку С. Буртового, забезпечують реалізацію навчальної інформації, що підлягає осмисленню, долучають нові розробки і погляди сучасних науковців – це дозволяє дітям та вчителям крокувати поруч із сучасністю, підпорядковують начальний матеріал запитам суспільства та сприяють соціалізації учнів: електронні ресурси вміщують соціально вмотивовану інформацію, дозволяють уникнути нагромадженості непотрібної, застарілої [1, с. 10].

Електронний підручник забезпечує такі специфічні та вкрай вагомі для навчального процесу показники: інтенсифікація роботи за рахунок поєднання

всіх можливих засобів в одному і превалювання естетичного на основі їх; може використовуватись під час групового, індивідуального, колективного вивчення матеріалу, що характерне для опрацювання літератури; має характер пізнавальної діяльності: завжди шляхом демонстрації представляє матеріал, однак важлива умова – це необхідність ще самостійно дитині сприймати, співставляти побачене, прочитане, почуте і формувати власну позицію-думку, робити висновки; творча активна робота; формуємо активну, компетентну особистість; оптимізація, позитивне налаштування на роботу за рахунок креативного бачення змісту уроку; формує інформаційну компетенцію учнів, оскільки вчаться її сприймати інтегрально і працювати з нею [6, с. 273].

Фактично, розглядаючи питання використання електронного підручника, ми розглядаємо процес інформатизації всієї освіти – утілення в традиційну практику нових технологій навчання з метою ефективного підвищення результативності та дієвості процесу освіти в школах України.

Традиційно методична підготовка студентів-філологів складається із засвоєння лінгводидактичних засад навчання мови, опанування часткових методик, оволодіння формами, способами та засобами навчання. Під час засвоєння методики навчання української мови як навчальної дисципліни студенти готуються до впровадження інформаційних технологій на уроках української мови та літератури, у процесі самостійної, дослідницької роботи, педагогічної практики тощо, використовують комп’ютерні засоби для забезпечення ефективності виконання роботи. Крім того, оволодіння студентами-філологами основами інформаційних технологій та методикою їх використання у професійній діяльності забезпечує розвиток креативного мислення, на якому ґрунтується ефективна комунікація.

Елементи інформаційних технологій включаються й у підготовку студентів-філологів до педагогічної практики: створення електронних навчально-методичних матеріалів з певної теми шкільної програми з української мови, української та зарубіжної літератури, розробка інтегрованих та нетрадиційних уроків, розробка проектів тощо. Нові ситуації спілкування у педагогічному дискурсі передбачають різний ступінь дистанції між тим, хто вчить, і тим, хто навчається: набувають поширення форми тестового контролю, мультимедійні системи, дистанційні курси, віртуальні навчальні заклади, що спрямовані на подолання часових і просторових чинників навчального процесу, що може використовуватися студентами під час самостійної роботи.

Якісний електронний засіб навчального призначення дозволить отримати значні переваги при використанні у навчально-виховному процесі.

Це можливо за рахунок використання інтегрованих у електронних засобах навчального призначення потужних можливостей сучасних інформаційних технологій. Однак, створення такого програмного засобу вимагає високої кваліфікації виконавців та роботи цілого колективу фахівців. Електронні підручники повинні створювати люди, які володіють способами використання сучасних технологій, можуть обробити графічні зображення, знають основи створення якісної мультиплікації, а також мають знання з психології, педагогіки та фізіології.

Отже, підвищення ефективності самостійної роботи на основі використання нових інформаційних технологій, зокрема електронних підручників, дає можливість викладачеві не лише контролювати успішність студентів, а й стимулювати їх пізнавальну активність. Упровадження нових підходів до навчання мов і літератури з використанням невичерпних можливостей інформаційних технологій допоможе змінити дану ситуацію.

Література

1. Буртовий С. В. Електронні засоби навчання – від теорії до практики. Методичний посібник. Кіровоград: КЗ «КОІППО імені Василя Сухомлинського», 2014. 48 с.

2. Гуркова О.М. Электронный учебник как эффективное средство для повышения качества образования: URL: http://www.kgau.ru/img/konferenc/2009/115.doc.

3. Кукліна С.В. Електронний посібник з курсу «Основи захисту інформації». *Теорія та методика навчання математики, фізики, інформатики*: зб. наук. праць. Кривий Ріг : Видавничий відділ НметАУ, 2004. С. 130–134.

4. Лазарєва І.М. Підготовка викладачів вищої школи: інформаційні технології у педагогічній діяльності: навч.-метод. посіб. К.: Вид. центр КНЛУ, 2009. 380 с.

5. Шарова Т., Шаров С., Бородихіна О. Формування комунікативно-діалогічної компетентності студентів-філологів. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія «Філологія»*. Вип. 29. Т.1. 2017. С. 74–76.

6. Шаров С. В. Використання електронних підручників в навчальному процесі. *Теорія та методика навчання математики, фізики, інформатики*: зб. наук. праць. Кривий Ріг: Видавничий відділ НметАУ, 2005. С. 273–275.

Шкурко Т.Ф.
вчитель української мови і літератури
Мелітопольська загальноосвітня школа І-ІІІ ступенів № 22
Мелітопольської міської ради Запорізької області

ФІЛОСОФІЯ СЕРЦЯ ТВОРЧОСТІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Анотація. *Розглянуто питання про формування філософського бачення Лесі Українки у переломну епоху XIX-XX ст. у культурно-історичному контексті, коли власне життя стає духовним пошуком шляхів впливу мистецтва на реалії національного життя, на формування національної ідентичності. Під впливом світових поглядів та наслідуванні ідей класичних філософів поетесі дозволило сформувати власну національну філософію, заснованою на морально-етичному аспекті – «філософії власного серця».*

Ключові слова: *Леся Українка, поетична мовотворчість, культуротворчий процес, неоромантизм, екзистенціалізм, національна культура, національна філософська думка, «філософія серця»,*

Українці віками творили самобутню культуру, успадковуючи цінності предків, осмислюючи надбання інших народів. Цим розвивали не лише національну культуру, а й робили внесок у скарбницю світової. Характерною особливістю української культури є її відкритість, здатність сприймати й українізовувати впливи. Українцям треба бачити себе модерною нацією, відчувати себе у центрі Європи не лише географічно, а й ментально. Розуміння причетності до західної цивілізації таке ж важливе й неминуче, як і осягнення національних витоків, національної самобутності.

Українська література кінця XIX – початку XX ст. розвиває демократичний напрям (представники Марко Вовчок, Панас Мирний, М.Коцюбинський, І.Нечуй-Левицький, І.Франко, Леся Українка), твори яких залишили глибокий слід у свідомості народу, сприяли формуванню національних і патріотичних почуттів українців. У цьому надто складному процесі Леся Українка саме та постать, яка може бути орієнтиром у минулому, дороговказом у майбутньому, елементом, що об’єднує схід і захід, південь і північ, тим, що гармонізує нашу націю і водночас змушує непокоїтись, шукати, рухатись угору [9, с. 12-25].

Леся Українка належала до високорозвинених і надзвичайно сильних особистостей, яка підтримувала і продовжувала нову філософію літературної української мови, поетична мовотворчість якої стала найвизначнішим явищем української культури пошевченківської доби. Розвиваючи літературні традиції, вона водночас сприяла утвердженню єдиної

літературної мови на всьому ареалі українського етносу і, що особливо важливо, невтомно працювала над її творенням, як свого часу, так і на перспективу.

Мова, якою послуговується будь-яка національна філософська думка, – це наслідок зусиль багатьох поколінь, це дуже копітка, напружена праця на найвищому рівні абстрактного мислення. Наскільки природно звучить національна мова у найскладніших філософських працях, настільки і розвинена в інтелектуальному плані нація. Поставлена в жорсткі умови національної залежності, українська нація тривалий час розвивала філософську думку чужими мовами. Леся Українка, не будучи професійним філософом, але будучи геніальним митцем і мислителем, змогла підняти з глибин національної мови той потенціал, який дав можливість національній думці піднестися на висоти людського духу. Не одна Леся Українка рухалася в цьому напрямку, а й ціла плеяда видатних діячів порубіжжя, митців і науковців. Але здається, що ніхто так органічно не поєднав емоційність образу і парадоксальність думки, ніхто так просто не говорив про найскладніше, як Леся Українка [8, с. 62-65].

Хоча історія вивчення творчості Лесі Українки – традиція неперервна, явлена суцвіттям видатним науковців XX ст., розгалужена і розмаїта, сучасне прочитання її художньої спадщини засвідчує, що Леся Українка ще не посіла в українській (а отже і європейській) культурі того місця, на яке заслуговує. Відкриваються нові і нові обшири її світу, набувають несподіваної актуальності віднесені у давнину сюжети, оживають і виявляють інші грані характеру її персонажі. Захопливе читання творів Лесі Українки, яке здійснюється науковцями останніх двох десятиліть, змило багато упереджень і стереотипних суджень, накопичених за радянські часи. В лесезнавстві відбуваються нові і нові відкриття. Дослідження культурософії Лесі Українки, доводить – до істинної Лесі Українки йти ще дуже довго, можливо, безкінечно [9, с. 5-19.]

Сучасна громада не може ще поспіти за тою культурою, яка міститься в її творах. Тому на вплив їх можна сподіватись тільки в майбутньому. Сьогодні творчість Лесі Українки поступово вписується у культуротворчий процес XXI ст., і кожен її твір переосмислюється в контексті сучасних націєтворчих процесів. Збереження творчого доробку поетеси і сучасне його тлумачення роз’яснить етапи і засади формування української ментальності в контексті модерного дискурсу. Донині творчий спадок Лесі Українки до кінця не осмислений, та й чи може мати межі творчість поета такого рівня як Леся Українка [6, с. 156].

Леся Українка мала зв’язок із представниками культур багатьох країн. Прекрасно обізнана з історією й культурою народів Європи й Азії: культурою Німеччини та Австрії, Італії, Болгарії, Грузії, Єгипту. Продовжуючи традиції демократичної літератури, поетеса одночасно стала

видатним новатором – значно розширила тематику і проблематику української літератури (біблійні сюжети, єгипетська тема, переспіви, переклади), вивела її на європейський рівень. Поетеса Леся Українка, досліджуючи стародавню та новітню історію різних народів на засадах історизму і об'єктивності, зуміла виразити художніми засобами власний погляд на історичний процес взагалі та на місце в ньому України. Вона започаткувала нове бачення всесвітнього історичного процесу та української історії з точки зору модерну, ввела історіософські засади в літературу нової доби [1, с. 115-127]. Своїми історичними та філософськими поглядами Леся Українка віддзеркалювала або й випереджувала тогочасні історико-філософські течії, а саме позитивізм (з наближенням до неопозитивізму), екзистенціалізм, підтримувала ідеї теософії, була близька до ліберального-демократичного напряму визвольного руху в Україні [4, с. 25].

Формуючи нову філософську систему, пов'язану з філософськими системами А. Шопенгауера, Ф. Ніцше, Й.-Г. Фіхте, Леся Українка створює свою філософську парадигму людського буття «в незавершеності», в рухові. Вона прагне вирватись за межі почуттєвого світу, і як пише В. Блок «побачити і відчути себе у світі, і світ у собі». Тому, вирвавшись за межі споглядального, чуттєвого буття висловлює його сутність як найоб'єктивнішу і найсуб'єктивнішу даність, що в ідеалі об'єднуються в надособистісне прозріння людського духу [5, с. 54].

Леся Українка була впевнена, що всі речі матеріального світу існують об'єктивно від нас. Матерія є активною, вона - носій всіх змін і перетворень, всього руху і закономірного процесу. Ідеальне є породженням матеріального, проте й ідеї, людське мислення відіграють важливу роль. Леся Українка виступала проти ідеї потойбічного життя, критикувала фаталізм, вульгарний матеріалізм, різні напрями ідеалістичної філософії. Невід'ємним елементом її світогляду був атеїзм [3, с. 115-156].

З іменем Лесі Українки пов'язаний розквіт драматичної поеми в нашій літературі. Драматургія Лесі Українки – феноменальне явище в українській літературі: вона вражає новизною тем, гостротою соціально-психологічних конфліктів, філософськими узагальненнями, поетичною красою, високою культурою вірша. Пристрасне заперечення всього ворожого, реакційного, закостенілого в житті, утвердження гуманістичних ідеалів ведеться в її творах з позицій неоромантизму, який намагався розширити права особистості, визволити її від тиску юрби.

Надзвичайно самобутня та самостійна в своїй творчості завдяки глибокому проникненню в сутність світового культурного процесу, Леся Українка поєднує в своїй драматургії той індивідуалізм, ту орієнтацію на екзистенційні мотиви, що наростали в європейській культурі, мистецтві, літературі та філософії зі споконвічним потягом до екзистенційного бачення,

який притаманній українській національній ментальності.

В її драматичних поемах порушується широке коло проблем, які вирішуються і інтерпретуються у відповідності з їх розумінням самою поетесою. «Все, що сформувало Лесю Українку як поета, вона здобула собі сама. Її творчість – різкий дисонанс з епохою; становище її зовсім відрубне, вона стоїть одинока в нашій літературі і дає нам один твір за другим, твір пересичений високою культурою душі та серця і повний великого, поетичного пориву» і далі» сучасна громада не може ще поспіти за тою культурою, яка міститься в її творах. Тому на вплив її можна сподіватись тільки в майбутньому» [6, с. 150].

Драматичні поеми дали змогу поетесі розкрити свою силу і міць. Вона в постійних творчих пошуках, збагачується новими знаннями, створює колоритні образи. М. Зеров пише: «В цих поемах ціле життя людини відбивається, як всесвіт у краплі роси, отворяються горизонти думки, зарисовуються верстви людської психіки».

У цьому відношенні шедевром поетеси є її «Лісова пісня», яка містить в собі глибоку філософську ідею органічної єдності людини з природою, антропологічної «наповненості» природи, дійсного і вигаданого, реальності й мрії, притаманна «Лісовій пісні», народилася з глибини філософського мислення письменниці. Це щира лірично-трагедійна драма-пісня про велич духовного, про порив людини до щастя, про складні, болісні шляхи до нього, до реалізації високої мрії, це тонкий, яскравий аналіз психології та побуту людей змальовані в цій романтичній драмі – феєрії.

Центральний образ Мавки став уособленням роздумів письменниці про роль високого, прекрасного, роль мистецтва у розбудженні духовних начал людини, у її піднесенні до розуміння власного призначення на землі. Одна з істот язичницького світу, створеного нашими пращурами, стала символом високої людської мрії, одвічного пориву до світлого майбутнього, торжества правди над кривдою, облагороджуючої духовності над мізерією буденного, рослинного існування [7, с. 208].

Розглядаючи діалектичну єдність людини й природи, Леся Українка наголошувала на тому, що ці взаємовідносини складні й суперечливі, що вони несуть з собою не тільки позитивне, а й негативне і що «прихід» людей у природу має певні ознаки постійної боротьби між ними. Природа розкриває людині всю свою красу, віддає свої багатства, а за це часто отримує від людини зраду. Є люди, що люблять природу, розуміють її, захоплюються нею. Філософська ідея вічності природи, її постійного оновлення звучить у фіналі «Лісової пісні». Коли Лукаш кається, що занапастив тіло Мавки, та йому відповідає:

«О, не журися за тіло!

Ясним вогнем засвітилось воно,
чистим, палючим, як добре вино,
вільними іскрами вгору злетіло.
Легкий, пухкий попілець
ляже, вернувшись, в рідну землицю,
вкупі з водою там зростить вербицю, —
стане початком тоді мій кінець».

Здається, в «Лісовій пісні» залишається цей момент безсмертя через кохання. Але при більш уважному погляді стає чітко видимим новий акцент – безсмертя душі не завдяки коханню, а всупереч йому. Мати в серці те, що не вмирає – не синонім мати кохання чи бути відданим у коханні (це наслідок наявності душі як такої). Не всі мають душу, а отже не всім судилося безсмертя. Лукашева душа втілиться у голос сопілки, це було у ньому найцінніше. Мавка ж зробила безсмертною свою душу через свідому жертву, через відмову від звичних цінностей, через прийняття страждання. Тільки та душа народжується для вічного життя, яка свідомо віддає життя заради інших, але не заради винагороди безсмертям (бо завжди є ризик і страх померти назовсім), а з метою викупу, спокути. Краса, поезія, духовність дихають на повні груди в «Лісовій пісні». Одне слово, високий гуманістичний зміст твору втілено в досконалу художню форму. Це й забезпечило «Лісовій пісні» безсмертя.

Геніальна поетеса, гордість українського народу – Леся Українка, залишила невмирущу скарбницю, яка стала надбанням світової культури. Її твори зробили сильний вплив не лише на літературу нашої країни, але й на письменство багатьох зарубіжних країн. Леся Українка як ніхто керувалась філософією серця при написанні своїх мистецько-філософських творів, а значить – принаймні у цьому контексті її можна назвати справжнім українським філософом [2, с. 40-46].

Література

1. Агєєва В.П. Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки постмодерній інтерпретації. К.: Либідь, 2009. 264 с.

2. Бабишкин О., Курашова В. Леся Українка: життя і творчість. К., 2010. 320 с.

3. Бичко А. Леся Українка: Світоглядно-філософський погляд. К.: Український Центр Духовної культури, 2000. 186 с.

4. Білан Т.О. Українська ідея в контексті творчості Лесі Українки. *Дні науки*: Тези наукових доповідей... Київський університет. К., 1996. С. 67.

5. Голомб Л. Концепція слави в творчості Лесі Українки крізь призму філософських ідей А. Шопенгауера. *Українська література в загальноєвропейському контексті: Сучасні проблеми мовознавства та*

літературознавства. Ужгород: Вид-во УНУ, 2002. Вип. 5. С. 73.

6. Євшан М. Критика; Літературознавство; Естетика / Микола Остапович Євшан. Київ: Основи, 1998. 658 с.

7. Забужко О. «Notre Dame D'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій. К.: Факт, 2007. С. 228.

8. Забужко О. Філософія української ідеї та європейський контекст : Франківський період. К.: Основи, 1993. С. 62- 65.

9. Кочерга С. О. Культурософія Лесі Українки. Семіотичний аналіз текстів: монографія. Луцьк: ПВД «Твердиня», 2010. 656 с.

Яриш Ю.Б.
магістрантка
Мелітопольський державний педагогічний університет
імені Богдана Хмельницького

ФУНКЦІОНУВАННЯ ЕКФРАЗИСУ В АРТ-ДЕТЕКТИВІ В. ЛИСА «ГРАФИНЯ»

Анотація. *У статті розкривається функціональне призначення екфразису як основи сюжету і як художнього прийому в зразках арт-детективу на прикладі роману В. Лиса. Зауважується, що у творі митця опис картин протагоніста є рушієм сюжету, джерелом містифікації та розв'язкою детективної загадки.*

Ключові слова: *екфразис, арт-детектив, детективна інтрига, мелодрама, жанровий канон.*

Термін «екфразис» уже давно побутує в літературознавчих дослідженнях. При цьому використано різні підходи до його розуміння та визначення особливостей функціонування як художнього прийому у зразках мистецтва слова. Зокрема, Т. Гребенюк, розглядаючи явище у мистецтвознавчому аспекті, наводить концепцію одного із сучасних мистецтвознавців, що займаються його дослідженнями, В.Т. Мітчелла, за якою екфразис як поетичний прийом служить «наданню голосу мовчазному арт-об'єктові» [цит. за: 1, с. 82], оскільки допомагає візуалізації образу певної людини, місця, картини тощо. Після багатьох інших версій, класифікацій вітчизняних та зарубіжних науковців літературознавиця залишається на позиції розуміння явища екфразису як опису зразків інших видів мистецтв у художньому тексті, естетичного об'єкту або артефакту, що може претендувати на такий статус (предмети побуту, нехудожнє фото тощо)

[1, с. 88], хоча може бути лише й натяк на такий образ, що викликає в уяві читачів згадку про певні артефакти. Зрештою, дослідники виділяють кілька функцій, які екфразис як творчий прийом може виконувати в літературі: світоглядну, концептуальну, образотворчу, інспіраційну та стильову [6, с. 156]. І мета цієї статті – визначити роль і особливості використання екфразису в романі В. Лиса «Графиня».

Треба зауважити, що за жанром твір українського письменника можна визначити як арт-детектив. У літературознавстві все частіше лунає думка про поліжанровість сучасної прози, зокрема детективу, та відходу останнього від класичної жанрової матриці [2; 3; 5]. До таких новотворів належить і арт-детектив, що поєднує розв'язування загадок із знайомством зі світом мистецтва та його художніми кодами. Власне, у творах цього жанру вся детективна інтрига вибудована навколо культурних артефактів, хоча вони, переважно, отримують досить вільне авторське трактування залежно від сюжетної основи тексту. Вони містять ознаки класичного, інтелектуального детективу, елементи екфразису, а інколи й екшену, як у творах Д. Брауна. До цього жанру в зарубіжній літературі відносять твори уже згаданого Д. Брауна, А. Переса-Реверте, А. Пірса, роман «Щигол» Д. Тартт та ін. В українському мистецтві слова це – новий жанр, зразками якого можуть уважатись романи Є. Кононенко «Імітація» та В. Лиса «Графиня».

Так, у В. Лиса екфразис представлений описом кількох картин: зображення ясена, що росте в центрі провінційного містечка, де відбуваються загадкові події, жіночого обличчя на фоні блискавки та портрета графині Венцеслави, легенди про яку спонукали, як виявилось згодом, до злочинів. Кожна з цих картин, а точніше – процес і причина їх написання, органічно вплітались у загальну містичну оповідь і додавали нового звучання загадковій історії про переслідування художника Платона, знищення його картин та дивні жорстокі вбивства собак у містечку. Наприклад, головний персонаж, учитель малювання і художник Платон Лемещук, говорить про те, що він завжди малював якійсь пейзажі, які вважались малохудожніми і продавалися за копійки, а більше – роздаровувались. Але довгий час у нього вже не було бажання братися за пензлі, аж допоки він не потрапляє в дивну історію: він їде до санаторію, і виявляється, що це якимось чином було кимось сплановано і контрольовано, адже за кілька днів хтось невідомий починає йому погрожувати через телеграму та вимагати негайно повернутись додому. При цьому, його постійно мучать якісь марева про дівчинку в білому, жінку, що з'являється із грозою, тощо.

Очевидно, саме такий стан занепокоєння, тривоги збурив його єство і дозволив проявитися на папері в конкретних образах підсвідомому, інтуїтивному чуттю суті реальних подій. Уже вдома, спостерігаючи за

блискавкою, Платон раптом знову відчуває бажання малювати, якась невловима думка промайнула в його голові: «*Тієї миті мені здалося, що ось-ось розгадаю якусь таємницю. Я кинувся до мольберта і мазнув, зображаючи щось схоже на блискавку. Тоді швидко провів пензлем, вимальовуючи овал обличчя. То мало бути жіноче обличчя, яке наче проступало крізь хмари. Я здригнувся – то було обличчя Інги*» [4, с. 56]. Протагоніст усвідомлює, що написав цю картину «*у якомусь гарячковому пориві, мовби маренні*» [4, с. 57], і саме тому обличчя, вгадуване за кількома штрихами, є своєрідним збірним образом, що відлунює в його свідомості, адже нагадує щоразу іншу жінку з пов'язаних із загадкою зникнення його полотен (коханку із санаторію Інгу, колишню ученицю Любу, сусідку і колишню коханку Марію, її небогу-поштарку Миросю).

Серед усіх картин найчисельнішими є ті, де він малює дерево – ясен. І все ж, коли він у розпачі й тривозі, переслідуваний невідомими, знову після багатьох років повертається до малювання, то пише те дерево уже не з натури, а по пам'яті, і створює справжню сюрреалістичну картину, що вражає своєю химерністю як його самого, так і тих, хто її побачив. «*Запахло містикою…*» [4, с. 169], – окреслює свої відчуття митець. І підкріплює цю містифікацію роздумами про час, що вигинається, зв'язок його життя з історією регіону тощо. Так, на другій картині крізь крону ясена зображене тепер уже чоловіче обличчя. Саме його побачив у сутінках при світлі заходу сонця художник в реальності. Повернувшись до дерева рано-вранці з мольбертом і фарбами, Платон знову побачив обличчя і вирішив його зафіксувати. «*І тоді я став гарячково накладати фарби на полотно <…>*, – описує митець свій стан, – *бо раптом відчув давню, вже майже забуту пристрасть писати*» [4, с. 171]. Щось Платон малював із того, що вже майже зникало з очей, щось домальовував по пам'яті, відчуваючи, що саме в цей момент стає наче «*більшим і за цей сад, і за ціле місто, готовий був дати їм прихисток*» [4, с. 170].

Від передачі відчуттів і почуттів протагоніста автор переходить до власне опису картини крізь призму сприйняття її своїм персонажем: «*І коли сонце геть освітило старезне дерево і в його променях розтали останні риси обличчя на ясені, я вже мав його на полотні таким, як бачив, – бородатим, обрамленим поріділим багряним і зеленим листям, немовби вінком, таким, що виростало десь наче з глибини ясеневої крони*» [4, с. 171].

Згодом його колишня учениця, Люба Стажук, яка і стала причиною всіх негараздів художника, дивлячись на картини «Жінка на фоні блискавки» та «Портрет убивці собак», таки визнає його талант до «справжнього живопису».

Зрештою, в центрі оповіді стоїть портрет загадкової графині

Венцеслави Ловиги, що славилася магнетичною силою впливу на чоловіків, зокрема одного з них, управителя графських маєтків, змогла змусити самовільно сісти на палю. При чому в мареннях Лемещука йдеться про те, що цей чоловік не збирався іти до кімнати, де та паля стояла, і помирати такою жахливою смертю, але все ж не міг опиратися волі дружини і чомусь-таки вчинив це.

Самого опису портрета у творі немає – це, радше, враження, яке намальована жінка в білій шубці справляє на глядачів. Люба Стажук, учениця Платона, ще у 7-му класі, вперше побачивши портрет під час екскурсії, згодом дуже часто приходила до музею і дивилася на нього. Найбільше її хвилював погляд графині, який ніби витягував з неї всю її душу, таємниці підсвідомого назовні. В очах Венцеслави, змальованих на портреті, за визначенням жінки, «*зберігалася та непояснима таїна, яка змушувала завмирати серце дорослого чоловіка, яка породжувала темну, глуху ненависть*» [4, с. 149]. Не менш привабливими і загадковими були для Люби шея, плечі, руки графині. Це враження було настільки сильним, що в психіці молодої жінки сталося злиття особистотей – її та Венцеслави – в єдине ціле. Люба вирішила відтворити події з життя графині, користуючись таким самим притягальним впливом на чоловіків, умінням підкоряти їх волю своїм потребам, та відновити загадкову історію про масові вбивства собак за допомогою отрути за старовинним рецептом.

У процесі розгортання сюжету виявляється, що лише Платон Лемещук завдяки своїм мистецьким здібностям був здатний відчути містичний зв'язок між жіночим обличчям на своїй картині, що, зрештою, нагадувало графиню, маревами про дівчинку в білому (а саме такою вперше старий граф Ловига побачив Венцеславу. – *Ю.Я.*) та чоловіком, чиє обличчя проглядало крізь крону ясена (адже вбивця собак теж є Любиним породженням). «*Я створила свою реальність і змушу всіх жити у ній*» [4, с. 146], – пояснює вона згодом свої дії.

Вся містифікація, ретельно вибудувана В. Лисом, що передбачало не менш вражаюче завершення, швидко руйнується в жорстокій реальності. Портрет графині, який так зачарував Любу Стажук, виявився підробкою – портретом вигаданої жінки, намальованим Платоном Лемещуком. Жінці дуже важко усвідомити, що сенс всього її життя – стати внутрішньо такою, як графиня, знищити свого колишнього учителя і коханого через зневіру в його таланті, оскільки було собі самій соромно зізнатися, що її кумир є звичайним посереднім учителем малювання, – виявився лише імітацією, копією підробки. «*Я вибирала її, не свою долю. Через стільки літ після неї. Та тут фальш, як виявилося, було закладено в самій основі, бо був фальшивим портрет графині*» [4, с. 218], – пише вона в листі до колишнього вчителя, пояснюючи причини своєї помсти. Тож фінал твору є нетипово

мелодраматичним для детективу: Люба божеволіє, а Платон, зрештою, розуміє, що саме вона – кохання його життя, тож забирає її з божевільні та огортає турботою. Така любов ніби має вилікувати жінку, вона навіть знову починає писати картини, але, як виявляється, єдине, що вона здатна малювати – портрет Венцеслави, настільки підвладна впливові скандально відомої графині.

Отже, екфразис як опис культурних артефактів є основою детективної інтриги у зразках арт-детективу. У романі В. Лиса «Графиня» екфразис, представлений у вигляді опису картин головного персонажа та вражень від них, є рушійною силою сюжету, джерелом містичного у творі та самим вирішенням загадки, що розслідується. Однак авторові не вдалося до кінця витримати напругу і довести лінію, пов'язану з полотнами протагоніста, до кульмінаційного моменту – він переходить від містифікації злочинів до драматизації реальних людських стосунків, що перетворює детектив на мелодраматичну оповідь, остаточно розмиваючи класичні канони жанру.

Література

1. Гребенюк Т. Візуальний екфразис як засіб організації сприйняття літературного твору: Екфразис: Вербальні образи мистецтва: монографія / за ред. Т. Бовсунівської. Київ: Київський університет, 2013. С. 80–108.

2. Гура Н.П., Лисак Ю.В. Поліжанровість сучасного детективу (на матеріалі роману А. Переса-Реверте «Фламандська дошка»). *Мільйон історій: поетика пригод у літературі та медіа*: зб. наук. матеріалів конференції (Бердянськ, 22–23 вересня 2016 р.)] / [гол. ред. О.П. Новик]. Бердянськ: БДПУ, 2016. С. 38–40.

3. Землянська А.В., Землянський А.М. Жанрова еклектика ретро-детективів Богдана Коломійчука. *Прикарпатський вісник НТШ. Слово*. Івано-Франківськ, 2018. №4(40). 2017, 3(47). 2018. С. 275–286.

4. Лис В. Графиня. Харків : Клуб Сімейного Дозвілля, 2016. 224 с.

5. Філоненко С. Зоодетективне intermezzo в рустикальних декораціях [рецензія на роман Владислава Івченка «детективна агенція «Буря і натиск»] // Філоненко С. Місія здійсненна: популярна література у дзеркалі критики: літературно-критичні статті. Мелітополь: Видавничий будинок Мелітопольської міської друкарні, 2017. С. 58–65.

6. Юхимчук Я.В. Екфразис як функціональна складова інтермедіальності та інтертекстуальності. *Наукові праці. Філологія. Літературознавство*. Вип. 247. Т. 259. С. 155–160.

Наукове видання

УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА В ЗАГАЛЬНОЄВРОПЕЙСЬКОМУ КОНТЕКСТІ

Випуск 1

Збірник наукових праць

Відповідальний редактор	Шарова Т.М.
Відповідальний секретар	Землянська А.В.
Технічний редактор	Шаров С.В.

Підписано до друку 30.10.2018 р. Формат 60х90/16. Папір офсетний.
Гарнітура Times New Roman. Друк цифровий. Ум. друк. арк. 18,14.
Наклад 300 прим. Зам. № 2665

Видано та надруковано ФО-П Однорог Т.В.
72313, м. Мелітополь, вул. Героїв Сталінграда, 3а
тел. (098) 243 96 51
Свідоцтво про внесення суб’єкта видавничої справи до
Державного реєстру видавців, виробників і розповсюджувачів видавничої
продукції від 29.01.2013 р. серія ДК № 4477