



НАУКОВІ ЗАПИСКИ НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ «ОСТРОЗЬКА АКАДЕМІЯ»

Серія «Філологічна»

Збірник наукових праць

Випуск 65

*Збірник затверджено наказом
Міністерства освіти і науки України 22.12.2016 № 1604*

*Рекомендовано до друку на засіданні вченої ради
Національного університету «Острозька академія»
(протокол № 10 від 23 лютого 2017 року).*

Рецензенти:

Захарчук І. В., доктор філологічних наук, професор (Рівненський державний гуманітарний університет);

Яструбецька Г. І., доктор філологічних наук, професор (Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки).

Редакційна колегія:

Архангельська А. М., доктор філологічних наук, професор;

Вокальчук Г. М., доктор філологічних наук, професор;

Глотов О. Л., доктор філологічних наук, професор;

Кочерга С. О., доктор філологічних наук, професор;

Лещак О. В., доктор філологічних наук, доцент;

Пасічник І. Д., доктор психологічних наук, професор;

Тищенко О. В., доктор філологічних наук, професор;

Хом'як І. М., доктор педагогічних наук, професор;

Цолін Д. В., доктор філологічних наук, професор.

Укладачі:

Кочерга С. О., доктор філологічних наук, професор;

Криловець Р. А., викладач;

Миненко Ю. В., кандидат філологічних наук, ст. викладач.

Н 34

Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філологічна» : збірник наукових праць / за ред. І. Д. Пасічника, С. О. Кочерги, І. М. Хом'яка та ін. – Острог : Видавництво Національного університету «Острозька академія», 2017. – Вип. 65. – 134 с.

ISBN 966-7631-70-2

До збірника увійшли праці українських дослідників мови і літератури. Видання буде цікаве для науковців, викладачів, аспірантів, учителів-практиків, студентів-філологів.

УДК 811.161.2+821.161.2
ББК 81.2 Укр.

*Адреса редколегії: кафедра української мови і літератури,
Національний університет «Острозька академія», вул. Семінарська, 2, м. Острог,
Рівненська обл., Україна, 35800.*

© Видавництво Національного університету
«Острозька академія», 2017
© Автори статей

ISBN 966-7631-70-2

РОЗДІЛ 1. ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

УДК: 821.161.2.09'03

Ю. Я. Барабаш,

Інститут світової літератури РАН, м. Москва

ЯРОСЛАВ МЕЛЬНИК: ВОЛИНСЬКИЙ ПІДТЕКСТ В «ЄВРОПЕЙСЬКОМУ ТЕКСТІ»

Прозу Ярослава Мельника розглянуто у двох ракурсах: як «європейський текст» та як прояв імпліцитного «волинського підтексту». У межах загального задуму здійснено аналіз парадигмальних для творчості Я. Мельника антитоталітаристських мотивів, теми відчуженої, знівельованої особистості, розчиненої у «множинності», константні метафоричні образи-концепти – «людина лісу», «самість», «інша реальність», «близький простір – далекий простір». На основі аналізу творчості Я. Мельника-прозаїка в статті сформульовано тезу: органічне включення загальнолюдського начала у національну літературну стихію і національного українського складника у загальнолюдський контекст, у європейський літературний полілог – це дві сторони єдиного процесу.

Ключові слова: ідентичність, пограниччя реальностей, притча, національне, загальнолюдське, полілог.

ЯРОСЛАВ МЕЛЬНИК: ВОЛЫНСКИЙ ПОДТЕКСТ В «ЕВРОПЕЙСКОМ ТЕКСТЕ»

Проза Ярослава Мельника рассматривается в двух ракурсах: как «европейский текст» и под обзором скрытого в тексте, имплицитного «волинского подтекста». В рамках общего замысла осуществляется анализ парадигмальных для творчества Я. Мельника антитоталитаристских мотивов, темы отчуждения, нивелированного личности, растворенной в «множественности», константные метафорические образы-концепты – «человек леса», «самость», «другая реальность», «близкое пространство – дальнейшее пространство». На основе анализа творчества Я. Мельника-прозаика в статье формулируется тезис: органическое включение общечеловеческого начала в национальную литературную стихию и национальной украинской составляющей в общечеловеческий контекст, в европейский литературный полилог – это две стороны одного процесса.

Ключевые слова: идентичность, пограничье реальностей, притча, национальное, общечеловеческое, полилог.

YAROSLAV MELNYK: VOLYN SUBTEXT IN «EUROPEAN TEXT»

The prose by Yaroslav Melnik is considered in two aspects: a) as a «European text» containing a number of essential attributes (existential problematics, parable character, poetics of the myth, parabola and absurd) with the patterns of European modernism (F.Kafka, A.Camus, H.Hesse, B.Shultz), including modernist discourse in Ukrainian literature of XX century (Mykola Khvyliovyi, Mykola Kulish, Victor Petrov-Domonovych, Ihor Kostetskyi) and from the point of view of the implicit «Volynian subtext» which is hidden in the text and keeps characteristic features of «fore» identity formed by historiosophic and mental space, memory of national olden times and of the heroic character of historically recent struggle against powers hostile to Ukraine. In the frames of general concept paradigm for Y. Melnik's works anti-totalitarian motives, the topic of distant levelled personality dissolved in a «great number», constant metaphorical images-concepts («a man of a forest», «selfness», «another reality», «close space – distant space») are being analyzed. Basing on the analysis of Y. Melnik's creative work as a prose master the author of the article formulates the following thesis: simultaneous and organic inclusion of universal principle into the national literature environment and of the national Ukrainian component into the universal context, into the European literary polylogue – these are the two sides of the united process.

Keywords: identity, the border of the realities, parable, national, common to all mankind, polylogue.

Любити різні країни, бути зануреним
у різні культури... Не втрачаючи
українських коренів, української ідентичності... [2]
Ярослав Мельник

«Людиною лісу» називає себе Ярослав Мельник [3]. Ми б додали: волинського лісу. Адже селище Смига, звідки письменник вийшов у широкий світ, розташоване посеред знаного в Європі «кенненберзького» лісу.

«Людина лісу» – двоскладова метафора. По-перше, це метафора особистої історії Ярослава Мельника, його незвичайної, щоб не сказати – химерної, письменницької біографії. По-друге, у виразно «євро-

пейському тексті» творчості Ярослава Мельника вона висвічує приховані, опосередковані ознаки того феномена, що ми його означаємо як волинський підтекст. Волинський підтекст – це риси особної «лісової» ідентичності, сформованої історіософським і ментальним простором, перейнятим пам'яттю про вікопомну давнину та про недавні героїчні змагання. Це усвідомлення свого перебування на європейському етнокультурному пограниччі й разом генетично закорінене загострене відчуття самототожності, готовість до її ствердження, до спротиву обставинам і, якщо треба, до боротьби з ними. Це синтез трьох складових – локальної «самості», національної свідомості й відкритості світові.

В інтерв'ю, звідки взято «лісову» метафору, Мельник згадує та високо поціновує вірш Леоніда Талалая «Глибокий сад» – про хлопчика, який, зайшовши якийсь у зарості малини, так і не виходить із них, «розтає вві млі», губиться у «заростях» часу, навіки залишається в дитинстві, тим самим зберігаючи, хоча й ціною «глибокої самотності», свою «самість».

Мабуть, Мельник не випадково звертається до цього сюжету, виглядає, що в історії про хлопчика він убаचाє аналогію зі своєю долею. Активний і знаний в Україні літературний критик 80-х, Я. Мельник на самому початку 90-х раптом зайшов у гушавину життєвого «лісу» й на довгі роки зник з українського літературного овиду.

Але, як тепер знаємо, жодною мірою не з літератури. Через Литву, де він оселився, Мельник як прозаїк та есеїст вийшов на європейський простір. У Литві видані литовською мовою твори Мельника не раз входили до коротких списків «Книги року», були номіновані на Європейську літературну премію, їх включено до шкільних програм, за ними пишуться твори на випускних іспитах; водночас у Франції одне з найбільших видавництв, «Robert Laffont», оприлюднює його роман «Les parias d'Eden» («Парії раю»), а 2013 року литовською мовою вийшов Мельників «Паризький щоденник». На європейських теренах упродовж двадцяти років перебування Я. Мельника поза Україною побачило світ понад десять його книг: романи, збірки повістей та оповідань, філософських есеїв і мініатюр, твори письменника друкувалися англійською, французькою, німецькою, італійською, румунською, хорватською, російською та іншими мовами.

Іншими, однак, на жаль, не українською, материнською, хоча нею і далі писалося, і то, за його визнанням, писалося найлегше й найкраще, дарма що міг користуватися (і користувався) – як робочими інструментами – також литовською, французькою, російською. Та лише нещодавно своїми україномовними творами «повернувся додому»: впродовж останніх років в Україні побачили світ спершу журнальні публікації, потім збірка прози, роман «Далекий простір», який отримав премію «Книга року ВВС-2013». Повернувся письменник іншим і водночас самим собою, давнім знайомцем – і незнайомим, новим.

Діалектику своєї – так скажемо – нетривіальної (втім, і не унікальної для нашого часу) письменницької долі, в якій є довгі мандри й життя поза Україною, але немає еміграції як такої, у традиційному розумінні, Ярослав Мельник означив лаконічно: «Ти зайшов у ліс і зник. Для світу. А для себе ти з'явився» [2]. Тут вчувається відлуння Талалаєвого вірша, духовно суголосного Мельникові тим, що це «сильна метафора *нашої* (письмівка моя. – Ю. Б.) глибокої самотності і зустрічі з самістю» [3]. «Нашої» – тобто його з Талалаєм, тобто його зі сучасною людиною взагалі, зрештою, з кожним із нас.

Зазначивши наявність цієї кореляції у щойно наведеній характеристиці вірша Талалая, Мельник у міркуваннях про власну творчість, свою письменницьку долю, про літературу взагалі акцентує передовсім поняття «самості». Останнє своєю чергою співвіднесене в Мельника зі ще однією бінарною структурою, тільки цього разу не корелятивного, а, на його погляд, виразно *опозиційного* кшталту: «вселюдськість – національність», причім беззастережну перевагу віддано першому з двох опозитів. За Мельником, саме (і тільки!) в межах вселюдськості «самість» митця може бути реалізована та гарантована; ба більше, вона набирає в нього самодостатнього характеру, є категоричним імперативом, який не визнає жодних обмежень і співзалежностей.

Коли Я. Мельник застерігається: «Я не відчуваю себе емігрантом» [2], – що він має на увазі? Що не відчуває себе емігрантом, бо завжди й усюди відчуває себе українцем? Що, всупереч *зміні* географічних координат, зберігає *незмінний* духовний зв'язок зі своїм національним ґрунтом, який і на чужині залишається органічною підставою та живлющим джерелом його «самості»? Аж ніяк. Від самого поняття «національний ґрунт» Мельник категорично відхрещується: «...Нема національного ґрунту – є національні корені. А ґрунт у людини вселюдський» [1]. На *цей* ґрунт спирається, ним живиться його «самість», для нього немає «чужини», він *всюди* почуває себе вдома («...У Нью-Йорку я раптом відчув себе американцем» [2]).

Саме під оглядом глобальної «всесвітності» Мельник рішуче відгороджується від традиційних запитань інтерв'юєрів: чий він? з якою країною себе ідентифікує? який він письменник – український, американський чи литовський? Для Мельника такі запитання від початку неприйнятні, оскільки – він певен – вони спрямовані на те, щоб «ярликувати», «розкласти по полицях» письменника, взагалі людину, щоб кожного прив'язати до того чи того воза, нехай то буде «національний ґрунт», чи країна, а чи держава (між останніми двома він ставить знак рівності), й тим позбавити його «самості». Тому не дивно, що в зустрічних Мельникових запитаннях і відповідях на них вчувається сливе не приховане роздратування: «Що таке ідентифікувати себе з країною? Мати паспорт цієї держави? Вибачте, але ми не є власність держави. Я є нічия власність. Я єдиний власник самого себе (за винятком Творця, якому,

Йому одному, я належу»)[1]. І ще: «Це дурне питання адресується розуму, який звук, щоби все було «ідентифіковано»» [1].

Аж ніяк не маючи наміру ігнорувати позицію автора щодо його творчості, його право на самооцінку, ми, нехай Мельник вибачає, дозволимо собі поміркувати над отим, таким дразливим для нього, запитанням: а все-таки, *чийм*, або *яким*, письменником він є? Відкидаємо «дурну», штучну «ідентифікованість», але в чому ж усе-таки вбачає він ту свою ідентичність, яку нізащо не хоче втратити за всієї зануреності в різні світи й різні культури?

І перше, на що ми під цим оглядом звертаємо увагу, – українська мова творів Мельника. Відомо, що в нього є написане литовською, як вважають тамтешні колеги, досконало ним опанованою; не нам судити, чи дає це підстави назвати його литовським письменником, але українська, на нашу думку, такі підстави дає, бо виходячи з переконання, що мова творів письменника є головним «маркером» його національної ідентичності, приналежності до тієї або тієї національної літератури. Так, матиме рацію той, хто, можливо, скаже, що Мельникова мова трохи сухувата, що не знайдемо в ній щедрого лексичного розмаїття, принагідних для сприйняття співучості й соковитості, неповторних барв, ба навіть, якщо хочете, й «помилку», відхилені від жорсткої нормативності, – всього того, що закорінене в «грунті» живої мови і що найбільше загрожує тривалим перебуванням письменника поза рідною мовною стихією. Так, часом деруть вухо запозичені, і то далеко не найліпші, мовні форми – прикра «хвороба» майже сливе кожного поліглота<?>*... І все ж це питома українська мова, першоелемент національної ідентичності письменника.

... Він стояв біля стінки у знайомому-презнайомому місці й намагався звичним жестом, не дивлячись, намацати ручку дверей до так званої рояльної кімнати, де звук музичити. На його подив, ручки на місці не було, ба більше, не було й дверей. Жодного їхнього сліду на абсолютно чистій поверхні стінки.

Він – це протагоніст і оповідач у повісті Мельника «Рояльна кімната», «Юрчик», як його називає дружина. Звісно, Юрчик здивований, та водночас складається враження, що він наче несвідомо чекав чогось подібного, бо звук сприймати всяке незрозуміле без «істеричності», як диво, що «має якийсь смисл». Філософського спокою, проте, вистачає не надовго, на зміну приходить розгубленість, коли Юрчик заглядає до своєї малярської майстерні. Тут стоїть рояль, переміщений (ким?) з рояльної кімнати, й на ньому, на звичному місці, бюст Бетговена. Це була реальність, щоправда, якась інша, не та, в якій іще нещодавно існувала рояльна кімната. Прийшла «ще більша досада». Та це був лише початок.

Далі на Юрчика звалюється ціла лавина фантазмагоричних реальностей, які змінюють одна одну з потужним наростанням і в напрямку по низхідній: колись респектабельний дім інтелігентної та, з усього судячи, заможної родини стрімко перетворюється на брудну смердючу нору, в який опущені й геть розпиячені Юрчикові дружина та батьки вовтузяться в одній купі з незнайомими чи то сусідами, чи то бездомними злидарями... Колишні роздратованість і досада героя блякнуть перед відчаєм, який охоплює його й разом надає сил і рішучості. Юрчик виходить з дому і йде, йде світ за очі по дорозі, аж поки вона зрештою не приводить його... назад, у попередню реальність, до звичних більярдної, майстерні та рояльної кімнати.

Якщо в «Рояльній кімнаті» взаємозаміна реальностей відбувається перед нашими (і Юрчиковими) очима переважно в просторовому вимірі, то в інших творах цей вимір нерозривно переплетений з часовим, вектор якого спрямований до смерті.

...Такий собі Петренко, потрапляючи в чужу для нього просторову реальність (туристична поїздка), разом опиняється і в іншому часовому вимірі, де зустрічає своїх давно померлих батьків і... самого себе, колишнього. Петренко теперішній повертається до свого туристичного гурту, й тут, у замкненому автобусному просторі й височується час його особистого існування («Алюмінієва ложка»).

...Смертю героя-оповідача завершується його багаторічне примарне, маячне існування, гіпнотично й фатально прив'язане до віртуального простору та часу, відтворених в якомусь нескінченному кінофільмі, до «паралельної реальності» чужого, та якимось незбагненим чином близького йому життя екранних персонажів («Іде вічно»).

...Жінку літнього віку несподівано підхоплює потік «зворотнього» часу. Спочатку на подив дітей і онуків та на заздрість сусідок вона перетворюється в привабливу молодицю, чії «кавунчики»-сідниці притягують погляди зустрічних чоловіків, потім пізнає давно призабуте щастя сексуальних потіх з молодим коханцем, потім стрімко проходить стадії підліткового, дитсадкового, ясельного віку й нарешті безслідно зникає з ліжечка новонародженої дитини, віднині «погойдуєчись в затишному теплому мішку, в такт руху істоти, більш могутньої, ніж вона сама» («Кінець»).

У зображуваному Мельником житті немає вибухових пристрастей, містичних жахів, нарочитої втаємниченості. Його герої зовні живуть повсякденним життям, але насправді це зовсім не профанний, не побутовий вимір, а вимір екзистенціальний. Звідси – постійне, усвідомлене чи несвідоме, інтуїтивне відчуття людиною себе на помежів'ї двох реальностей – «цієї» та «іншої». Точніше сказавши, водночас у двох. За Мельником, між обома реальностями немає не те що чіткої, а взагалі жодної межі. Через випадіння зі звичайної реальності в іншу даються свобода й «самість» героям Мельника: в повісті «Рояльна кімната» – через подолання абсурду *іншої* реальності й повернення у реальну просторинь, в оповіданні

«Кінець» – через зникомість у часі, повне в ньому розчинення, аннігіляцію. В «Книзі буття» та в романі «Іде вічно» – найпростішим способом, через смерть.

«... Мене нудить від конкретики, від дат і назв населених пунктів, і я тут не можу нічого з собою вдіяти» [1], – каже Ярослав Мельник. Боюся, ці слова надто поспішливі, сприймати їх треба із застереженнями.

Письменника можна зрозуміти, коли він відхрещується від «газетних матеріалів» з їхньою «дурною конкретикою», але ж не тільки дати, назви або, скажімо, деталі докільця дозволяють нам орієнтуватися в просторі літературного твору, є й інші «маркери» цієї просторі, причім у різних її площинах (вимірах, зрізах, ракурсах). Так, у повісті «Рояльна кімната» «перша» реальність справді позбавлена наочних, ба й опосередкованих, ознак часу, зате тут уповні достатньо розкиданих по тексту деталей інтер'єру, предметів хатнього начиння (рояль, бюст Бетговена, інкрустований столик, батькова скрипка, дрібниці повсякденного вжитку у ванній кімнаті, на канцелярському столі, в малярській майстерні). В калейдоскопі подальших віртуальних «реальностей» – нагромадження дедалі відразливіших прикмет брудного, злиденного, дослівно барачного існування (спальний диван батьків у вітальні, обіди на кухні, туалетна будка на дворі, якісь похмурі, брудні постаті – так звані «сусіди»...). Все існує паралельно, а часом у фантазмагоричному переплетінні: респектабельна реальність і «реальність» советської комуналки.

Химерно-концептивне поєднання непоєднуваного є структуро- (а разом і семантично-) твірним принципом і в іншій повісті Мельника – «Телефонуй мені, говори зі мною», що дала назву цілій збірці його прози. Ось батько героя-оповідача («я» – центральної для більшості Мельникових творів постаті, зручної для автора своєю близькістю і водночас «іншістю») – «Толик-інженер», любитель пива та гарної компанії, електронщик вищого класу, чий рідкісний талент Система привласнила, поховавши у нетрищах «закритих» лабораторій та воєнних полігонів. Ось одне із таких секретних гетто, осередок воєнно-технічного інтелекту, що поглинув батькове життя: непримітна лабораторія в непримітному місечку, ангар, розгороджений на відсіки-«комори» з табличками на дверях, самотня лавиця в хирявому скверіку біля входу... Куди вже конкретніше, наочніше, куди відчутніше на дотик.

Тож виходить, що письменник насправді не проти конкретики як такої, а проти «дурної конкретики», бездумної та самоцільної, від якої «задиhaється». Іншим разом Мельник висловлюється обережніше, точніше. На тлі *такої* конкретики, точніше: за нею і поруч з нею, ще точніше: в поєднанні з нею – відкривається *друга* реальність, потойбіччя, звідки долинає до сина таємничий телефонний батьків голос, який протягом довгих років ніяк не може матеріалізуватися в батька реального, щоб той міг відвідати сина. Не може, бо, як виявляється, батько давно вже помер, залишив лише його голос, невидима сполучна нитка між паралельними світами.

Такий поворот сюжету постає у двох різних, але взаємопов'язаних аспектах. Один – гранично конкретний, ба приземлений, без жодної містики. Несподівано син дізнається, що всі останні роки він насправді розмовляв не з живим батьком, а зі створеною ним, уже смертельно хворим, програмою («геній електроніки»!), яка на основі синтезування типових, повторюваних елементів людського мовного спілкування створює спеціальний алгоритм, і той дає можливість доста правдоподібно імітувати участь у телефонній розмові одного з її учасників ще протягом довгого часу після його смерті.

Ця розповідь про батьків технічний винахід, нехай і видатний, нехай і геніальний, все-таки ще не є підсумковою, узагальнюючою метафорою, лише її передумовою, передвістям, і Мельник не був би Мельником якби поставив тут крапку. Метафора виникає там, де в самому фіналі син, уже знаючи про неживу природу батькового голосу, все-таки продовжує говорити з ним як із живим. Він відчуває, що батькові й у потойбіччі потрібні їхні телефонні перемовини («Телефонуй мені, говори зі мною»), подібно як потрібні вони і йому самому, бо «Навкруги сніг» і «Мені так самотньо, тату»... Батьків живий голос із потойбіччя – це близька світовідчуженню Мельника метафора двосвіття, реальності ірреального, незникомості зникомого, нерозривності розмежованих, відірваних одне від одного генерацій, людей, доль, подолання глобальної самотності й утвердження «рідності». Тільки – й тут Мельник категоричний – не у всеохопному злитті, не у втраті свого «я», не в розчиненні його у натовпі, племені, а *рідності* в *різності*. Як рідність між такими різними – сином, типовою «одномірною» людиною маси, та батьком, особистістю абсолютно унікальною.

Той «інший світ», що постає в Мельникових творах, розглянутих допіру, за всієї своєї «інакшості» й химерності, все ж має ознаки – тією чи тією мірою виразні – життєвої конкретності, видимого світу, якісь предметні обриси, нехай і непевні, мимобіжні, часом позірні.

Оповідання «В дорозі» вирізняється тим, що в ньому ми «іншої реальності» не бачимо, не тому, що її немає, а тому, що вона для нас невидима, властиво, сливе невидима, бо те, що ми *нібито* бачимо (очима оповідача) як обставини життєвої «дороги», постає якось непевно, неокреслено, розпливчасто, наче вві сні. Справді видимою є лише постать «я»-оповідача, такого собі пересічного городянина, з тих, кого раніше називали б «маленькою людиною», з усього судячи, власника якогось дрібного бізнесу («збирався їхати до Гавриленка за товаром», «заплановано чотири важливі зустрічі»), та й, строго кажучи, не так видимою, як угадуваною. І відомою нам є не так постать, як просто факт її існування.

І, врешті, саме це існування належить не «йому», не персонажеві-оповідачеві, а якійсь невидимій і невідомій Силі, котра ненав'язливо, делікатно, навіть із задоволенням усіх можливих життєвих вигод

(зручна ночівля, щедра й смачна їжа, розваги, жінка в разі бажання), але *невідвернено* спрямовує його рух туди, куди вона вважає за потрібне. Роль «я» зведено нанівець, проблема «самості», індивідуального вибору геть виключена: перед кожним поворотом його очікує або записка з точною схемою маршруту, або ввічливий та запобігливий, але безіменний і безликий провідник, який забезпечує подорожньому спочинок і разом указує напрямок дальшого руху. Кінцева ціль цього руху персонажеві невідома, що спершу трохи бентежить його, проте чимдалі сама думка про таку ціль зникає з його свідомості. «Мене годують ікладають спати... Потім мені пояснюють, як рухатися далі».

Взагалі-то він може «зійти». Його ніхто не тримає. «Я можу зійти з дистанції і вернутися у своє життя. Чому б і ні?» Але він не сходить і не повертається. «Що мені треба?» А нічого йому не треба, крім того, що він уже має. «...Йти далі: це краще, ніж жити», бо життя – це суцільний клопіт, необхідність про щось думати, щось вирішувати. Тепер, коли він рухається, його «не можна дістати». Він усе ж сподівається, що колись таки дійде до мети, черговий провідник доведе його «туди, де сидять вони...» І він усе зрозуміє. А поки що йде, йде...

Але хто такі «вони»?

Повернімося до першого анонімного телефонного дзвінка з проханням «прийти туди і туди», «такою-то вулицею до такого-то повороту». І все. Без пояснень. Властиво, пояснення одне: «Ми вас усі просимо». Не жорсткий наказ диктатора чи якоїсь певної владної інстанції, не погрозлива вимога мафії, просто прохання «усіх». Тобто громади, колективу, загалу, маси, натовпу, *племені*, якщо згадати автокоментар письменника до повісті «Телефонуй мені, говори зі мною». Категоричні «прохання» такого ґатунку не надаються для дискусії, обговорення, сумнівів, це – імператив всеохопного підкорення, зомбування, стандартизації намірів і дій, руху без цілі, дороги без кінця – в порожнечу.

Парадокс, однак, у тому, що Мельників «я»-оповідач є лише малою часткою велетенського організму, й монструозний велетень на ім'я «Усі», або загальна громада, маса, плем'я, своєю чергою рухається тією самою, що й мале «я», дорогою без кінця й цілі, з такою ж покорою та слухняністю... Вони спрямовані однією безликою силою – чи то страхом, чи інерцією сліпого руху, а чи якимсь всевладним «Я», що уособлює «другу реальність».

Іншою – жакливішою і разом трагікомічною – постає ця «друга реальність» у повісті «Книга долів». Іншою ітзовні, але такою ж, ба попросту тією самою по суті. Дарма що на відміну від попереднього твору тут усе *відомо*: не таємнича Сила, а цілком конкретний дивак-мільярдер, який пустив майже весь свій статок на збір і публікацію восьмимільйоннотомової «книги долів», де зазначено точну дату смерті кожної людини на землі. Також тут усе *видиме*: не щось абстрактне, аморфне й заобрійне як очікувана ціль подорожі, а широка панорама охопленого панікою людського племені, що його суміш спільного глобального страху та мільйонів страхів окремих, «власношкірних» перетворює на сполохану, розгублену, деградовану отару, що комашиться в духовній та моральній порожнечі. Трагізм полягає у втраті зручного *незнання* з приходом зайвого, некомфортного *знання*. Трагікомізм же оприявнюється у фіналі, коли жакливі передбачення перестають здійснюватися, спасення незнання повертається, і всі заспокоюються – так, наче скасування «книги долів» скасовує і саму Смерть...

Повість «Книга долів» у своїй жанровій природі поєднує характерні ознаки притчі (як і оповідання «В дорозі») й антиутопії; останнє провіщає швидку появу роману «Далекий простір», про який мова нижче.

...Вибір пропонувалося, прямо сказати, не вельми широкий і ще менш привабливий: перелом хребта, інсульт, цироз печінки або кровоточива виразка шлунку. І все, без бодай одного хоч трохи гуманнішого варіанту (оповідання «А.А.А.»).

«Я», звичайно, розуміє, що хоча весь цей нескінченний ланцюжок «пограничних ситуацій» є витвір невтомної і щедрої на вигадки Долі, за нею, в кінцевому рахунку, стоїть не хтось інший, як сам Бог. А стосунки з Богом у «я» не сказати, що складні, радше, навпаки, надто прості, сливе ніякі. Бог був для нього «лише здогадкою», може й реальною, але реальністю іншою, ніж та, в якій жив він сам. «Це були як ніби дві різні реальності». Тобто, фактично, Бог був Чимось або Кимось далеким, відстороненим.

Що більше, Він як «інша» реальність Своїми діями щодо «я»-оповідача сіяв у його душі й свідомості якщо не пряму незгоду та протест, то нерозуміння, певні сумніви, аж до спантеличення.

Подив, ба ледь приховане роздратування викликав у «я»-оповідача зміст листів, простолінійно альтернативний (або-або), характер вимог, що, за окремим, властиво – єдиним, виїмком, ставив людину перед вибором між поганим і зовсім неприйнятним, перед вибором без вибору. При цьому, найголовніше, Бог, як здогадувався «я», своїми альтернативами спрямовував зусилля на те, щоб активізувати його («мою») духовну роботу. «Щоб не спав дух і сяяло духовне життя». Це й викликало найбільший спротив. Навіщо йому ця халепа? Зовсім не хотілося «духовного». Хотілося бездуховного, легкого й приємного життя. Без зусиль і напруги, без отих високих «злетів духу», за які щоразу доводилося платити завищу ціну.

І до всього – чому Він обрав таку форму свого спілкування, котра гідна «швидше спілкування між платником податків та управлінням зі збору податків, а не спілкування з боку вищої сили»: ці передані через звичайну мирську пошту листи, написані убогим канцелярським стилем, надруковані на машинці, до того ж на відпрацьованій стрічці, ще й з виправленнями в тексті від руки синім чорнилом; ця зворотна адреса: Зелена, 16, кв. 63, якої, звичайно, не існувало в місті; цей незмінний підпис «А.А.А.»,

криптонім, що за ним не вгадувалося нікого й нічого. «Навіщо нагадувати про себе (це ж Богу?) таким дивним чином? Якщо вже я вибраний як особливий, чи що, екземпляр – чому ж не можна явити чудо? Голос який-небудь з небес, явлення неземної істоти в кутку...».

Ось у чому справа – яви йому, Боже, диво! Допоможи повірити! Адже *свої* віри, *свого* «духовного життя», *своїх* сил для вибору він не має. Знайди, Боже, спосіб через диво, через голос із небес, не покладаючись на його жалюгідний, сформований *цією* жалюгідною реальністю духовний потенціал, «нав'язати» йому необхідність вибору, нагадавши тим, що Тобою саме «так задумана людина: не тільки піріжки жувати, але ще й працювати совістю-розумом, гурчати духовним, а не лише тілесним шлуномком».

Ах, так-так, шлунок... Тож поки що «я» з чергових чотирьох варіантів обирає виразку шлунку, той, тобто шлунок, іще ні про що не догадується і спокійно, задоволено бурчить. «Я гладжу його ніжно і з сумом. Пробач». Зі шлуномком він знайде спільну мову. Втім, не втрачає надії якось домовитися і з «А.А.А.» (Богом?). На крайній випадок, «якщо мені надішлють листа з таким змістом: «1) Смерть; 2) Смерть; 3) Смерть; 4) Смерть»... цей лист я, радісно розсміявшись, порву на шматки».

І з усякими там заморочками стосовно морального вибору й так званого духовного життя буде покінчено назавжди. Візьме гору реальність «я»-оповідача, шлунокова, а не – як там її – реальність «А.А.А.»? Богова?..

В оповіданні «А.А.А.», подібно як у «Книзі доль» та «В дорозі» (про що вже згадувалося), впізнаємо характерні риси жанру притчі: не зображення подій, а повідомлення про них, відсутність динаміки, розвитку цих подій, так само конкретних ознак часу та місця. Це наштовхує на зіставлення зі світовими взірцями притчі, зокрема з тими, що містяться у Святому Письмі. Відразу, проте, впадає в око одна (порівняння під знаком філософсько-художнього критерію відставимо як некоректне) відмінність: для притчі Мельника не є характерним пряме повчання, напоумлення, тут немає *витлумачення*, і те саме в релігійному дусі, подій, людських стосунків і вчинків, що є головним у класичній притчі – євангельській. У Мельниковій притчі превалює не алегорія, а метафора, і її, притчі, зміст (ідея, мета) не формулюється в окремому висновку, а перебуває в «латентному» стані, прихована в самій структурі й художній тканині, отже, потребує «вивільнення», «розкодування», інтерпретації. Під цим оглядом притча Мельника ближче стоїть не до стародавньої релігійної притчової традиції, а до світської, суто літературної, або, точніше, літературно-філософської притчі-параболи, поширеної в новітньому європейському письменстві (Кафка, Камю, Сартр, Брехт, Гессе, Бруно Шульц¹).

З іншим, більш раннім, напрямком в європейському інтелектуалізмі – «розкутою» (часом аж надміру) белетризацією та вільною (часом аж надто) інтерпретацією євангельських подій і архетипів, на нашу думку, корелює оповідання Я. Мельника «Христос». Мельник надає цьому оповіданню засадничого значення з погляду свого розуміння теми «пошуку Бога» та її місця в літературі, зосібна у власній творчості. Це розуміння далеко не в усьому збігається з канонічним і вочевидь супротивне догматичним трактуванням проблеми. В одному з інтерв'ю він висловив подив з приводу неприйняття цього оповідання деякими критиками в Україні, котрі, як він іронічно зауважує, твердо знають, «що Христос стопроцентно був таким, а не таким, що не могло бути інших варіантів», і тим відмовляють літературі в праві на духовний пошук та інтелектуальний експеримент. «Факт чуда для мене, – каже письменник, – не є ознакою доказу божественності Христа – це надто примітивно, така віра (вірю, бо побачив чудо). Така віра – ненадійна, несправжня. Ти вір без чуда – адже той розбійник на сусідньому хресті саме так повірив... Ось що я хотів сказати тим оповіданням» [1].

Наголошуючи на понятті *віри*, яка належить до сфери інтимної, великою мірою стихійної людської духовності, Мельник відрізняє його від категорії *релігії* як учення і як інституційної системи («Є віра, а є церква»). У цій – вочевидь не канонічній – трактовці відлунює шевченківська традиція вільного розмислу на «тему Бога», розкутого «діалогу» з Ним, сумніву, вагання, а то й незгоди, неприпустимих з погляду релігійної догматики.

Ключовою ідеєю Мельника є визнання, що поряд з реальністю «цією», звичною, видимою існує «інша», паралельна, ірреальна, і головний інтерес письменника спрямований на хилитке узграниця поміж ними, а зчаста й прямо на реальність «паралельну».

Осібню високою міра розділеності двох реальностей є в романі «Далекий простір»¹³.

Центральний структурно-семантичний елемент тексту – бінарна опозиція «близький простір – далекий простір», складники якої означають дві різні «реальності» в середині «романної реальності» і перебувають поміж собою в корелятивному зв'язку, базованому на діалектиці стосунків протистояння та взаємозалежності. «Близький простір» – це якась умовна «реальність» (мегаполіс, Система, Державне Об'єднання), населена сліпими від народження людьми, в яких відсутня навіть генетична пам'ять

¹ Бруно Шульц (1892–1942 рр.), польськомовного письменника, що жив у Дрогобичі, називають «галицьким Кафкою». Творчість Шульця – феномен польсько-українсько-єврейського культурного узграниця визнано видатним явищем загальноєвропейського масштабу. З пункту погляду розглядуваної теми дослідницький інтерес становлять, на мою думку, очевидні типологічні паралелі між часопросторовими параболою Мельника («Книга буття», «Рояльна кімната», «Алюмінієва ложка», «Кінець», «Іде вічно») та Шульця – «Цинамонові крамниці», «Санаторій під Клепсидрою», «Остання батькова втеча» та ін.

чи бодай абстрактне уявлення про інший (та цілком *інакший*) простір, крім найближчого довкілля. При цьому – один із найважливіших моментів концепції роману – сліпці не гнітяться ні своєю сліпотою, ані жалюгідним скінням, вони сповна задоволені, навіть щасливі тим, що Державне Об'єднання забезпечує їм сите, захищене, по-своєму комфортне існування. Вони не просто сліпі, вони духовно «осліплені», по суті, це маса зомбованих істот, а не спільнота людей.

Орієнтація та пересування цих істот у «близькому просторі» контролюється засобами електронної сигналізації, а здійснюється це регулювання, ба, властиво, тотальний контроль за самим існуванням всіх і кожного, під контролем невеликої групи *зрячих* людей. Зрячість дає їм усі необхідні важелі для зміцнення цієї влади й охорони від будь-яких зазіхань своїх життєвих привілеїв і прерогатив.

«Далекий простір», на відміну від «близького», окресленого з достатньою для фантастичного твору повнотою та деталізацією, присутній в романі радше як ваблива мрія, ніж реальність. У кожному разі це не той «простір», який належить можновладцям. У цьому переконується протагоніст роману Габр. Йому, одному зі сліпих, якому несподівано й годі пояснити, чією волею, дається зір і разом з ним непереборне прагнення до «далекого простору». Якимсь дивом опинившись після лікування від «галюцинацій» в елітному Тихому Куточку, в середовищі зрячих можновладців і на позір інтегрувавшись у цьому середовищі, Габр «прозирає» ще раз, тепер духовно, він розуміє, що потрапив не в «далекий простір», а всього лише в зручну для існування (і суттю «близьку») іншу реальність... На зміну метафорі Моря, в якій для Габра втілювалася мрія про ірреальний «далекий простір», приходять метафора «великого птаха – незграбного птаха з довгими крилами, який важко здійснюється назустріч заходу сонця, хоче злетіти, підстрибує». І – не злітає...

Таким, точніше – такими творами, Мельник повернувся.

Свого часу літературний критик Ярослав Мельник супроводжував свої статті позначкою «с. Смига», в чому відчитувалося нарочите, не позбавлене задерикуватості акцентування своєї причетності до локального, волинсько-«лісового» простору. Сьогодні прозаїк і філософ Ярослав Мельник, вийшовши з «лісу», вписався в литовський і ширше – в європейський літературний контекст.

І тут виникає дразлива проблема.

Додому письменник приніс твори, в яких не знаходимо жодних виразних ознак рідного Краю. Ні українського ландшафту – природного, сільського, урбаністичного. Ні специфічних для національного життя, – сьогоднішнього, вчорашнього, а чи давнішого, – сюжетів, ситуацій, конфліктів, болючих запитань. Ні характерних рис національної повсякденності – побуту, людських звичок, особливостей спілкування, промовистих деталей. Хіба десь промайнуть прізвища Петренко, Федоренко, Бондаренко, Гавриленко, імена Микола, Галя, Оленка, Вірця або традиційна шевченківська хата в садку вишневому на хвилику спливе чи то в уяві персонажа, чи в ірреальній простороні й хутко в тій же простороні розчиниться... Конкретної, «видимої України у творах Мельника немає. Перефразовуючи відомого автора, можна сказати: загальнолюдське, занадто загальнолюдське...

Занадто – значить, зле?

Я б не квапився не те, що з відповіддю, але із самим запитанням.

Подумаймо: а чи є, скажімо, реальна Чехія у Кафки?

Мені можуть нагадати, що Кафка письменник німецькомовний, і це робить від початку некоректним питання про чеське національне начало в його творчості, на відміну від українського начала в Мельника.

Думаю, це дещо зажорсткий підхід, проблема не така однозначна. Але нехай так. Тоді інше: чи знайдемо Іспанію в «ультраїстській» (іспаномовній) поезії раннього Боргеса, або швейцарську Женеvu у франкомовній, рідну Аргентину в значній частині його інтелектуально-«фантазійної» прози? Чи Італію – в романах і притчах Буццаті? Швецію – в екзистенційному кінематографі Бергмана? Радянську реальність – у «Сталкері» Андрія Тарковського? Наводимо імена лише тих мистців, чия творчість, за визнанням Мельника, «подобастся» йому або «вплинула» на нього². Із цим, екзистенційним, струменем у світовому мистецтві суголосна творчість нового, досі нам не знайомого Ярослава Мельника, й це визначає його особнє місце в сучасному українському літературному процесі.

Чи відокремлює це письменника від національної традиції? Вважаємо, що ні. Радше *виокремлює* із загального потоку, розширює межі традиції, розвиває та збагачує її. За такого підходу критерієм «українськості» творчості Мельника є не ступінь насиченості текстів зовнішніми, звичними ознаками традиційності, а, поряд з українською мовою, саме факт органічного включення загальнолюдського начала в національну літературну стихію і тим самим – національної української складової в європейський контекст, взаємозв'язаність і взаємозалежність цих векторів. Немає дилеми – національне *або* європейське, немає проблеми вибору поміж ними, є пошук їхнього *синтезу* в творчості. «Бо, – словами Юрія Шевельова, – Україна – частина того великого цілого, що має гордовиту назву Європи» [5]. Так і література Шевченка та Франка, Лесі Українки та Стефаника, Тичини й Рильського, Бажана й Барки, Антонича та Стуса є одним із сегментів європейського літературного процесу.

² Поміж ними названий і «український вірець – Довженко» («Його “Земля» – релігія» / Ярослав Мельник // «У ситуації абсурду жага свободи є вибуховою». – «День». – 3 серпня 2012 р.), але тут маємо, на мій погляд, зовсім інший випадок, бо Довженко – це таки Україна, і то справжня, реальна, впізнавана, нехай вона постає і в романтичному ключі.

Отже, від «с.Смиги» – до Парижу, з волинського лісу в широкий світ. Чи завдячує Ярослав Мельник цим вражаючим творчим стрибком своїм мандрам? Прецінь так, бо дух мандрів – це завжди дух пошуку, змін, оновлення. Саме мандри принесли письменникові головні відкриття – відкриття світу, відкриття себе світові, зрештою, відкриття себе самого.

Література:

1. Інтернет-портал «BBC Україна» [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.bbc.co.uk/ukrainian/entertainment/2012/11/121126_book_2012_interview_melnyk_dt.shtml
2. Інтернет-портал «Читомо – культурно-видавничий проєкт» [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.chytomo.com/interview/yaroslav-melnik-ti-zajshov-u-lis-i-znik-dlya-svitu-a-dlya-sebe-ti-zyavivsyia>
3. Мельник Я. «Я є людина лісу». Замість післямови / Я. Мельник // Телефонуй мені, говори зі мною. Оповідання, повісті, роман. – Київ, 2012. – С. 222–223.
4. Мельник Я. Далекий простір / Ярослав Мельник. – Харків, 2013.
5. Шевельов Ю. «Я на сторожі коло їх поставлю слово» / Юрій Шевельов // Дорогою відрядянини. Публіцистичні та наукові тексти 1941–1943 рр. (Харківський період) ; [Упорядкували й підготували до друку Сергій Вакуленко та Катерина Каруник. Передмова К.Каруник]. – Харків, 2014.

УДК: 82.09 (001.4)

О. А. Вісич,

Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки, м. Луцьк

ГЕНЕЗА СУЧАСНОЇ КОНЦЕПЦІЇ МЕТАДРАМИ

В статті здійснюється огляд сучасних літературознавчих досліджень, присвячених метадрамі. Доведено, що поетика метадрами має довгу історію жанрової і концептуальної еволюції. Важливо, що в певних драматичних текстах зберігається особливо загострене відчуття світу з його діалогічність, абсурдністю, подвоєністю і саморефлексивністю, що, зрештою, зумовлює їхню метадрामатичність. У статті наголошується на необхідності введення в активний літературознавчий обіг вітчизняної науки терміну «метадрама» з огляду на численні приклади використання метадраматичної поетики в українських п'єсах.

Ключові слова: метадрама, п'єса в п'єсі, ілюзія, умовність, саморефлексія драми.

ГЕНЕЗИС СОВРЕМЕННОЙ КОНЦЕПЦИИ МЕТАДРАМЫ

В статье осуществляется обзор современных литературоведческих исследований, посвященных метадраме. Доказано, что поэтика метадрaмы имеет долгую историю жанровой и концептуальной эволюции. Важно, что в определенных драматических текстах сохраняется особенно обостренное восприятие мира с его диалогичностью, абсурдностью, раздвоенностью и саморефлексивностью, что, в конечном итоге, обуславливает их метадрaматичность. В статье подчеркивается необходимость введения в активный литературоведческий оборот отечественной науки термина «метадрама», учитывая многочисленные примеры использования метадрaматической поэтики в украинских пьесах.

Ключевые слова: метадрама, пьеса в пьесе, иллюзия, условность, саморефлексия драмы.

GENESIS OF CONTEMPORARY CONCEPT OF METADRAMA

This article provides an overview of contemporary literary studies devoted to metadrama category. It is emphasized that metadrama relates to the concepts of postdramatic theatre (Lehmann) and metatheatre (Able). The last one is the theatre that is oriented on itself. Metadrama as a theoretical term is the heritage of post-structuralism. However, as a literary phenomenon metadrama has a considerably longer history confirmed by numerous studies of Shakespeare texts in this perspective. The focus of the article is given to work Richard Hornby «Drama, Metadrama and Perception» (1986). The author first gives the profound interpretation of the main varieties of metadrama: play within the play, the ceremony within the play, the role within the role, literary and life references, self-reflection theatre etc.

The article also defines a range of various approaches to the studying of the metadrama and their representants in the world of literary theory. The main features of this topic in the national literary criticism are figured out.

It's proved that poetics of metadrama had a long period of a genre and conceptual evolution. It is of high importance that certain dramatic texts have an especially heightened sense of the world with its dialogue, absurdity, duality, accented conventions. A distinctive feature of the metadramatic text is self-reflection which is aimed at increasing the number of «realities» of the work by its reflection.

Keywords: metadrama, play within the play, illusion, conventions, self-reflection of a drama.

Упродовж останніх десятиліть теоретична думка в мистецтвознавстві послідовно тримає у фокусі новаторство експериментального театру. Дослідники зауважили тяжіння сучасного театру до позадіалогічного семіотичного простору, авангардної деструкції, різноманітного фронту новацій, які на межі останніх століть спонукали появу нових термінів та категорій. У 1999 р. Г.-Т. Леманн (Німеччина) опублікував книгу «Постдраматичний театр» [12], яка стала справжньою подією і віхою в рецепції поступу сценічного мистецтва. Ця книга є спробою осмислення провідних тенденцій в європейському та американському театрі, інвентаризацією його розмаїтих функцій. Г.-Т. Леманн наголошує, що сучасне життя поступово стає все більш театралізованим у класичному сенсі цього слова, відтак самоцінністю стає не конфлікт, а унікальність живого діалогу виконавців і глядачів. Однак театр як реальна віртуальність, попри відмову від «текстоцентризму», залишається театром драми, яка, хоч і стає більш візуальною, має статус рівноправного елементу дійства. Не безпідставно театрознавець А. Липківська стверджує: «Нове покоління режисерів теж дуже прискіпливе до вибору літературного матеріалу... та, за всієї вольності поводження з текстом, не відривається від нього остаточно, а працює у діалозі з ним (більш чи менш рівноправному – інше питання)» [4, с. 919].

Нині особливо актуальною стає проблема взаємин літературного першоджерела та сценічного тексту, конфігурація яких збагачує свою семантику завдяки грі і заслуговує ґрунтовного інтертекстуаль-

ного осмислення. Пальму першості у цьому напрямку студій слушно віддають театрознавцям. Деякі їхні узагальнення інспірували нові горизонти в працях дослідників теорії драми, спонукали до поглибленого вивчення дзеркальних констатацій на рівні тексту, зокрема на рівні метажанру.

У другій половині XX ст. в науковий обіг міцно увійшло поняття *метатеатр*, під яким прийнято розуміти «театр, проблематика якого звернена до самого театру і який розповідає сам про себе. Різновид метатеатру – *театр у театрі*. В іншому значенні метатеатр – це театр, який «знає», що він – театр, і не приховує цього від глядача» [2, с. 327].

У філософському сенсі терміном метатеатр позначають руйнування кордону між твором і життям, між художнім і нехудожнім дискурсом, зрівняння в правах різних світів, отож до певної міри метатеатр є синонімічною формою антитеатру. Натомість метатеатр у сценічному мистецтві розглядають не лише як новачку доби абсурдистських захоплень, а феномен, що має глибоке коріння, історичну тяглість. Втім, спроби окреслення цього явища з'явилися лише у XX ст., коли прийоми метатеатру стали масово застосовуватись режисерами-новаторами. Особливо важливий внесок у руйнування так званої «четвертої стіни» зробили режисери Р. Шехнер, В. Мейєрхольд, Є. Гротовський, Е. Піскатор, Т. Брук та ін. Дослідники еволюції театральних прийомів охоче користувались терміном метатеатр, хоч нерідко трактували його по-різному, і ця багатоаспектність, а іноді і суперечливість збереглася до сьогодні. Натомість поняття метап'єси, метадрама були відсунуті на маргінеси і тривалий час залишались у тіні пошуків жанрологічних універсалій. Разом з тим поступово накопичувались спроби розглянути такі самотутні драматичні форми, як «п'єса в п'єсі», «п'єса про п'єсу», «п'єса про театр» тощо. І лише згодом жанрологи почали наголошувати на метарефлексивності та подвоєнні реальності як ключових принципах конструювання образу світу в художньому драматичному творі.

Мета цієї статті – визначити параметри розмежування понять метатеатру та метадрами, здійснити огляд основних етапів осмислення природи метадраматизму в науковій рецепції. Варто зазначити, що в українському літературознавстві проблеми метадрами опинилися у полі зору дослідників тільки в останні роки. Відомі лише поодинокі спроби означити цей перспективний напрям у вітчизняному науковому дискурсі, хоча частотність констатацій явища метадрами у доробку українських драматургів свідчить про нагальну потребу її всебічного вивчення та аналізу.

Термін метадрама належить відомому американському драматургові, есеїстові і театральному критикові Л. Ейблу (1910-2001), який вперше вжив його у праці «Метатеатр: нове бачення драматичної форми» (1963). Зокрема, дослідник відмовився використовувати термін трагікомедія, оскільки вбачав у творах, що позначались цим жанром, шматки життя, які і так є театралізованими по суті («Трагедія і метатеатр: нариси про драматичну форму», 1969). Ейбл стверджував: «Метатеатр починається там, де ми розуміємо, наскільки життя не схоже на драматичне мистецтво; а може закінчитися тим, що ми усвідомлюємо незбагненну схожість життя з мистецтвом або ілюзією. Привертаючи увагу до дивних, штучних, ілюзорних – інакше кажучи, театральних явищ нашого життя, він позначає рамки і межі, які приховав би реалізм у драмі» [7, с. 133].

Такий ракурс візії змін у сценічному мистецтві до певної міри пропагували прибічники театральних експериментів 20–30-х рр. XX ст. Наприклад, в концепції Н. Євреїнова «Театр для себе» можна знайти чимало рис, іманентних метатеатру у пізнішому трактуванні науковців, передусім йдеться про поєднання в одному творі кілька версій сюжетної лінії чи ситуації, різних втілень персонажів, естетичну гру смислами, образами, алюзійністю. Євреїнов запропонував вбачати у паяці, арлекіні єдиного героя, який не обманює, у світі суцільної брехні і фантазмагорій. Своїм опонентам він відповідав: «Ви пропонуєте надлюдину? – Я надблязня» [1, с. 18].

У літературознавстві феномен метадрами став активно досліджуватися у 70-80-х роках XX ст. Перші студії переважно стосувалися реінтерпретації шекспірівської драми. Так, 1971 р. вийшла праця Дж. Л. Калдервуда «Шекспірівська метадрама» [8]. Автор аналізує п'ять ранніх шекспірівських п'єс, застосовуючи новітній підхід. У вступі обґрунтовується термін метадрама, здійснюється спроба розрізнити його у контексті суміжних понять. Проявлення метадрами дослідник вбачає у «взаємовпливі мови та дії в драмі». Основною концепції є твердження, що п'єси Шекспіра присвячені не тільки численним моральним, соціальним, політичним та іншим проблемам, але й самим п'єсам, природі власного драматичного мистецтва. Згодом науковець продовжив розробку концепції у дослідженні генріади Шекспіра та трагедії «Гамлет».

Драматург, режисер і театральний критик Т. Гарінг-Сміт здійснила перший цілісний аналіз історії популярної комедії Шекспіра «Приборкання норовливої» [10]. Простежуючи історію театральних постановок, автор фіксує сценічну і концептуальну еволюцію жанру від фарсу до метадрами. Це дослідження виходить на важливу проблему, досі не розкриту в сучасній теорії літератури: формотворчу функцію іронії у метадрамі. Особливо очевидно ця функція стає у літературі XX ст., що позначена «смертю комедії» та початком драми абсурду. Інтелектуальна іронія присутня не тільки у змісті, вона є наскрізним жанровим чинником.

Актуалізація метадрами в літературі, а відтак і її осмислення у літературознавстві на зламі XX та XXI ст. видається цілком природним з огляду на посилену увагу до феномену гри як чинника суспільного та психологічного життя людини. Переосмислення координат умовності призвело до того, що драма і

театр втратили монополію на сценічну вигадку (вона стала складником повсякдення) та водночас почали претендувати на територію реальності. Фактично спостерігається продовження трансформації драматичного канону: якщо триєдність місця, часу і дії була зруйнована ще в епоху романтизму, то нині прийшла черга зруйнувати кордон між п'єсою і реципієнтом, стерти межі тексту.

Для дослідників метадрами однією з основоположних праць є монографія професора Каліфорнійського університету, одного з провідних американських театрознавців Р. Хорнбі «Драма, метадрама і рецепція» (1986). У ній автор приділяє значну увагу феномену п'єси у п'єсі, церемоніалу у структурі п'єси, ролі в ролі, художньо-життєвим покликанням, саморефлексії театру тощо. Науковець вважає, що, в певному сенсі, всі драми метадраматичні, оскільки предметом зображення завжди є, волею-неволею, «комплекс драма-культура». Драматург постійно творить відповідно до власного загального уявлення про драму в цілому і водночас спирається на своє відчуття культури. Так само і реципієнт завжди пов'язує те, що бачить і чує, зі своїм глядацьким і культурним досвідом, отож драматичний твір завжди стає метадрамою на рівні сприйняття. За словами Р. Хорнбі, «метадрама не вузьке явище, обмежене кількома великими драматургами або кількома періодами театральної історії, але виникає повсякчас» [11, с. 31–32]. Поза тим дослідник визнає, що «манера, в якій конкретна п'єса є метадраматичною і ступінь, з яким метадраматизм свідомо застосовано, може широко варіюватися» [11, с. 32]. Зокрема, спостерігаючи за інтенсивністю використання прийому «п'єса в п'єсі», Хорнбі робить висновок, що частіше це відбувається у песимістично налаштованих епохах, коли домінує сприйняття життя як суцільної брехні. Наприклад, за часів Шекспіра метадрама цілком може вважатися драматургічною нормою; подібна ситуація відбувається і в постмодерні. В «оптимістичні» періоди метадрами з'являються рідко і переважно у жанрах комедії, де не ставиться питання про драматичну ілюзію.

Пародію і пастиш як втілення метадрами розглядає Р. Кон. У студії «То наближаючись, то віддаляючись: метатеатр Беккета» (1997) [9] дослідниця фіксує низку метадраматичних прийомів та класифікує їх. Вона певна, що театр нової хвилі потребує своєї драми, яка здатна на перевідкриття реальності за межами розуміння раціонального розуму, оскільки театральність – це місце зустрічі реального і вигаданого, що лише складає ілюзію абсолютного зникання.

У літературній теорії ХХІ ст. спостерігається чергове поживлення інтересу до вивчення метадрами. Зокрема, з'явилася низка дисертацій у США, Канаді, Іспанії, Угорщині, Росії. Заслужують уваги дослідження Д. А. Амін «Метадрама: поетика маскування в драмах 70-х рр. Альфреда Фарага» (США, 1999), Д. Кіма «*RES VIDENS*: Предмет і візія в п'єсах Семюела Беккета, Сема Шепарда і Гарольда Пінтера» (США, 2008), Дж. Д. Кондона «Гра з життям: театральність, самопостановка і проблема агенції в англійській ренесансній трагедії помсти» (США, 2009), Крісфалсусі «Від метадрами до постдраматичного театру» (Угорщина, 2010), Є. Шилова «Метадрама у творчості Керіл Черчілл» (Росія, 2011), О. Ставицький «Метадрама Г. Бюхнера і проблеми її сценічного втілення» (Росія, 2012), М. Кочрейн «Драматургія, текст п'єси і структура» (США, 2013).

Лабіринти метадраматичного світу стали об'єктом висвітлення у деяких працях українських літературознавців. Н. Малютіна у статті «Пізнні комедії А. Фредро: шлях від руйнування канонів до канонізації нових тем, жанрів, прийомів» однією з перших спробувала трактувати специфічний мімізис у метадрамі, естетичну природу театральної умовності, моделювання своєрідної «квазідійсності», наголошуючи, що потреба саморефлексії театру мала місце в ХІХ ст., починаючи з п'єс А. Мюссе, і особливо помітною стає «в драматургії кінця ХІХ ст. у руслі модерністських тенденцій деміургізації авторської свідомості» [5].

Феномен метадрами перебуває у сфері наукових зацікавлень Є. Васильєва, зокрема теоретичною системністю відзначається його стаття «Метаперсонаж: спроба термінологічного обґрунтування категорії». Інтерес до метадрами проявляють О. Бондарева, Т. Вірченко, О. Когут, Н. Мірошніченко, О. Штепенко, О. Муслієнко та ін. науковці.

Нині спостерігається поживлення і в практичному застосуванні теорії метадрами до інтерпретації творів українських драматургів. Наприклад, Г. Костенко у статті «П'єса «Шантрапа» О. Саксаганського у виставі Д. Богомазова «Що їм Гекуба?»» [3] слушно розглядає крізь призму концепції «театр в театрі» драматичний жарт про провінційну трупу, що репетирує «Гамлета». У ХХ столітті українська література суттєво збагатилась текстами, які репрезентують національну метадраму. Причому на тлі сторіччя особливо виділяються дві хвилі – *Début de siècle* і *Fin de siècle*. Драматургія раннього модернізму яскраво засвідчує тяжіння до жанрового самоусвідомлення. У багатьох творах Лесі Українки, В. Винниченка, М. Куліша та ін. письменників наявні театралізація, обрядність, інтертекст, самофіксація, ігрові інтенції тощо. Небезпідставно О. Новобранець наголошує: «Камінний господар» Лесі Українки – «це метадрама, складна філософська картина життя, в якій як живі характери сприймаються й інші персонажі (...) нові оригінальні образи з психологією та мораллю іншого віку...» [6, с. 144]. Ще багатша метадраматичними прийомами творчість українських драматургів постмодерної доби. П'єси З. Сагалова, Н. Неждани, О. Ірванця, Ю. Іздрика, В. Герасимчука та ін. репрезентують структурну та функційну еволюцію метадрами, плідне використання іронії у виробленні метажанру.

Отже, поетика метадрами пройшла тривалий період жанрової і концептуальної еволюції. Метадраматичні форми знаходимо у драматургії різних періодів, починаючи від античності. У певному сенсі метадрамою можна вважати будь-яку драму. Втім, важливо, що у деякі літературні епохи і в деяких

драматичних текстах спостерігається особливо загострене відчуття світу, його діалогічності, абсурдності, роздвоєності, акцентованої умовності. Художня опція, налаштована подібним чином, провокує використання специфічних ігрових прийомів, побудови тексту і підбору персонажів, що так чи інакше пов'язані з місцем концентрації гри – театром.

Відмінною рисою метадраматичного тексту є авторефлексивність, спрямована на збільшення «реальностей» твору шляхом її віддзеркалення, яке є гарантією руйнації ілюзії правдоподібності у сценічній грі. Метадраму можна вважати явищем, яке дозволяє письменникам демонструвати множинність способів взаємодії уяви і умовності, номінованої як реальність.

Поняття «метадрама» чи не найточніше виражає зсув у поезиці традиційної драми до умовності, причому останнє стосується і кордонів власне текстуальності та сценічних координат. Таким чином відбувається процес трансгресії, тобто взаємного перетину різноманітних театральних елементів з метою прориву глядача за межі традиційного візуального обширу. У постмодерному просторі метадрама набула численних інваріантів і стала потужним поштовхом до цілеспрямованих пошуків нових шляхів розвитку драматургії.

Література:

1. Евреинов Н. О «Веселой смерти» / Евреинов Н. – «Искусство». – 1917. – № 5–6. – С. 17–18.
2. Клековкін О. THEATRICA : Лексикон / Олександр Клековкін. – К. : Фенікс, 2012. – 800 с.
3. Костенко Г. П'єса «Шантрапа» О. Саксаганського у виставі Д. Богомазова «Що їм Гекуба?» / Ганна Костенко // Проблеми сучасного літературознавства. – Вип. 20. – 2015. – С. 340–345.
4. Липківська А. Літературне першоджерело та сценічний текст: від егоцентризму «молодого» театру рубежу 1980–1990-х років – до демократичних цінностей сьогодення / Анна Липківська // Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття. – К. : Інтертехнологія, 2006. – 1054 с.
5. Малютина Н. Поздние комедии А. Фредро: путь от разрушения канона к канонизации новых тем, жанров, приёмов / Наталья Малютина // Слов'янські наукові читання: літературознавчий та культурологічний аспекти. Збірник статей за матеріалами наукових читань. – Одеса, 21 жовтня 2013 року. – Одеса: Принт Бистро, 2014. – 170 с. – Режим доступу: <http://dspace.onu.edu.ua:8080/bitstream/123456789/4270/1/%D0%9C%D0%B0%D0%BB%D1%8E%D1%82%D0%B8%D0%BD%D0%B0.pdf>
6. Новобранець О. Досвітні вогні української літератури (драма-обробка Лесі Українки «Камінний господар») / О. Новобранець // Вісник Житомирського державного університету ім. Івана Франка. – Випуск 30. – 2006. – С. 143–147.
7. Abel Lionel. Tragedy and Metatheatre, Essays on Dramatic Form / Lionel Abel. – New York: Holmes and Meier, 2003. – 208 p.
8. Calderwood James L. Shakespearean Metadrama: The Argument of the Play in Titus Andronicus, Love's Labour's Lost, Romeo and Juliet, A Midsummer Night's Dream, and Richard II Hardcover. – Univ of Minnesota Pr, 1971. – 202 p.
9. Cohn R. Now Converging, Now Diverging: Beckett's Metatheatre // Drama on Drama. Dimensions of Theatricality on the Contemporary British Stage. London: Macmillan Press Ltd., 1997. – P. 91–107.
10. Haring-Smith Tori. From Farce to Metadrama: A Stage History of The Taming of the Shrew, 1594-1983 (Contributions in Drama and Theatre Studies). – Praeger, 1985. – 280 p.
11. Hornby R. Drama, Metadrama and Perception / Richard Hornby. – London-Toronto : Associated University Presse, 1986. – 189 p.
12. Lehmann Hans-Ties. Post-dramatisches Theater. Frankfurt am Main : Verl. der Autoren, 1999. – 512 p.

УДК: УДК 820.161.2(092)

М. І. Гнатюк,

Львівський національний університет імені Івана Франка

ВОЛИНЬ НА ПЕРЕХРЕСТІ ПОДІЙ ХХ СТОЛІТТЯ (НА МАТЕРІАЛІ МЕМУАРНОГО ЦИКЛУ УЛАСА САМЧУКА «НА БІЛОМУ КОНІ», «НА КОНІ ВОРОНОМУ»)

Стаття присвячена мемуаристиці Уласа Самчука. Основну увагу приділено парадигмі «пам'ять – історія». Доведено, що мемуарний цикл письменника є унікальним документом епохи про життя в Україні та еміграції першої половини ХХ століття, частиною національної інтелектуальної історії, яка творилася по різних країнах і континентах.

Ключові слова: мемуаристика, пам'ять, історія, жанр, портрет, Волинь.

ВОЛЫНЬ НА ПЕРЕКРЕСТКЕ СОБЫТИЙ XX ВЕКА (НА МАТЕРИАЛЕ МЕМУАРНОГО ЦИКЛА УЛАСА САМЧУКА «НА БЕЛОМ КОНЕ», «НА КОНЕ ВОРОНОМ»)

Статья посвящена мемуаристике Уласа Самчука. Основное внимание уделено парадигме «память – история». Доказано, что мемуарный цикл писателя является уникальным документом эпохи о жизни в Украине и эмиграции первой половины XX века, частью национальной интеллектуальной истории, которая создавалась по разным странам и континентам.

Ключевые слова: мемуаристика, память, история, жанр, портрет, Волинь.

VOLYN AT INTERACTIONS OF EVENTS OF XX CENTURY (BASED ON ULAS SAMCHUK'S «RIDING THE WHITE HORSE», «RIDING THE BLACK HORSE» MEMOIR CYCLE)

An article analyzes memoir specifics of the famous Ukrainian writer Ulas Samchuk. Ukrainian memoir literature always pays much attention to the main figures and critical events in the life of society. Cultural life during the Soviet regime and censorship did not promote the development of memoir prose. The Totalitarian reality and Second World War had become the basis of memoirs of the Ukrainian writers in immigration (H. Kostyuk, U. Sherech, H. Zhurba). The name of Ulas Samchuk has to be brought back in the line of famous memoir writers. His memories are built on literary laws and contain reality and fiction, written by the witness. It helps in describing events in most bright and imaginative way, particularly in writing about the devastation of Volynian land because of antihuman socialists system.

The author uses a traditional composition. In his memoir narration, he is similar to the literary criticism and even closer to publicists genre. Within the paradigm «memory – history» Ulas Samchuk gives his own studio of Ukrainian intelligent's fate, specifics of national mentality, the adaptation problem of Ukrainian in the West world.

It is proved, that writer's memoir cycle is a unique document about life in Ukraine and in emigration in the first half of the twentieth century, the part of national intellectual history, which was created in different countries and continents.

Keywords: memoir study, memory, history, genre, portrait, Volyn.

Мемуаристика – один з найцікавіших жанрів у документальній літературі, що знайшов широкий вжиток в Україні ще з ХІХ століття. Специфіка української літературної мемуаристики пов'язана з особливостями розвитку української літератури у ХІХ – ХХ століттях. У другій половині ХІХ – на початку ХХ століття українська мемуарна проза значну увагу приділяла Т. Шевченкові та І. Франкові, знаковим постатям в українському письменстві. У нашого сучасника серйозне зацікавлення викликав вихід у світ окремих книг спогадів про Т. Шевченка, І. Франка, як і мемуарних збірок про Лесю Українку, М. Коцюбинського, О. Кобилянську, В. Стефаника. Мемуаристика, присвячена цим видатним особистостям, продовжувала традиції мемуарної прози попередніх століть, коли вона була ще неофіційною, ніким не контролюваною, такою, що давала безмежну свободу самовираження.

Низка мемуарних матеріалів, присвячених переломним подіям у житті українського суспільства у ХХ столітті (визвольні змагання українського народу 1918-1920 рр., окупація України більшовицькою Росією, польська інвазія на західноукраїнські землі), породили низку свідчень, завданням яких була фіксація найважливіших подій героїчної і трагічної боротьби за українську державу. Саме з метою окреслення специфіки мемуарного жанру у 1919 році український письменник О. Назарук разом з І. Кревецьким у Кам'янці на Поділлі видали невелику брошуру «Як писати мемуари. Пояснення і практичні вказівки».

Перевидані пізніше у Львові заходами Наукового товариства ім. Шевченка (1922) вказівки щодо написання мемуарів рекомендували врахувати три основні завдання, які зводились до: а) докладності (з поданням імен, подій, цифр), увага до буденних проблем, а не тільки до святкових подій; б) намагання

описувати події «по гарячих слідах» («за свіжої пам'яті»); в) навіть «особливо завантаженні люди мусять описати «бодай якийсь час, або хоч би одну подію, учасниками або свідками якої були вони».

Проте згадані історичні події, пов'язані із втратою української державності, на певний час зупинили увагу до мемуарного жанру. Мемуари, рецензія яких пов'язана із широким колом читачів, поступаються місцем близьких до спогадів жанрів, які, проте, мають свою специфіку. Ці твори призначені не для друку: щоденники (С. Єфремов, П. Тичина, О. Довженко), листи (М. Хвильовий), записні книжки.

Суспільне та культурне життя в умовах радянського тоталітарного режиму, існування цензури за залізною завісою зовсім не сприяло розвитку мемуаристики. Врешті, все написане про «вільне» життя у Радянському Союзі (терор, голодомор 1923-33 рр., каторга, концтабори) могло з'явитися не на батьківщині, а тільки в еміграційних умовах. Згадаємо тут такі речі, як спогади І. Німчука «593 днів сов'єтським в'язнем», С. Підгайного «Недостріляні», «Українська інтелігенція на Соловках» та ін. Нічим не кращі умови існування українців у німецьких концтаборах стали основою мемуарних оповідей М. Бажанського, П. Мірчука та ін.

Тим часом, нашого сучасника сьогодні зацікавлюють саме літературні мемуари про події в Україні в роки найстрашнішої із воєн – Другої світової війни. Саме ця страшна бійня стала основою для мемуарів українських письменників на еміграції, в яких маємо глибокий психологічний аналіз і воєнних подій, і адаптації нашої інтелігенції, наших втікачів в нових умовах у Німеччині й на американському континенті. Передусім тут слід назвати книги Г. Костюка «Зустрічі і прощання», Ю. Шереха «Я, мене, мені і довкруги», Г. Журби «Далекий світ». Серед цього циклу мемуарів особливе місце належить спогадам Уласа Самчука «На білому коні» та «На коні вороному» і низки інших, які виходили окремими книгами, деякі з них друкувалися в численних збірниках, календарях-альманахах, часописах.

Сам Улас Самчук визначав свій мемуарний цикл як спогади і враження. Вони були написані рукою письменника, який на той час, незважаючи на молодість, мав значний життєвий досвід. Улас Самчук на практиці випередив реалізацію творчого кредо відомого сучасного латиноамериканського письменника Габрієля Гарсія Маркеса: «Мемуари пишуться тоді, коли ще щось пам'ятаєш». А поза тим, мемуарний цикл У. Самчука здійснює важливу функцію художньої літератури: фіксувати і нагромаджувати особистий досвід і спостереження людей та передати його наступним поколінням.

М. Білоус-Гарасевич визначає специфіку мемуарів Уласа Самчука, яка своєю формою нагадує захоплюючу повість, що втягує читача в проблеми життя української людності I пол. XX століття: «Книжка захоплює невичерпною енергією письменника, наснагою і справжнім лицарським серцем воїна, озброєного найблисकुчішою зброєю – словом. З ним він іде в триумфальний похід через рідну сторону волинську по дорозі до Києва. Так, це був справжній триумфальний похід, який забиває дух величністю і розмахом душі народної і про який ніколи навіть не мріялося письменникові» [4].

У спогаді «На білому коні» Улас Самчук короткими мазками подав силу спустошення волинської землі, якою вона зазнала внаслідок радянської навали. Через 18 років автор повернувся до рідних місць. Перед ним постають до болю знайомі місця, колись заможні садиби з вимерзлими садами та вирубаними на паливо плотами. Горді земляки письменника «мало ночей спали спокійно, бо звичайно вивозили людей ночами. Ця диявольська система соціалізму видумала саме таку форму поведінки з живими людьми, вважаючи це за велике досягнення гуманізму. Історія напевно зуміє це належно оцінити і людство майбутнього з перспективи часу і простору виділить цей період своєї минувшини як приклад великого затемнення людини в людині» [6, с. 152].

Чіпке око письменника зафіксувало найтонші деталі одягу закутаних у лахміття полонених радянських вояків, яких женуть німецькі шуцполіцаї: «Це та суперреальна над дійсність, яку принесла нам епоха «великих вчень», великих учителів, як сказав би Хвильовий. Наслідок з удару сліпих пристрастей «ізмів»... Трагічні людські істоти, яким судилося потрапити між ці жорна доби «голодної, як вовчиця», за думкою Ольжича. Я ще бачив полонених «проклятого царського часу» і можу їх порівняти. Тоді це були все-таки люди, а тепер це лише фігурки, які інколи падають на асфальт, їх тут же на очах решти пристрілюють і лишають лежати купкою землістої глини з поточками червоної рідини, яку поволі змиває мряка. Далі по дорозі купки стають все менше помітними, їх підбирає підвода, а червоні поточки заливає небо.

У цю терпку, до краю зіпсуту, трагічно аморальну добу, нелегко знайти слово, щоб висловити той твердий біль, який мов згасла в жилах кров, затинає дихання» [6, с. 228].

Роздуми над душею слов'янського народу викликають в Уласа Самчука різні переживання: «І тут я навчився бачити одне почварне явище, що у нашому слов'янському світі три чверті наших життєвих труднощів походить від нашого невміння поводитися з людиною по-людськи. Можливо, що це брак виховання, але дуже можливо, що це просто ті «біси», або той «мелкий бес», про який так добре писав Федір Салогуб – маленька збиточна потворка нашої душі, яка безнастанно мучить нас бажанням мучити одне одного» [6, с. 229].

Спогади «На білому коні», «На коні вороному» побудовані за законами суто літературної творчості, вони поєднують реальне і художнє, написані мовою очевидця. Це сприяє максимально яскравому і образному опису подій.

Мемуарний цикл Уласа Самчука став частиною інтелектуальної історії України XX століття. Услід за Ю. Шерехом Улас Самчук мав цілковите право сказати: «Попри інтерес до сучасників, з якими я

зустрічався, мене найбільше вражало, дивувало, : Принаджувало впізнати, що таке я, так я сам» [9, с. 8].

Як і у художніх творах («Волинь», «Марія»), у мемуарному циклі Улас Самчук використав традиційну композицію. Це давало підставу окремим дослідникам стверджувати, що широка епічна оповідь, яку Улас Самчук використав у трилогії «Волинь», ріднить автора радше зі зразками епічної прози кінця XIX ст., ніж з уривчастим характером нарації, характерної для літератури 20–30-х рр. XX століття. Проте рівномірне «нанизування» щоденних вражень має свої особливості, які відрізняють мемуарну прозу від щоденникових записів.

«Коли враження ще дуже свіжі, ще пронизані тільки що пережитими настроями, можна писати лише цікаві щоденники» [1, с. 209], – стверджує болгарський дослідник М. Арнаудов. У щоденникових записах відсутнє загальне охоплення подій, окремі оповіді поєднуються між собою тільки особою автора та системою його поглядів, тоді як у спогадах (складніший і чистіший формі мемуарної літератури. – М. Г.) автор може охопити більший відрізок часу. «Саме у спогадах є більші можливості для «фільтрації» буденних подій. Тому ця особливість підвищує актуальність спогадів при порівнянні двох форм мемуаристики – щоденників і спогадів. Значні відмінності між ними перш за все у різному способі відображення дійсності: синхронному в щоденниках та ретроспективному у спогадах» [4, с. 171].

Як щоденники, так і спогади є близькими один до одного за своїм призначенням. Як правило, це генетично та функційно споріднені групи творів, що мають одне жанрове визначення – мемуаристика. Що стосується форм цього жанрового визначення, то вони, як правило, такі: літературний портрет та літературно-публіцистичний нарис.

У мемуарному циклі Улас Самчук значно ускладнив своє наративне завдання. «Він продумано розприділяє матеріал – враження й інформацію, узгоджену з принципами літературної творчості, то максимально уповільнює його, докладно описуючи не лише день за днем, але й година за годиною життєві події...» [2, с. 176].

Ще на одну особливість розповіді Уласа Самчука звернемо увагу: у своїй мемуарній нарації автор близький до літературно-критичного, а ще більше до публіцистичного жанру. Водночас у мемуарному циклі У. Самчука неважко знайти елементи якихось конкретних літературно-критичних жанрів: літературного портрета, літературно-критичної статті чи літературного есею. Для стилю У. Самчука характерне вільне поводження з фактами, головне для нього показати індивідуальність того, про кого пише, неповторність мислення згадуваного, його естетичну сутність, що наближає певним чином мемуарні свідчення Уласа Самчука до літературного портрета. Згадаймо, що термін «портрет» (франц. *portrait*) у первісному значенні означав «виставити назовні», тобто виставляти на суд присутніх найважливіші риси характеру зображуваного. Близькість до портрета у мемуарах Уласа Самчука робить його розповідь «мемуарним нарисом», де тісно переплелася об'єктивне і суб'єктивне. Автор намагався довести до читача все, що знає про ту чи іншу людину, це своєрідна «розповідь людини про людину». Таким чином, наратив Уласа Самчука значною мірою доповнює те, що не було висвітлене у літературно-критичних статтях чи листах тих, про кого пише автор.

Екскурс в індивідуальну психологію особливо помітний, коли мемуарист досліджує переломні моменти у житті людини. Намагаючись проникнути у психологію своїх сучасників, Улас Самчук завжди має на оці тих, хто найбільше і найглибше втілює у своїй праці ідеї національного духу, національної свідомості. Такою є дочка російського професора з Петербурга І. Шовгеніва Олена Теліга, яка стає патріотом України. Намагаючись збагнути психологічні витoki патріотичного пориву О. Теліги, мемуарист згадує про батька поетеси, російського професора, якого чомусь презвали на Шовгеніва, що став ректором школи, яку назвали господарською академією, де викладають українською мовою і де на стінах висять портрети Петлюри. А коли мову молодій Олені назвали собачою, тоді молода патріотка почала говорити тільки українською по-українськи. «На велике здивування усіх моїх знайомих і всієї Господарської академії. Батько й мати з цього раділи, а брати оголосили мене «ревіндифікованою». А вже раз ставши на цю дорогу, я не залишилася на півдорозі. Я йшла далі і далі... Зустрілася з писаннями Донцова, пізнала Липу, Маланюка, Мосендза. Ми заговорили про призначення України мовою Шевченка, і тепер я повертаюся до мого Києва» [6, с. 69].

Аналізуючи об'єктивне і суб'єктивне у сучасних літературознавчих дослідженнях, звернемо увагу на протиставленні їх у парадигмі «пам'ять – історія». І. Старовойт вважає, що мемуари як літературний жанр розвиваються на межі між живим і неживим, між пам'яттю й історією. Пам'ять мемуариста, на думку дослідниці, є живим матеріалом, який, згідно з теорією підсвідомого, за своєю природою може довго «дрімати» у свідомості людини і раптово блискавично оживати при потребі. Навпаки, «історія ж – мертва, вона є лише сумнівною і неповною реконструкцією того, чого вже немає. Пам'ять тримається за щось дуже конкретне – образи людей, речей, жестів; історія тяжіє до абстракції, до відшукування взаємопричетності між людьми, речами, подіями» [8, с. 406].

Улас Самчук згадав про прірву, яка стояла між українським інтелігентом і рештою світу у жорстокому XX столітті: «Кар'єра діячів літератури, яка починалася з мансарди, а кінчилася світовою славою і великими банковими контами, завжди здавалася нам недосяжною. Ми в той час ще не перевірили нашої ситуації; у широкому світі і лишень згодом, геть згодом, мали нагоду переконатися, що між нами і

рештою світу стоять різні умовності на подобу китайського муру і що зрушити їх силою однієї людини, протягом короткого часу, є справою неможливою» [6, с. 15].

Національна українська ментальність Уласа Самчука виявилася у самому підході до створення мемуарного жанру: «Ніяких дат, ніяких конкретних, інтимніших зарисовок, нічого особистого. Цим ми відрізняємося від європейців взагалі, які люблять біографії, які їх мають і з яких часто роблять добрий вжиток для свого інтелектуального розвитку. Ми ж не маємо біографій взагалі. Інколи не знаємо про людей абсолютно нічого, ніби це було за часу автора «Слова о полку Ігоревім». Що ми знаємо про особисте життя Петлюри, Винниченка, Донцова, Маланюка? Нічого. Рішуче нічого. На нашій мові це зветься «особистою скромністю», я ж схильний це звати культурним примітивізмом» [6, с. 20].

Суб'єктивний підхід в авторській концепції «Білого коня» є визначальним: Берлін, чи Шлєзк, чи Прага, чи Львів є мій. У. Самчук не сприймав паннімецьких настроїв, які особливо поширилися у час приходу фашистів до влади. Ідеї несприйняття цих настроїв стають людиноненавистницькими найперше у фашистській оболонці: відтиснення поляків на Схід, росіян за Урал, очищення України «нур фюр дейче». Студент німецького походження Альфред Буркгард родом з Катовиць не визнає мемуариста за українця; «це, казав він, лишень примха людей «великого простору», зворотний бік «пליйнравму», який вони за всяку ціну хотіли збільшити. Мої посилання на мову, культуру й історію ніяк його не переконували, бо, казав він, мови і культури, які до цього часу не створили себе державно, не конче мусять існувати взагалі. Ігнорував він також модну тоді книгу О. Шпенглера «Занепад Заходу» як філософію шпіббюргера, який мстить сам на собі за власну неспроможність» [6, с. 21].

Роздумуючи над долею Ю. Липи, Улас Самчук оцінює долю всього свого покоління: «І поет-доктор Юрій Липа, який був не лишень ідеалістом, але також містиком, вірив також, що «вони» сюди не прийдуть. Він був проти виїзду з України на чужину. Це, мовляв, наше приречення. Він недавно переїхав до Яворова з Варшави з наміром нікуди далі не виїжджати. Бо свою долю він давно визначив наперед:

Я взяв собі за знак немилосердя,
Що наді мною — втіленням драконом...
... Мій знак — то поміч Батьківщині,
Вдячність батькам, Братерству шана.
Мій знак — де все стоїть в руїні» [7, с. 273].

Сама ситуація, в якій доводилося жити і працювати авторів мемуарів, значною мірою пов'язана з чільними представниками національно-патріотичної праці: Є. Маланюком, О. Телігою, О. Ольжичем, Ю. Липою, Ю. Горліс-Горським, Р. Єндиком.

Справжній художник, Улас Самчук намагається знайти найосновніші підсвідомі первні, які виявилися у непересічних постатях. Серед них особливе місце належить Є. Маланюку: «Він поет-воїн з титулом інженера, з твердим стилосом і стилетом. На тлі нашої безпредметної літературної буденщини Маланюк вичував і розумів нашу історично зумовлену проблематику, був утаємничений в її підземні течії і був вражливим сейсмографом її поворотів і змін. Кожна зустріч з цим потужним співмайстром нашої модерної духовності була для мене хвилююче привабливою» [6, с. 42].

Мемуарний цикл Уласа Самчука «На білому коні», «На коні вороному» обмежений часовою рамкою. Перебувши в роки війни трагічні події, автор мемуарів опиняється на відступах: «Ми залишаємо Рівне. Скінчилася моя дорога, яка почалася 8 грудня 1941 року у Празі і завершилася 21 листопада 1943 року в Києві. Яку почато на білому коні, а завершено на коні вороному, щоб все розважити і розсудити. Так як бачено і як відчуте духом...» [7, с. 325]. Талановито написані спогади були тією часовою віддаллю від далекої Праги та ще дальшої України, яку У. Самчук наближав до себе «вдома» у Торонто на рубежі 70-х рр. XX століття. Ось як він трактував зміни у своєму житті та характері у переломні моменти: «Тепер це лиш спогад, що з кожним днем все далі і далі віддаляється у простір часу. Пригадую Європу з останнього враження: затока Ля Манш повита серпанком першої осені, розтрощений Гамбург і далекі береги Британії, яка видавалась втомленою, зачарованою, заморською царівною... А разом біль, і туга і розпач. Відчував, як рвалося коріння тисячоліть у глибинах мого ества з переконанням, що моє вигнання в ці простори океану закрий назавжди дороги назад» [5, с. 331].

Мемуари Уласа Самчука є унікальним документом епохи про життя в Україні та еміграції першої половини XX століття. Накладання на цілком інший триб життя того, що запам'яталося авторові з-перед 30-и років пов'язане із трагічною долею України, інтелектуальна історія якої творилася по різних країнах і континентах.

Література:

1. Арнаутов М. Психология литературного творчества / М. Арнаутов; [Пер. с болг. Д. Миколаєва]. – М. : Прогресс, 1970. – 655с.
2. Безхутрий Ю. Коні Уласа Самчука / Ю. Безхутрий // Березіль. – 1996. – № 5–6. – С. 176.
3. Білоус-Гарасевич М. Улас Самчук та його спогади «На білому коні» / М. Білоус-Гарасевич // Білоус-Гарасевич. Ми не розлучались з тобою, Україно. – Торонто, 1998. – 337 с.
4. Гнатюк М. Специфіка мемуарів (до проблеми документального та особистісного у спогадах про Івана Франка) / М. Гнатюк // Франкознавчі студії. – Вип. 2. – Дрогобич, 2002. – С. 171–185.

-
5. Самчук У. На твердій землі / У. Самчук. – Торонто, 1966. – 453 с.
 6. Самчук У. На білому коні. Спогади / У. Самчук. – Львів : Червона калина, 1999. – 229 с.
 7. Самчук У. На коні вороному / У. Самчук. – Львів: Червона калина, 2000. – С. 250–325.
 8. Старовойт І. У пошуках утраченого часу: мемуари як спосіб критичної рецепції сучасності / І. Старовойт // Україна, культурна спадщина, національна свідомість, державність. – Львів, 2004. – С. 405–410.
 9. Шевельов Ю. Я – мене – мені... (і довкруги): Спогади / Ю. Шевельов. – Т. 1. – Харків–Нью-Йорк, 2001. – 428 с. – С. 8.

УДК: 821.161.2:82–312.2

Н. В. Горбач,
Запорізький національний університет

ВОЛИНСЬКА ВАРІАЦІЯ БІБЛІЙНОГО СЮЖЕТУ У РОМАНІ «ЯНГОЛ У СІРОМУ» Н. ГУМЕНЮК

Стаття присвячена аналізу роману «Янгол у сірому» Н. Гуменюк крізь призму реалізації в ньому авторської варіації біблійного сюжету про Каїна та Авеля на матеріалі вітчизняної історії I пол. XX ст.

Ключові слова: інтерпретація, новела, притча, роман, сюжет.

ВОЛЫНСКАЯ ВАРИАЦИЯ БИБЛЕЙСКОГО СЮЖЕТА В РОМАНЕ «АНГЕЛ В СЕРОМ» Н. ГУМЕНЮК

Статья посвящена анализу романа «Ангел в сером» Н. Гуменюк сквозь призму реализации в нем авторской вариации библейского сюжета о Каине и Авеле на материале отечественной истории I пол. XX ст.

Ключевые слова: интерпретация, новелла, притча, роман, сюжет.

VOLYN VARIATION OF THE BIBLICAL STORY IN THE NOVEL «ANGEL IN GRAY» BY N. HUMENYUK

The article is an attempt on analysis of novel by N. Humenyuk «Angel in grey» in the light of implementation authorial variation of the biblical story of Cain and Abel. In the Ukrainian literature canonical story about Cain and Abel created a lot of interpretations that became an artistic research on the eternal conflict between good and evil. Projection and reincarnation images of biblical brothers that were created since the Middle Ages drew the attention to I. Franko, V. Sosiura, I. Bahrianyi, Y. Mushketyk, O. Zabuzhko, M. Matios and etc.

Bible parable also became the centre of the novel plot by N. Humenyuk «Angel in grey». The goal of this research is an analysis of biblical fratricide motif actualized on the material of national history of the 1st Half of the twentieth century.

In the five stories – «Abel's winter writing», «Angel in grey», «Lizard's nest», «Trap for Cinderella», «Water's memory» – author reveals the separate human's histories. Research highlights that in the plot scheme of the novel was transformed from a biography of prototype Ananiy Dobrovolsky, who was a member of the Ukrainian Insurgent Army. Author's intention aimed at comprehension of problems of individual freedom, moral choice, betrayal, change the world view every person in terms of totalitarian society. The problem of brother betrayal author unfolds primarily in the personal and psychological plane and emphasizes family ties providing to the parabola dramatic deployment of the relationship between Avdiy and Caliciy.

Keywords: interpretation, novel, parable, plot.

В українській літературі канонічний сюжет про Каїна та Авеля породив низку інтерпретацій, що стали художнім дослідженням вічного конфлікту добра і зла. Проекції, реінкарнації образів біблійних братів беруть свій початок із середньовіччя: порівняння з Каїном, що став уособленням братовбивчих злочинів, є в анонімному сказанні про Бориса і Гліба, «Повісті минулих літ», «Книзі житій святих» Д. Туптала та інших творах. Крізь призму старозавітної притчі порушена проблема відірваності людини від суспільства в поемі «Смерть Каїна» І. Франка, що з'явилася після роботи автора над перекладом байронівської поеми «Каїн». За допомогою мотиву вбивства рідного брата в повісті «Земля» О. Кобилянської було показано руйнівну силу землі. Глибина етичного змісту цієї легенди привернула увагу й В. Сосюри, з-під пера якого вийшла поема «Каїн». Символом трагізму новітньої епохи виступають образи біблійних братів у романі «Сад Гетсиманський» І. Багряного. Схема зіткнення добра і зла, схема розбрату як найбільш актуальної проблеми українського суспільства не лише в особистісно-психологічному, але і в суспільно-історичному аспекті постала в романі «На брата брат» Ю. Мушкетика. О. Забужко у повісті «Казка про калинову сопілку» запропонувала феміністичну інверсію старозавітної легенди через показ конфлікту, за словами авторки, «сестринської любові-ненависті». А в «докомп'ютерній антиутопії» «Книга буття. Глава четверта» канонічний сюжет втілено в розповідь про боротьбу людини автоматизованого суспільства за власне, не нав'язане ззовні життя. Мотив братовбивства набув нового художнього втілення під пером М. Матіос у романі «Майже ніколи не навпаки», де розправа одного рідного брата над іншим через заздрість і ревності стала джерелом низки біблійних асоціацій.

Перелік творів української літератури, в яких сюжет про біблійне братовбивство був трансформований у найрізноманітніших життєвих ситуаціях, можна продовжити, проте він підтвердить спостереження В. Захарчук про дві тенденції осмислення біблійної легенди в літературі: «Одна має компілятивний

характер, не відступає від канонічного тексту, інтерпретує його, не відхиляючись від оригінального джерела; друга – дала найрізноманітніший розвій образів у літературі та фольклорі, вбираючи в себе відгомін найменших порухів людської душі» [2, с. 14].

Сюжетотвірним центром біблійна притча стала і в романі Н. Гуменюк «Янгол у сірому». Звернення до роману Н. Гуменюк, крім його художньої вартості, зумовлене й відсутністю літературознавчого аналізу означеного аспекту. Метою дослідження є аналіз біблійного мотиву братовбивства, актуалізованого на матеріалі вітчизняної історії I пол. XX ст.

У кожній із п'яти новел твору – «Зимопис Авеля», «Янгол у сірому», «Гніздо ящера», «Пастка для попелюшки», «Пам'ять води» – обсервовано окремі людські історії, але у фіналі твору всі вони ув'язуються у єдиний сюжетний вузол.

Серед персонажів твору – Ліна Росич. Виявившись «зайвою» в новій родині матері, вона наважується розшукати батька, котрого ніколи в житті не бачила. Зустріч із батьком, талановитим, але невизнаним художником, скеровує подальшу долю дівчини до професійного заняття живописом. У пошуках заробітку Ліна потрапляє в галерею, де підпрацьовує копійсткою. Як пізніше зрозуміє дівчина, власник галереї – шахрай, який скопійованими полотнами підміняє оригінали. Та найстрашнішою знахідкою в будинку галериста стають для дівчини картини власного батька, які зникли після його загадкової смерті. Якби не випадковий рятівник, то викриття цих злочинів могло б коштувати Ліні життя.

Оскільки Н. Гуменюк відмовилася від лінійного розвитку сюжету, тому, власне, зі знайомства з таємничим спасителем, починається перша новела роману «Зимопис Авеля». Саме життєва доля Авдія Горнична – головного героя новели – накладається на біблійний сюжет про братовбивство. Це його авторка назве Авелем, спершу ніби випадково, вустами шамана-евенка, що врятував втікача з колимського табору і не міг при звичаїтися до незвичного йому імені Авдія, а згодом кілька разів упродовж твору – з метою завершення неповноти вербального змісту притчі. І біблійного антропоніму стає цілком достатньо для відновлення імпліцитного змісту притчі.

Як зазначала авторка твору під час його презентацій, її багатолітня робота в журналістиці, зібрані матеріали про земляків із неординарними долями стали поштовхом і джерелом для написання роману. Так, прототипом Авдія Горнична став волинянин, уродженець села Верхівки теперішнього Луцького району Ананій Добровольський. За участь Ананія і двох його братів в УПА, родину (Ананія, батька й сестру) вивезли в Архангельську область Росії. За словами колишнього в'язня, на Північ їх везли вантажним потягом-товарняком, а по приїзду поселили в овочесховищі, бо через негоду не змогли доправити на лісорозробки. Із 700 репресованих українців 400 не витримали суворого клімату та умов перевезення. Впродовж заслання А. Добровольський неодноразово втікав, розплачуючись кожного разу посиленням умов утримання. Та незважаючи на немілість долі, в Сибіру Ананій одружився із землячкою, волинянкою, Ганною Шинкарук, яка теж відбувала заслання як зв'язкова УПА. З дружиною та донькою він повернувся в Україну лише в 1957 р., відбувши 13 років заслання. Невідомо, як би склалася доля А. Добровольського за інших обставин, але, за його словами, до таких перипетій спричинилася зрада двох односельців, які знали про його участь в УПА.

Сюжетну схему роману, в яку було художньо трансформовано життєпис прототипу, П. Сорока окреслив так: «Живуть два брати – Авдій та Калісій, і один продає другого, відправляє на голгофну сибірову дорогу, а згодом, через два чи три десятки літ, син батька-Каїна спокушається тим самим батьковим гріхом... Як одвіку, як із біблійних часів» [3].

Для реалізації цієї сюжетної схеми в романі «Янгол у сірому» застосовано складну наративну стратегію: у першій новелі «Зимопис Авеля» оповідачем є Авдій Горнич, світоглядна, ціннісна позиція якого максимально наближена до авторської; оповідь у новелі «Гніздо ящера» ведеться від імені Авдієвого антипода – Калісія; а завершується наративна триада в новелі «Пам'ять води», де від імені води доповнюється авторська модифікація притчової історії.

У першому і другому випадках нарація має свого експліцитного адресата – у епізоді з Авдієм це Ліна Росич, а в епізоді з Калісієм – його син Жорж. Пари персонажів згруповані за притчовою моделлю «жертви – вбивці»: Авдій та Ліка, хоч у різний час, за різних обставин і з різними наслідками, але стали жертвами Калісія та Жоржа. У новелах «Зимопис Авеля» і «Гніздо ящера» використано наративний прийом аналепсису: оповідь про події 40-х рр. XX ст. здійснюється через спогади Авдія і Калісія. У першому творі монологічні фрагменти тексту на початку кожної з чотирьох глав новели, які співвідносяться з умовним теперішнім часом, графічно відділяються від ретроспективної оповіді персонажа. Оповідь від першої особи надає свідченням Авдія додаткової правдоподібності, документальності, наближуючи образ персонажа до читача, психологічно мотивуючи його внутрішній світ.

Образ води і споріднений із нею образ криниці в традиційній українській культурі символізують життя, здоров'я, зцілення, очищення. Водночас, вода використовується в обрядах переходу індивіда на новий ступінь розвитку, з одного стану в інший (перше купання новонародженого, хрещення, обмивання мерця тощо). Вона також є посередником між нашим світом і потойбіччям. Зокрема, у народних казках потрапити в загробний світ можна саме по воді, до того ж, не лише перепливши море чи річку, але й через криницю. За біблійними сюжетами, криниця – місце зустрічі. Така семантика образу води зробила її ідеальним «оповідачем» роману «Янгол у сірому», який несе в собі інформацію не тільки про

все, що відбулося, але й про прийдеши: «Вони не знають один про одного, Авдій і Калісій. А я знаю. І знаю, що не випадково вони знов опинилися поруч. Бо нічого випадкового не буває. Я вже відчуваю, як десь там, угорі, наді мною, над криницею, тривожно тремтить повітря, як помалу закручується у вихор невидима повітряна стихія. Течія часу готується до другого кола» [1, с. 288].

Такий підхід до оповідної структури твору, потрібне протікання нарації дало можливість Н. Гуменюк зобразити протилежні точки зору персонажів твору, кожен із яких є й оповідачем, доповнити їх із позиції всевідаючого оповідача – води – і залишити перспективу для читачького осмислення.

Письменницьке завдання, за словами П. Сороки, полягало в тому, щоб «розповісти про покоління людей, яким випало жити за тоталітарного режиму, висповідатися за них і утвердити думку, що душу можна або одрятувати для вічності, або погубити. Третього не дано. А суспільні обставини – лише супутній фактор: детермінація авторитарного режиму тільки загострює совість чесної людини й до краю змалює нищих бездушних людців» [3]. Образи Авдія й Калісія в романі представляють типи людей, що відрізняються різним рівнем включення антропологічного компонента тоталітаризму при їх моделюванні: якщо Авдій демонструє повну опірність змінам людської онтології, то Калісій піддається трансформаціям згідно з ідеологічними установками тієї доби. Так, попри те, що на долю Авдія випадає ціла низка перипетій (звинувачення і арешт батька; втрата домівки, яку забрали під сільраду, бо була нова; власний арешт і заслання разом із родиною в Сибір; смерть матері й сестри, а пізніше коханої тощо) він протистоїть знеособленню, пригніченню індивідуально особистісного чинника в собі. Влада та система змогли позбавити його батьківщини й родини, але не зламали прагнення до свободи. Його подальша історія – це історія чотирьох утеч із таборів: «У мене не було страху, бо мене вже ніхто ніде у цьому світі не ждав, мені не було кого втрачати... Моє життя належало тільки мені. Я міг робити з ним, що мені заманеться: тремтіти над ним, як лихвар над золотом, розбити його, викинути, продати. Але я вибрав обмін – життя на кілька днів чи навіть годин або хвилин волі. Я <...> не помру ні в «кам'яному мішку», ні на табірних нарах, ні на каторжній роботі. Останній мій подих буде не в зоні» [1, с. 288]. Натомість думки, свідомість, внутрішній світ Калісія зазнають повної трансформації внаслідок його співучасті в партійно-державній діяльності. «Ти проти власті не виступай. Як кажуть – так роби. Сказано ж, всяка власть від Бога, і всяка власть покірних любить. Вони вроді би за бідних, то ти спользуйся цим – сам властью станеш. Таке життя – або хтось тебе, або ти когось. То краще вже ти когось» [1, с. 289], – ці слова старого Немолюка стають настановним орієнтиром для Калісія.

Достеменно не відомо, чи реальним фактом із життя прототипу А. Добровольського була зустріч у воркутинському таборі з відомим артистом того часу Олексієм Каплером, але в романі «Янгол у сірому» Н. Гуменюк вдалася до такого сюжетного рішення. Цей епізод насамперед слугує своєрідним маркером описуваної у творі доби, що покликаний надати історії Авдія Горнича документальної переконливості. По-друге, образ О. Каплера разом із деякими іншими образами, «працює» на створювану авторкою концепцію особи, здатної на опірність системі: «Є люди, які не вписуються у залізну схему системи, які не піддаються її безбожним законам, залишаючись поза нею і над нею. Вони витворюють свій духовний світ і живуть за своїми законами. Як отой залізничний контролер під Москвою, як цей мандрівний евенк, дивний «білий» шаман» [1, с. 73]. Зустріч із кожною такою людиною певним чином змінює долю Авдія завдяки тому, що вони спроможні на спротив офіційній ідеології: контролер не видав безбілетного пасажир-втікача, О. Каплер підтримав «політичного» в'язня й посприяв його втечі з табору, евенк, у супереч залученню місцевих жителів Півночі до затримання табірних утікачів, урятував Авдія після вибуху на шахті й допоміг йому перебратися до Америки.

Але введення історії О. Каплера в художній текст покликане ще й проілюструвати свавілля репресивної системи. Син заможного київського підприємця Якова Каплера зробив блискучу кар'єру в кінематографії – від актора київського самодіяльного театру він пройшов шлях до обласканого владою кінорежисера, кінодраматурга, сценариста, в доробку якого, з-поміж іншого, були перші кінофільми про Леніна, Сталіна, Свердлова, Дзержинського. Успішними були і світові прем'єри стрічок О. Каплера. Офіційним визнанням таланту митця стало присудження йому в 1941 р. Сталінської премії. Але вже в 1943 р. маховик репресивного механізму зачепив і його: митець був висланий до Воркути за звинуваченням у шпionажі. Причиною такої розправи стала помста за зв'язок митця з дочкою Сталіна Світланною. Ображені батьківські почуття переважили й талант, і заслуги кінематографіста. Рядки Н. Гуменюк якраз і підкреслюють розгул тиранії в 40-х рр. XX ст.: «Щоб раз і назавжди покінчити з цим, Сталін нічого нового вигадувати не став, зробив те, що звик робити з усіма «неугодними» – відправив доньчиного кумира на північні простори СРСР, щоб не морочив їй серце, а йому голову» [1, с. 52].

Братерські зв'язки Авдія і Калісія підкреслюються упродовж твору: у родині Немолюків Авдія називають навіть не по імені, а лише братом: «Спочатку я навіть думав, що то його ім'я», – зізнається Калісій. Але якщо з боку Калісія і його сім'ї родинні почуття цим і вичерпуються, то Авдій постає взірцем не тільки братерської дружби («він ніколи не дражниться, не обзивається і в писок не б'є» [с. 226]), але і самопожертви, коли ризикуючи життям врятував Калісія від вибуху знайденого снаряду. «То твій янгол-хранитель, Каську. Він тобі життя врятував» [с. 226], – таку оцінку ситуації авторка вкладає в уста старшого Немолюка, надаючи їй безпристрасності. Наголошення родинних зв'язків у романі не випадкове, оскільки надає подальшому розгортанню взаємин братів притчового драматизму.

Проблему братерської зради Н. Гуменюк передусім розгортає в особистісно-психологічній площині: як пізніше зізнається синові Калісій, ним рухало почуття заздрості до брата, успадковане від батька-пияка: «У Горничів все якось само собою ладилося і копійка завжди водилася, а ми з води на хліб перебивалися» [1, с. 224]. Причиною моральної зіпсутості Калісія була також гіпертрофована любов батька до наймолодшої дитини і єдиного сина з-поміж п'яти дочок: «В хаті бідота і злидота, сестрам може й молока не вистачити, а для мене – сметанка. ... Впав і розквасив носа – тато цвяхом різкою по дівочих плечах: «Не догледіли, коровиська, дитину!» Взятася у мене гарячка – мамі хоч із хати втікай: Єдиного сина вберегти не можеш» [1, с. 224]. Звикши бути першим з-поміж сестер як представниця «другого сорту роду людського», за словами батька, Калісій не міг вибачити двоюрідному братові найменших успіхів: «Авдія завжди перший: хоч і молодший на рік, але і в'юни йому ловилися краще, і пірнати сокиркою вдавалося глибше, і раків він не боявся діставати голими руками з озерних печер, і на дерева вилазив легко, як вивірка» [1, с. 225]. Перша дитяча закоханість Калісія в Соломійку теж переростає в суперництво з двоюрідним братом. Почуття Калісія набувають спотворених форм, виявляються в неприхованій агресії, коли йому «кортіло когось стукнути – чи її, чи його. Або ж обох разом. Щоб вони перестали дивитися так одне на одного, щоб перестали сміятися» [1, с. 226]. Усвідомлення власної неспроможності, другорядності в любовному трикутнику, згодом спровокують молодшого Немолюка на каїнський вчинок: викрадений у Авдія та підкинутий «органам» вірш «У колгоспному ярмі ходять люди, як німі» задля усунення суперника вартує життя матері й сестрі Авдія, а його власне спасіння сприймається радше як диво.

Як і для біблійного Каїна, саме життя стає покаранням Калісія, бо неспокутуваний гріх лягає тягарем на душу старого: «Колись батько говорив, що всі оті балачки про душу – дурня, дурман релігійний, немає ніякого пекла і раю, ніякого іншого світу, а в цьому, матеріальному, людина – коваль своєї долі, тільки треба впевнено кувати. Що ж ти викував, старий ковалю, що ходиш-бродиш ночами і диштиш так настрашено? Чого ти так мучишся? Он вже й іконок понаставляв по всіх кутках своєї кімнати, і хреститися почав. А не легшає. Хто знає, чи є той інший світ. А от пекло точно є. І воно зараз в тобі, тату» [1, с. 231], – робить висновок син Немолюка.

Найперше помилками родинного виховання пояснює Н. Гуменюк і деформацію особистості Жоржа. Хлопець успадковує від батька нахил до соціального пристосування й домінування над людьми: «Запам'ятай Жоржику: слабаки повинні здихати і звільнити місце для сильних. Ніколи не жалій слабаків і не водися з ними. Цей світ – для сильних, для таких, як ми з тобою» [1, с. 226]. Хоча за інших обставин, батько маніпулює свідомістю сина, намагаючись уникнути докорів сумління за свою ницість, викликати в того жалість: «Нащо ж двом пропадати? Брат повинен прикривати брата. Повинен! Він мені сам колись казав, як ми ще малими були. Я не такий крепкий, як він. Я не витерпів би в тюрмі. І тебе не було б на світі. Зради того, щоб ти народився, я ... я ... якби треба було ще раз...» [1, с. 233].

Детективна інтрига роману «Янгол у сірому» набуває розв'язки в розділах «Гніздо ящера» та «Пастка для попелюшки», де встановлюються всі причинно-наслідкові зв'язки подій твору. Син Калісія Жорж і є власник галереї, для якого вбивство Ліни – лише спосіб приховати злочинські оборудки з творами живопису. Притчове ж прочитання детективної лінії полягає в тому, що Жорж несе Каїнів гріх свого батька. Це підкреслюється навіть локалізацією місця злочину старшого і молодшого Немолюків, яким стає одна й та ж криниця. У ній гине Соломія, не витримуючи наруги Калісія; у криниці з вини Жоржа опиняється й лише завдяки випадку рятується від смерті Ліна. Повторюваність неспокутуваного батьківського гріха підкреслюється в романі від імені води: «Життя людське любить кружляти вже залишеними слідами. І течія часу іноді робить кола. Але це зовсім не означає, що ті кола мають абсолютно співпасти, накладитися одне на одне. <...> І Калісій гріх ще блукає десь тут, поруч, непокаяний і непростений» [1, с. 291]. Ідея циклічності історії, її розвитку по замкненому колу з постійним поверненням до початкового стану й подальшими новими циклами відродження і занепаду озвучується й Авдієм у поетичних рядках: «Від ночі день, як олень, утікає. / Кричать услід модринові гаї. / Усе міняється й нічого не мінає. / Все на круги повернеться свої...» [1, с. 77; 1, с. 294]. Н. Гуменюк ставить перед собою мету не дати готову пораду читачеві, як уникнути кіл Каїнового гріха, а, підкреслюючи перетікання минулого в майбутнє, наголосити на зв'язку поколінь і їхній спільній відповідальності за дії в минулому.

Назва твору також долучає його до релігійного дискурсу через включений до тексту апокриф про сірого янгола. Коли білий обрав службу Богові, чорний – силам зла, сірий янгол спустився на землю, щоб жити поміж людей і підтримувати баланс добра і зла в світі. Апокриф служить не скільки для пояснення сюжеттики картин батька Ліни Романа Шумського, стільки для опосередкованої характеристики таких персонажів як Авдій Горнич, Роман Шумський, Ліна, яку насправді звать Ангеліна Шумська: «Вони – понад марнотами людськими, понад їхніми дріб'язковими бажаннями, пристрастями і слабостями. Вони байдужі до матеріальних благ, марнославства й владолюбства. <...> Сірі янголи приречені на самотність, на страждання, на вічну тугу за небом, на яке вже не можуть повернутися. Але саме вони, дивні й незрозумілі, змушують людей хоч інколи дивитися догори» [1, с. 110]. Саме носії таких рис, за авторською інтенцією, перемагають у двобої добра і зла.

Отже, стисле, лаконічне використання Н. Гуменюк притчового канонічного сюжету про Каїна та Авеля, по-перше, розраховане на його усвідомлене сприйняття читачами як усталеного семантико-художнього комплексу, а по-друге, розкриває перед авторкою ширші можливості його художньої інтерпре-

тації, зокрема, на матеріалі вітчизняної історії I пол. XX ст. Минуле в романі «Янгол у сірому» постає не стільки в сукупності фактів, скільки через реконструкцію духовної, культурної атмосфери доби, яка через понадчасові вартості доводить незмінність людської природи на перехрестях історії.

Література:

1. Гуменюк Н. Янгол у сірому : роман / Н. Гуменюк. – Тернопіль : Богдан, 2012. – 296 с.
2. Захарчук В. Печать Каїна: архетип братовбивства в українській літературі / В. Захарчук. – Львів : Піраміда, 2006. – 58 с.
3. Сорока П. Голос незнищеного світла [Електронний ресурс] / П. Сорока. – Режим доступу : <http://litukraina.kiev.ua/golos-neznischennogo-sv-tla>
4. Гаврильченко Г. Актуалізація мотиву братовбивства в романі Надії Гуменюк «Янгол у сірому» / Г. Гаврильченко // Слова ў мове, маўленні, тэксце : зборнік навуковых артыкулаў / пад агульнай рэд. Н. Якубук. – Брэст : БрДУ, 2013. – С. 176–179.

УДК: 821.161.2-31.09:316.62

О. А. Калинюшко,

Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки, м. Луцьк

**«СТАЛКЕР» І «СТАЛКЕРСТВО» В РОМАНІ М. КАМИША
«ОФОРМЛЯНДІЯ, АБО ПРОГУЛЯНКА В ЗОНУ» ЯК СПРОБА ВІДХОДУ
ВІД ТРАГЕДИЙНОГО ДИСКУРСУ ЛІТЕРАТУРИ ПРО ЧОРНОБИЛЬ**

У статті проаналізовано особливості зображення сталкера та процесу сталкерства в дебютному романі українського письменника М. Камиша «Оформляндія, або Прогулянка в Зону». Акцентовано, яким чином автор нівелює трагедійний пафос у творі про Чорнобиль. Деталізовано осмислення образу сталкера в рамках соціологічної концепції З. Баумана та у контексті теорії мономіфу Дж. Кемпбела. Простежено, якою постає Зона відчуження у рецепції нелегала.

Ключові слова: сталкер, сталкерство, Чорнобиль, паломник, герой.

**«СТАЛКЕР» И «СТАЛКЕРСТВО» В РОМАНЕ «ОФОРМЛЯНДИЯ, ИЛИ ПРОГУЛКА В ЗОНУ»
КАК ПОПЫТКА УХОДА ОТ ТРАГЕДИЙНОГО ДИСКУРСА ЛИТЕРАТУРЫ О ЧЕРНОБЫЛЕ**

В статье проанализировано особенности изображения сталкера и процесса сталкерства в дебютном романе украинского писателя М. Камыша «Оформляндия, или Прогулка в Зону». Акцентируется, каким образом автор нивелирует трагедийный пафос в произведении о Чернобыле. Детализировано осмысление образа сталкера в рамках социологической концепции З. Баумана и в контексте теории мономифа Дж. Кэмпбелла. Исследовано, какой является Зона отчуждения в рецепции нелегала.

Ключевые слова: сталкер, сталкерство, Чернобыль, паломник, герой.

**«THE STALKER» AND «STALKERISM» IN THE NOVEL BY M. KAMYSH «OFORMLIANDIA
OR THE STROLL TO THE ZONE» AS AN ATTEMPT OF DEPARTURE FROM THE CHORNOBYL
TRAGIC LITERARY DISCOURSE**

The novel «Oformlandia or the Stroll to the Zone» by M. Kamysh establishes new way for Ukraine of understanding the Chornobyl disaster. This approach follows the tradition of antitragedy fictional discourse. It is related to the Chornobyl stalkerism (pathfinding), i. e. a kind of extreme tourism at the Chornobyl territory. Character-narrator defines stalkers not taking into the account official tourists, foreigners or celebrities whom he shows around the Zone. Similarly to J. Campbel's monomyth character, the stalker is formed by means of initiation. Elucidating the stalker phenomenon in the novel M. Kamysh materializes Chornobyl steps aside from its depiction as a spiritual substance. Certain various Zones differing topographically and seasonally can be found in the text. The style of novel narration is either harsh, i. e. rich in jargonisms, or romantic being written like a fairy-tale. The character-narrator's «split personality» causes the creation of both naturalist and mythic images of the Zone. Author mythologizes the narration at the level of the plot, endowing his character with the features peculiar to culture character and actualizing the elements of eschatological and cosmogonical myths in the novel. M. Kamysh materializes and mythologizes Zone. This fact levels the emphasis on the comprehension of Chornobyl's past and actualizes its perception as that of a modern and timeless phenomenon.

Keywords: stalker, stalkerism, Chornobyl, pilgrim, hero.

Постановка наукової проблеми та її значення. Дискурс літератури про Чорнобиль складають насамперед твори мемуарного характеру, своєрідні реквієми, в яких 1986 рік постає точкою неповернення, апокаліпсисом. Т. Гундорова зауважує, що більшість творів, які формують так званий «чорнобильський жанр» (за М. Павлишиним), «зафіксували кризу чорнобильської репрезентації, зорієнтованої на трагізм» [1, с. 438]. Як зазначає дослідниця, трагедійно-піднесений та катастрофічний способи освоєння Чорнобиля, представлені такими всесвітньовідомими творами, як «Чорнобильська мадонна» І. Драча, «Чорнобиль» Ю. Щербака та «Чорнобильська молитва» С. Алексієвич, співіснують із іншим способом оповіді про Чорнобиль, який репрезентовано зокрема у творах С. Мирного «Жива сила» (Чорнобильські байки) та А. Крамера «Чорно...(биль)». Аналізуючи документально-комічний роман С. Мирного, Т. Гундорова зазначає, що автор, розробляючи відмінний дискурс про Чорнобиль, переключає трагічне на комічне і, прагнучи вийти поза межі топосу нерепрезентабельного, оречевлює та матеріалізує зону як середовище [1, с. 450].

Віднедавна про себе заявив художній дискурс, пов'язаний із чорнобильським сталкерством – новим видом екстремального туризму територією Чорнобильської зони відчуження. В українській літературі творцем такого дискурсу є молодий український письменник Маркіян Камиш, який, будучи таким екстремальним туристом, у своїй дебютній книзі «Оформляндія, або Прогулянка в Зону» (2015) зображає

сучасний Чорнобиль. Письменник відтворює власний досвід нелегальних походів до Зони, де провів більше 200 днів та по якій пройшов понад 7 тис. кілометрів. Прагнучи наблизити читача до реальної Зони, автор ілюструє свої замітки фотографіями, які зробив сам, підсилюючи тим самим документальну основу твору.

Мета статті – проаналізувати особливості творення образів «сталкера» та «сталкерства» в романі М. Камиша та з'ясувати механізми нівелювання «трагічного» у творі.

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. Герой-оповідач «Оформляндії» – сталкер: це поняття ввели в обіг письменники-фантасти Аркадій та Борис Стругацькі в повісті «Пікнік на узбіччі», де так позначено осіб, які незаконно пробираються до Зони пошуку інопланетних артефактів, найчастіше з метою наживи. Сучасного філософського звучання поняття набуло завдяки появі фільму А. Тарковського. Герой М. Камиша здійснює нелегальні подорожі з метою насититися неспішністю та безлюддям Чорнобильської зони. Він зауважує: «Для мене Зона – місце релаксу. Замість моря, Карпат, териконів, замість пересипаної засмаглими шалавами і залитої прохолодним мохіто Туреччини» [3, с. 8]. Проте герой означає себе сталкером неохоче, адже в масовій культурі це поняття стереотипізоване та асоціюється насамперед із серією відеоігор «S.T.A.L.K.E.R.». Тлом для подієвого плану гри слугує альтернативний світ у зоні відчуження. Згідно з легендою серією, у 2006 році Чорнобильська зона піддалася невідомому впливу, в результаті чого там з'явилося безліч аномалій, артефактів та мутантів. Гра посприяла героїзації образу «сталкера» та викликала інтерес у молоді до реальних походів у Зону. Намагаючись відмежуватися від низки ігromанів, які проникають в Зону, керуючись не внутрішньою потребою, а прагненням самоствердитись, зафільмувавши себе на фоні руїн Чорнобиля в образі «сталкерів» із улюбленої гри, герой М. Камиша вживає цей термін в іронічному контексті: «Разів двадцять на рік я – нелегальний турист у Чорнобильську Зону, сталкер, пішохід, самохід, ідіот, – називайте як хочете» [3, с. 8]. Він не розділяє пафосного підходу до подорожей Зоною, адже для нього сталкерство стало частиною повсякдення, на протигагу тим, для кого Зона – «локації відомої комп'ютерної гри про суворох мужиків із автоматами Калашникова, які хавають тушонку і перемотують бинтами дірки вогнепалу серед туману ранкових боліт» [3, с. 8]. Саме тому герой, відкриваючи оповідь, уточнює: «Це про сталкерів. Не тих, які збирають дитячі протигази бомбосховищами районного значення, не тих, які фотографують засяні недобудови в житлових масивах. Про інших. Про хлопців і дівчат, яким не соромно закинути за плечі рюкзак і топати холодними дощами до покинутих міст і сіл, де можна напиватися бюджетною водярою, бити шибки порожніми пляшками, матюкатися вкрай голосно і утинати інші штуки, які різнять міста живі і мертві» [3, с. 9].

М. Камиш, продовжуючи літературну традицію, започатковану С. Мирним, вступає у полеміку не лише із творами, багатими трагедійним пафосом, але й із сучасними уявленнями про Чорнобиль як про ультрানেбезпечне місце. Прагнення автора розвінчати стереотип про Зону як місце «випробовування міцності для найстійкіших роду людського» [3, с. 94] відбите вже в назві роману. Герой-оповідач пояснює, що Чорнобиль не є місцем для «походів» чи «маршів»: «Хочете такого? Ідіть в тундру, лізьте в жерла вулканів, в Зоні – тільки розмірені прогулянки мішаними лісами» [3, с. 94]. Він дискредитує Зону як аномальне та апокаліптичне місце, із гумором та іронією змальовуючи свої сутички з міліцейськими патрулями, від яких то тікає, то яких навмисно заманює до своєї схованки, щоб потеревенити або ж здатися заради розваги. Ось як герой-оповідач говорить про своє братання з міліцією: «... мент зайде в салон, перевірить все ретельно, помітить мене. Спитає, що у мене, я скажу, що протокол, він попросить показати, я скажу, що поки нема, але зараз буде. Він напоїть мене чаєм на КПП, ми травитимемо останні байки і він відправить мене із пересторогою більше ніколи й ні разу. Звісно, він у це не вірить. І я» [3, с. 103]. Взаємини сталкера з патрулем нагадують гру із наперед заданими ролями та заздалегідь відомими правилами, що мінімізує пафос походів до Зони, адже місце, в якому одна із небезпек є не більше ніж фарс та обмежується оформленням протоколу, не може нести загрозу.

Сталкер М. Камиша – це звичайний подорожанин, маршрут якого визначений топосом Чорнобильської зони. Задля кращого розуміння феномену «сталкерства» спробуємо поглянути на суб'єкта подорожей Зоною крізь призму концепції англійського соціолога польського походження З. Баумана, сформульованої у його праці «Від паломника до туриста» [8]. Він наголошує, що постмодерну добу характеризує зникнення усталеної ідентичності та поява короткочасної непостійної ідентичності. Протиставляючи модерну та постмодерну добу, дослідник типовою ідентичністю доби модерну називає паломника, а до поведінкових моделей постмодерну відносить фланера, бродягу, туриста та гравця, яких вважає трансформованими епохою «нащадками паломника».

Особливим є духовний світ «сталкера» як «паломника». У Чорнобилі діються речі, які межують із містикою: закинутий будинок, в якому оповідач вирішив лишитися на ночівлю, пробуджує квартиранта грою на піаніно, а іншої ночі йому не дає заснути звук якоїсь надприродної сили. Магічність зони не акцентує увагу на мужності чи внутрішній силі головного героя, адже надреальне сприймання сталкером Чорнобиля базується не на страхові, яким у розумінні Зони керується нелегал-початківець, що повинен «жахатися хижих звірів, а верески косуль і лосів сприймати за рик розлючених ведмедів» [3, с. 36], а у глибокому духовному зв'язку з місцем.

Герой таврує страх як слабкість перед небезпекою, проте підносить його як вияв духовного трепету перед нерозгаданістю феномену Зони. Сталкер М. Камиша зневажливо ставиться до офіційних туристів, які зазіхнули на таємничість та святість Чорнобиля, розстрілявши його своїми дзеркалками: *«Таємниця втрачена, втекла, розчинилася в мережі, і ореол містики розвіявся прахом на всі сторони світу, розлетівся мереживими закутями до далеких іншомовних країн. Після цього у квартирах не може бути страшно»* [3, с. 32]. Він звинувачує туристів у знищенні страху перед Чорнобилем, проте у цьому звинуваченні криється не смуток героя через нестачу адреналіну від походів у Зону, а жаль від профанізації святині та втрати сакрального страху перед нею.

Хоча оповідач і наголошує на байдужому ставленні до небезпек Чорнобиля, він все ж усвідомлює, що це суворе місце, про що свідчить лаконічний, подекуди грубий стиль його оповіді, приправлений лайкою. Одягнений *«як похмурий бомж із партизанських загонів Пол Пота»* [3, с. 25], нетверезий та вульгарний «сталкер» скидається радше на бродягу, ніж на паломника, проте його поведінка та вигляд не вступають у дисонанс із місцем паломництва, яке герой називає «Чорнобильською помийкою». Метою його подорожі є вшанування священного місця, мандри ж бродяги, як підкреслює З. Бауман, загалом позбавлені будь-якого сенсу: *«...найжахливіше, що переміщення бродяги було непередбачуваним: на відміну від паломника, у бродяги немає пункту призначення»* [8, с. 28]. В епоху релятивізму такі поняття як сакральне та профанне відрізнялися, що вплинуло на піднесення локальних святинь над загальноприйнятими. Так, сталкерська культура сакралізує Чорнобильську зону, перетворюючи її у місце паломництва.

Захоплення героя походами до Чорнобиля межує із залежністю. Він неодноразово дає собі обіцянки покінчити із прогулянками Зоною, проте не в змозі їх стримати, більше того – герой не розуміє, чому його манить туди: *«Мабуть, нормальній людині вистачить одного разу. А комусь упоротому – кількох. Але щораз, коли я йшов туди – знаходив нову ціль. [...] Я хотів обнюхати і облапати на цій помийці кожен клптик, кожен уламок минулого. І щораз клявся, що це буде востаннє, останній мій туди візит»* [3, с. 89]. Нечітке бачення героєм мети його мандрівок відбито в особливостях нарації роману. Особливістю оповіді «Оформляндії» – відсутність фабули, яка є фрагментарною та нелінійною.

Бажання сталкера М. Камиша до перебування в Чорнобильській зоні не є раціональним. Очевидно, що справжня причина його втечі в Зону захована у царині несвідомого. Як відомо, психоаналітична теорія З. Фрейда, акцентується на «вирішальній ролі у структуруванні особистості раннього дитячого досвіду, дитячих травм, які поставали своєрідною проекцією дорослого життя» [2, с. 29]. Виходячи із неї, вважаємо ймовірним припущення про підсвідоме прагнення героя-сталкера – «alter ego» автора – довести свою спроможність на подвиг матері та усьому світу, де його батька вважають героєм. Тема Чорнобиля супроводжувала М. Камиша із раннього віку, адже він народився у сім'ї ліквідатора. В одному з інтерв'ю письменник зауважує, що «Чорнобиль» було чи не першим словом, яке він запам'ятав із дитинства [4]. Хоча сталкер М. Камиша згадує про батька у своїй розповіді лише раз та нібито між іншим, в цьому уривку прочитується, насамперед, прагнення розділити своє захоплення з його героїзмом та гордістю: *«У мене старий був ліквідатором: три виходи на дах четвертого блоку у травні, в саме пекло, поки ще шкварило. І не солдатик з-під палки, а МНС інституту теоретичної фізики»* [3, с. 38]. Попри це, бути сином героя – також означає залишатись в його тіні. Мандруючи Зоною та свідомо наражаючи себе на небезпеку, сталкер прагне самоствердитись та зрівняти з батьком. Психоаналітик А. Россохін зауважує, що потреба в екстремі пов'язана із нарцисизмом, прагненням індивіда відчути себе всемогутнім [7]. У цьому криється також небажання героя розлучатися із мандрівками Чорнобилем, адже лише там він почувається величним, повертаючись же додому, сталкер втрапляє в поле профанного, буденного життя. На думку дослідника, екстремал не грається зі смертю, а втікає від життя, в якому не може реалізуватись [7].

Чорнобиль для героя – це також спосіб втекти від переживань та проблем. Вражений горем, герой вирушає у церкву в селі Красно, яка є одним із його улюблених куточків у Зоні. В Чорнобилі сталкер віднаходить розраду, насолоджуючись самотністю, спокоем та світлим снами.

Оповідач не вважає сталкерами офіційних туристів, іноземців чи тутешніх зірок, яких водить до Зони. Сталкер, подібно до героя монофіму Дж. Кемпбела, переживає своє становлення через ініціацію. Дж. Кемпбел зазначає, що пригода героя передбачає «втечу від світу, причастя від певного джерела сили та повернення із привнесенням нової енергії в залишене ним русло життя» [5, с. 25]. Так само смисл «сталкерства» полягає у відчуженні, тому першу прогулянку герой радить здійснювати, не шукаючи підтримки в досвідчених нелегалів, адже, лише переборовши себе, вповні можна звідати ритуал посвяти. Попри можливі зовнішні загрози (напади диких тварин, небезпека бути спійманими міліцією) суб'єктом, як і об'єктом ініціації в Зону, є сам подорожній, адже основним бар'єром, який відділяє початківця від сталкера з практикою походів, є страх. Позбавившись від нього, індивід набуває світобачення сталкера, яке полягає в особливому філософському осягненні смерті та вчить жити моментом, а не дорожити сірим, проте безпечним існуванням. *«Так, це дуже шкідливо. – розмірковує герой. – Погана ідея пити воду з отруйних озер, кабельної каналізації, боліт і стоячих калюж, у яких лежать мертві косулі і старе заліззяччя. Але нас часто спіткає життя, та інколи – смерть. [...] І я свято вірю, що через двадцять років тих хлопців і дівчат, з якими я мандрував теренами Зони, – зустріну на хіміотерапії в стінах одного симпатичного київського онкоцентру. І я знаю: ми одне одному посміхнемося. Посміхнемося життям,*

яке кидає виклик і диктує, де гуляти, як жити і чим дихати» [3, с. 107]. Французький психотерапевт М. Балінт доводить, що бажання ризикувати є індивідуальною реакцією на травматичний досвід народження – своєрідною захисною стратегією, суть якої полягає в тому, щоб «випереджувати та дражнити небезпеку і тим самим, як не парадоксально, страхувати себе від неї» [6]. Герой усвідомлює, що смерть, імовірно, знайде його в Зоні раніше, ніж коли б він відмовився від нелегальних походів, проте сталкер відчуває себе не переможеним, а переможцем, адже помруть усі, він же сам принаймні обирає, якою буде його смерть.

Дж. Кемпбел зазначає, що відхід героя від звичного йому життя полягає в радикальному переносі акценту із зовнішнього на внутрішній світ. Він ідентифікує його як дитяче несвідоме, в яке ми вступаємо під час сну [5, с. 18]. Не випадково Чорнобиль у рецепції головного героя постає казковим сонним царством, а одним із обов'язкових елементів його подорожі є забуття у сні. Герой оповідає: «*Фабула прогулянки проста до всрачки: йди собі помалу, ганяй химер в голові і сподівайся, що скоро стрибнеш під всі ковдри у світі і забудешся на пару діб. Вдома. У темряві і солодкому сні*» [3, с. 90].

Для сталкера М. Камиша Чорнобиль цінний як світ сну, спокою та смерті, причому ці поняття, як і в казковому світі, часто не розрізняються. Так, у Зоні сплять мертві вовки та мертвим сном «випадає» із реальності герой. Мертвим постає й Чорнобиль, проте тимчасово мертвим, адже із приходом сталкерів він здобуває нове життя. Нелегальні туристи «*вдихають життя в порожні оболонки крихких хат і облуплених бетонок. [...] Вони роблять Прип'ять живою – гідною бодай чогось, за що варто жити і заради чого варто пройти сорок кілометрів холодної ночі, ховаючись у темряві від людей і машин*» [3, с. 105].

Промінявши комфорт міста на походи в Зону, головний герой досягає просвітлення, проте істина, здобута у процесі його подорожей, не може вийти за межі Зони, адже суспільство таврує сталкерів як маргіналів. Дж. Кемпбел наголошує, що, повертаючись із подорожі, героя часто не розуміють та з байдужістю ставляться до нього ті, кому він прийшов допомогти, і його дії увінчуються крахом [5, с. 26]. Герой-оповідач називає себе та інших сталкерів «шталкерами», «деградантами», «бомжами», «ідіотами», адже свідомий того, що саме так їх ідентифікують люди, для яких Чорнобиль досі асоціюється лише з аварією та радіацією, а отже, зі смертю. У цих самоназвах відбита насамперед байдужість героя перед осудом його діяльності, адже, попри все, у Зоні він відчуває себе героєм. Зона – це автономний світ, де існують свої закони та правила, як і своя ієрархія цінностей: тут поняття «деградант» не є принизливим, натомість як табу звучить заувага героя: «*Адекватним людям на радіоактивній помийці не місце*» [3, с. 37].

Одного дня, крім сталкерів із досвідом та нелегалів, Чорнобиль постає місцем промислу мародерів. Розповідаючи про мародерство, герой неочікувано переходить від «я-оповіді» до окреслення порад для мародера-початківця. Настанови героя наснажені його особистим емоційним досвідом, адже він описує процес мародерства, зображаючи не лише зовнішні його аспекти, а не забуваючи вказати, як, наприклад, почуватиметься мародер, напившись за виручені гроші. Все ж герой абстрагується від ролі мародера посередництвом зміни нарації, звідки слідує висновок: сталкерство – заняття вищого рангу, ніж мародерство, бути сталкером почесно, а мародером – соромно.

М. Камиш відходить від традиційного для української літератури зображення Чорнобиля як духовної субстанції, матеріалізуючи його. Ми віднаходимо у тексті кілька відмінних Зон, які різняться топографічно та сезонно. Так, Прип'ять – «*мета новачків, які ще не навчилися цінувати покинуті села і хочуть полапати лакмусовий папірець, візитівку абандонів усього світу*» [3, с. 15] зображує інакший Чорнобиль, ніж той, який віднаходимо у вищезгаданому селі Красно, що репрезентує Зону «*далеку від очей випадкових туристів і зустрічей на популярних прип'ятських квартирах*» [3, с. 81]. Чорнобиль весною та влітку постає для сталкера місцем відпочинку, своєрідною альтернативою курорту. Жорстокою та безпощадною зображає М. Камиш Зону взимку. Вона пробуджує первісні страхи та тваринні інстинкти нелегала, єдина мета, яку він переслідує зимою в Зоні, – вижити: «*Прогулянки взимку – то мандри від буржуйки до буржуйки. Від однієї пічки до наступної*» [3, с. 71]. Зима – це святковий настрій Нового року та Різдва, проведених у Зоні, проте водночас вона – лютий ворог нелегала, який відмовляється від майбутнього на користь зниклого, адже пришвидшує загибель Зони: «*Вона старається більше за всіх. Саме Зима лупить кулаками кахлі і колує обличчя старим радянським фрескам*» [3, с. 21]. Восени Чорнобиль зустрічає сталкера мрякою та сезонною меланхолією. Він перетворюється у пристанище мрійника, який втікає від реальності, глибоко забуваючись у спальник та занурюючись у музику. «*Тут спокій і мир для моєї душі, я нізащо не хочу назад*» [3, с. 84], – відгукується герой про своє перебування в Чорнобилі у похмурі осінні дні.

Стилістика оповіді то різка, наскрізь жаргонна, то романтична, то стилізована під казкову. «Роздвоєння» оповідача призводить до формування натуралістичного та міфічного образів Зони. Автор міфологізує оповідь роману на сюжетному рівні, наділяючи сталкера рисами культурного героя та актуалізуючи елементи есхатологічного та космогонічного міфів у тексті. Чорнобиль після аварії співвідноситься із осередком апокаліпсису, а із появою сталкерів виступає іділічним місцем, в якому кипить життя. Зона – жива і, прикметно, що почесними її мешканцями постають не люди, а Сонце, Зима, Злива, Генерал Рись та пугач Армавір, яких автор виокремлює, виводячи їх імена із великої літери.

Висновки та перспективи подальшого дослідження. Роман М. Камиша «Оформляндія, або Про-

гулянка в Зону» полемізує із творами, які належать до трагедійного та катастрофічного дискурсів, розробляючи новий для України спосіб осягнення Зони, який репрезентує життя сучасного Чорнобиля та продовжує традицію існування антитрагедійного художнього дискурсу. Зона відчуження в рецепції М. Камиша оживає, ставши духовним прихистком для сталкерів, спраглих до усамітнення та самоізоляції. Автор матеріалізує та міфологізує Зону, що нівелює акцент на осмисленні минулого Чорнобиля, актуалізуючи її рецепцію як сучасного та позачасового феномену.

Література:

1. Гундорова Т. Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми / Т. Гундорова – К. : Грані-Т, 2012, – 548 с.
2. Зборовська Н. Психологія і літературознавство / Н. Зборовська. – К. : Академвидав, 2003. – 392 с.
3. Камиш М. Оформляндія, або Прогулянка в Зону / М. Камиш. – К. : Нора-Друк, 2015. – 129 с.
4. Камиш М. Письменник-сталкер Маркіян Камиш : «Чорнобильська зона – це перемога природи над людиною» / М. Камиш, В. Фещук: [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://studway.com.ua/stalker>.
5. Кэмпбелл Дж. Тысячеликий герой / Дж. Кэмпбелл. – К. : Ваклер, Рефл-бук, АСТ, 1997. – 230 с.
6. Малыгина В. Экстрим: что скрывается за тягой к риску / В. Малыгина // PSZHOLOGIES. – 2006. – № 6 [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.wday.ru/seks-otnoshenia/psihologiya/id-1640>.
7. Россохин А. Психологический экстрим [Электронный ресурс] / А. Россохин. – Режим доступа : <https://m.youtube.com/watch?v=o7VCzC-bjBc>.
8. Bauman Z. From pilgrim to tourist – or a short history of identity / Z. Bauman // Questions of cultural identity. – London : Sage, 1996. – P. 18–36.

УДК: 821.161.2-3.09

О. М. Кирильчук,

Рівненський державний гуманітарний університет

ІМАГОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ УКРАЇНСЬКОЇ ІСТОРИЧНОЇ РОМАНІСТИКИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XIX ВІКУ

Українська і польська історична романістика другої половини XIX століття постають засобом творення нових проектів репрезентації минулого. В белетристиці Генріка Сенкевича, Івана Нечуя-Левицького та Михайла Старицького осмислення подій XVII століття тісно пов'язане з пошуком стратегій національної самоідентифікації. Особливе місце у польському та українському історичних наративах посідає конструювання імагологічних образів, оскільки у прозі 1880-90-х років саме через протиставлення Я та Іншого увиразнюються ментальні риси національного буття. У центрі польської літературної саморепрезентації опиняється шляхта як втілення національного характеру, натомість в українській версії це місце посідають представники козацтва. Проте як для польської, так і української історичної белетристики ключову роль відіграє моделювання гетерообразів сусідніх етносів.

У прозі Генріка Сенкевича представлення українців набуває виразних негативних конотацій. Польський письменник, першою чергою, намагається українську суспільність зобразити як відсталу та неповноцінну групу персонажів, що інстинктивно схильна лише до руйнування та грабунку. Однак такий підхід виявляє яскраві колоніальні методи в зображенні Іншого. Генрік Сенкевич постійно маркує українство як дику спільноту, проте саме польським представникам відводить роль цивілізування відсталих тубільців, що є типовим сюжетом для концепції орієнталізму XIX віку.

У історичних романах Івана Нечуя-Левицького та Михайла Старицького також відбувається яскрава негация польської шляхти. Українські автори опираються, першою чергою, на соціальний чинник у конструюванні гетерообразів поляків: розкіш і багатство аристократії сприймається як моральна деградація, оскільки вони здобуті за рахунок соціального визискування українців. Втім у своєрідній демонізації польської нації важливе місце займає антиколоніальна стратегія української прози 1880-90-х років.

Загалом і польська, і українська історична романістика демонструють схильність до зображення Іншого виключно у площині негативного маркування, на противагу якому вибудовується практично ідеальний автообраз.

Ключові слова: гетерообраз (hetero-image), автообраз (auto-image), наратив, імагологія, історичний роман.

ИМАГОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ УКРАИНСКОЙ ИСТОРИЧЕСКОЙ РОМАНИСТИКИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

Украинская и польская историческая романистика второй половины XIX века играют роль в новых проектах репрезентации прошлого. В беллетристике Генрика Сенкевича, Ивана Нечуя-Левицкого и Михаила Старицкого осмысления событий XVII века тесно связано с поиском стратегий национальной самоидентификации. Особое место в польском и украинском исторических нарративах занимает конструирование имагологических образов, поскольку в прозе 1880-90-х годов именно из-за противопоставления Я и Другого выразительнее проявляются ментальные черты национального бытия. В центре польской литературной саморепрезентации оказывается шляхта как воплощение национального характера, зато в украинской версии это место занимают представители казачества. Однако как для польской, так и украинской исторической беллетристики ключевую роль играет моделирование гетерообразов соседних этносов.

В прозе Генрика Сенкевича представления украинства приобретает выразительных негативных коннотаций. Польский писатель в первую очередь пытается украинскую общественность изобразить как отсталую и неполноценную группу персонажей, инстинктивно склонную только к разрушению и грабежу. Однако такой подход проявляет яркие колонизальные методы в изображении Другого. Генрик Сенкевич постоянно маркирует украинство как дикарей, а польским представителям отводит роль цивилизирования отсталых туземцев, что является типичным сюжетом для концепции ориентализма XIX века.

В исторических романах Ивана Нечуя-Левицкого и Михаила Старицкого также происходит яркая негация польской шляхты. Украинские авторы опираются в первую очередь на социальный фактор в конструировании гетерообразов поляков: роскошь и богатство аристократии воспринимается как моральная деградація, поскольку они получены за счет социального эксплуатирования украинцев. Впрочем, в своеобразной демонизации польской нации важное место занимает антиколонизальная стратегия украинской прозы 1880-90-х годов.

В общем и польская, и украинская историческая романистика демонстрируют склонность к избранию Другого исключительно в плоскости негативной маркировки, в противовес которому выстраивается практически идеальный автообраз.

Ключевые слова: гетерообраз (hetero-image), автообраз (auto-image), нарратив, имагология, исторический роман.

IMAGOLOGICAL ASPECT OF UKRAINIAN HISTORICAL ROMANCE OF THE LATE NINETEENTH CENTURY

Ukrainian and Polish historical Romance of the late nineteenth century are the means of creating new projects which represent the past. The understanding of the events of the XVII century in historical fiction of Henryk Sienkiewicz, Ivan Nechui-Levytskyi, and Mykhailo Starytskyi is closely connected with the search of national identity strategies. A special place in Polish and Ukrainian historical narratives takes the construction of imagological images as far as in the prose of 1880-90 years just because of the opposition between I and The Other the mental traits of national life become significant. In the center of the Polish literary selfrepresentation appears nobility as the embodiment of national character, while in the Ukrainian version this place is taken by Cossacks. However, the leading role either in Polish or in Ukrainian historical fiction is played by the construction of heteroimages of neighbouring ethnic groups, which have a common history.

In prose of Henryk Sienkiewicz the representation of Ukrainian people acquires distinct negative connotations. Polish writer primarily tries to represent the Ukrainian people as a backward and inferior group of characters who instinctively inclined only to destruction and looting. However, this approach reveals striking colonial methods in the construction of The Other. Henryk Sienkiewicz always tells about Ukrainian people as a wild community, while Polish representatives civilize the backward natives and this is a typical plot for the concept of Orientalism in the nineteenth century.

In historical novels of Ivan Nechui-Levytskyi and Mykhailo Starytskyi, the bright negation of Polish nobility is also brightly represented. Ukrainian authors primarily base on the social factor in the construction of Polish heteroimages: luxury and wealth of the aristocracy are estimated as moral degradation because they are obtained due to the social exploitation of Ukrainian. But in a peculiar demonization of the Polish nation, a special place is occupied by the anticolonial strategy of Ukrainian prose of 1880-90 years.

In general, either Polish or Ukrainian historical Romance demonstrate a tendency to represent The Other with the help of negative labeling in order to construct almost ideal autoimage.

Keywords: heteroimage, autoimage, narrative imagery, historical novel.

Постановка проблеми. У XIX столітті історична романистика постає потужним проектом із формування етнічної самототожності як в українській, так і польській літературах. Звернення до героїчних та водночас трагічних сторінок минулого спонукало до творення монофонічного історичного наративу, оскільки у ситуації колоніальної залежності від Російської імперії давні періоди національної незалежності Польщі та України сприймаються як «золота епоха», у якій і варто шукати власну ідентичність як нації.

Репрезентація імагологічних образів у польській та українській історичній романистиці набуває особливого значення, оскільки такі практики дозволяють підкреслити національні риси через призму негачії Іншого. Відтак, занурюючись у художнє зображення воєнних конфліктів XVII століття, письменники другої половини XIX віку намагалися зобразити протилежну сторону в міжнаціональному мілітарному протистоянні як втілення найбільших негативних рис і на моральному, і на ментальному рівнях. При цьому часто для такого маркування залучали і кількостолітню традицію негативного сприйняття сусіднього етносу, і досвід сучасності, проектуючи власне упереджене ставлення до Іншого в історичній ретроспективі. Прикладом останнього можуть служити суспільно-політичні події (неприйняття українськими верствами польських повстань 1830 та 1863 років, імперська антипольська політика тощо), що інспірують у художніх текстах засилля гострої ідеологічної боротьби у контексті осмислення спільного історичного матеріалу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Специфіка польської та української історичної романистики є предметом досліджень багатьох науковців. Зокрема, цій проблемі присвячені праці Г. Грабовича, В. Поліщука, Я. Поліщука, Д. Сосновської та ін. Однак, до безпосереднього вивчення імагологічних образів в історичній белетристиці 1880–90-х років звертається В. Марценішко у статті «Історичні твори як джерело формування етнічних стереотипів (Старицький – Сенкевич)» [1].

Метою статті є спроба проаналізувати конструювання імагологічних образів у польській та українській історичній белетристиці 1880-90-х років.

Виклад основного матеріалу. У концепції трилогії Генріка Сенкевича особливе місце посідає ідеалізація шляхти як уособлення польської нації. В українській ситуації такою силою, природно, постає козацтво, що впродовж XIX століття в текстуральній уяві перетворилося на символ українства. Ярослав Поліщук, коментуючи концепти характеротворення в українській та польській історичній прозі, відзначає, що «для Сенкевича апологетизованою силою, що репрезентує польську тожсамість, є рицарство, *шляхта*», у Старицького таку роль обіймає «українське *козацтво*, що узгоджується з культурною традицією, адже козаки високо цінували рицарську славу та честь, визнаючи себе, достоту, як і шляхта, нащадками сарматських воїнів» [3, с. 55]. Прикметно, що в цьому контексті акцентується увага

на лицарських рисах як мілітарному аспекті національної ідентичності. Ева Томпсон вбачає головним чинником у формуванні національної тожсамості літературну пам'ять про війни, «незалежно від того, як вони закінчувалися: перемогою чи поразкою», оскільки текстуалізована історія наступних поколінь глорифікувала їх [7, с. 31]. Попри ідеалізовану когорту «оборонців Вітчизни», як і в українському, так і в польському варіантах відповідно, особне місце займає стратегія репрезентації Іншого.

Образ Іншого у польській та українській традиціях XIX століття набував ознак вторинності, а згодом і втілення абсолютних негативних конотацій. Однак маргіналізація та «мовчазна присутність», а почасти і повна вилученість «чужого» з обох наративів пов'язана не лише з монофонічною стратегією репрезентації, а й до певної міри зумовлена тенденцією протиставлення опонента для пошуку власної тожсамості. М. Шкандрий відзначає, що «у розвитку як російської, так і польської ідентичності Україна відіграла роль колонізованого Іншого» [8, с. 29].

Колективний стереотипований образ українства, яскраво підкреслений у тексті Генріка Сенкевича, декорується ознаками обмеженості та варварства: «*/.../ при волах перебував численний пастуший люд, так звані чабани, що все своє життя перебувають у степах і пустелях, — люди зовсім дикі й не сповідують ніякої релігії; religionis nullius, як частенько говорив воєвода Кисіль. Між них кидались у вічі постаті, скоріше схожі на душогубів, аніж на пастухів, звіроподібні, страшні, в дранті найрізноманітніших стрій. Більшість була одягнена в баранячі кожухи або в невичинені шкури хутром наверх, розхристані й, хоча пора була зимова, з оголеними грудьми, обвітреними степовими вітрами*» [4, с. 39]. Загалом абсолютизація «дикості» як ментальної риси Іншого набуває у романі «Вогнем і мечем» аксіоматичного узагальнення. Водночас акцентування уваги на примітивності колективної ідентичності «чужого» етносу показує ситуацію колоніальної репрезентації Інших через систематизування «їх як таких, яким чогось бракує, не таких позитивних, як їхні поневолювачі» [7, с. 27]. Прикметним у цьому описі Сенкевича є зосередження на одязі черні, що увиразнює на зовнішньому рівні протиставлення етнообразів «Я» та «Іншого». До певної міри, образ примітивного Іншого довершується і мілітарною неповноцінністю, що виглядає особливо актуальним у рамках глорифікації історії «польської зброї». Українська мілітарна потуга не лише постулюється як примітивна, а й загалом витісняється поза європейський простір і набуває яскравих орієнтальних означень варварства: «*/.../ трьохсоттисячне вороже військо — більш численне, ніж армії, що їх могли виставити німецький імператор чи французький король, і більш дике, ніж полчища Тамерлана /.../*» [4, с. 397].

В українській історичній белетристиці 1880-90-х років також відбувається демонізація поляків як основного ворога українського світу. Однак важливого значення у цьому контексті набувають соціальні характеристики. Негація Іншого ґрунтується саме на протиставленні аристократичних рис польської шляхти із народним духом українського козацько-селянського народу. Соціальне протистояння у контексті подій XIX століття проектується на міжнаціональні конфлікти XVII ст., тим самим стереотипізуючи поляка як шляхтича, а відтак визискувача, а козака як простолюдина, жертву панської сваволі, котрій він активно опирається.

У цьому контексті провідною рисою у маркуванні поляка як Іншого постає теза про розкішний спосіб життя шляхти. До такої характеристики апелюють практично всі українські романісти, зображаючи польську аристократію, а відтак і всю націю, як середовище розманижених нероб, що існують за рахунок інших. Зокрема, Іван Нечуй-Левицький доволі виразно намагається наголосити на духовному виродженні польської шляхти через надмірну увагу до багатого та комфортабельного життя: «*Розкіш вже запанувала в ті часи в Польщі. [Шляхта] вже втратила давню лицарську вдачу і давню простоту і стала зовсім нестатковитою. Давня завзятість та статковитість, давні прості звичаї вже тоді випахались в неї до решти*» [2, с. 33]. До подібних означень польського менталітету вдається і Михайло Старицький, характеризуючи шляхетське кредо як «*/.../ кобіти, вино, /.../ пеньондзи — найкращі утіхи на світі*» [6, с. 222].

Натомість етнообраз українців конструюється як протиставлення до манірності шляхтича, у котрому ключове місце займають риси свободолюбивості, працьовитості, «спартанського» способу життя та дотримання давніх звичаїв. Така ідеалізація буття власного етносу призводить до фактичного вилучення із національного простору української шляхти, котра саме за соціальною характеристикою асоціюється з польським світом. Відтак український світ в історичній белетристиці XIX віку постає як козацько-селянський, із виразним виведенням за його межі національної аристократії. Зрештою, окрім соціального фактора, цьому сприяє і стереотипне сприйняття представників українських князівських родин як відступників. Образ князя Ієремії Вишневецького в українськоцентричних текстах маркується виключно в семіосфері національного зрадництва. До таких конотацій апелює у першу чергу Михайло Старицький, у менш радикальній формі інтерпретує його Іван Нечуй-Левицький.

Отож «дикість» Іншого не лише демонструє стратегію ментальної неповноцінності, а й демонструє присутність у польській белетристиці російських імперських кодів. Метропольне бачення проблеми пам'яті минулого вимагало узгодження національних дискурсів з імперським щодо історичних взаємостосунків центру та периферії. У випадку трилогії Генріка Сенкевича, корелювання національного та імперського історичного наративів відбувається через легітимізування державної влади та засудження козацьких повстань [3, с. 59].

У випадку ж романів Михайла Старицького та Івана Нечуя-Левицького, що постали як своєрідна відповідь романістиці Сенкевича, можна говорити про вплив на стратегії репрезентації Іншого, окрім національної традиції упередженого ставлення до сусіднього етносу, що була ще започаткована козацькими літописами XVII ст., й російських імперських моделей. Насамперед, це пов'язано з метропольною антипольською риторикою, що в українській ситуації впродовж XIX століття активно використовувалась і в науковій, і в художній царинах.

Втім, окрім побудови монофонічних проекцій етнообразів, в українській та польській романістиці другої половини XIX віку присутні й моделі персонажів, занурених у два національні світи. Зрештою, таких літературних героїв у белетристиці Генріка Сенкевича, Михайла Старицького та Івана Нечуя-Левицького небагато, але вони яскраво вирізняються на тлі польсько- та україноцентричних персонажів.

У польській та українській історичній белетристиці 1880-90-х років персонажі з подвійною ідентичністю намагаються знайти порозуміння між двома світами, але зрештою розбіжності постають нездоланними, і їм доводиться зосереджуватись лише на одній проекції. Антін Корецький («Облога Буші» Михайла Старицького) є яскравим прикладом такого типу героя. Виховання в українській родині після трагічних обставин, що призвели до втрати своєї польської сім'ї, прищеплює у світогляді молодого чоловіка саме козацькі цінності: *«/.../ ті хлопці мене змалку учили правді, і честі, й добру, учили, по своїй вірі схизматській, і в ворозі людину вважати і битися з ним по-лицарськи чесно»* [6, с. 224].

Відтак, будучи частиною і польського, й українського просторів, лише один Антін Корецький прагне знайти міжнаціональне порозуміння та зупинити братовбивчу війну. Але до такого компромісу не здатні ні одні, ні другі. Польська шляхта змодельована у повісті «Облога Буші» як сила, що живе в полі своїх найприземленіших інстинктів та повної зневаги та негачії Іншого, котрому відмовляють навіть у праві називатися людиною (*«/.../ українських хлопчиків до кобят не єднати: вони тварюки!»*) [6, с. 223]. Натомість українська сторона вважає, що веде справедливую збройну оборону рідного краю, релігії та зневажених прав. Автор глорифікує козацтво як невинну жертву, що є заручником польської агресії. У такій ситуації заклики Антіна Корецького до миру лишаються непочутою та нереалізованою альтернативою кривавому протистоянню поляків та українців.

Однак неможливість реалізувати свою місію штовхає Антіна Корецького до розриву з польською ідентичністю на користь української. Відтак подвійна тожсамість персонажа не постає ключем до пошуку спільного знаменника між українським і польським світом, а поглинання лише однією системою цінностей. Трагічний фінал тексту підкреслює можливість існування лише одновимірного світу (українського чи польського), у котрому не лишається місця для Іншого.

Михайло Старицький у трилогії «Богдан Хмельницький» вводить ще одного персонажа з подвійною ідентичністю, хоча у контексті ідейної спрямованості тексту він і займає дещо маргінальну роль. Але як і у випадку Антіна Корецького, козак Грабина репрезентує польську аристократичну ідентичність та набути українську. Персонаж проходить трансформацію від шляхетського до козацького стану. Таке перетворення підтверджує навіть зміна його прізвища із виразно польського Грабовський на просте козацьке Грабина. Зрештою, саме шляхетська несправедливість витісняють Грабовського з рідного польського світу в чужий – український, що також страждає від сваволі поляків. Однак і смерть цього персонажа ілюструє ситуацію неможливості порозуміння з Іншим, потверджуючи непереборну розбіжність між національними проектами тожсамості.

Іван Нечуй-Левицький розглядає проблему подвійної ідентичності у контексті постаті князя Ієремії Вишневецького, літературне інтерпретування котрої радикально відрізняється у польській та українській історичній романістиці. У «Вогнем і мечем» він постає еталонним зразком польської шляхетської системи цінностей, протиставляючись українському Іншому. В українській традиції особа князя завжди маркувалася у негативному світлі зрадництва та відступництва.

Іван Нечуй-Левицький же головну увагу намагається зосередити саме на моральній розщепленості Єремії Вишневецького, що обирає шлях інкорпорування з польським аристократичним світом для досягнення власних егоїстичних цілей. Одним із ключових елементів такого поривання з рідним світом є перехід у католицизм. У художній проекції роману Івана Нечуя-Левицького це виглядає точкою неповернення, оскільки часто в умовах ситуації XVII століття саме релігійна складова окреслювала етнічну тожсамість, а відмова князя від православ'я – це і є розрив з рідним світом. Український прозаїк намагається саме із цим моментом пов'язати моральну індіферентність свого персонажа, бо *«/.../ йому було байдуже, чи він українець, чи поляк: віра була задля його одна формальність, без котрої не можна було досягти до визначеної для себе високої мети»* [2, с. 37]. Таке виразне поривання із українським світом не стирає генетичну та культурну спорідненість ідентичності князя Єремії Вишневецького. Саме це в стратегії Івана Нечуя-Левицького відіграє роль перешкоди, що не дозволяє остаточно поєднатися з польським світом, залишаючи князя Єремію Вишневецького у ситуації між двох світів, вирваним із національного буття двох етносів, чужим серед своїх. Адже з польським суспільством його єднає тільки зовнішня спорідненість на соціальному рівні, а світоглядна близькість до козацького менталітету повністю нівелюється його відступництвом.

У польській романістиці персонажів із подвійною українсько-польською ідентичністю практично немає. Як правило, представники українського етносу постають частиною польського національного

світу в силу збереження вірності політичним та світоглядним принципам Речі Посполитої, потверджуючи своїм вибором соціокультурну ідентифікацію як «gente Ruthenus natione Polonus», тим самим лишаючись у літературному просторі у статусі «свого Іншого». Однак у романі «Пан Володидовський» Генрік Сенкевич моделює героя, зануреного у два національні простори. Син Тугай-бея, що в дитинстві потрапив у полон та виховувався у шляхетській родині в Речі Посполитій, репрезентує як польську (Мелехович), так і татарську (Азья) тожсамість. Його шлях нагадує місію Антіна Корецького щодо пошуку моделей мирного співіснування двох етносів, але водночас для самого Азьи це шанс здобути владу і славу в новій батьківщині. Проте в шляхетському середовищі він лишається вигнанцем, незважаючи на військові успіхи, бо саме його зовнішність викликає недовіру у поляків і постає причиною його іншування: «/.../ у нас він довірою не користується /.../ тому, що похмурий дуже і /.../ вовком дивиться [переклад з російської наш. – О. К.]» [5, с. 141]. Ще більшу настороженість у представників польської шляхти викликає і той факт, що Мелехович зовні нагадує Богуна, тим самим навколо його персони вибудовується атмосфера ворожості та інакшості. Зрештою розкриття таємниці цього персонажа (син Тугай-бея), його аристократичність походження, дозволяє прийняти Азью (Мелеховича) як рівного у середовищі шляхти. Втім деспотична та егоїстична татарська самототожність бере верх над патріотично-унормованою польською. Страта Азьи шляхтичами за зраду потверджує монофонічність польського світу, у котрому не лишається місце для персонажів із подвійною ідентичністю.

У польській та українській історичній белетристиці 1880-90-х років важливе значення має конструювання імалогічних образів, які дозволяють увиразнити особливості національного історичного міфу. І українці, і поляки в іпостасі Іншого маркуються переважно у площині негативних характеристик, що протиставляються патріотично досконалим автообразом. Однак присутність персонажів із подвійною ідентичністю у підсумку і не підважує одновимірність національного буття, бо такі герої змушені жертвувати частинкою власної тожсамості, але привносить перспективу міжнаціонального діалогу та пошуку точок до примирення.

Література:

1. Марценішко В. Історичні твори як джерело формування етнічних стереотипів (Старицький – Сенкевич) / В. Марценішко // Вісник Черкаського університету. Серія «Філологічні науки». – Черкаси : Вид-во Черкас. нац. університету, 2013. – № 5 (258). – С. 45–51.
2. Нечуй-Левицький І. Князь Єремія Вишневецький. Гетьман Іван Виговський : Історичні романи / Іван Нечуй-Левицький ; [Упоряд., авт. післям. та приміт. Р. Міщук]. – К. : Дніпро, 1991. – 511 с. – Серія «Бібліотека історичної прози».
3. Поліщук Я. Пейзажі людини / Ярослав Поліщук. – Харків : «Акта», 2008. – 346 с. – (Серія «Університетські лекції. Компаративістика й історія літератури»).
4. Сенкевич Г. Вогнем і мечем: Роман / Пер. В. Бойка ; Передмова, словник Р. Радишевського. – Харків : Фоліо., 2006. – 638 с. – Серія «Бібліотека світової літератури».
5. Сенкевич Г. Собрание починений. В 9-ти т. Т. 5. Пан Володыёвский : роман / Г. Сенкевич ; [пер. с польс.; примеч Б. Стахеева]. – М. : Худож. лит., 1984. – 423 с.
6. Старицький М. Руїна. Облога Буші / М. Старицький. – К. : Український Центр духовної культури, 1996. – 280 с.
7. Томпсон Ева М. Трубадури імперії: Російська література і колоніалізм / Пер. з англ. М. Корчинської. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2006. – 368 с.
8. Шкандрій М. В обіймах імперії: Російська і українська літератури новітньої доби / М. Шкандрій ; [пер. з англ. П. Тарашук]. – К. : Факт, 2004. – 496 с.

УДК: 821.161.2-3.09

С. О. Кочерга,

Національний університет «Острозька академія»

АРХЕТИП СКРИПТОРА В ХУДОЖНЬОМУ СВІТІ ПЕТРА КРАЛЮКА

У статті порушено проблему актуалізації вивчення феномену скрипторики в сучасному літературознавстві, що є свідченням постструктуральної реабілітації автора. На прикладі книги Петра Кралюка «Синопис» доведено, що наскрізним образом у його творах виступає скриптор. Вказано на основні моделі архетипу *homo scribens* та прийоми його репрезентації.

Ключові слова: архетип, *homo scribens*, граматологія, постструктуралізм, скрипторика, транссуб'єкт, стереозображення, Петро Кралюк.

АРХЕТИП СКРИПТОРА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ ПЕТРА КРАЛЮКА

В статье затронута проблема актуализации изучения феномена скрипторики в современном литературоведении, что свидетельствует о постструктуральной реабилитации автора. На примере книги Петра Кралюка «Синопис» доказано, что сквозным образом в его произведениях выступает скриптор. Указано на основные модели архетипа *homo scribens* и приемы его репрезентации.

Ключевые слова: архетип, *homo scribens*, граматология, постструктурализм, скрипторика, транссубъект, стереоизображение, Петро Кралюк.

ARCHETYPE OF SCRIPTOR IN THE ART WORLD OF PETRO KRALIUK

The article deals with the studying of the phenomenon of scriptorium in contemporary literary criticism, which is the evidence of rehabilitation of author in post-structuralism. The analysis of theoretical concepts of grammartology is grounded in the writings of J. Gelb, J. Derrida, M. Epstein etc. The main object of study is «Synopsis», a book of contemporary Ukrainian writer Petro Kraliuk consisting of six separate works. This collection offers the art studies of the events that have become central in the past of Ukraine and has a significant impact on its future. The historical background of the book focuses at the turn of two global systems – the medieval and modern times. Common cognitive sign of the works in «Synopsis» is narrative in the first person and erasing the boundaries between the image of the author and images of the characters.

The article contains the comparison of the mysterious ancient aura in Kraliuk's texts reached in particular due to the magnetic image of incunabula, the works of Lesia Ukrainka. It is proved that the scriptor stands a pass-through image in the texts of the writer.

Archetype *homo scribens* in the art world considered as trans-subject, that is the conceptual persona in many of own masks. It is specified the basic models of archetype *homo scribens*, that represent different epochs, but can communicate in a figurative world. The main attention is paid to the scriptorium mission to form the cultural heritage of the country, its significant importance in the territory of interpretations and creation of myths regarding historical figures, especially in times when writing, government, and religion were syncretic whole. It was determined the peculiarities of the functioning of *homo scribens* in each of the works of Petro Kraliuk as well as methods of its representation. It is emphasized the identity of the author's specific doubling of images, his attraction to binary, dialog, using inner voice and the attempt to create stereo-image in wide chronological coordinates of the text.

Keywords: archetype, *homo scribens*, grammartology, post-structuralism, scriptorium, trans-subject stereo-image, Petro Kraliuk.

В останні десятиріччя в літературознавстві сформувався філософсько-антропологічний підхід до вивчення літературознавчих явищ, в межах якого стала рельєфнішою невичерпність проблеми феномену *homo scribens* (людини, що пише), що є вкрай важливим для сучасного осмислення культурософії письма. Розширення цього русла засвідчує постструктуральну реабілітацію автора, який цілеспрямовано піддавався остракізму в гуманітарній парадигмі останніми десятиліттями. Тепер уже не викликає сумніву твердження, що роль письма є напрочуд високою у самовизначенні суб'єкта, в окресленні реалізованого в написаному тексті транссуб'єкта.

Якщо витоки науки про писемність знаходять у давньогрецьких філософів Аристотеля і Платона, то виокремилась вона у XVIII ст. У XX ст. започатковано новий науковий напрям – граматологія, що загалом зосереджений на вивченні місця письма в системі культури. Одним із перших письмо як знакову систему фіксації мовлення, що за допомогою графічних елементів дозволяє передавати інформацію, розпочав вивчати амерканський вчений польського походження І. Гельб. Підсумовуючи погляди науковців, І. Гельб констатує: «Схоже, як мова відрізняє людину від тварини, так письмо відрізняє цивілізовану людину від варвара» [1, с. 211].

Акт писання та збірного образу людини, що пише, особливо інтенсивно почав вивчатися філософами і теоретиками культури в останні десятиліття ХХ ст. Ймовірно, цю інтенсифікацію спричинила технічна революція, перехід на суцільну клавішну фіксацію літер, що зумовлює пропедичний етап ностальгії за традиційним письмом. На початку ХХІ ст. архетип *homo scribens* було визнано новим предметом досліджень разом з феноменом «скрипторики» в цілому, яка заслуговує уваги щонайменше в антропологічному, персонологічному й футурологічному аспектах. Скрипторику вважають надбудовою до граматики, вона цілком відновлює інтерес до скриптора як особистості, її цікавить те, як він залишається присутнім у письмі, де його відсутність очевидна. Письмо як форма людської діяльності включає в себе цілий спектр соціальних та екзистенційних установок. Геніальний Франческо Петрарка зізнавався, що для нього писати – значить жити. На іншому полюсі скрипторики знаходиться маленька людина, яка професійно переписує тексти, некладаючи в них власних переживань і візій, хоча писання для неї теж може стати сенсом життя.

І відомий філософ Жак Дерида [2], і апологет наукової рецепції письма Михайло Епштейн [6] трактують колізію відсутності/присутності автора в письмі як приховану семантику жертви, адже слід-письмо по суті заміщає жертводавця. Зіставляючи писання з ритуалом жертвопринесення, варто звернути увагу на зближення крові і чорнила у цьому акті. Скриптор, пишучи, усвідомлює, що він продукує заміну собі, а час, який він жертвує зі свого життя на акт писання, зможе воскреснути в момент читання іншою людиною.

Варто підкреслити, що художня література, – це завжди напружене поле пізнання вічних питань та актуальних проблем, що поряд з наукою фіксує інтелектуальний поступ людства. У когорті сучасних письменників, які долучились до місії пізнавати світ у його динаміці та вічну таємницю людини через образ, заслуговує уваги ім'я Петра Кралюка званого вченого і літератора.

Мета цієї статті – окреслити архетип скриптора та його модифікацій у книзі Петра Кралюка «Синопис», що була видана 2014 р., а також стала одним із номінантів на Шевченківську премію 2015 р. Її автор справляє враження синоптика – так давні греки називали мислителя, який одним спільним поглядом охоплював у своєму світобаченні обширну сферу, у нашому випадку – минушину культурної розбудови Волині. Втім, минушина ця – призабута, колишня слава – зруйнована, оскільки місця на перехрестях історичної абсурдності і звияги духу, де закладався підмурівок європейських цінностей, втратили свою ауру. Впродовж століть тутешні мешканці снігли на маргінесах поступу, а відтак синоптик серед наших краян – іпостась очікувана і затребувана в епоху сучасного національного рісорджименту.

«Синопис» Петра Кралюка – мушля, у якій чути відлуння прадавніх віків. Книга об'єднує сакралізовані тексти, що абсорбували живий струм історії як найдорожчий родовий спадок. Занурення у її світ дарує відчуття, що якимось дивом тобі випала нагода перегорнути сторінки раритетної інкунабули. Видається правомірним зіставлення цього відчуття з описаним в оповіданні Лесі Українки «А все-таки прийди!». Героїня цього утаємниченого і незавершеного тексту опиняється в антикварному магазині, де її заворює одна зі старожитностей: *«Я не могла одірвати очей від тих сторінок з тонко розмальованими заставами, з кучерявим візерунком кучеряво стилізованих фраз. Все було таке середньовічне в цій книжці, і разом з тим було в ній щось глибоко рідне моїй душі. Я перегортала картки, часом поривалась читанням... Уривок за уривком укладався в моїй думці в чудну фрагментарну картину...»* [4, с. 331].

Таку ж фрагментарну картину можна віднайти у белетристиці Петра Кралюка, що належать до серії, яка запрошує сучасного читача у мандрівку сторіч. Наскрізний герой книги – *homo scribens* – власне, стає стрижнем, котрий об'єднує різні твори, причому йдеться не про якийсь конкретний образ, а про транссуб'єкт, тобто концептуальну персону – у безлічі своїх масок. Це водночас і скриптор, і меценат, і натхненник, дослідник і рятівник послань, які з тих чи тих причин були втрачені та не отримані адресатами-спадкоємцями.

Безперечно, палітра Кралюка-письменника значно ширша: і звияги воїнів, і невсипуща праця, безум бажань і гірота розчарувань, уроки вірності і зради, але в фокусі його уваги повсякчас залишається архетип *homo scribens*. Сучасні літератори охоче пишуть про письменників, біографічна проза яких із варіаціями нон-фікшн і фантастичних припущень заново відкриває нам авторів, що займають почесне місце в іконостасі української літератури. Однак цінність книги Петра Кралюка полягає в тому, що він іде *ad fontes*, прагне осмислити глибинні витoki нашого письменства, а паралельно і державотворення, зокрема віри як чинника самоідентифікації державної спільноти, бо скіпетр і писало у давні часи – поняття нерозривні: влада потребувала благословення словом, а слово – опіки державних мужів.

Книга «Синопис» не розпадається на окремі твори, радше останні зливаються ріками в єдиний світ, де панують закони особливого художнього часопростору. Хронологічні координати цього світу переважно динамічні, пульсуючі і вельми широкі – від ХІІІ ст. до сьогодення. Але ця всеохопність, тяжіння до безмежності не перевантажені дрібноплановістю. До того ж – у часовій структурі книги є місткий центр, серце, що впливає на весь кровообіг тексту – злам ХVІ і ХVІІ століть. Це була епоха, що відзначалась помітними змінами у культурних процесах, а з висоти часу особливо помітні її блиск і злиденність. Межа двох глобальних історичних систем – середньовіччя і Нового часу – справляє враження акумулятора ідей попередніх і генератора нових ідеологічних пріоритетів, прориву у прийдешнє і водночас занепаду, ще до кінця не усвідомлених. Недарма автор у своїх художніх прийомах надає перевагу

бінарizmu, композиційному паралелізму, йому вкрай потрібен діалогізм, чи це минулого і сучасного, чи поглядів обсерваторів, чи внутрішніх голосів героїв.

Натомість просторові координати «Синописса» локальніші за свою природою, художню топографію книги репрезентують основні культурні центри Волині, найвідоміші замки і монастирі цього краю. Утім, художня мапа подекуди розростається за межі цих берегів – то на схід, то на захід, іноді на північ. Знаковим у тексті повсякчас залишається Київ, однак домінує велич Острога, його роль як оплоту українства та освітнього центру. Петро Кралюк пише про землю, де він народився, навчався, піднімався кар'єрними щаблями, але ніколи не замикався у скафандрі власного «Я» – цю землю він полюбив, бо тільки люблячи відкриваєш для себе безліч таємниць і прагнеш будь-що розгадати їх. Йому, справжньому інтелектуалу, замало проблем «тут і тепер», із завзяттям детектива він наважується шукати істину там, де знайти неможливо, бо пошук стає важливішим за результат.

Твори з доробку Петра Кралюка тяжіють до логіки цілісності і змістовного нарощення – на рівні сюжетних лабіринтів та їх відлуння, алюзій тощо. Зокрема у збірці «Синописс» репрезентовано шість текстів, а обране число викликає асоціації з шістьма днями творення світу автором-деміургом. Зауважимо, що письменникові вдається напрочуд чітко, і водночас інтригуюче, структурувати книгу. Спільна когнітивна прикмета творів «Синописсу» – наратив від першої особи, стирання кордонів між образом автора і образами персонажів. Своєрідним заспівом до книги служить новела «Рубльов». У ній ще нема власне скриптора, але є його метафоризоване ядро – той, хто розписує собор. Величезна шанобливість до образотворчості, вагомість мовчання як зосередженої «роботи душевної», трепет початку, осягнення неосяжного – всі ці візерунки мотивів зумовлюють виваженість кожного слова, стислість, вишуканість манери письма, що нагадує схвильоване дихання і налаштовує на очікування сокровенного. За першою високою нотою розпочинаються більш розлогі, неквапливі історії, написані в різних жанрах.

«Блага вість од княгині Жеславської» – кралюківський зразок книги про книгу. Точніше – про народження книги особливої для українців – переклад канонічного тексту Четвероєвангелія, що став одним з переломних чинників в утвердженні української мови як культурного феномену, і нині ця рукописна пам'ятка стала важливим символом української нації. Історію створення Пересопницького євангелія автор небезпідставно маркує сказанням, що подано п'ятьма голосами: черниці Параскеви, у миру вдови князя Жеславського, книжника Григорія, карпатського писаря Михайла, Івана Мазепи, Тараса Шевченка. Кожен з них по-своєму причетний до цього книжного шедевра, і цю причетність позначено у назвах розділів. Параскева уособлює *задум*, тлумач Григорій – *знання*, він уклав у цю пам'ятку всю свою компетентність, досвід, нарощений роками у тиші посеред монастирських рукописів. *Уміння* втілює у створенні Євангелія Михайло, наділений природним хистом писаря, любов'ю до краси. Його відданість рідному краю та мові не притлумило тогочасне верховенство латиниці, що було тотальним на ту пору і визначало фахові надбання. Друге життя книзі, яка мала перспективу залишитися маловідомим схизматичським дивацтвом у приватних колекціях ксьондзів, дав Іван Мазепа, який залишив свій слід на віки як суперечливий персонаж геополітичних змагань та заслужив нашу дяку за щедрість у царині культури. Невсипущий колекціонер подарував Вознесенському собору в Переяславі книгу, яка впала благодатним зерном у національну самосвідомість. І, нарешті, – Шевченко, який читав Пересопницьке євангеліє в Переяславській семінарській бібліотеці, недалеко від дому цієї книги написав свій знаменитий «Заповіт». Ймовірно, вчитуючись у ці «скрижалі», виведені пізнім уставом чорним і червоним на пергаменті, всотував у себе енергетику духового лицарства, яке попри пресинг найскладніших обставин служить вірою і правдою рідній мові. Ці п'ять добродійців є визначальними в долі Пересопницького євангелія, і думки кожного з них Петро Кралюк спробував дешифрувати і вербалізувати для сучасників. В одкровеннях чорноризця Григорія та писаря-маляра Михайла знаходимо синоптичні паралельні місця основних подій, пов'язаних з народженням цієї книги, що додає основній оповіді ефекту стереоскопічності, зумовлює ретардацію, яка підсилює сяйво фокусу авторського тексту – унікальної пересопницької пам'ятки-шедевра.

Назвою сказання автор констатує особливо вагому роль у створенні Пересопницького євангелія княгині Жеславської. Параскева Жеславська тривалий час виношувала сподівання на книгу, якою мусила сподвигнути земляків до переоцінки призначення своєї спільноти, розширення власних горизонтів, формування нових далекоглядних цілей. Вона взяла на себе місію організатора справи для нащадків, добре розуміючи важливість рівня талантів у виконанні її задуму, необхідність чималих коштів для його втілення. 1844 р. Т. Шевченко, працюючи над проектом «Живописна Україна», в одному з листів до М. А. Цертелева зазначав: «...без людей і грошей не втну нічого. Та здається, що ще ніхто нічого не зробив без цього товариства. На те вони люди, на те вони гроші...» [5, с. 12]. Та найпереконливіше Петро Кралюк сугестивними мазками передає молитовне, напружене, всепоглинаюче чекання результатів роботи, яке переживає княгиня Жеславська. Здається, що чеканням оповитий весь навколишній простір, що постає перед нею, наповнений тишею метаморфоз пір року, де кожне християнське свято стає віхою наближення до мети і острахом перед намарністю жадань, ілюзорною самооманою, на яку приречені чи не всі блукальці піднебесні. І вже дійшовши до краю свого земного шляху, княгиня таки розгорнула книгу книг, у якій причаїлася частка її душі.

Роман «Шестиднев», який за традиціями прадавньої книжності має ще другу назву – «Корона дому Острозького», написаний у формі ірреальних сповідальних монологів князя Костянтина Василя Ост-

розького. Ця сповідь відбувається перед художником, який змальовує лик князя і подумки час від часу коментує почуте (або побачене в прощальному погляді), наводячи свої контраргументи, оперуючи іншою аксіологічною парадигмою. Мемуари будь-якої визначної історичної особи завше претендуватимуть на монументалізм, однак Петро Кралюк радше постає майстром «пунктирного» монументалізму, а відтак чесність із собою князя призводить до величини з багатьма невідомими. В його особі бачимо еліту, що втратила лідерські властивості, за інерцією князь ще зробив чимало корисного для роду, не забував і про потреби народу, але політична круговерть епохи впевнено відсувала його на маргінеси історії, де міліють можливості, і – найголовніше – бажання. Але чи маємо право кинути камінь в його бік, що знаємо про його надзусилля і терзання?

Симптоматично, що на портреті князя Острозького з часом зникла корона Дому, натомість з'явилися золоті монети. Чи то була воля підступного сина Януша, що прийняв католицизм, чи історична оцінка істинних інтенцій князя? У творі Петра Кралюка має місце припущення, що корону-реліквію у суєті навколо покійника-князя за межі замку виніс той самий маляр, що і змалював її на портреті. Метафора більш, ніж виразна: слава можновладців – це територія інтерпретацій і міфотворень, поле ідей митців і науковців. І кожний зазвичай обстоює той варіант силуетки славетних, що ближчий психотипу і світоглядним домінантам реципієнта.

«Перлом многоцінним» трудів Костянтина Василя Острозького стала Острозька академія, яка зібрала вчених мужів задля освіти молоді. В межах академії була створена неопалима купина нашої культури – Острозька Біблія, перше друковане видання книг Святого Письма церковнослов'янською мовою. Сюжетна лінія, що розповідає про видавця Івана Федорова та роль у здійсненні цього проекту князя Острозького, є однією з найвагоміших у плетениці спогадів, яка з бароковою орнаментальністю струменіє в романі «Шестиднев».

Повість «Лицар і смерть» – одна зі спроб збагачення сучасних жанрових модифікацій в історичній прозі. Петро Кралюк позначає твір як «дума», що присвячена гетьману Петру Конашевичу-Сагайдачному. Хронологічно описані автором події окреслені кількома днями – від звістки про смерть гетьмана до його похорону. За дорученням владики ректор Київської братської школи Касіян Сакович береться написати вірші похвальні на погреб. Взяти історію народження твору, що нині вважається кращим в українській літературі початку XVII ст., за сюжет повісті у добу постмодернізму – ризикований вибір письменника. Та Петро Кралюк зумів наповнити скупі факти, що дійшли до наших днів, кров'ю і плоттю, не вдаючись до спекуляції скандальними ситуаціями. Касіян Сакович добре розуміє, що життя – театр, але він віддає належне тим особистостям, котрі яскраво виконали свою роль – до останку, з повагою міркує про гетьмана як про людину і державного мужа. Разом із тим Сакович, що зображений в іпостасях мислителя і волоцюги, сумлінно виконує своє завдання панегірикописця, залучивши до справи спудеїв-братчиків. Дидаскал Сакович – психолог і аналітик, він добре знає своїх учнів, вважає за необхідне для їхнього блага бути суворими і вимогливими. Педагогічний пласт повісті рясніє надзвичайно живими, психологічно наснаженими картинками. Однак Сакович Кралюка – не лише ретельний дидакт, він відчуває слово, певен, що воно – альфа і омега, адже слово торує шлях непересічної людини у безсмертя. І тому у фіналі поет відчуває стриману радість від того, що своєю працею – працею *homo scribens* – разом зі своїми братчиками він заклав початок цього шляху.

Якщо дума про гетьмана Петра Конашевича-Сагайдачного є художньою версією історії написання хрестоматійного твору української літератури, то у наступній повісті «Діоптра» інтрига побудована навколо тексту-фантому. «Діоптра, або Дзеркало, в якому бачимо не лише себе, але й інших, подорожуючи в часі та просторі» – назва твору, написаного нібито Мелетієм Смотрицьким в останні роки життя. Події повісті розгортаються у двох часових площинах. У одній з них – історичній – автор кидає світло на труди і рефлексії відомих діячів української культури Мелетія Смотрицького, Касіяна Саковича, Кирила Транквіліона-Ставровецького. У другій – сьогоденній – перетинаються стосунки дослідників давньої літератури, краєзнавців-колекціонерів і шахраїв, що наживаються на старожитностях. Характерно, що героїв-сучасників з визначними постатями минулого об'єднують імена: Максим (світське ім'я Смотрицького), Калістрат (світське ім'я Саковича), Кирило. Доволі стрімкі і запутані перипетії повісті «Діоптра» завершуються відкритим фіналом. Врешті, припущення щодо наявності ще однієї праці Смотрицького знаходить підтвердження, в руках оповідача навіть опиняється ключ до сейфусхованки, але місцезнаходження останнього залишилося утаємниченою *terra incognita*. Доля оптимізму наприкінці низки пригод зростає ще тому, що один з героїв (Максим) ціною життя завадить афері, в результаті якої безцінний національний рукопис міг би опинитись у темних схронах гендлярів антикваріатом за межами України.

Завершує книгу «Синопис» повість «Віднайдення раю». У ній вбачаємо елементи різних жанрових модифікацій: численні епізоди, що нагадують містерії, багатолюдність візій фантазмагорій, фрагменти біографічної прози тощо. Однак насамперед впадає в око структура травелогу: головний герой, від імені якого ведеться розповідь, постійно перебуває в русі, вирушаючи в дорогу то за покликом інтуїтивних особистих імпульсів, то відгукуючись на несподівані запрошення. Луцьк, Володимир-Волинський, невеликі села над Світязем, білоруське Полісся, Варшава... Різноманітні маршрути для нього – це письмо, код якого він читає, спираючись на обширну краєзнавчу ерудицію. Окрім того, допитливий наратор

знаходить у цих розкритих «рукописах» нескінченну шеренгу «білих плям», які прагне заповнити. Його турбує, що багатьох непересічних земляків ми цураємось, деякими з них хоч пишаємось, але насправді наші знання про них поверхові, якщо не мізерні, а про деяких зовсім забули, не шануємо належним чином – «...А онуки! Їм байдуже...». Один з персонажів цього густонаселеного тексту якраз є той, хто небайдужий. Іван, навіть опинившись перед лицем смерті, продовжує писати свою книгу. Серед епізодичних героїв «Віднайдення раю» – літописець-чернець Федорець, що описав смерть князя Володимира Васильовича і безліч інших важливих миттєвостей потоку подій. Його життєві світліми нотами пронизує всю строкату партитуру травелогу Петра Кралюка і по суті стає кодою скрипторського пафосу усієї книги.

«Синопис» імпонує голосом автора – голосом людини культури, що не впадає у фанатизм вірянина, а, з іншого боку, далекої від суцільного іронічного «апофігізму» постмодерного штибу. Заслугує уваги дослідницьке вміння створювати спектральне нашарування в зображенні одного й того самого явища. Зокрема у книзі створено понад десяток образів, самореалізація яких відбувається у письмі. Скриптор – збірний образ провідного героя прози Петра Кралюка. Автор не тільки охоче пише про письменницьку працю, але прагне до стереоскопії, адже його моделі архетипу писаря репрезентують представників різних століть, які інколи зустрічаються в одному тексті. Зокрема повість «Віднайдення раю» є прикладом функціонування образу *homo scribens* у кубі, адже автор робить своїм героєм письменника-аматора, який своєю чергою плекає надію написати книгу про літописця, що самозреченою працею творив свої послання у майбуття.

Петро Кралюк у своїй творчості не лише пропонує пірнути у світ історичних осіб, слідами яких він ходить щодня, мешкаючи в музейному Острозі. Йому важить реально збагатити національну пам'ять культури, про необхідність якої ми часто говоримо надто декларативно. З вуст його героїв по-іншому сприймаєш засторогу: «...може, ми такі недолугі, бо не цінуємо предтеч своїх, швидко про них забуваємо (пам'ять-бо в нас коротка), і здається нам та сусідам нашим, що ми мало варті...» [3, с. 375]. І серед тих предтеч є чимало скрипторів, що створювали національну скарбницю, завдяки яким ми володіємо неоціненним культурним спадком. З певністю трагічного оптиміста один з персонажів Петра Кралюка літератор-краснознавець Іван стверджує: «Наші люди виживуть... Бо мають своє» [3, с. 680].

Література:

1. Гельб И. Опыт изучения письма (Основы грамматики) / Гельб И. Е.; [пер. с англ. Л. Гробовицкая, И. Дунаевская]. – М. : Единоризал УРСС, 2004. – 368 с.
2. Дерида Ж. Письмо та відмінність / Ж. Дерида; [пер. з фр. В. Шовкун]. – К. : Основи, 2004. – 600 с.
3. Кралюк П. Синопис / П. Кралюк. – К. : Ярославів вал, 2014. – 686 с.
4. Українка Л. «А все-таки прийді!» / Леся Українка. Зібрання творів у 12 т. – К. : Наукова думка, 1976. – Т. 7. – С. 330–334.
5. Шевченко Т. Зібрання творів: У 6 т. / Тарас Шевченко. – К. : Наукова думка, 2003. – Т. 6. – 632 с.
6. Эпштейн М. Скрипторика. Введение в антропологию и персоналогию письма [Електронний ресурс] / Михаил Эпштейн. – Режим доступу : <http://www.topos.ru/article/6467>

УДК: 821.161.2

Б. С. Криса,

Львівський національний університет імені Івана Франка

ЕПІГРАМИ ВІТАЛІЯ ДУБЕНСЬКОГО, АБО МЕТАФІЗИКА СВІТЛА

Вірші Віталія Дубенського як ранній різновид емблематичного мислення розглядаються з погляду їх функцій в контексті інтерпретації співвідношення Бог-світ-людина, парадигми світла й темряви та розвитку української аскетичної традиції. У метафізичному плані потрактовано досвід спостережень над життям світу і життям тексту, що служить основою комунікації між авторами й читачами різного часу, виявляючи тотожність загальнолюдських переконань і мотивуючи пізнання історичних форм літературного досвіду.

Ключові слова: аскетична традиція, епіграма, емблема, світоглядне дзеркало, бароко, літературний досвід, метафізика.

ЭПИГРАММЫ ВИТАЛИЯ ДУБЕНСКОГО, ИЛИ МЕТАФИЗИКА СВЕТА

Стихи Виталия Дубенского как ранняя разновидность эмблематического мышления рассматриваются с точки зрения их функций в контексте интерпретации соотношения Бог-мир-человек, парадигмы света и тьмы и развития украинского аскетического традиции. В метафизическом плане истолкован опыт наблюдений над жизнью мира и жизнью текста служит основой коммуникации между авторами и читателями разного времени, проявляя тождество общечеловеческих убеждений и мотивируя познания исторических форм литературного опыта.

Ключевые слова: аскетическая традиция, эпиграмма, эмблема, мировоззренческое зеркало, барокко, литературный опыт, метафізика.

EPIGRAMS OF VITALIY DUBENSKYI OR METAPHYSICS OF LIGHT

The poems of Vitaliy Dubenskyi as an early kind of emblematic thinking are analyzed in the article from the view of its functions in the context of interpretations of correlation God-world-men, light and darkness paradigm and development of Ukrainian ascetical tradition. From the metaphysical side, it is interpreted the experience of the world of life and world of text, which is the basis of communication between authors and readers from different times, finding out the identity of the universal beliefs and motivating the study of historical forms in literature experience.

Epigrams of Vitaliy Dubenskyi belong to Ostrog's circle texts; it is marked with the ability to be projected on the hermeneutical perspective of human life. In the history of Ukrainian epigrammatical traditions, poems of Vitaliy are ranked highly by I. Franko and D. Chyzhevskiy. The «mirror» motif of his book «Dioptra» brings us back to the traditions of Neoplatonism and to its christian connotations, represents the metaphysical dimension of human existence.

The author gradually emphasizes in his poems on the difficulty of relationships between human and the world, enriches the multiliterate christian conception of human life, reminding the reader about the meaning of christian life. The peculiarity of epigram's poetics of Vitaliy Dubenskyi follows from the connection between rationality and isyhaзм.

Keywords: ascetical tradition, epigram, emblem, ideology mirror, Baroko, literature experience, metaphysics.

Вірші Віталія Дубенського, попри те, що їх автор мав цілком іншу візію дійсності, ніж Герасим Смо- трицький чи Дем'ян Наливайко, також належать до текстів острозького кола, і причиною тому стала не лише незначна відстань між Острогом і Дубном. Насправді, ці вірші виказують турботу автора через ті самі проблеми і проектування на їх основі герменевтичної перспективи людського життя: ось цей «на- роджений з гори» князь, «вихоплений» світлом віршованого тексту, разом зі шляхетними людьми свого оточення й поетами, які захоплюються його ініціативами, і світло на тій вузькій стежці, якою людина йде до Бога і втратою якого страшить себе і свого читача, незалежно від його стану, поет з Дубна. Хіба не у цьому «острозькому» ключі Віталієві епіграми набувають особливої актуальності й діалогічності?

«Дзеркальний» мотив власне назвою книги («Діоптра»), до якої увійшли епіграми Віталія, як і «Зер- цало богослов'я» Кирила Транквіліона-Ставровецького, повертає нас до традицій неоплатонізму та до його християнських конотацій, представляючи метафізичний вимір людської екзистенції, відповідно до якого весь «великий ланцюг буття» розгортається в процесі віддзеркалення єдиного, постаючи у формі велетенської ієрархії «дзеркал», «взірців» та «образів»-відбитків [8, с. 234]. Єдине – надповне джерело всього сущого, а матерія – певна «ірреальна межа», неодмінна «умова появи єдиного в іншому» [8, с. 235]. Якщо людина визнає духовну ієрархію, то шукає відображення вічних істин і вибудовує за ними своє життя, якщо ні – то відзеркалює в собі марнотність світу.

Суворість о. Віталія випливає власне з конечної потреби стерегтися викривлених світових дзеркал. Очевидно, його епіграми треба сприймати як компонент емблеми, «частини динамічного художнього комплексу, який функціонує у складі об'ємнішої текстової системи» [3, с. 368]. Характерна віршована форма взаємодіє в «Діоптрі» з прозовим текстом і, за принципом «прямого» відображення, відіграє свою структуротворчу функцію.

Коли вірші о. Віталія порівнювати з віршами найближчих до нього, за часом і місцем, острожських авторів, то на перший погляд, вони складають архаїчне враження. Річ у тім, що «Діоптра», з одного боку, продовжує традиції аскетичної літератури Київської Русі, в якій «культура християнської аскези формує безпосередній контекст становлення й розвитку руської середньовічної книжності, визначаючи її функції та характер» [2, с. 15]. З іншого боку, попри те, що поєднання прозового тексту з віршованим, було характерним явищем середньовічної стилістики, на українському ґрунті поява віршованих творів в контексті більшої книги, стала ознакою оновленого літературного мислення. Можливо, зважаючи на цю обставину, тематика, тональність, послідовне наголошування на проблематичності стосунків людини і світу у віршах Віталія ще більше асоціюється з літературним минулим. Тим часом епіграми «Діоптри» перегукуються не лише з монастирським дискурсом ранішого Києво-Михайлівського збірника, але й з набагато пізнішими бароковими рефлексіями. Тому вони увиразнюють багатогранність християнської концепції людського життя, чим і переймалися тогочасні українські автори.

Отже, епіграми о. Віталія існують у загальному руслі обговорення призначення й моральності людини. Справа лише в відмінностях інтерпретації цієї теми: наскільки його твори зумовлені ступенем прив'язаності до способу життя й до свого часу, чи спробою подолати цю прив'язаність. І якщо Дмитро Чижевський підкреслював, що «універсалізм барока не лише універсалізм екстенсивний, але й інтенсивний», то це явище, в якому «всеохопливість тематики» співіснує зі всеохопністю її опрацювання [10, с. 408], стосується і «Діоптри». Тобто у своєму «онтологічному пориві», в пориві «бути-для-того-щоб-сказати» [6, с. 57], українські поети давнього періоду єдині, хоч насправді кожен говорить по-своєму. І ті, що на відміну від о. Віталія, писали «програмові» вірші, спрямовані на захист релігійних переконань, розбудову освіти, оборону кордонів і навіть на захист приватних інтересів, так само споглядали за всіма подіями з висоти християнських ідеалів. Хтось з авторів згадував про це більше, хтось менше, а хтось мав за обов'язок щоразу, як о. Віталій, нагадувати читачеві й собі про сенс християнського покликання.

Як невід'ємна частина «Діоптри», епіграми Віталія Дубенського в тематичному плані цілком суголосні зі загальними ідеями книги, як їх засвідчує титульна назва – *«Діоптра Сирєчь Зерцало. Албо изображеніє извѣстное Живота человеческого въ мирѣ. От многих Святых Божественных писаній и Отческих Догмат Съставленная. На словенскій язык, вѣчноє памети, Годным отцемъ Виталіємъ Ігуменомъ въ Дубнѣ преложена, и написана»*, – та назви окремих глав: *«О нравѣхъ мира»*, *«О сердечномъ мирѣ»*, *«О възгорженіи свѣта»*, *«О суетіи яже в мирскихъ вещехъ»*, *«Яко подобаетъ презревшимъ суету мира сего достойно работати Іс.Христу»*, *«О суетномъ скончаніи вещейъ мирскихъ»*, *«О суетіи судовъ и глаголовъ человеческихъ»*, *«О суетіи похвалъ человеческихъ»*, *«О суетіи старѣйшинства желающихъ»*, *«О лестехъ и стѣхъ мира»*, *«О ложныхъ обѣщаніяхъ мира»*, *«Яко миръ забываетъ своихъ»* та подібне. І тому не буде великим перебільшенням сказати, що у формальному плані віршовані рядки – це насамперед кристалізація того самого змісту.

Очевидно, перекладаючи-укладаючи «Діоптру», о. Віталій мав перед собою оригінал, «досі незвісний», за словами Івана Франка, який визначив власне ті книги, з якими цей першотвір міг бути пов'язаний [9, с. 156–159]. Що стосується різних старозавітніх і новозавітніх книг Святого Письма, то поклики на них щедро розсипані впродовж всіх повчань «Діоптри». Не знаючи джерела, яким користувався о. Віталій, їх легко ідентифікувати за сучасними перекладами, а також епіграми о. Віталія мають свій особливий ступінь зв'язку з повчаннями, вибудованими на основі Святого Письма.

За довгий час існування з «Діоптрою» траплялися різні пригоди. У її рукописному і в друкованому варіантах 1604 р., як свідчив В. Перетц, був пошкоджений початок [7, с. 386], щось подібне можна сказати і про той примірник 1612 р., який зберігається у Львівській національній науковій бібліотеці ім. В. Стефаника і в назві якого так само сказано про «вѣчноє памети» о. Віталія, логічно, що автор і помер раніше, ніж це прийнято вважати [7, с. 385]. Помилковим може бути й датування згаданих видань. А в пізніших, краще збережених примірниках «Діоптри», трохи інакше звучить титульна назва. Однак і в такій ситуації характер книги зберігається, подібно до того, як зберігається зображення в надщербленому дзеркалі чи у дзеркалі з іншою рамою.

Безпосередню причетність Віталія до появи «Діоптри» може підтвердити якщо не семантична тожність різних форм тексту, хоч і цей момент достатньо виразний, впливаючи з послідовної тематизації співвідношення Бог-світ-людина – це наскрізна риторична стратегія. Зокрема у другій главі першої частини (або першої «Діоптри») під назвою *«О сердечномъ мирѣ»* поставлено проблему людського вибору між Богом і світом, яка пронизує всю книгу: *«Кто множає вѣсть, Богъ, или миръ; аще въруєши Бога множає вѣдѣти, виждѣ како онъ избра нищету и отверженіє. И сіє ти довольно будетъ въ познанію, яко погибельно житіє твоє. Уклонился еси отъ пути правого»* [1, с. 5]. А закликаючи до наслідування Христа, автор побивається над відсутністю у людей такого бажання:

*«О велія излишества и срама,
Что прочеет реку: народъ безъ брама.
Или кумиръ въ миръ стуканный,
Паче червь земленный окаянный.
Толма тѣщится на земли възносити,
И Спасу не хочется подобити.»* [1, арк. 5 зв.].

Віршовані вставки-дзеркала, іноді майже непомітні, в контексті «Діоптри» виконують різну функцію: узагальнюють, увиразнюють чи доповнюють вже сказане, інколи стають продовженням попередньої думки, але здебільшого тут вмикається модель редукційної інтерпретації – незалежно від розташування в основному, прозовому тексті, особливо всередині або наприкінці окремих глав, що здебільшого стають «матерією» для вірша. Хоча такою «матерією» може бути й сам вірш, поданий на початку, коли висловлені в ньому ідеї проникають в наступний виклад вже у формі ампліфікаційної інтерпретації. Попри все, на віршовані рядки завжди накладається завдання «афористичного згущення», [10, с. 49]. Повторення в епіграмах Віталія припадають, як правило, на ту «центрально думку» [11, с. 52], яка єднає їх з усім текстом, тобто це повторення і формальне, і змістове. До цих спостережень можна додати, що повторення характерні не лише для віршів, а й загалом для всієї «Діоптри».

Глава «О суетїи яже въ мирскихъ вещехъ» починається з поклику на Еклезіяста: «Суета суетствѣй, и всяческая суета, глаголетъ мудрецъ. Видѣхъ вся бываемая под солнцемъ, и се вся суета», що «скріплюється» рядками:

*Коль праведно нарыцається сей миръ.
В Божественномъ писанїи лицемъръ.
Іже вѣнъюду красоту намъ являєтъ,
Внутрьюду же суету скриваєтъ* [1, арк. 6].

Далі викладається основна тема, семантичним ядром якої стають наступні слова: «Не утверждай въ мори миролюбїя анкиры корабля сердца твоего. Злачноє простїе веселить зрѣніє, и очеса услаждаєтъ лакомъ. Яже аще преломииши вѣнъръ, обрящеши суетноє и праздноє. Да не прельщаєтъ тя миръ» [1, арк. 6]. Попри все інше, і тут, і в інших главах можна помітити модуляції «повчаючого» голосу: такі метафорично й емоційно згущені фрагменти переходять у спокійніші, у дусі того ж Еклезіяста, роздуми про минуле, сучасне й майбутнє, коли «суета єсть надѣятися на нь», чи порада виконувати свої щоденні обов'язки, бо «тамо не вѣпросятъ», що говорив, але, що робив. І далі фрагмент, який виконує функцію «коди», завершення: «Лучше єсть нищу быти, нежели богату, лучше єсть быти малу, нежели велику, лучше єсть быти невѣдящу и смиренъну, нежели много наученъну, суетну и горделиву» [1, арк. 6 зв.].

У тому ж повчанні («О суетїи яже въ мирскихъ вещехъ») є ще одна епіграма:

*«Велїя бо тѣщета, жизнь погубляти.
И человекомъ смерътнымъ угаждати.
Тѣмъ поминай святыхъ званїя.
А оставъ вся здешня желанїя.
Любовъ мирскую нивочто же вѣмѣни,*

И жизнь сею на лучшую изъмѣни» [1, арк. 7 зв.], – за якою можна спостерігати, як віршовані рядки, немов промені, перехреснюються над текстом «Діоптри», вихоплюючи й навітлюючи певний сенс, тобто вірш не завжди безпосередньо пов'язаний з тим чи іншим повчанням, не раз попереджуючи появу якогось важливого мотиву, як тут, зокрема: мотив пам'яті про святих («поминай святыхъ званїя»), що розгортається в повчанні «О суетїи судовъ и глаголовъ человекескихъ», де пояснено, чому треба відвертати від світової суети вуха й очі: «И нивочто же имѣй глаголы праздныхъ, иже навѣкоша **дѣла и подвизанїя искрънихъ** злая толковати. Погубиши слей и тицанїє єгда будєши прилежно испытovati человекескія глаголы» [1, арк. 13 зв.]. Ця глава закінчується таким віршованим узагальненням:

*«Потѣщися убо Бога бояти,
И его воли святой угаждати.
Убо все въ миръ тѣщєтно любленїє,
Суета и духа озлобленїє»* [1, арк. 13 зв.].

Попри це, у прозовій і віршованій формах «Діоптри» багато образно-семантичних збігів, які можна прийняти за особливу інтерпретативну манеру. Наприклад, слова з тієї ж глави «Єгда на тя **ропицуть** человекъци, людєм угодїя не твори, **ниже вѣзыскуй похвалъ ихъ въ миръ**. Вся бо сія суета и гибель времени **найпаче**» [1, арк. 12] – переходять у вірш:

*«Любимиче, къ Богу обратися,
Оставивъши суетства, потрудися.
Єму токмо усердно угадати
И прилежно въ виноградъ дѣлати,
Отвращая отъ вѣстей **ушеса**
И отъ суетъ мирскихъ своя **очеса**»* [1, арк. 12-12 зв.].

Мабуть, о. Віталій перший з українських авторів так послідовно розгортає ванітативний мотив, який, з одного боку, став еквівалентом барокової свідомості, а з іншого – ніколи й не мав в українських творах аж

такого, як тут, всепокриваючого характеру. Зрештою, і в самого Еклезіяста, незважаючи на постійне нагадування про всезагальну марноту і попри вражаючу оголеність правди, – існує також і «вітшна» земна перспектива: *«Їж, отже, хліб весело, пий вино з щасливим серцем, бо Бог благословив уже твоє діло»* (9:7).

У «Діоптрі» цей вибраний і наскрізний бароковий мотив навіть якщо й набуває прихованого, непрямого зображення, то однак привертає увагу до тих явищ людського життя і до тих рис людського характеру, які безпосередньо з ним пов'язані. І в повчаннях, і в епіграмах зберігаються ті структурні елементи, в яких виявляє себе аскетична середньовічна традиція, що зокрема стосується мовлення як можливого поневолення гріхом [2, с. 16], власне багатослів'я й пустослів'я: *«Тамо не въпросят что глаголом, но что съдѣяхом»* [1, арк. 7]; *«Праведникъ не подвижется словесы удобренными, но се едино възыскует, еже угодити Богу»* [1, арк. 14]; *«А ще что благотвориши, помышляй себе орудіе быти, имъ же Богъ дѣйствуетъ»* [1, арк. 16]; *Зане чудо естъ дабы языкъ болій былъ нежели руцѣ»* [1, арк. 21 зв.]; *«Христос Господь яко благый старѣйшина, начатъ прежде творити, и потомъ учити; рече святыи Лука* [1, арк. 21 зв.]; *«Не съкрушай главы и прочіихъ многими словесы, егда ты еси въ житіи разслаблен»* [1, арк. 21 зв.].

Аскетична програма о. Віталія, в порівнянні з раннім середньовіччям, трансформувалася вже з огляду на нові культурні явища кінця XVI – початку XVII ст., здебільшого релігійні, але не аскетичні. Віталію було кому й чому опонувати. У цьому контексті його епіграми треба сприймати як програму, спрямовану також і на прищеплення серед ширшого кола певної духовної моделі [2, с. 15], зумовлене не лише побожною лектурою й не лише способом життя, а й позамонастирською життєвою реальністю. *«Суета естъ хотѣти себе наче иныхъ възносити, въ изгнаніи семъ»* [1, арк. 22] – автор звертає увагу на те, що стосується всіх. Йому в багатьох моментах важко відмовити в турботах про загальний моральний стан:

*«От суетъ ся въздержи,
И от сердца отвержи.
Чести похотеніе
Възлюби смиреніе.
Егда же смерть приходитъ,
И от мира изводитъ.
Зри яко суть всѣ чести,
Увы, мировы лести.
Яже zde исчезаютъ,
Пользы не оставляютъ.
И пакость налагаютъ»* [1, арк. 22-22 зв.].

Коли Віталієві сучасники захоплювалися гербами і славою аристократичних родин, він звертав увагу на інше: *«Аще хочещи видѣти печати своя, отверзи гробища... Что пользуют великія написы? Доколы оружія и преизящная ветхая; ибо аще и вся куты дому твоего исполнены будутъ твоихъ древнихъ печатей, обаче един естъ добродѣтель – истинное благородство»* [1, арк. 27]. Віталій, який вважав більшим благом замість «увясла» (клейнота) носити ярмо Христове, очевидно, й сам дотримувався думки: *«Буди добръ, и от тебе начнетъ благородство, аще и праотци твои не бяху благородни»* [1, арк. 27], що прижилася зокрема у львівській братській традиції.

Реакція на усвідомлення швидкоплинності часу може бути різною. Якщо у віршах Герасима Смолицького на честь Костянтина Острозького, у львівській Просфонемі та й в інших творах знаходимо підтвердження, що теперішнє сприймається як сповненість часу, а бажання такої сповненості (зробити задумане) у «Прозьбі чительниковій о час» Дем'яна Наливайка таке сильне, що дні праці (*«прочитати й учинити»*) «тут» більше важать, ніж тисяча років «там». Авторове «біжи» – це не спосіб пришвидшити те, що й само минає, а знайти можливість праці для Христа, для пізнання Божої Премудрості та для самопізнання. Споглядаючи у світових дзеркалах різноманітні викривлення та гримаси, Віталій нагадує (*«О суетномъ скончаніи вещей мирскихъ»*), що *«жизнь наша яко рѣка текущая въ море смерти. Рѣчная вода естъ сладка, обаче ея кончина естъ въходити въ горькія воды морьскія»*, узагальнюючи цю думку кількома епіграмами, зокрема такою:

*«Прекрасно естъ веселящее,
Но (увы) вѣчно мучащее»* [1, арк. 8].

Гріх в інтерпретації Віталія Дубенського, подібно до пізніших барокових авторів – не те, що сталося, а те, що може статися. Найбільше переживання – ймовірність гріха як розлуки з Богом. Щоб його уникнути, треба відмовитися від догоджання людям смертним, від бажання старшувати й нарікати. І лише у такий спосіб, *«вся земленная презриши»*, людина, вигнанець і мандрівник, знаходить дорогу до Христа, який *«любовне призывает И райская врата усердно отверзаетъ»* [2, арк. 120 зв.].

У главі *«О разьсмотреніи скончанія вещей мирскихъ»* сказано: *«Грѣшникъ прогнѣваетъ Бога, и абіе глаголетъ, дабыхъ не согрѣшил, понеже вѣси злобу мира, яко сіе печаль совокупися его сластемъ, почто невѣнчатъ сему прежде грѣха, но»*.

*Я же премудръ творить въ начинаніи,
Безумен сія творить въ скончаніи.
Премудраго ест преди размышляти,*

Буя же – не надѣях ся, глаголати» [1, арк. 10].

Завдання людини – пізнати Премудрість Божу і пізнати себе. У «Діоптрі» бере свій початок один «із найпримітніших сюжетів літератури українського бароко» – самопізнання [8, с. 20]: *«Въ истинном познаніи самага себе възлежитъ высота Премудрости Христовы. Въ сравненіи тоя Премудрости всяческоє наученіє єст невѣдѣніє. Аще би єси и всѣхъ любомудръческихъ ученій имѣлъ съвершенноє познаніє, кая от сего полѣза, егда себе не вѣси»* [1, арк. 57 зв.].

Мотиви різних частин «Діоптри» перегукуються між собою, як перегукуються й епіграми о Віталія. У першій частині сказано про багато речей, які можуть мати стосунок до загальних моральних і духовних принципів, але особливо в цьому плані вирізняється друга частина книги, що починається з повчання *«О нравѣхъ мира»*: *«Не любите мира, ни яже в мирѣ суть, глаголетъ божественный Іоанъ»* [2, арк. 65]. Увага до лицемірства й зрадливості світу викликана потребою знати й бачити, від чого людина мусить оберігатися (*«да лучше о него возможеши съхранятися»*):

*«Миръ всѣмъ щедро обѣщаетъ,
И обѣти своя не исполняетъ»* [2, арк. 67].

Барокова вишуканість наступного фрагменту не те, що стирає межу між віршем і прозою, власне між різними формами тексту, а увиразнює функцію епіграми, яка стає знаком того рівня, якого сягає розуміння небезпеки: *«Въ обѣщаніяхъ мира єсть лестъ, въ радости скорѣбъ, въ утѣшеніи туга, въ веселіи печаль, въ благополученныхъ временахъ неизвѣстующій. Ничтоже єсть въ немъ постоянно...»* [2, арк. 67 зв.].

За аналогією до зображення у дзеркалі, яке то з'являється, то зникає, хистка й умовна людська присутність у світі породжує відчуття особливої темпоральної напруги:

*«Хотѣй смерныхъ бѣдъ не познати,
Тицѣя лестій мирскихъ бѣжатъ»* [2, арк. 69].

Так поступово, споглядаючи у дзеркало світу, о. Віталій підкреслює марноту багатьох речей, які в ньому панують, і переконує, що людина, яка хоче протиставитися цій марноті, насправді має єдиний вибір:

*«Хощеши имѣти крѣпко чаяніє,
На Христа възлагай упованіє.
Той бо єсть вѣрный другъ своихъ не забываетъ,
Ихъ же яко згнѣшу ока соблюдаєтъ»* [2, арк. 71].

Втеча як неприйняття світових спокус мусить відбуватися повсякчас. Моральний імператив «біжи», до якого найчастіше закликає Віталій – це і «втікай», і «стережися», і «оминай», бо *«лучше єсть Христу работати. И с нимъ въ горькихъ обителехъ царствовать»* (посилання нема). Чернечий стиль життя, вибір між ярмом світу і ярмом Христовим, суворість Віталія – *«Бремя Господня иго не творитъ лѣнива, // О спасеніи, но выну бодра и тѣщалива»* [2, арк. 79 зв.]; *«Аще хощеши ся съ Христомъ веселити, Не лѣнися иго єго носити»* [2, арк. 80] – усе стосується тих, які зробили свій вибір. Але водночас усе відбувається в контексті розмови *«О многотрудномъ непокои мирянь»*, то і «миряни», світські люди, мали б зробити висновок з такого віддзеркалення – хоч і різкого, та правдивого. Власне їх біди (*«О бѣдахъ въ немъ же пребываютъ миряне»*, *«О небреженіи в немъ же пребываютъ миряне»*) зумовлюють бажання втекти. Таким чином, тут мовиться насамперед не про швидкоплинність часу, бо це світова, так би мовити, річ, властивість того, що змінне й непостійне. Авторове «біжи» закликає шукати спокій у наслідуванні праведних:

*«Отвержи убо сонъ и нераденіє,
Возлюби святыхъ путь, трудъ и бденіє»* [1, арк. 86].

Власне о. Віталій радить «каратися» чужими бідами, аналізувати чужий досвід:

*«О яко лучше єсть Христу работати,
...И с нимъ въ горькихъ обителехъ царствовать.
Нежели ради мирьскои лютости работы,
...Познати гладъ, и туне своя изъливати поты.
Тѣмъ же ты, чужими бѣдами накажися,
...Жестокого иго мирьского хранися.
И иго Христова носи любезнѣйшее,
...Выну, яко увясло многоцѣннѣйшее»* [2, арк. 77].

«Чужою бідою», що згадується в цій главі (*«О работѣ мирянь»*), стала історія Самсона, якого осліпили філістимляни *«и принудиша єго въ мельници молоти муку»*, тому: *«Блюди да не предасть тя лестивый миръ, яко Далида Самьсона»* [2, арк. 77-77 зв.]. Це мислення за аналогіями, не лише старозавітними, але й за античними, що спостеріг І. Франко [9, с. 166], дає підставу бачити і в цьому повчанні про Самсона, і у Віталієвій епіграмі той самий сенс, про який писав згодом Григорій Сковорода в листі до Михайла Ковалинського: *«Якщо б ми, – як твердить Теренцій, – училися на досвіді інших, виносячи з нього корисне нам, і якщо б ми вдивлялися в життя інших, неначе в дзеркало, то значно менше стосувалися б нас слова: досвід – наставник дурнів»* [8, с. 237].

В епіграмах «Діоптри» в особливий спосіб, як можна переконатися з наведених цитат, відчутний біблійний характер часу, який засвоїло українське бароко, але з поправкою на аскетичну модель. Вона зумовлює особливі форми пов'язаності життя на землі й життя на небі, спричиненими не просто бажан-

ням «відбути» земну подорож, а сповнити її глибиною служіння. Бог, міркує автор, не відкриває нікому часу його смерті, щоб кожний був готовий до її приходу. І покликається на старозавітного Йова, який говорить з Богом про нетривке життя людське: «Коли йому дні визначені, і число місяців його тобі відоме, і ти накреслив йому межу, якої він не переступить» [14, с. 5]. У Віталієвій версії цих слів – «*Кратки суть дніє челоуѣческїи, и число мѣсяцій его есть у Бога, глаголетъ Іовъ. Неизвѣстенъ есть часъ смертнѣи, и не вѣси въ которую стражу ноци, вѣзвѣтъ тя Господь*» [2, арк. 106 зв.-107] – помітний і характерний, як для прозового тексту, так і для його епіграм, якийсь особово-відсторонений виклад, немов наратор сам уникає дивитися в те світоглядне дзеркало, яке демонструє іншим. Звертає на себе увагу й відсутність безпосереднього звертання до Бога. Це мистецтво в сенсі І. Канта – вишукувати спасенні і пересічному людському розсудкові доступні повчання, говорити «скромною мовою раціональної віри», не перейматися тим, що лежить поза межами можливого досвіду, приймати те, що потрібне для керування розсудком і волею [4, с. 83]. І хоч у Канта це твердження впливало зі спонуки розвивати метафізику як науку і мало дещо провокативний характер, воно добре відповідає природі віршів Віталія. А попри все інше, заслуговує уваги підкреслений, часто при переході на вірш сполучником «*тъмъ же*», подвійний зв'язок між причиною і наслідком, які легко міняються місцями:

*«Хотѣи христїянскїи живот свой кончати,
Безвѣстную смерть должен еси поминати.
Яже травосѣцю уподобляетъ Понеже безвѣременнѣ встѣхъ постѣкаетъ//
И не трубитъ,
Сгда губить»* [2, арк. 78-78 зв.].

В історії української епіграматичної традиції вірші Віталієвої Діоптри сприймалися по-різному. Для Дмитра Чижевського вони були прикладом прозорості, що прикрашають «прозаїчні морально-аскетичні трактати, якими є глави цієї цікавої книги» [10, с. 418]. І він, відкривач українського бароко, «дозволив собі» виписати «довший шерег епіграм», які «не менш витончені (ніж пізніші зразки цього жанру – Б. К.), але в певному відношенні репрезентують барокову простоту» [10, с. 423].

Цікавішими, ніж прозовий текст, були вірші «Діоптри» так само для Івана Франка, попри те, що не бачив у них «ані поетичного таланту, ані оригінальності», а спробу «висказування в короткій віршовій формі певних моральних правил, життєвих обсервацій», або спробу «гномів, того, що німці називають *Spriichdichtung*» [9, с. 159]. І тут, помимо Франкових зацікавлень давнім письменством і його глибоких наукових студій, що могли перериватися і критичними зауваженнями, а особливо на адресу поетів, не обійшлося без людського й творчого чинника самого Франка. Мабуть, для нього, як ні для кого більше, «стара» українська поезія була тією «літературною» гаванню, що давала можливість спостерігати за відображенням вічних істин у досвіді далеких попередників. І хоч Франко не раз намагався відкривати «шлюзи», щоб поєднати старе й нове, але й так само намагався розгледіти в ізмарагдовому камені минулого своє «широлюдське лице». Якраз вірші Віталія давали йому таку можливість і підставу писати: «Перебравши ті незугарні вірші, ми віднайшли в їх основі живу симпатичну людину і думаємо, що не поступимо надто претензійно, рекламуючи для їх автора хоч скромне місце в історії нашої літератури XVII віку» [9, с. 172].

Іван Франко подає вірші Віталія Дубенського не в тому порядку, як вони розташовані в «Діоптрі», а так, як вони, на його думку, складаються логічно, окремо від прозового тексту [9, с. 159]. На основі Франкового експерименту постає цілісний сюжет духовних переживань, який увиразнює образ автора і його потенційних читачів. В опорі цього сюжету Франко бачить кілька традиційних тем: наслідування Христа, протиставлення аскетичного життя світовим розкошам; марність, непостійність і зрадливість світу, «відносини до рівних собі, до вищих і до нижчих, до ворогів і приятелів, до злих і добрих, до людських провин, до життя і смерті» [9, с. 164]. А шукаючи, як завжди, в давніх віршах відгому «супільних та політичних порядків, серед яких жив автор, тої боротьби українсько-руського народу за свою віру і національність, яка велася тоді», Франко наголошує, що «о. Віталій кілька разів показує пальцем на одну з фатальних хиб польської і української вдачі – охоту до старшинування, до проводу, нехиті до послуху, до підпорядкування своєї волі інтересам загалу» [9, с. 165]. У цьому контексті Франкове розмовне «показувати пальцем» насправді дуже добре передає вказівну чи, ліпше сказати, маркувальну функцію епіграми. Назва ж другої книги містить якраз те саме уточнення: «*Діоптри сиречь зерцала многозрителного. Часть или Книга Вторая. Указующая яко есть Развертанный миръ въ нравѣхъ своих*».

Найбільше епіграм Франко вибрав з цієї другої книги, з розділу «О нравѣхъ мира», дещо з першої, зазначивши, що в третій частині віршів майже нема. А відмітивши, що автор «малює життя праведного чоловіка як ношення ярма Христового» й досягає «поетичної пластики» в протиставленні небесного Сіону й розпусного Вавилону [9, с. 161], насправді трактує «Діоптру» у вимірах традиційної християнської парадигми світла й темряви, що випливає з ідеї Творіння й мотивує чесне життя як віддзеркалення світла:

*«Не пришелъ еси Вавилонъ сей населяти,
о изгнанъниче, но съ слезами поминати
Небесного Сїона; идеже обитаетъ
Отецъ нашъ, и въ свой покой призываетъ»* [2, арк. 84].

Вибір бути чи не бути людиною світла, отже, й перспектива «райських воріт» відкривається через працю, зречення вигоди й достатку, наперекір сітям, якими світ ловить людину, його брехливим обіцянкам, суєті людських пересудів і похвал. І коли Франко, спостерігши аналогію з персонажами Гомерової Іліади, цитує уривок з глави «*О суєтіи благородия праотческого*» про те, що лишається в могилах від гербів і вишуканої зброї, то певним чином легітимізує. Він додає Віталіїв голос до голосів тих його сучасників, які думали інакше і про герби, і про земну славу [9, с. 166].

Франкове прочитання віршів Віталія проявляє особливу форму комунікації між двома різними, а в чомусь і подібними, авторами. Серед ознак погорди до світу, який обдурює й спокушає людину, він зауважує «не тільки марність у сфері тіла, але також озлоблення в сфері духовній» [9, с. 163]. І це можна сприйняти як досвід самого Франка, що поглиблював солідарність із «забутим поетом», який «волисть пригадувати своїм читачам ті обов'язки – праці, поздержливості і пильності, які накладає на них праведне життя», і «одвічальність, яку вони беруть на себе, стаючи на чільнім місці» [9, с. 164–165].

Франкові студії над віршами «Діоптри» підкреслюють визначальну функцію загальнохристиянських і загальнолюдських орієнтирів. Власне це метафізичний план досвіду, що існує як «безперервне об'єднання (синтез) спостережень» [4, с. 77], і знання апіорі тотожне тривалому «призвичаєнню визнавати що-небудь істинним і через це визнавати суб'єктивну обов'язковість об'єктивною» [4, с. 81]. Так, традиція об'єднує своїх речників і залишається відкритою перед тими, хто її збагачує, а повнота такого синтезу інколи залежить від кількох спокійних, неупереджених і через те, несподіваних спостережень, такими є власне спостереження Дмитра Чижевського над сутністю епіграматичної форми Віталія як особливої конденсації літературного досвіду.

Якщо розглядати епіграми Віталія з погляду тієї перспективи, яка очікує цей жанр наприкінці XVII століття, то вони справді репрезентують «витонченість простоти», характерну для раннього бароко [10, с. 423], що впливало з намірів, переконання та поетичного вміння автора, тобто з навмисної простоти, яка, за словами Дмитра Чижевського, належить до стилістики бароко [10, с. 424].

Утім, вчитуючись в епіграми Віталія, можна зрозуміти, що їх своєрідність впливає не з техніки віршування, не з повторення слів, на які падає логічний наголос, не з антитез чи синтаксичного паралелізму, хоч і з цього також, а з єдності рацію й гисихії, характерної для українського мислення того часу [4, с. 3–5]. Ця єдність стає джерелом мелодики вірша, що провадить з простору, який знаєш до межі, за якою відкривається незнане. У такому метафізичному сенсі, у вказуванні на те, до чого варто прагнути й прямувати, проявляється таємнича поетика Віталія.

Література:

1. Діоптра Сиречь Зерцало. Албо изображеніє извѣстное Живота человекеского въ мирѣ. От многих Святых Божественных писаній и Отческих Догмат Съставленная. На словенскій язык, вѣчноє памети, Годным отцемъ Виталієм Ігуменом въ Дубнѣ преложена, и написана. – Єв'є, 1612 (зі вказівкою на 1 чи 2 част.)
2. Ісіченко І. Аскетична література Київської Русі / Ігор Ісіченко. – Харків : Акта, 2005. – 384 с.
3. Ісіченко І. Емблема у просторі барокового дискурсу / Арх. Ігор Ісіченко. Історія української літератури епохи бароко XVII-XVIII ст. – Львів-Київ-Харків : СВЯТОГОРЕЦЬ, 2011. – С. 367–368.
4. Кант І. Пролегомени до кожної майбутньої метафізики / Іммануїл Кант ; [Пер. за ред. Івана Мірчука]. – Мюнхен, 2004. – 324 с.
5. Паславський І. Гисихія і рацію. Філософський світ української культури середніх віків і раннього модерного часу / Іван Паславський. – Львів, 2015. – 614 с.
6. Рікер П. Інтелектуальна біографія / Поль Рікер; [Пер. з франц.]. – Київ: ДУХ і ЛІТЕРА, 2002. – 104 с.
7. Українська поезія. Кінець XVI – XVII ст. / [Упорядники В. П. Колосова, В. І. Кречотень]. – К. : Наукова думка, 1978. – 431 с.
8. Ушкалов Л. Література і філософія: доба українського бароко / Леонід Ушкалов. – Харків : Майдан, 2014. – 414 с.
9. Франко І. Забутий український віршописець XVII віку / Іван Франко. Твори у 50-ти томах. – Т. 31. – К. : Наукова думка, 1981. – С. 156–173.
10. Чижевський Д. Український літературний барок. Нариси / Дмитро Чижевський. – Харків : Акта, 2003. – 408 с.

УДК: 821.161.2-3.09

М. А. Крупка,
Рівненський державний гуманітарний університет

**ХУДОЖНЄ ОСМИСЛЕННЯ ІСТОРІЇ У КОНТЕКСТІ МІЖКУЛЬТУРНИХ ВЗАЄМИН
(НА ПРИКЛАДІ РОМАНУ ЛЕСІ СТЕПОВИЧКИ «ШЛЮБ
ІЗ КУХЛЕМ ПІЛЬЗЕНСЬКОГО ПИВА»)**

У статті йдеться про те, що проблемно-тематичний та ідейно-образний рівні твору спрямовані на відображення складного пошуку особистістю свого місця у житті. Наголошуємо, що у романі цей процес показано через осмислення таких основних мотивів: історії та сучасності, батьківщини та чужини, гендерної та національної ідентичності. Також з'ясовано, що важливим смисловим центром твору є ідея тяжіння минулого над сучасним, яка виписана через наскрізну тему Другої світової війни.

Ключові слова: історія, батьківщина, чужина, травма, війна, ідентичність.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОТОБРАЖЕНИЕ ИСТОРИИ В КОНТЕКСТЕ МЕЖКУЛЬТУРНЫХ СВЯЗЕЙ (НА ПРИМЕРЕ РОМАНА ЛЕСИ СТЕПОВИЧКИ «БРАК С КРУЖКОЙ ПИЛЬЗЕНСКОГО ПИВА»)

В статье говорится о том, что проблемно-тематический и идейно-образный уровни произведения направлены на отражение сложного поиска личностью своего места в жизни. Отмечается, что в романе этот процесс показан через осмысление таких основных мотивов: истории и современности, родины и чужбины, гендерной и национальной идентичности. Также выясняется, что важным смысловым центром произведения является идея доминирования прошлого над настоящим, которая выписана через тему Второй мировой войны.

Ключевые слова: история, родина, чужбина, травма, война, идентичность.

THE ARTISTIC INTERPRETATION OF THE HISTORY IN THE CONTEXT OF INTERCULTURAL RELATIONS (ON THE EXAMPLE OF THE NOVEL BY LESIA STEP OVYCHKA «MARRIAGE WITH THE GLASS OF PILZENSKE BEER»)

The article says that the problem-thematic, ideological and figurative levels of the novel are aimed at displaying complex searching of person's place in life. It is noted that in the novel the process of understanding is shown by the following main reasons: history and modernity, homeland and exile, gender and national identity. The researcher notes that in the analysis of reality in the novel the principle of comparison is used: in contrast to the home Europe is seen as an area of security and success.

The author pays attention to the fact that both characters are portrayed as victims of the political system and that the traumatic experience did the heroes closer and revealed to them the opportunity to get even with the past and start living again. Due to the political circumstances mother have declined from Andreas in childhood, the totalitarian system shifts the gender identification of women and focuses on work, not on the child. Accordingly, traumatic past of German leads to psychological problems in adulthood. Mariana's childhood has described the experience of a generation of Soviet children: grew up without a father, terrorized by mother, under the care of a total state. Therefore, its implementation is contrary to the circumstances and maternal figure replaces the traditional image of her grandmother as a carrier of wisdom and continuity of the Ukrainian people.

In the article, it appears that an important semantic center of gravity of the novel is the idea of the last date that discharged through the continuous theme of the Second World War. In fiction novel structure is involved numerous stories crippled human lives and shows that this political disaster dramatically changed the minds of the Germans.

Keywords: history, homeland, exile, trauma, war, identity.

Магістральною тенденцією розвитку сучасного міжкультурного діалогу стає переосмислення минулого і залучення історичного досвіду до вирішення кризових політичних ситуацій сьогодення. У роботі Аляйди Ассман «Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті» наголошується на домінуванні парадигми пам'яті у сучасній соціогуманітаристиці як результату суспільно-політичних потрясінь: «На відміну від традиції, що безперервно народжується та продовжується, рухи пам'яті спорадичні та нервові, вони певною мірою зумовлені течією. /.../ Мабуть, найсильнішим стимулом для роботи пам'яті була катастрофа руйнації та забуття в середині ХХ століття» [1, с. 26-27]. Для українського соціуму важливим є звернення до досвіду Другої світової війни із застосуванням нових художніх ракурсів, зокрема відмови від стратегії героїзації і бачення минулого крізь призму історії травми.

Про актуальність подій Другої світової війни у свідомості сучасного покоління свідчить поява художніх творів, присвячених осмисленню історії у контексті українсько-німецьких стосунків (Лариси Денисенко «Відлуння», Тетяни Белімової «Вільний простір», Ірен Роздобудько «Я знаю, що ти знаєш, що я знаю»). Дослідниця Тамара Гундорова трактує це як ознаку українського культурного простору, де прив'язаність до травматичного минулого ставить нащадків у позицію заручників [3, с. 10]. Ще однією мистецькою тенденцією сьогодення є художня рецепція мілітарного досвіду у світлі приватних історій конкретних людей. Оксана Пухонська зауважує: «Пам'ять індивідуальна у цьому випадку відкриває перспективу особистого досвіду травми, неспівмірного з мітом перемоги, в якому місце жертви надмір символічне» [12, с. 271]. Роман Лесі Степовички «Шлюб із кухлем пільзенського пива» належить до відповідної текстуральної парадигми.

Мета статті полягає у з'ясуванні проблемно-тематичних та ідейно-образних особливостей твору та зверненні особливої уваги на художній інструментарій відображення процесу віднайдення українкою особистісної та національної ідентичності у процесі освоєння чужоземного простору та реінтерпретації травматичного минулого.

В українському літературознавстві твір здобув певний розголос. На роман відгукнулися А. Дімаров [4], С. Караванський [5], В. Медвідь [9], Я. Поліщук [10], проте у подібному дослідницькому ключі його не аналізували.

У першій частині роману письменницька увага сфокусована на постаті Мар'яни, яка зображена як самодостатня успішна жінка. Вона перебуває у відрядженні в Німеччині і насолоджується життям: «Радість нуртує в мені» [14, с. 8]. Акцентовано на відкритості героїні до нового досвіду. У романі різницю світів зображено через увагу до матеріальних деталей. Захоплення побутовими речами у просторі СРСР вважалося таким, що суперечить свідомості радянської людини, адже мілітарна спрямованість економіки визначала державні пріоритети і формувала тотальний дефіцит найнеобхідніших речей. Політичні реалії призводили до психологічних перекосів і насаджували специфічну ціннісну парадигму: «Виходило так: якщо ти модний і гарно вбраний, то неодмінно бездуховний, а якщо затюканий та убогий – несеши у собі якнайвищу духовність» [14, с. 31-32]. Через різноманіття одягу різних кольорів, фасонів та розмірів у німецьких крамницях увиразнюється невідповідність двох соціальних систем. Колега-лікар зауважує, що Мар'яну у закордонному одязі не сприймуть вдома. Водночас, попри різноманіття пропозиції, німці віддають перевагу практичному вбранню, тому героїня і відчувається єдиною жінкою у всій країні, яка носить спідницю.

В іронічному ключі звучить традиційна теза про шлях України у Європу через вродливих жінок і про унікальність українки в очах чоловіків-іноземців: «Для перших я екзотична слов'янка, для наших – буденна сіра мишка ... з дипломом про вищу освіту, з очима, повними начитаності і туги за жіночим щастям. Та хіба цим здивуєш кого? У нашій країні, де всього повно, і землі, і талантів, і гарних розумних жінок?» [14, с. 91]. Із типово жіночими пріоритетами письменниця розкриває повсякденність, через яку можна пізнати глобальні процеси.

Особливістю художнього наративу є мовна поліфонія роману. Ярослав Поліщук зазначає, що мова є повноправним персонажем, оскільки у творі прописано одразу три мовні партії [10, с. 134].

Осердям роману є наскрізне порівняння топосів батьківщини та чужини. На початку зображено ідеалізоване бачення Мар'яною Шаблею Німеччини як сукупності культурних цінностей: вона говорить німецькою літературною мовою, добре знає історію, орієнтується в політичних питаннях і сприймає Берлін як мистецький центр. Саме тому перший розділ має символічну назву «Під зорями Іммануїла Канта». Як слушно зауважує Людмила Тарнашинська, «під поняттям Європа ми розуміємо саме стару Європу з її усталеним комплексом філософсько-світоглядних, естетичних, екзистенційних підвалин» [15, с. 119]. Водночас Україна в європейському інформаційному просторі постає через маркування Чорнобиля.

Друга частина «Перехід» увиразнює мотив батьківщина/чужина темою пограбування. Героїня повертається додому і опиняється у розтрошеній квартирі, яка символічно віддзеркалює внутрішній світ мешканки. Таким чином сплюндрований приватний простір позбавлений функцій захисту та оберегу. Ситуація матеріальної пустки (зłodії винесли телевізор, магнітофон, платівки, люстру) у психологічній системі координат проектується у стан тотального збайдужіння. Психологічна криза підштовхує героїню вирушити в Берлін, який на контрасті зображено як територію захищеності та успіху.

У третій частині «Німецька жона» дія розгортається навколо спроб героїні вжитися у чужоземні реалії. Шлюб з Андреасом у рецепції Мар'яни – випадковість, спровокована кухлем пільзанського пива і віднайденою за ним спорідненістю долі. Авторка звертає увагу на те, що попри різницю сучасних репрезентацій, вони обоє є жертвами системи. Європейець саме в Україні знаходить рідну душу і виліковується від нав'язливих станів, спровокованих побутом дитбудинку. В силу політичних обставин у дитинстві від нього відмовилася мати (залишалась по інший бік розполовиненого Берліна). Тоталітарна система зміщує гендерні ідентифікації жінки і головну увагу приділено не дитині, а роботі. Кейт Мілет акцентує на подібності моделей родини в Німеччині та Радянському Союзі [8, с. 262]. У романі обумовлено той факт, що саме історичні катаклізми руйнують долі людей, – Андреас є наслідком короткотривалого кохання німкені та американського солдата, який так і не визнав його за сина. Дефіцит батьківської

опіки стає причиною інфантильності персонажа. Образ на цілий світ не дозволяє повноцінно будувати міжособистісні стосунки, а самотність у дитинстві призводить до психологічних проблем у дорослому віці.

Минуле Мар'яни зображено як досвід цілого покоління радянських дітей: зростала без батька, тероризована, знищеною непосильною працею матір'ю, під тотальною опікою держави: «Я знала лише цілодобові ясла, цілодобовий дитсадок і школу-інтернат» [14, с. 43]. Тому її самореалізація відбувається всупереч обставинам, а материнську фігуру заміщує образ традиційної бабусі як носія мудрості та спадкоємності українського народу.

Леся Степовичка показує, що травматичний досвід зблизив героїв і відкрив перед ними можливість поквитатися з минулим і почати жити заново. Однак матері всіляко контролюють уже дорослих дітей, вимагаючи уваги і матеріальних свідчень любові. Вони схожі у тому, що їх материнська ідентичність під тиском держави не зреалізувалася вповні, проте кардинально різниться їхня старість уже в посттоталітарні часи: німкеня насолоджується життям і подорожує світом, а українка ціле літо проводить на городі, щоб не вмерти з голоду. Таким чином у романі осмислюється соціально-економічний ракурс проблеми батьківщина/чужина.

У художню оповідь роману вплетено численні історії покалічених людських доль. Війна вплинула на ментальність німців, які всіляко відмежовуються від патріотичної риторики, натомість конкретними справами підтримують батьківщину (реставрують пам'ятники, перейменовують вулиці). Водночас певні культурні цінності втрачені назавжди, відтак скомпрометовані нацистами традиційні пісні молоді покоління не знає. Як зазначає Мирослав Попович, тоталітарні держави Заходу і тоталітарна Росія були величезними проваллями у своїх національних історіях [11, с. 517]. Український досвід війни в інтерпретації Лесі Степовички маркується історичною несправедливістю. Наскрізне запитання роману: «Коли ж закінчиться це приниження переможців, якщо за всякою дрібничкою – до переможених?» [14, с. 96], – залишається без відповіді. З розгортанням сюжетної дії все виразніше вимальовується комунікативний розрив між своїм та чужим світами: «Ми виживаємо, продираємося крізь терна, боремося, а Європа живе для радощів. Живе, щоб тішитись життям» [14, с. 93]. Буттєвий модус України – балансування на межі голодної смерті. Проте побутовий та матеріальний комфорт не є для українки визначальним складником життєвого успіху.

Відсутність мовного бар'єру дає їй шанс безпроблемно інтегрувати у німецьке суспільство, але світоглядні установки традиційного українського світу суперечать способу життя європейського соціуму, де повага та ставлення оточення залежить від кількості витрачених коштів. Матеріальний чинник визначає і подружні стосунки. З часом з'ясовується, що саме «багатство» українки (власне помешкання, соціальний статус, будинок і земля в селі) спонукало берлінця одружитися.

Заголовок твору не менш цікавий для інтерпретації. Пиво – наскрізна метафора німецького способу життя: «Пиво – не просто напій, це – щоденний ритуал, це – філософія, ментальність нації» [14, с. 19]. На цьому фоні їжа сприймається як надлишок. Світоглядна установка економити змушує Мар'яну відмовитись від гастрономічних ласощів, без яких раніше не уявляла свого життя. У Німеччині діє правило: «Обов'язково вибирати, а не хотіти всього» [14, с. 167]. Цей момент стає вирішальним для самоідентифікації героїні: вона – гостя і мусить вести себе за правилами господаря.

Наступним кроком уніфікації стає ім'я (для зручності оточуючих Мар'яна називає себе Мірі). Нове ім'я має наслідком зміну сутності. З цього приводу Юрій Лотман зауважив, що називання речей постає як акт творення, перейменування – як перевтілення чи переродження [7, с. 529].

Відповідно до європейського стандарту героїня підлаштовує і зовнішність: обирає спортивний стиль одягу, не користується косметикою, дотримується дієти, щоб виглядати як середньостатистична німкеня: «Берлінки всі худі і стрункі. Лише я одна кругленька. Пригнічено розглядаю у дзеркалі власне тіло і ненавиджу ці пишні сідниці, круті переходи від талії до стегна, усі ці округлості, що такі не модні, такі не європейські» [14, с. 277]. Приміряння героїнею чужих ролей приводить до нівеляції особистості, а експерименти з тілом провокують загострення психологічної кризи. Художня ситуація «загубленого» обличчя відображає глибинні внутрішні зміни і накладається на мотив втрати ідентичності.

У романі «Шлюб із кухлем пільзенського пива» ще однією виразною деталлю чужини є неспівмірність екзистенційної пустки, яку відчують мешканці Берліна насправді, і маски благополуччя, яку вони носять на публіці. Європейці переживають особисті драми, але виходять із них через професійне спілкування з психоаналітиком, натомість товариське оточення – лише для демонстрації позитиву. Мар'яна страждає від неможливості «виговоритися», адже такий спосіб психологічної реабілітації закорінені у традиційній українській соціокультурі. У роботах Поля Рікера є поняття «нарративної ідентичності», що досягається шляхом «нарративної діяльності». І саме в процесі формування своєї життєвої історії, що є упорядкуванням подій, людина набуває цілісності і стійкості своєї ідентичності, де нарратив є необхідним елементом [13, с. 148]. З часом Мар'яна все більше підлаштовується під чужоземні реалії, але продовжує відкривати для себе світоглядні розбіжності: героїню вражає у німецькому соціумі пріоритетність закону над міжособистісними стосунками. В українській ментальності столітня боротьба держави з людиною вкоренила переконання, що розраховувати можна не на юридичний закон, а на сусіда. Так, Юлія Кристева зауважує, що чужинець починається тоді, коли виникає усвідомлення своєї

відмінності, і закінчується тоді, коли ми всі визнаємо себе чужими, бунтуємо проти зв'язків та спільнот [6, с. 7]. Героїня усвідомлює трагічну невідповідність своїх життєвих установок європейським цінностям: «Моя комунікабельність, широка душа (увесь світ – друзі!) можуть мене підвести» [14, с. 237], – і це одне із найдраматичніших відкриттів роману.

Конфлікт із державою поглиблюється через сюжетну колізію пошуку роботи. Бюрократична система офіційно дає дозвіл на працю, проте позбавляє практичної можливості його реалізувати. Всі нелегальні заробітки – (перекладацька діяльність, репетиторство) – лише посилюють відчуття неповноцінності у шлюбі. Крім матеріального чинника важливим є критерій соціальної затребуваності, який виявляється вирішальним для самоусвідомлення героїні: «Не хочу бути людиною останнього сорту! Не хочу бути ... соціальною вошею...» [14, с. 202]. Парадоксально, що у вільній Європі жінка опиняється в замкненому герметичному сімейному колі, натомість її життя в Україні асоціюється з публічним простором.

Чужина вражає нестабільністю і незакоріненістю: житло орендують, стосунки між людьми тимчасові, кожен за себе: «Втім, так живе уся Європа, легко, не прив'язуючись до обстановки, до місця» [14, с. 145]. Авторка з позицій спостерігача виразно діагностує незворотні зміни у структурі суспільства і родини. Психологічною травмою обертається для Мар'яни проблематичність втілення материнства. В українській традиції діти – невід'ємна складова повноцінної реалізації: «Я думала, що це відбувається само собою, коли двоє беруть шлюб» [14, с. 281]. Модель сім'ї без дітей є прийнятною для Європи, але ворожою українській ментальності, яка базується на патріархальній свідомості – зберегти генетичну пам'ять, зв'язок поколінь, забезпечити виживання українців як нації. Запозичити європейські цінності, у цьому випадку, означає втратити етнічну самоідентифікацію.

У Німеччині стосунки між чоловіками та жінками позначені гендерною рівністю, водночас це нівелює специфічні риси кожного з них. Усі вдягаються однаково – коротка стрижка, штани, мінімум косметики. Героїню влаштовує така самодостатність, адже чоловіки, своєю чергою, «не випинаються бундючно зі своєю маскулінністю» [14, с. 146]. На відміну від буттєвої настанови української жінки, яка присвячує своє життя «іншому»: державі, нації, колективу, батькам, родині, дітям, чоловіку – європейка піклується виключно про себе: «всі вони виглядають милими, здоровими і значно молодшими, як на свій вік» [14, с. 195]. Леся Степовичка зображує, наскільки далеко відходить сучасна модель життя жінки від її традиційного наповнення. Діти і шлюб не входять у пріоритети німкенів: вони мандрують, насолоджуються життям, користуються сексуальною свободою та матеріальною незалежністю.

Важливим чинником художнього задуму є акцентування на світоглядному конфлікті персонажів. Крах мрій, накладаючись на інші комунікативні розриви – перепади настрою чоловіка, матеріальні нестатки, сексуальний дискомфорт, – приводить до усвідомлення, що шлюб був пасткою, замаскованою під шанс. Авторка ускладнює ситуацію: кожен із подружжя почувається ошуканим. Андреас потрапляє під вплив стереотипу. Обираючи у шлюбі роль благодійника, він розраховує на відповідну поведінку дружини: компенсувати фігуру, втраченої у дитинстві, матері.

Героїня застряє між двох світів і не може зробити остаточного вибору. Час на освоєння чужого простору минає, проте він не просто не стає ближчим, а навпаки – віддаляється, загострюючи ментальні протиріччя. До міжособистісних протистоянь додаються релігійні та національні, зокрема жінка болісно сприймає ідентифікацію її з росіянами і наполегливо акцентує на своєму українському походженні. Знаковою постаттю національної окремішності у романі є Тарас Шевченко, чия поезія пророче увиразнює ситуацію самої героїні та ілюструє німецькій спільноті різницю колонізатора та колонізованого. Більш драматичною є втрата релігійної ідентичності. У католицькому оточенні Мар'яна ламає споконвічні звичаї святкування Різдва і це сприймається як зрада найрідніших людей. Письменниця наполягає на тому, що у Європі християнське торжество уже втратило своє первісне значення і перетворилося на атрибут споживацького суспільства. У цей сакральний час героїня розуміє, що все можна витерпіти за кордоном, крім неможливості відбутися космогонічний ритуал зв'язку зі своїми предками: «Чужина – це коли тобі ні з ким заколядувати» [14, с. 251].

Зрештою, українка усвідомлює безперспективність перебування у країні, де немає можливості застосувати свої сили і приходить до висновку, який постулює ідею роману: «Легше бути у своїй бідній країні бідним, ніж бідним у вашій, багатій» [14, с. 314]. Натомість більш перспективною через мотив етнічної закоріненості є самореалізація в рідній країні, адже «доля захована там, де ти народився» [14, с. 324]. Досвід чужини загострив почуття патріотизму, особистої причетності до політичної перспективи України, бажання власноруч творити майбутнє. Стан героїні вписано у структуру ностальгії відновлення, що робить наголос на ностос («повернення додому») і має на меті реставрацію національної традиції [2]. Збагачена новим досвідом, Мар'яна їде на батьківщину з чітким планом побудови власної держави: «Але спершу гітаристів – у відставку, злодюг – до в'язниць, красунь – назад, додому...» [14, с. 325]. Українка змодельована як тип громадянської людини. На це вказують у своїх рецензіях А. Дімаров [4], С. Караванський [5], В. Медвідь [9]. Пафос повернення зближує твір Лесі Степовички з романом «Польові дослідження з українського сексу» Оксани Забужко.

Мотив творчості звучить у романі «Шлюб із кухлем пільзенського пива» як спосіб подолання кризи. Чужина – лише літературний матеріал, а шлюб із іноземцем – творче відрядження для освоєння нового географічного простору і набуття досвіду, що зрештою стане текстом: «Я повинна написати про свій

досвід свободи в самій людині. Про те, що можна бути вільнішим за свою державу» [14, с. 316]. Творчість допомагає структурувати абсурд і хаос буття, віднайти себе серед безлічі масок та ідентифікацій, до яких вона змушена вдаватися, щоб позбутися тягаря чужинки.

Отже, у романі Лесі Степовички «Шлюб із кухлем пільзенського пива» історична тема реалізується через порівняння тополів батьківщини та чужини. Перебування героїні за кордоном позначене водночас прагненням зрозуміти іншого і загостреним відчуттям власного «я», що постає у тексті через постколоніальну та гендерну проблематику. У такій ситуації відбувається переосмислення не лише особистого досвіду, але і культурної спадщини та національної історії в цілому. Важливим смисловим центром твору є ідея тяжіння минулого над сучасним, яка виписана через тему Другої світової війни.

Література:

1. Ассман А. Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті / А. Ассман ; пер. з нім. К. Дмитренко, Л. Доронічева, О. Юдін. – К. : Ніка-Центр, 2012. – 440 с.
2. Бойм С. КОНЕЦ НОСТАЛЬГИИ? Искусство и культурная память конца века: Случай Ильи Кабакова [Електронний ресурс] / С. Бойм // Новое литературное обозрение. – 1999. – № 39. – Режим доступу до видання : <http://magazines.russ.ru/nlo/1999/39/boym.html>.
3. Гундорова Т. Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми: статті та есеї / Т. Гундорова. – К. : Грані-Т, 2013. – 548 с.
4. Дімаров А. «Чужина – це коли тобі ні з заколядувати...» / А. Дімаров // Степовичка Л. Шлюб із кухлем пільзенського пива. – Д. : ПП «Ліра ЛТД», 2007. – С. 329.
5. Караванський С. Одна за всіх / С. Караванський // Степовичка Л. Шлюб із кухлем пільзенського пива. – Д. : ПП «Ліра ЛТД», 2007. – С. 332–333.
6. Кристева Ю. Самі собі чужі / Ю. Кристева ; / пер. з фр. П. Тарашука. – К. : Основи, 2004. – 250 с.
7. Лотман Ю. Миф – имя – культура / Ю. Лотман // Семиосфера. – СПб. : Искусство-СПБ, 2004. – С. 525–543.
8. Мілет К. Сексуальна політика / К. Мілет ; / пер. з англ. У. Потятник, П. Тарашука. – К. : Основи, 1998. – 619 с.
9. Медвідь В. «Рятуючи себе, ми рятуємо світ» / В. Медвідь // Степовичка Л. Шлюб із кухлем пільзенського пива. – Д. : ПП «Ліра ЛТД», 2007. – С. 331–332.
10. Поліщук Я. Совок і свобода / Я. Поліщук // Ревізії пам'яті : літературна критика. – Луцьк : ПВД «Твердиня», 2011. – С. 128–138.
11. Попович М. Червоне століття / М. Попович. – К. : АртЕК, 2007. – 888 с.
12. Пухонська О. Реінкарнація травматичної пам'яті в сучасній українській прозі / О.Пухонська // Літературознавчі студії. – К. : КНУ ім. Т. Шевченка, 2016. – Вип. 47. – С. 265–272.
13. Рікер П. Сам як інший / П. Рікер ; / пер. з фр. В. Андрушка, В. Сирцової. – К. : Дух і літера, 2000. – 456 с.
14. Степовичка Л. Шлюб із кухлем пільзенського пива / Л. Степовичка. – Д. : ПП «Ліра ЛТД», 2007. – 336 с.
15. Тарнашинська Л. «...Чи ідеал вічної Європи є нашим ідеалом..?» (до питання інтуїтивної Європи та європейського месіанства) / Л. Тарнашинська // Європейська меланхолія. Дискурс українського окциденталізму. – К. : Стило, 2008. – С. 118–127.

УДК: 821.161.2

Л. Б. Лавринович,

Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки, м. Луцьк

ПОЕТИЧНА ІСТОРІЯ СЕЛА САМІЙЛИЧІ У ЗБІРЦІ Г. ЯСТРУБЕЦЬКОЇ «ПОЛІСЬКИЙ ПІЛГРИМ»: ПРОСТІР ІНДИВІДУАЛЬНОЇ ПАМ'ЯТІ ЯК ХУДОЖНІЙ ТЕКСТ

У статті здійснено аналіз поетичної збірки Г. Яструбецької «Поліський пілігрим» (Луцьк, 2011). Головний мотив книги – мотив національної пам'яті як приватної. Об'єктом поетичного осмислення є Волинське Полісся к. 1960–1970-х рр., а саме село Самійличі Шацького району на Волині. Авторка зображує локальний часопростір приватного спогаду про «малу вітчизну». Вона творить художні образи мешканців села, образи природного світу Волинського Полісся. Проаналізовано окремі елементи поетики збірки.

Ключові слова: пам'ять, локальний простір, Полісся, фольклорна стилізація.

ПОЭТИЧЕСКАЯ ИСТОРИЯ СЕЛА САМОЙЛИЧИ В СБОРНИКЕ Г. ЯСТРУБЕЦКОЙ «ПОЛЕССКИЙ ПИЛИГРИМ»: ПРОСТРАНСТВО ИНДИВИДУАЛЬНОЙ ПАМЯТИ КАК ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕКСТ

В статье анализируется поэтический сборник Г. Яструбецкой «Полесский пилигрим» (Луцк, 2011). Главный мотив книги – мотив национальной памяти как индивидуальной. Объектом поэтического осмысления является Волинское Полесье к. 1960–1970-х гг., село Самойличи Шацкого района на Волини. Автор изображает локальное пространство приватного воспоминания о «малом отечестве». Она творит художественные образы жителей села, образы природного мира Волинского Полесья. Проанализированы отдельные элементы поэтики сборника.

Ключевые слова: память, локальное пространство, Полесье, фольклорная стилизация.

POETIC HISTORY OF SAMIYLYCHI VILLAGE IN H. YASTRUBETSKA'S COLLECTION OF POETRY «POLISSIA PILGRIM»: THE SPACE OF INDIVIDUAL MEMORY AS A LITERARY TEXT

The article deals with the analysis of the collection of poetry «Polissian Pilgrim» (Lutsck, 2011) by H. Yastrubetska. Rustical discourse in modern literature is more and more realized as one among the motifs of lost idyll associated with reminiscences of the childhood. Poetry collection «Polissia Pilgrim» is the striking example of such a text. The keynote of the collection is the motif of national memory as an individual one. Volyn Polissia of late 1960–1970-s, namely Samiyllychi village Shatsk Rayon, Volyn is an object of author's poetic interpretation. The author depicts local time and space of her private recollection about «small motherland». She creates literary images of villagers and the images of Volyn Polissia natural world. The author reproduces relative poetic hierarchy of the Polissia universe in six parts-dedications of the collection «To My Parents and Village», «To the White Cottage and a Titmouse», «To Waters and Rain», «To Trees», «To Paths and Roads», «To Flowers, Grasses and Birds». The leitmotif of homesickness, which runs through the collection, is based on the opposition of the idyllic picture of the past and the profane present. Certain poetic elements of the collection have been analyzed. The specific feature of H. Yastrubetska's individual writing style is the creation of fuzzy boundaries between such categories as «author» – «author's image» – «persona / narrator». As a real author, H. Yastrubetska deliberately emphasizes own «absolute» presence in the text. This is also facilitated by means of paratextual elements of the collection. The author makes use of pasticcio to the folklore speech and genres, i. e. lyrical family-everyday songs, incantations, anecdotes, and fairy-tales.

Keywords: memory, local space, Polissia, folklore pasticcio.

Село/місто – традиційна для новітньої української літератури опозиція, реалізована через систему рустикальних та урбаністичних образів, мотивів, сюжетів, наділених більшою чи меншою мірою анти-тетичності. При цьому в сучасній художній літературі останніх років, вочевидь, чисельно переважає увага до різних форм урбанізму; актуалізація атмосфери міста, відбитку, який вона накладає на мешканців, поєднання суперечливих настроїв у його зображенні – цими атрибутами часто характеризується й українська лірика останніх двох десятиліть. Натомість рустикальний дискурс у ній усе частіше реалізується в річищі мотивів втраченої ідилії, асоціюється з пам'яттю про дитинство, про найсвітліші моменти життя. Яскравим прикладом такого підходу до подачі художнього матеріалу є поетична збірка Галини Яструбецької «Поліський пілігрим» (Луцьк, 2011), наскрізним мотивом якої можна визначити мотив національної пам'яті як приватної. Творчість авторки під таким кутом зору не розглядалася, відтак є потреба здійснити відповідний аналіз, що й визначає мету дослідження.

Галина Яструбецька, донедавна відома на Волині, насамперед, як досвідчений філолог-літературознавець, доктор філологічних наук, дослідник новітньої української літератури, яка одну за одною випустила у світ низку збірок поезій, що одразу стали об'єктом широкого читачького зацікавлення: «Memorioglifika (Різьблення по пам'яті)» (2009), «Photodosia (Світлодаяння)» (2010), «Поліський пілігрим» (2011), «Kalophonía (Прекраснозвуччя)» (2012), «Яшмове серце» (2013), «1=3» (2015). Поетичний манері Г. Яструбецької характерне глибоке осягнення найтонших нюансів буття, гармонійно доповнене споглядально-ностальгійними нотами. Є. Баран у передмові до однієї з книг Г. Яструбецької слушно зауважив, що «філософсько-екзистенційне осмислення світу в його сквородинівському вияві (Світ-Людина-Світ)» накладається в її поезії на «інтимно-жіночу глибину» та «елегічну ніжність» [1, с. 4].

Пам'ять – одна з найважливіших доміант буття людини, без неї неможлива культурна ідентичність, розуміння та відчуття себе особистістю. Два рівні, на яких взаємодіють національні пам'ять та культура, – індивідуальний та колективний: «перший пов'язаний із соціально зумовленою біографічною пам'яттю, а другий – із символічним порядком, інституціями та практиками, якими певні соціальні групи конструюють спільне майбутнє» [2, с. 11]. Переживаючи досвід минулого – індивідуальний чи спільний, особистість формує ідентичність, вводить власне «я» в координати цілісної аксіології.

Постмодерна доба змінила осмислення категорій пам'яті, історії, традиції тощо. Недосконалість історичної пам'яті як джерела репрезентації минулого та пізнання сучасності – загальне місце гуманітарного циклу сучасних дисциплін. Деконструктивістські практики постмодерної епохи (в комплексі з іншими факторами впливу на свідомість суб'єкта пізнання) релятивізують досвід рецепції минулого в усіх його проявах і призводять не просто до кризи історії як науки, а до думки про пізнавальну неспроможність будь-якого знання про минуле. Відтак уявлення про простори суспільної, колективної, зокрема й національної, пам'яті суттєво змінюють свої акценти: усвідомлення тенденційності, суб'єктивності будь-якої пам'яті не просто видозмінює наше колективне сприйняття минулого, а й часто його дискредитує. Саме з цим пов'язана зміна акцентів у ставленні до слідів, знаків минулого, яка полягає в повороті від історичної до приватної пам'яті. Увага до останньої – одна з причин, що каталізувала появу художніх дискурсів, далеких від магістральних тем літературної традиції, приміром тих, які описують минуле, з їх апеляцією до переломних історичних періодів чи важливих постатей національної або ж світової історії. А оскільки пам'ять про минуле, зосібна національне, завжди пов'язана з конкретним простором – локальним чи більш відкритим, то саме простір спогаду стає тим культурним кодом, який сучасні поети засобами слова намагаються передати читачеві, відтак художній текст перетворюється на образне осмислення малих, локальних просторів.

Яскравим прикладом цієї тенденції є збірка поезій Г. Яструбецької «Поліський пілігрим», часопроводними рамками художнього світу якої є Волинське Полісся к. 1960–1970-х рр., точніше – село Самійличі Шацького району на Волині, де народилася авторка. Таку мінімалізацію простору й часу Полісся Г. Яструбецька опосередковано актуалізує в назві збірки: пілігрим – подорожній, для якого будь-який простір – тимчасовий, бо його мета – проща, дорога до святини. Власне, локальний простір Полісся і є ця святина, збережена в індивідуальній, приватній пам'яті авторки, яка творить поетичну історію власного села. В. Давидюк у передмові до книги з промовистою назвою «Спогади втраченого раю» зауважив: «Такі місця є в кожного, якщо не на землі, то в серці. Часто їх не дуже й помічаєш. Поки вони є. Але коли втрачаєш бодай щось із їх контексту, починаєш розуміти, що вони були, і відчувати, як багато важили в твоєму житті, що саме там – земний рай, і тепер щоразу повертатимешся до тих місць як паломник на прощу» [3, с. 3]. «Поліський пілігрим» є унікальною за своїм виконанням і майже примарною спробою зафіксувати в поезії зникломе приватне минуле.

У поезії «Замість авторського переднього слова» лірична героїня вводить читача в уявно-оніричний простір «галереї снів», налаштовуючи таким чином свій і читачький зоровий об'єктив на сприйняття давно минулого, «покритих смолю спогадів», так виказуючи свою надмету:

*Розбити б
глеки із пам'яттю,
пролити б
свячену воду –
щоб ними світ просякнув.
Імення засвітити б
і
вклякнути
перед ясними
образами
роду* [5, с. 10].

Сама поетична збірка поділена на шість частин-посвят: «Батькові-матері і селу», «Білій хаті і синичці», «Водам і дощеві», «Деревам», «Стежкам-дорогам», «Квітам, травам, птахам». Цей поділ у Г. Яструбецької відбиває умовну ієрархію поліського всесвіту – простору пам'яті, де кожному – чи людині, чи дереву – відведене своє місце.

Основну частину збірки починає однойменна поезія:

*Замість костура –
промінь.
Вузликом білим –
світ
Титло дороги –
спомин.
Буква –
ожини цвіт* [5, с. 12].

Скупий на слова текст – як обряд переходу із сьогодення в примарне минуле, у спогад. Авторка в зображенні хисткості світу пам'яті використовує місткі образи: «зачарований світ» [5, с. 58], «тіні напівпрозорі і звинні» [5, с. 58], «знебулі постаті над полем хилитаються, / зникають, чезнуть в кадрі чорно-білим» [5, с. 119], «[образи минулого] мов кадри порваної плівки / мигтять / і / гаснуть на екрані ночі» [5, с. 130] та ін.

Недосконалість людської пам'яті, не здатної зафіксувати важливе, авторка зображає в образі хати, яка:
...то виринає із сосон пам'яті,
то зникає, прикрившись
засуvom кованим.
Грається
зо мною
у хованки [5, с. 82].

Вводячи читача у своє Полісся, Г. Яструбецька не апелює до знаних історичних постатей краю чи універсальних національних образів, що мають стосунок до політичного націєтворення. Її український контекст і, ширше, світовий інтертекст радше культурологічного спрямування. Він не виявляється у зверненні до сюжетів національної історії, а вводиться частіше алюзивно – як налаштування на сприйняття поетичного світу Полісся крізь призму відомих культурних образів. Із цією метою авторка може згадувати чи натякати на відому персоналію, чи культурне явище, чи образ у назві, підназві, короткій ремарці, примітках до твору тощо. Наприклад, ремарка до поезії «Жінка-дівчина в сорочці з журавлини» – «*Це сюжет для Олекси Новаківського або для майбутнього поліського Іоанна Пінзеля*», чи «Оповідання про розпач» із підзаголовком «*Варіація на одну з тем В. Стефаника*», чи поезії «Правда від Григора Тютюнника», «Самійличівська місячна соната» тощо.

Значна частина поетичних текстів Г. Яструбецької стилізована під фольклорні жанри – найперше ліричні родинно-побутові пісні, замовляння, бувальщини та казку (наприклад, «В пісні співають», «Шептались вітер з листям», «Жив собі дід та баба», «Почуваюсь дівчиском», «Ой у лузі калина» та ін.). Г. Яструбецька часто використовує діалектизми, подеколи навіть долучаючи до створення аури поліського світу елементи фонетичного запису, – щоб якомога точніше передати особливості звучання мови: «*Широкє / Сиєнє / Довгеє / Пудширокеє / Захмельове / Пудхмельове / Гниле / ... / все / мале й велике / одкровення трав – / усе котило хвилі / все цвіло...*» [5, с. 42–43].

Часто стилізований текст у межах конкретного художнього твору є лише фрагментом із самостійною ритмомелодикою і має в його цілісній структурі окрему виражальну роль. Скажімо, в поезії «Чия ж то ти будеш, осене» стилізований під народну ліричну пісню текст виконує функцію обрамлення, «рамкової конструкції», всередині якої – пейзажна замальовка, де «*кущ ліщини завмер*», а «*горішок біжить-збігає*» вниз, щоб «*дочекатись і засвітитися ... у долинах бабці Христини*». У самій замальовці рясно використана діалектна лексика, а антропонім подано із приміткою: «*Бабця Христина – мамина мама, Дзядук Христина Семенівна*» [5, с. 28]. У такий спосіб взаємопроникання універсального пісенно-фольклорного начала та приватної мікроісторії створює ефект народження нового поетичного міфосвіту.

Специфічною ознакою творчої манери Г. Яструбецької, яка вповні проявила себе і в цій поезії, є розмивання меж між літературознавчими категоріями «автор» – «образ автора» – «ліричний герой / суб'єкт». Г. Яструбецька як реальний автор свідомо підкреслює свою «неумовну» присутність у тексті. Цьому, зокрема, сприяють паратекстові елементи – примітки, ремарки, фотоілюстрації з приватного архіву (скажімо, дитячі світлина авторки з відповідними підписами). Так перед читачем твориться поетична книга, яка, попри очевидне потужне суб'єктивне начало, містить документальну основу.

У «Поліському пілігримі» авторка виводить цілу галерею мешканців села Самійличі. Образ предків у Г. Яструбецької – не відомі історичні персонажі, які стали універсальними національними знаками-символами, а звичайні, непримітні «маленькі люди», які стають героями більш локального поліського міфу – того великого всесвіту поліського села Самійличі, що його малою дитиною бачила лірична героїня (у книзі подеколи складно розділити ракурс часу, з якого ведеться мовлення, – чи це дитяча рецепція, чи спогад дорослої авторки).

Серед таких персонажів – віршник, гуморист, мисливець, грибник Григорій Пех («*Напевно, кожен ліс / особливо з озером, / має свого дядька Лева*» [5, с. 25] – авторка застосовує алюзію на добре впізнаваний українцям образ із драми-фесрії Лесі Українки «Лісова пісня»), сусід через три хати Кирило Грицюк (який «*Ішов до лісу по гриби один – / вернувся з казкою*» [5, с. 37]), авторчина «хрищонка» Марія

Кусько, жебрачка Зоська, яку «вигнали з дірявого хліва на покинутому хуторі с. Самійличі представники влади...» [5, с. 60], «одна з найбезборонніших жительок с. Самійличі» Фадііха, тітка Уляна, «котра ЩОСЬ знала» [5, с. 62], мистецьки обдарований рід Дубувців і, звичайно, батько й мати ліричної героїні. Кожен із персонажів зображений у нібито цілком упізнаваній, звичній для будь-якого села історії-ситуації, та в поетичній свідомості вони набувають рис символу незбагненого поліського універсуму, де казкове, дивовижне – частина щоденного побуту:

*Сьогодні знаю вже, чому завжди
у діда Пеха навіть у роки,
коли ні риби, ні грибів, таки
кошіль був повний.*

** Лилося світло із його руки... [5, с. 27].*

Наскрізний мотив ностальгії, який пронизує ці вірші, базується на протиставленні ідилічної картини минулого та профанної сучасності («переступаю / через будні і спогади» [5, с. 59]). Простір спогаду манить обширом небуденності, однак і веде до усвідомлення невтішного: назад повернення немає, усі герої самійличівського міфу стали минулим, ліричну героїню «ніхто там не чекає» [5, с. 22]. У поезії «Було. Поліський рай» про це йдеться так:

*У цім раю все дихало, росло,
сміялось, повзало, літало, жебоніло,
весніло, літувало, осеніло,
перебувало зиму і – БУЛО.
Жило-було. Як в казці [5, с. 18].*

У світі, зображеному Г. Яструбецькою, повернення в сакральний часопростір неможливе. Час не повертається до джерел. Звідси – інтровертність, своєрідна емоційна контрольованість авторки. Така зміна в поетичному баченні минулого – не стільки особливості індивідуально-авторського сприйняття, скільки наслідок всезагального, у планетарному масштабі, осмислення незворотності, минулості всього, що має цінність для рефлексуючого суб'єкта. Це осмислення, що стало фактом культурної свідомості на рубежі тисячоліть, має багато причин: глобалізація, яка веде до гомогенізації культурного простору, перебування в системі «швидкого часу», який позбавляє людину надії на найменшу стабільність, постмодерністський релятивізм, що постулює відносність істини тощо. Тому чи не єдине, за що людина може «зачепитися» в пошуках опори, – пам'ять.

Накладання тайнопису спогадів дитинства на сучасність спонукає до несподіваних аналогій, як-от у поезії «В епоху глобалізації», де введено образ Великого Поля, схожого на сучасний глобалізований світ завдяки своїм розмаїтим мешканцям – рудим і чорним мурашкам, кротам, польовим мишам і птахам: «Все як годиться / в добрих сусідів – / дець пошептатись, / погомоніти, / дець побурчати, / посабаніти / і – / жити» [5, с. 47]. Проте у фіналі поезії авторка змінює часову і просторову перспективу: «Тепер маленьке / Велике Поле» [5, с. 47].

Часове протиставлення «тоді – тепер» у Г. Яструбецької ускладнене наявністю третього компонента – уявного образу вічності, який у «Поліському пілігримі» асоціюється насамперед із природою: віковичним диким лугом, що його недолугі господарі розорали «без будь-якої потреби» («Звук / розначливий / обірваних / століть / над лугом / покаліченим / стоїть» [5, с. 49]), місяцем над поліським простором («...над ланом споночилим, тихим / повипускав собі на втіху / сріблястих коней – / мов стрімкі / перлисті птахи із віків / знялись над світом» [5, с. 51]), поліської води («Вода, вода й вода. / Вода у тисяч років / протяжністю» [5, с. 88]). Ці та подібні образи у збірці утворюють думку про парадокс невідповідності: віковичне – минає, навіть природний світ Полісся.

Звідси – наполегливе бажання авторки зафіксувати в пам'яті кожне знайоме деревце (скажімо, грушу, від якої місячної ночі «сріблясто-чорні тіні / ворухнуться, / пересівають роки, як пелюстки, / шепочуть – / колишнє згадують») [5, с. 129], квітку («Світ вивицився до дрібної квітки» [5, с. 138]), чи навіть «сітку навукову» [5, с. 113].

Поліський пантеїстичний дух у поезії Г. Яструбецької – наслідок прагнення поетичної свідомості розчинитися у природній стихії, втоми від досвідно-раціональної обтяженості, розуміння всеминущості, вмирання найдорожчого.

Полісся Г. Яструбецької неможливе без води. Ця стихія найуніверсальніша у своїй всеохопності («Поліські фрески»):

*А де б іще
малювати Господу фрески,
як не тут,
де вода, вода і вода.
С чим фарби розвести [5, с. 94].*

Не випадково один із розділів книги має присвяту «Водам і дощеві». До озер і рік у Г. Яструбецької додано дощі та криниці. В поетичному світі збірки «Поліський пілігрим» останні обіймають більше місця – і кількісно, і метафорично («На світі – нікогосько, / крім дощу» [5, с. 96]). Авторка акцентує увагу і на поліському озерному просторі. Архетипний образ водної стихії асоціюється з символами

часу, вічності та пам'яті: «Річка д-о-о-овга – / від життя / до життя. / Час берегом човгає – / річку провадить / до не-забуття» [5, с. 95]; «Два потоки хату обнімають. / [...]. / Серце розкривається у тиші – / пам'ять пишеться» [5, с. 39]; «Під здивованим поглядом жовтого місяця / пісня-запах гірчить і світиться, / через пам'ять переливається, / у водах вічності відбивається» [5, с. 136] і т. д.

Символіка неблаганності, незворотності перебігу часу, як і глибини, бездонності, таємничості стихії води, – один із мотивів поезії «Колодязь був звичайним», поряд із мотивом переходу – від звичного, буденного до дивовижного, сакрального. Твір має тричастинну будову, де перша і третя структурно тотожні, проте антитетичні. У першій частині йдеться про колишній поліський міфосвіт, коли у свідомості ліричної героїні «Колодязь був звичайним. / Зовсім-зовсім звичайним. / За поліським добрим звичаєм...» [5, с. 93]. У третій, заключній – про те, що «Колодязь став незвичайним – / бездонним став у одчайнім / крикові темноокім» [5, с. 93]. Ця антитеза, яка творить основу внутрішньої напруги поетичного тексту, має ядро-основу, що структурно розміщена в другій частині твору («А де ж та Галя, що воду / несла й коромисло гнулось?...» [5, с. 93]). Вона символізує темпорально-меморіальний перехід, причому у свідомості реципієнта цей фрагмент сприймається одночасно як алюзія і на знамениту українську народну пісню «Несе Галя воду...», і на приватний життєвий світ ліричної героїні-авторки («та Галя»), що хоче зафіксувати в пам'яті своє минуле. Таким чином, у творі в символічній формі продемонстровано, як зв'язані воедино національний, колективний та індивідуальний, особистий досвід людини – в осягненні і швидкоплинності часу, і хисткості пам'яті.

Отже, минуле в горизонті людського досвіду завжди опосередковане сучасністю, яка «диктує» суб'єктові свідомості погляд на нього. П. Нора, ведучи мову про сучасний феномен прискорення історії, внаслідок якого «будь-яка річ зникає щоразу швидше», зауважив: «...наше теперішнє приречене на пам'ять, тобто на фетишизм сліду, на історичну одержимість, накопичення спадщини, нескінченне збільшення виявів національного життя – не тільки його історії, а й пейзажів, традицій, звичаїв, зниклих виробництв. Усе – історичне, все гідне згадки, все належить до нашої пам'яті» [4, с. 17-18]. Саме з цим пов'язана прискіплива увага сучасних авторів до різних форм поетичної репрезентації минулого – як колективних, так й індивідуальних. Індивідуальний досвід спогаду про «малу вітчизну», про приватно-інтимний простір пам'яті в Галини Яструбецької оприявнює цінний поетичний спосіб фіксації минулого, тим самим демонструючи тяглість культурної пам'яті про поліський універсум в усьому його безмірі.

Література:

1. Баран Є. «Вибухають палімпсестні кола світобудови»... / Є. М. Баран // Яструбецька, Г. Фотодосія (Світлодаєння) : поезії. – Луцьк : ПВД «Твердиня», 2010. – С. 3–6.
2. Грінченко Г. Das kulturelle Gedächtnis в сучасних дослідженнях пам'яті / Г. Грінченко // Ассман А. Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті ; пер. з нім. – К. : Ніка-Центр, 2012. – С. 9–17.
3. Давидюк В. Спогади втраченого раю / В. Давидюк // Яструбецька Г. Поліський пілігрим : поезії. – Вид. 2. – Луцьк : ПВД «Твердиня», 2011. – С. 3–9.
4. Нора П. Теперішнє, нація, пам'ять ; пер. з фр. / П'єр Нора. – К. : «КЛІО», 2013. – 272 с.
5. Яструбецька Г. Поліський пілігрим : поезії / Г. Яструбецька. – Вид. 2. – Луцьк : ПВД «Твердиня», 2011. – 160 с.

УДК: 821.161.2

А. М. Лахманюк,*Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка, м. Тернопіль***ЛОКАЦІЯ І ФОКАЛІЗАЦІЯ: ПРОСТОРОВІ ПЕРЕМІЩЕННЯ І ЗМІНА ПЕРСОНАЖНОЇ СВІДОМОСТІ У ПРОЗІ МИХАЙЛА КОЦЮБИНСЬКОГО**

Стаття присвячена аналізу читачьких і персонажних когнітивних процесів у новелі Михайла Коцюбинського «Хвала життю». Теоретичною основою дослідження є наратологічні аспекти поетики Аристотеля (поняття перипетії, катастрофи і катарсису) та концепція фокалізації (зовнішня, внутрішня, нульова), розроблена Жераром Женеттом. Читачькі когнітивні ефекти (здивування, ніяковість, розгубленість, когнітивний дисонанс) сконструйовані у новелі шляхом персонажних трансакцій і транслокацій протагоніста в просторі представленого світу, уявного досвіду та очікувань.

Ключові слова: локація, фокалізація, катарсис, катастрофа, перипетія, сатира, іронія.

ЛОКАЦИЯ И ФОКАЛИЗАЦИЯ: ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ ПЕРЕМЕЩЕНИЯ И ПЕРЕМЕНА ПЕРСОНАЖНОГО СОЗНАНИЯ В ПРОЗЕ МИХАИЛА КОЦЮБИНСКОГО

Статья посвящена анализу читательских и персонажных когнитивных процессов в новелле Михаила Коцюбинского «Хвала жизни». Теоретической основой исследования являются нарратологические аспекты поэтики Аристотеля (понятие перипетии, катастрофы и катарсиса) и концепция фокализации (внешняя, внутренняя, нулевая), разработанная Жераром Женеттом. Читательские когнитивные эффекты (удивление, смущение, растерянность, когнитивный диссонанс) сконструированы в новелле путем персонажных трансакций и транслокаций протагониста в пространстве представленного мира, воображаемого опыта и персонажных ожиданий.

Ключевые слова: локация, фокализация, катарсис, катастрофа, перипетия, сатира, ирония.

LOCATION AND FOCALIZATION: SPATIAL REMOVAL AND CHANGE OF CHARACTER'S CONSCIOUSNESS IN THE PROSE BY MYKHAILO KOTSIUBYNSKY

The article is devoted to the analysis of readers' and characters' cognitive processes in the short story Praise life by Mykhailo Kotsiubynsky. A theoretical part of the research is based on the narratological aspects of Aristotle's Poetics (the notion of peripetia, catastrophe, and catharsis); the studies of Northrop Frye about literary modes and the conception of focalization (external, internal, zero) outlined by Gerard Genette.

According to our hypothesis the readers' cognitive effects like a surprise, constraint and confusion are constructed in a short story by means of characters' transactions and translocations of the protagonist in the space of the presented world, imaginary experience and characters' expectations. The mechanism of emergence of these effects is predefined by the combination of actors', narrators' and focalizers' functions in the actional field of the protagonist.

Each character's translocation presents a separate peripetia, which is based on the principle of gradation. It ends up a catastrophe and experiencing the catharsis. The last one is characterized as a cognitive dissonance in the terminology of cognitive narratology.

A plot configuration of the story appears by means of the models of satire that is close to the dramas of doom of man, who is in the captivity of this world and who inevitably faces with death. The main trope, in this case, is an irony. It is the most adequate to satiric representation of the reality.

Keywords: location, focalization, catharsis, catastrophe, peripetia, space, satire, irony.

Американський історик та літературний критик Хейден Уайт розглядає сатиру як один із типів побудови сюжету (поряд з романом, трагедією та комедією). У своїй відомій книзі «Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe (Метаісторія: Історичне уявлення в Європі XIX ст.)» він побудував схему використання істориками чотирьох різних тропів – метафори, метонімії, синекдохи та іронії. Кожному тропу відповідає своя ідеологія, тип сюжету, форма аргументації. Уайт, слідуючи ідеології канадського філософа Нортропа Фрая, стверджує, що «історії, написані за типом Іронії, літературною формою якої є Сатира, спрацьовують саме через обман нормальних очікувань... Архетипна схема сатири – це, фактично, драма приреченості людини, яка перебуває в полоні цього світу...» [9, с. 28].

Чимало новел Михайла Коцюбинського («Коні не винні», «Лялечка», «В дорозі», казка «Хо») побудовані за типом сатири та здатні змінювати читачькі сподівання. Крім того, письменник використовує інші прийоми (наприклад, зміну локацій), щоб трансформувати ставлення своїх літературних персонажів, впливаючи таким чином на читача.

У поданому дослідженні ми розглядаємо новелу Михайла Коцюбинського «Хвала життю» як тип сатиричного сюжету. Гіпотеза полягає в тому, що письменник змінює сприймання персонажів через градаційну зміну локацій. **Мета наукової статті** – простежити, як змінюється свідомість протагоніста під час переміщення у просторі та які емоції при цьому виникають у читача. Таким чином, теоретичним підґрунтям є наратологічні поняття перипетії, катастрофи і катарсису (Аристотель); концепція фокалізації (В. Шмід, Ж. Женетт) та побудова наративного хронотопу у творі (М. Бахтін).

Важливим чинником організації наративного простору в художньому тексті є фокалізація (focalization). Термін запропонував французький теоретик літератури Жерар Женетт для того, щоб уникнути двозначності уже досліджених понять: «точка зору», «фокус нарації», «перспектива», «погляд» (В. Шмід, Б. Успенський, К. Брукс, Р. Уоррен) тощо. На його думку, фокалізація – це організація в оповіді точки зору і способи донесення її до читача [4, с. 205-206]. З теорією фокалізації пов'язані три дискусійні проблеми: природа фокалізації (становить фокалізацію), агент фокалізації (фокалізатор, чи той, хто бачить), спосіб фокалізації (як щось фокалізується). Ж. Женетт пропонує типологію не за відмінностями між тим, хто бачить або говорить, а за критерієм «наскільки більше за персонажа бачить і знає наратор». У зв'язку з цим він пропонує виділяти три види фокалізації:

- 1) нульова (потік інформації необмежений; наратор знає все про події та персонажів);
- 2) зовнішня (наратор не вводить себе в перспективу жодного персонажа і знає менше, ніж він);
- 3) внутрішня (об'єктивна нарація, де наратор знає те, що знає центральна наративна свідомість – нарація очима певного персонажа; тут береться до уваги чуттєвий світ оповідача, розвиток тексту скерований його свідомістю; те, що бачить і знає оповідач, збігається з тим, що бачить і знає персонаж) [4, с. 206].

Німецький наратолог Вольф Шмід визначає «точку зору» як утворений зовнішніми і внутрішніми факторами вузол умов, що впливають на сприйняття і передачу подій [10, с. 122]. Зважаючи на фактори, він окреслює п'ять планів, в яких може проявлятися точка зору:

- 1) просторовий план (точка зору у її власному, початковому сенсі цього слова);
- 2) ідеологічний план (фактори, які визначають суб'єктивне ставлення фокалізатора до явища: коло знань, спосіб мислення, оцінка, загальне бачення);
- 3) часовий план (відстань між початковим та пізнішим сприйняттям подій);
- 4) мовний план (способи вираження думки фокалізатора під час подій і під час розповіді про ці події; передавання думки оповідача мовою персонажа);
- 5) перцептивний план (призма, через яку сприймаються події; світ очима оповідача або персонажа) [10, с. 113-127].

Таким чином, аналізуючи текст, ми можемо точніше визначити тип фокалізації та з'ясувати її особливості.

Художню єдність літературного твору в його відношенні до реальної дійсності визначає хронотоп [2, с. 394]. Тому ціннісними в дослідженні тексту є темпоральні та просторові характеристики. Вважаємо, що фокус і локація є важливими функціями, за допомогою яких відбувається трансформація персонажної свідомості. Спробуємо застосувати запропоновану модель для аналізу новели «Хвала життю» Михайла Коцюбинського.

У тексті оповідач згадує події зруйнованого містечка Мессіни (Італія), очевидцем яких він був уже наступного дня після землетрусу. Крок за кроком герой пересувається містом, бачить зруйновані будівлі, присипані камінням, речі побуту, залишки людських трупів тощо. Літературознавець Олександр Ковальчук у своїй ґрунтовній монографії «Візуальне у творчості М. Коцюбинського» так розмірковує з приводу досліджуваної новели: «На рівні ландшафту міста поетика контрасту заявляє про себе конфліктом двох дискурсів. Перший пов'язаний із впорядкованим космосом буття, другий – із жахаючою руйнацією його. Катастрофа (в уяві героя) набирає космічного характеру... Руйнівні сили перетворюють на архітектурний абсурд весь міський простір» [5, с. 196]. «Позбавлена морального простору та об'ємних конотацій сума речей і тіл починає виступати знаковим символом руйнування світу, найвиразнішою репрезентацією смерті» [5, с. 197].

Постійно змінюючи локацію «*посувався далі*», «*рушив далі*», «*підійшов*», «*опинивсь*», персонаж передає читачу свої безпосередні враження, емоції та почуття: «*Чим далі я посувався, тим частіше стрічав сей люд в жалобі, тим виразніше я почував, що щось мене мулить!*» [6, с. 262]. Він є і наратором, і фокалізатором одночасно. Внутрішня фокалізація зумовлена чутливим сприйняттям простору. Руїни відправляють героя до іншої реальності. Кожна картина все більше нагнітає внутрішній світ і вибудовує у свідомості персонажа образи-аналогії:

- 1) «*...земля струснула з себе величний город, як пес струшує воду, вилізиши з річки*» [6, с. 261];
- 2) «*тонкий залізний стовп ліхтаря неприродно нахилився, немов придивлявся зверху скляними очима*» [6, с. 262];
- 3) «*...чорні мужчини й тихі жінки, наче черниці, немов гості похоронні йшли комусь віддавати останній привіт*» [6, с. 262];
- 4) «*мені здавалось, що коли б сфотографувать їх, на пластинці вийшли б не людські очі, а картина руїни*» [6, с. 262];
- 5) «*...середина хати стояла одкрита, немов на сцені*» [6, с. 263];

6) «...**фонтан засох, наче виплакав сльози над чужим горем. Сухі роти тритонів умирали од спраги**» [6, с. 263];

7) «**в вузьких вуличках, як в коридорі, було безлюдно і сумно**» [6, с. 264];

8) «...**загарчала земля і захиталась, наче спина корови, що хоче звестись**» [6, с. 265];

9) «...**тісні дерев'яні крамниці, наче коробки з-під макаронів**...» [6, с. 265];

10) «...**жінки збилися круг візка, як чорний бджоляний рій**» [6, с. 265].

Наведені метафори і порівняння формують традуктивний стиль мислення персонажа. Кожного разу, змінюючи локус, він накладає на побачені речі властивості інших предметів (частіше неживе оживає) чи реальностей, маркованих його досвідом. По суті, оповідач реконструює в уяві місто, створюючи контраст до реального.

Таким чином, у новелі ми простежили три типи переміщень-змін:

1. Просторове переміщення. Персонаж-наратор змінює сім локацій. Кожен новий простір відображає руїну градаційно, одночасно підсилюючи напругу в протагоніста та читача.

2. Уявна переміна: реальність – досвід. Стан свідомості оповідача чутливо сприймає реальність. Часто рецепція зумовлена психологічними станами «сподівався», «почував», «здавалось», котрі, своєю чергою, підсилюють емоційний стан, активізують увагу та мислення. Аналогії до зруйнованих речей виникають на основі досвіду. Якщо визначити план точки зору за В. Шмідом, то очевидно, що у цьому тексті він просторово-перцептивний. Адже, як ствержує В. Шмід, перцептивний погляд часто збігається з просторовим... Такий опис, як правило, забарвлений оцінкою та стилем того ж персонажа [10, с. 127].

3. Зміна свідомості: очікування – реальність. На початку та наприкінці новели зображено дві ситуації, котрі кардинально дивують героя та змінюють його свідомість. Звернімо увагу на таблицю:

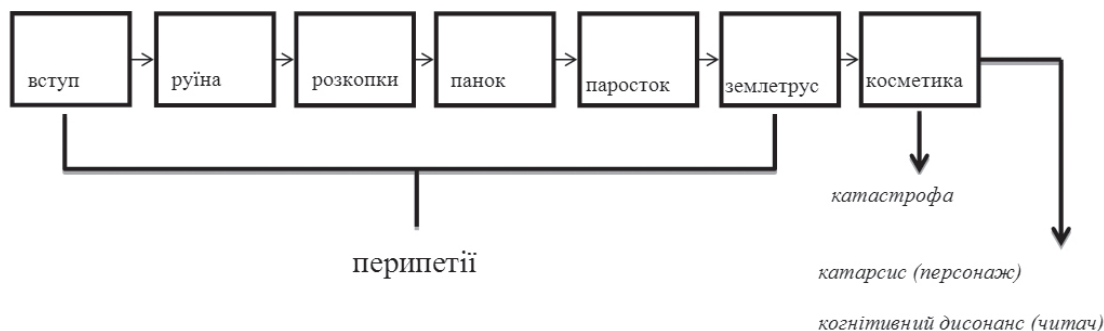
Уявний простір (очікування)	Реальний простір (сприйняття)
« <i>Ступивши на землю, я сподівався стрінути тишу і холод великого кладовища...</i> » [6, с. 261].	«...і був здивований дуже, коли побачив осла з повними кошиками на спині...» [6, с. 261].
« <i>В одному місці зібралась юрба, переважно жінки... Якийсь ставний добродій висунувсь над ними, стоячи на візку... Він щось говорив...здіймав руки до неба, простягав до людей, і його голос гудів з переконанням і натхненням. Я рішив, що то проповідник, що він говорить про марність всього живого перед жорстоким лицем природи, перед неблаганністю смерті</i> » [6, с. 265].	« <i>Але як же я здивувався, коли побачив, що весь перед візка заставлений був гарними скляночками в золотих етикетках... Синьйори і синьйорини! Ви бачите тут одно з дійсних чудес сучасної косметики. Ося помада є найпевніше средство заховати молодість і красу. Легким шаром ви втираєте на ніч її в лице і рано встаєте свіжі, як од роси троянда... Кожна склянка – чотири сольдо...</i> » [6, с. 265-266]

Очікування спрямовані на те, щоб бачити лише зруйновані неживі предмети та людські трупи, а несподіванкою виявляються зародки життя. Такі зміни подій називаємо перипетіями. За Аристотелем, перипетія – це зміна дії на щось прямо протилежне і притому зміна, як ми вважаємо, згідно із законом імовірності або необхідності [1]. Отже, у новелі персонаж очікує на одну низку подій, а стикається з протилежною. М. Коцюбинському необхідно змінити локації в такому порядку. Градаційно побудовані перипетії зумовлюють персонажа усвідомити катастрофу, а потім пережити катарсис. Катастрофа (в трагедії) – вирішальний поворотний пункт частіше наприкінці дії, приносить вирішення конфлікту, введене за допомогою перипетії, і визначає долю героя до гіршого (загибель в трагедії) або на краще (вирішення ускладнення в комедії, сповнене гумору) [11, с. 445]. На думку Аристотеля, катарсис – очищення через страждання» [1]. Аристотель полемічно стверджує, що глядач, споглядаючи картину страждань у трагедії, не впадає у схвильований або пригнічений стан, а навпаки, якимось чином звільняється. Наші суб'єктивні, потенційно болючі емоції під впливом почуття жалю, яке ми відчуваємо до героя, поширюються за межі нашої душі, виходять до зовнішнього світу. Таким чином, трагедія рухає нас назустріч душевній гармонії. Схоже, але менш психологічне пояснення розглядає катарсис в контексті аристотелівського твердження, що особливе задоволення від трагедії ми отримуємо в результаті того, коли наші емоції виникають і виходять назовні під впливом інтелектуально обумовленої структури трагічного сюжету [7].

Кульмінація купівлі та продажу виявляється катастрофою і врешті трансформує свідомість оповідача. Зображена ситуація стає для нього недоречною. Якщо змоделювати запитання, яке на той момент могло б виникнути у персонажа, воно звучало б так: як можна на фоні смерті говорити про минуше – молодість та красу? Завершальне речення свідчить про те, що з персонажем відбувся катарсис: «*Я раптом побачив далекі зелені гори, залиті радісним сонцем, помаранчеві сади, безконечний шовковий простір блакитного моря, і душа моя проспівала над сим кладовищем хвалу життю...*» [6, с. 266]. Свідомість персонажа більше не вражають ніякі події, адже все переосмислено – душа набула очищення. Одночасно з протагоністом подібні емоції переживає читач. Він є спостерігачем від першої ж фрази тексту, а тому його враження та почуття трансформуються з кожною зміною транслокації. Кульмінаційний

момент, який поміщає читача в ситуації здивування і розгубленості, призводить до переживання реципієнтом когнітивного дисонансу.

Схему продуманої автором стратегії твору ми бачимо наступним чином:



Отже, просторові картини в тексті ґрунтуються на опозиції «життя – смерть». Кожен епізод зображує окрему подію, яка фокалізується наратором-персонажем. Персонажні транслокації становлять низку перипетій, вибудованих градаційно. Остання з них завершується катастрофою, що спричиняє переживання катарсису в персонажа та когнітивного дисонансу в читача. Таким чином, М. Коцюбинський продумано змінює простір у цій новелі та все більше динамізує кожен фрагмент для того, щоб трансформувати читачькі очікування шляхом зміни свідомості персонажа.

Література:

1. Аристотель. Поетика // Античні поетики / Упоряд. М. Борецький, В. Зварич / Аристотель. – К. : Грамота, 2007. – 168 с.
2. Бахтин М. М. Форми времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. – М. : Худож. лит., 1975. – С. 234–407.
3. Энциклопедия Кругосвет. Универсальная научно-популярная онлайн-энциклопедия [Електронний ресурс]. – Режим доступа.
4. Женетт Ж. Повествовательный дискурс // Ж. Женетт Фигуры : В 2 т. – М. : Изд-во Сабашниковых, 1998. – Т. 2. – 282 с.
5. Ковальчук О. Г. Візуальне у творчості М. Коцюбинського: монографія / О. Г. Ковальчук. – Ніжин : НДУ ім. М. Гоголя, 2015. – 232 с.
6. Коцюбинський М. М. Твори: В 4-х т. Т. 3 / Упоряд. і приміт. М. Грицюти / М. М. Коцюбинський. – К. : Дніпро, 1985. – 398 с.
7. Тамарченко Н. Д. Теоретическая поэтика : понятия и определения. Хрестоматия для студентов филологических факультетов [Електронний ресурс] / Н. Д. Тамарченко. – Режим доступа : <http://philologos.narod.ru/tamar/trs.html>.
8. Тюпа В. И. Анализ художественного текста : учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений / В. И. Тюпа. – 3-е изд., стер. – М. : Издательский центр «Академия», 2009. – 336 с.
9. Уайт Метаистория: Историческое воображение в Европе XIX века [Електронний ресурс] / Х. Уайт. – Екатеринбург : Издательство Уральского университета. – 2002. – 528 с. – Режим доступа : <http://abuss.narod.ru/Biblio/metahistory.htm>.
10. Шмид В. Нарратология / В. Шмид. – Москва : Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.
11. Wilpert G. von. Sachwörterbuch der Literatur. 7., verbesserte und erweiterte Auflage. Stuttgart, 1989. – 925 s.

УДК: 821.161

М. В. Моклиця,

Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки, м. Луцьк

**РОМАНТИЧНА МІФОМОДЕЛЬ ПОВІСТІ ЮРІЯ ПОКАЛЬЧУКА «ОЗЕРНИЙ ВІТЕР»
(ДО ПИТАННЯ ПРО «ВОЛИНСЬКИЙ ТЕКСТ»)**

У статті поняття «міфомодель» запропоновано відмежувати від таких понять, як «міф», «міфема», «міфообраз» і «міфологія», що позначають елементи вірувань, які внаслідок рефлексії культурою-наступницею отримали статус міфів/міфологій. Моделювання передбачає свідому настанову на будівництво чогось нового з раніше використаних у культурі елементів. Першими цю інтенцію міфів відкрили романтики, розвинули модерністи і постмодерністи.

Повість Юрія Покальчука «Озерний вітер» усвідомлено регіональна: йдеться про творення поетичного образу Волині, укоріненого у фольклор. Тут використана схема творення місцевих легенд, які пояснюють походження географічних об'єктів і назв. Автор ніби намагається компенсувати відсутність у волинській традиції романтичної моделі, перехідної від фольклору до літератури, тому вертається до романтизму. Це інтерпретативна модель також щодо «Лісової пісні» Лесі Українки.

У статті йдеться про те, що під впливом семиотики та російської школи дослідники активно вивчають міські тексти культури, за аналогією приєднують до них також тексти регіональні. Але поняття «Волинський текст», яке входить у науковий обіг у зв'язку з вивченням теми Волині в літературі, поки що дискусійне, існування цілості під такою назвою викликає велику кількість питань.

Ключові слова: Юрій Покальчук, міф, міфомодель, Волинський текст, романтизм.

**РОМАНТИЧЕСКАЯ МИФОМОДЕЛЬ ПОВЕСТИ ЮРИЯ ПОКАЛЬЧУКА «ОЗЕРНЫЙ ВЕ-
ТЕР» (К ВОПРОСУ О «ВОЛЫНСКОМ ТЕКСТЕ»)**

В статье понятие «мифомодель» предлагается отделить от таких понятий, как «миф», «мифема», «мифообраз» и «мифология», которые обозначают элементы верований, получивших в результате рефлексии культурой-наследницей статус мифов/мифологий. Моделирование предполагает осознанную установку на строительство чего-то нового из известных элементов, использованных культурой раньше. Первыми эту интенцию мифов открыли романтики, развили модернисты и постмодернисты.

Повесть Ю. Покальчука «Озерный ветер» осознанно региональная: речь идет о создании поэтического образа Волины, укорененного в фольклор. Здесь использована схема создания местных легенд, которые объясняют происхождение географических объектов и названий. Покальчук будто пытается компенсировать отсутствие в волинской традиции романтической модели, переходной от фольклора к литературе, поэтому возвращается к романтизму. Это также интерпретативная модель относительно «Лесной песни» Леси Украинки.

В статье также речь идет о том, что под воздействием семиотики и российской школы исследователи активно изучают городские тексты культуры, по аналогии присоединяя к ним также тексты региональные. Но понятие «Волинский текст», входящее в научный обиход в связи с изучением темы Волины в литературе, все еще дискуссионное, существование целостности под таким наименованием вызывает большое количество вопросов.

Ключевые слова: Юрий Покальчук, миф, мифомодель, Волинский текст, романтизм.

**ROMANCE MYTHMODEL OF J. POKALCHUK NOVEL «LAKE WIND» (THE QUESTION OF
«VOLYN TEXT»)**

In this article, the term «mythmodel» is proposed to separate from such concepts as «myth», «mytheme», «mythimage» and mythology which denoting items belief that due to the reflection of culture successor acquired the status of myth / mythology. Modeling involves conscious guidance on building something new with previously used to culture cells. The first to open this intention were romance writers.

The story of J. Pokalchuk «Lake Wind» knowingly regional: it is a creation of the poetic image of Volyn, rooted in folklore. It used scheme creation of local legends that explain the origin and names of geographic features. Pokalchuk as if trying to compensate for the lack of Volyn romantic tradition model of transition from folklore to literature, returns to romanticism. It also interpretive model on «Forest Song» Lesya Ukrainka. Romantic mythmodel «Volyn» in the story «Lake Wind» is the text that should have been written in the early nineteenth century. Modernist models much folklore and more regional than romantic. Subjecting subjective to the general, the author finds a place of modernist's general truths in personal experience.

Despite the time of writing (1990-ies.), the story «Lake wind» can not be described as postmodern. Similar projects of postmodern author embodies in a fascinating game-transformation as outlined author combination of well-known ingredients.

The article also says that under the influence of Russian school of semiotics researchers are actively exploring urban culture texts, and regional texts as attached to it by analogy. But the concept of «Volyn text», which is included in the scientific use in connection with the study Volyn topics in literature, yet controversial, having unity in such name causes a large number of issues.

Keywords: Yurii Pokalchuk, Lesya Ukrainka, myth, mythmodel, Volyn text, romanticism.

Повість Юрія Покальчука «Озерний вітер», написана на початку 1990-х рр., активно обговорювалася після передруку 2008 року. Про неї охоче писали і відомі критики (наприклад, Ігор Бондар-Терещенко [1]), і початківці. Сам автор трактував повість як міфологічну, міфологічно-фольклорну, містерійно-фольклорну, а також романтичну і магічно-реалістичну. Попри розмаїття версій в останніх публікаціях були перекази та повтори попередніх. Варто відзначити також однаковість критиків щодо перегуків «Озерного вітру» з «Лісовою піснею». Детально зіставила два твори Галина Максимчук у статті «Леся Українка і Юрій Покальчук: творення нового міфу» [4]. Хоча загалом високі оцінки критиків здаються дещо риторичними, а зіставлення з «Лісовою піснею» – трохи двоїстим (надто багато перегуків як для оригінального твору), все ж від цього трохи призабутого масиву критики варто відштовхнутись, аби включити твір Юрія Покальчука в розмову про Волинський текст.

Повість усвідомлено регіональна: йдеться про творення поетичного образу Волині, укоріненого у фольклор. Щоправда, ця фольклоризація не є запозиченням, стилізацією чи поєднанням фольклорних елементів, як зазвичай (автентичного фольклору якраз бракує). Тут використана схема творення місцевих легенд, адже значна їх частина пояснює походження географічних об'єктів і назв. Схема відома і досить проста: давні людські історії (зворушлива історія кохання чи надзвичайного героїзму) взаємопов'язані з річками, озерами, водопадами, горами, урвищами, болотами та іншими об'єктами, що власне і складають природно-географічні особливості регіону. Це персоніфікує елементи природного ландшафту, дозволяє краще їх запам'ятовувати і сприймати. У цих історіях, глибоко, на невидимому дні, заховані рештки первісних язичницьких вірувань.

Головною метою повісті «Озерний вітер» є створення легенди, яка б пояснювала походження назви «Волинь» та окремих атрибутів краю, зокрема річок Стир та Горинь. «...Жило собі у давнину подружжя, батько родини Стир, матір Горина, було у них чимало дітей, але один особливий, син Волин...» – так приблизно починається будь-яка місцева легенда. Отож далі розгортається історія життя Волини, хлопця-підлітка, в якого закохалася озерна царівна і забрала жити на дно озера, зробила своїм коханцем, як це вміють робити русалки.

Варто зазначити, що озеро як головний географічний атрибут опоетизованого краю, названо Озером, хоча нібито напрошується конкретна назва – Світязь. Тобто Світязь (може, тому, що це надто літературна назва) чомусь не потребує легенди. Було Озеро, але не було Волині... Казковість історії впадає в око чи не з першої сторінки повісті, зберігається як тон і спосіб нарративу до кінця. «Зеленава вода спалахнула тисячами золотих іскринок в ту мить, коли сонце вийшло в зеніт і над озером враз щезла тінь від докрузних дерев віковичного лісу, що завмер навколо. Сонячне світло залило світлу гладінь Озера, вже прямими своїми променями пробиваючи товщу води аж до дна, до сонних ще від зимової сплячки донних вод, того завмерлого на зиму життя, яке з весною завирувало по всій поліській пущі – в озерах і лісах, в болотах і ставках, у верховіттях дерев і підземних печерах, у найгустіших нетрях старого лісу» [7, с. 3]. Піднесена, прикрашена мова відсилає нас якщо не до романтизму XIX століття, то до неоромантизму початку XX століття. Авторська версія щодо походження назви набуває ознак прадавньої легенди і казки. Міфомодель повісті за часом написання мала би бути якщо не модерною, то постмодерною, однак вона належить до давнішої романтичної моделі міфотворення.

Слід зазначити, що термін «модель» у складі поняття «міфомодель», як правило, відсутнє у більшості словників, які подають тлумачення слова «міф». Міфомодель, тим не менше, у працях міфознавців і міфокритиків активно вживається, переважно як синонімічне поняттю міф, зокрема, під час розмежування різновидів автентичних міфосистем. Поруч зі словом «модель» можна натрапити на похідні поняття «модельовання», «конструювання». Оксана Дарморіз, сучасний міфознавець-філософ, даючи панораму вивчення міфу, вживає всі зазначені терміни. Ось характерний приклад вживання терміну «модель» у зв'язку з поняттям «міф»: «Усі міфологічні моделі та наявні у них персонажі, формуючи картини світу первісної людини, сприяли консолідації первісної спільноти, збереженню та розвитку первісної культури, давали змогу створити особливу модель світу та основні моделі поведінки. Вони залишаються важливим надбанням культури і на подальших етапах її розвитку. Усі міфологічні системи, які розвинулись на ґрунті первісної міфології, лише запозичували існуючі міфи, пристосовуючи їх до нових умов та обставин» [2, с. 83]. Як бачимо, тут чітко представлена синонімія понять «міфологія», «міфологічна модель», «міфологічні системи».

Водночас поняття «міфомодель» варто було б відмежувати від таких понять, як «міф», «міфема», «міфообраз», навіть міфологія, найбільш вживане в масовій культурі: в будь-якому випадку йдеться про один, кілька чи сукупність міфів, які обертались у певному культурному просторі як елементи чи система вірувань, а на якомусь етапі, внаслідок рефлексії культурою-наступницею, отримали статус міфів чи міфологій. Модель чи конструкція у процесах обох сходинок (вірування – рефлексія) – понят-

тя неактуальні. Моделювання передбачає свідому настанову на будувannya чогось нового (навіть якщо схожого) з відомих чи використаних раніше у культурі елементів. На думку М. Еліаде, головні ознаки міфічної поведінки – модель-взірець; міфічна свідомість намагається перетворити існування на взірець, а історичний персонаж – на архетип [3, с. 132-133].

Отже, навіть для архаїчної свідомості моделювання передбачає раціональний, усвідомлений як вторинний чи спадковий щодо існуючого підхід до матеріалу, який має ірраціональне походження. Той, хто моделює щось цілісне із міфів, не є ані віруючим, ані дослідником міфологій, він, очевидно, має перебувати на наступній сходинці культури: на етапі розуміння, що міфи цінні не лише тим, що зафіксували для людства найдавніші етапи, а й тим, що містять у собі універсалізм, який вдається до нової й нової актуалізації. Першими цю властивість міфів відкрили романтики і не випадково перша наукова школа в історії гуманітарних наук була міфологічною.

Романтики, відкривши рудню сюжетів у народних баладах і легендах, створили перші яскраві картини, позначені національним колоритом. Особливість романтичної міфомоделі полягає в наближенні до фольклорної матриці, з етнічними складниками включно. Романтична міфомодель, як і будь-яка інша, – це авторський продукт, на відміну від власне міфів, які можна відшукати у фольклорі і які не творять самі собою якоїсь єдності, а існують в розібраному, так би мовити, вигляді. Аби міфи чи їх елементи «заговорили» про щось більше, ніж має на увазі конкретний сюжет чи образ, хтось мусить їх відібрати й укласти на свій розсуд. Романтики збирають із уснопоетичних джерел фрагменти національної міфології та вводять їх у культуру. Так починається процес масового національного самоусвідомлення. Спочатку це втішене дзеркало для національної душі, казка про те, як було в давнину і буде у далекому майбутньому.

Романтики створили численні міфомоделі своїх країн (пригадаймо Шевченків чи Гоголівський міф України, Польщі Адама Міцкевича, міф Шотландії Вальтера Скотта, Америки Фенімора Купера тощо). Чим талановитіший автор, тим яскравіший його образ країни. Але авторська суб'єктивність тут має чіткі межі й зрештою послідовно підпорядкована універсаліям. Завдяки романтикам постали в культурі міфомоделі, що підносять національну своєрідність.

Реалісти перетягнули в літературу сучасність і потіснили романтичну казку. Міфи знову, як в епоху Ренесансу, активно функціонують як повчальні алегорії. Епоха Модернізму – час посиленого самоусвідомлення, коли психоаналіз допоміг літературі озброїтись рефлексією в процесі творчості і навіть сні потрактувати як витoki неврозів, здається, не лишала місця для казки і мрії. Але чомусь у літературі знову поширилась мода на фольклор. Щоправда, уже з суттєвою відмінністю від романтичних стилізацій.

Романтиків не надто цікавив у повному сенсі місцевий колорит, скоріше їх вабили дальні екзотичні краї, а природа рідного краю лягла в основу твору тільки суттєво зміненою, піднесеною до екзотизму тими ж таки поетичними засобами, в найбільш універсальному вигляді. Отож природу різних місцевостей країни більш достовірно описали реалісти.

Наприкінці XIX століття, разом із зародженням модерної літератури, колорит регіонів, зокрема, і українській літературі, було оцінено як важливий і в мистецькому сенсі вдячний об'єкт зображення. Знакові твори цього періоду – «Тіні забутих предків» Михайла Коцюбинського і «Лісова пісня» Лесі Українки (подібні твори, як відомо, тоді ж з'явилися суголосно і незалежно в різних країнах Європи). Саме ці твори принесли в українську літературу місцевий колорит як увиразнений варіант національної своєрідності, до того ж, із яскравим авторським баченням. У той чи той спосіб місцевий колорит прописувався різними авторами протягом усього XX століття, більш чи менш вдало долучаючись до творення розмаїтої української культури, ніби в чомусь однорідної і тому впізнаваної, але надто строкатої у складниках. Саме модерністи почали не просто описувати національну культуру в її етнологізованих місцевих варіантах, а творити з цього матеріалу авторські міфомоделі. Найбільш яскраві міфотворці регіональної культури – це Володимир Свідзинський і Богдан-Ігор Антонич. Модерністська модель, пропонуючи культурі авторську версію сприйняття національної культури, тримається більш конкретної, тобто місцевої, своєрідності. У місцевий фольклорний матеріал легше вкласти біографічний фрагмент і тим самим визначити ієрархію міфомоделі, домінування авторського бачення у виявленні національної своєрідності.

І ще одна важлива річ: авторська міфомодель – це одночасно інтерпретативна модель. Чим більше інтерпретацій на якомусь фольклорному міфі, тим потужнішим стає міф національної культури. Тим не менше, якість кожної інтерпретаційної моделі має особливе значення.

«Лісова пісня» – перша авторська інтерпретація волинської своєрідності. Завдяки їй формула Волині – це Полісся, ліс навколо озера. Усі подальші твори, щоб увійти в українську культуру, повинні позиціонуватися щодо першої міфомоделі, у дискурсі фольклорної, але за формою і змістом авторської.

Юрко Покальчук, звісно ж, орієнтувався на «Лісову пісню». Чимало чітких посилань саме до цього джерела. Історія кохання між істотою (Волин був Княжичем Озера, нижчим божеством) і людиною, дівчиною Леа, завершилась трагічно для Волини: його майже спалили на вогнищі розлучені односельчани Леа в якості жертви більш «правильному» божеству. Людський світ в обох творах значною мірою протиставлений природному та світові істот, лісових та озерних мешканців; і там, і там більше позитивних маркерів містить природний світ. Насичені твори подібними персонажами: і там, і там є Лісовик,

Куць (Куцик), русалки і т. д. Особлива роль належить Перелеснику, ідеальному коханцю, який підштовхує Волина зрадити царівні О, а потім рятує його від смерті на вогнищі. Завдяки Перелеснику Волин перетворився вдруге, з озерного княжича став озерним вітром, отже володарем краю. Зіставлення можна продовжувати, але вказаних аспектів достатньо, аби ствердити, що «Озерний вітер» – це міфомодель, інтерпретаційна також щодо «Лісової пісні».

Однак не менш чітко проступає й антитезовість щодо цього твору. «Озерний вітер» – полемічна версія. По-перше, це чоловіча історія, історія кохання чоловіка. По-друге, все віднесено у найдавніші часи, жодних сучасних реалій чи навіть алюзій на сучасність. По-третє, жодних елементів християнських вірувань, як у «Лісовій пісні», де один із найбільш симпатичних героїв людського світу, дядько Лев, хоч і вміє ладити з лісовою нечистю, насамперед добрий християнин. У Покальчука світ послідовно дохристиянський, праслов'янський, язичницький. Є багато й інших менш помітних моментів, які не збігаються з елементами «Лісової пісні». Загалом інтерпретація Покальчука деактуалізує авторські нашарування «Лісової пісні», посилює значення фольклорних джерел і, власне, творить модель на вірі в самодостатність, усталеність і незмінність первісних міфів, безумовно первинних, безумовно більш вартісних, ніж будь-яка авторська творчість. Автор – казкар, який переповідає історії роду (чим давніші, тим цінніші).

Ю. Покальчук ніби намагається компенсувати відсутність у волинській традиції романтичної моделі, перехідної від фольклору до літератури, власне, десь глибоко в підтексті закидає «Лісовій пісні» недостатню міцність її коренів. Тому і звертається до романтизму. Це, звісно, видає автора кінця ХХ століття і навіть його обізнаність із деякими постмодерними техніками культури. Але повість «Озерний вітер» не можна назвати постмодерною з однієї причини: вона надто серйозна. Подібні проекти постмодерний автор втілює як захоплену гру-перевтілення, як підкреслено авторське комбінування давно відомих складників, які, поєднуючись часом, дивують несподіваними відкриттями.

Отже, романтична міфомодель «Волинь» – текст, який був написаний лише наприкінці двадцятого століття. Дивними шляхами часом кружляє автор у лабіринтах культури. Подібний проект заповнення лакун в історії української літератури здійснив Улас Самчук, адже його роман «Волинь» значно краще вписався б у другу половину чи кінець ХІХ століття. Зате завдяки написанню у ХХ столітті можна висувати тезу також про міфомодель Волині в романі У. Самчука. Це реалізм, який вже усвідомив свої скромні можливості щодо повного об'єктивізму, а тому історія постає тут у суб'єктивній версії героя, наближеного до автора.

Парадокс, але модерністські моделі значно більш фольклорні та більш регіональні, ніж романтичні і реалістичні (якщо такі зрідка з'являються). Автор вибирає місце і добирає фольклор по-своєму. Підпорядковуючи загальне суб'єктивному, автор-модерніст знаходить місце загальниковим істинам в особистому досвіді.

Нині під впливом семіотики і російської школи ми почали говорити про міські тексти культури, за аналогією приєднуємо до них також тексти регіональні. Насправді ж поняття «Волинський текст», який ввела в науковий обіг Луїза Оляндер [6], є дискусійним. Очевидно, що існування цілості під назвою «Волинський текст» підпадає під велику кількість питань: за якими, окрім тематичного, параметрами, ділити твори на волинські і не-волинські, особливо якщо йдеться про авторів, біографічно пов'язаних з Волинню?

У колишньому Волинському (тепер Східноєвропейському: знакова зміна назви з огляду на підняту проблему) університеті до одного з ювілеїв Лесі Українки видали книгу «Волинський скарб»: твори Лесі Українки про Волинь, а також написані під час перебування на Волині. Деякі наші міркування з цього приводу: *«Волинь, як і будь-який своєрідний регіон, мусить не просто акцентувати своє історичне минуле, оновлювати пам'ятки, одночасно вона мусить творити нову міфологію, яку здатен прочитати і сприйняти на належному рівні сучасний масовий реципієнт. У цьому процесі неминучий поворот до літературних текстів. Література зростає на географії, бо починає свій шлях в архаїчні часи, коли зароджувалась мова, а першими словами були назви явищ і атрибутів природи, географічних об'єктів. Так одухотворюється мертве, так постає культура. Загалом образ будь-якої території, якщо він потрапляє у ширшу культуру, своїм походженням зобов'язаний мистецтву слова, бере свій початок від перших міфів і легенд, які пояснювали особливості рельєфу і природних явищ, і завершується в сучасному світі творенням гіпертекстів або метатекстів певної місцевості»* [5, с. 97].

У книгу «Волинський скарб» увійшла досить невелика частина усього обсягу творів Лесі Українки. Як бути з іншими? Тобто чи вважати їх елементами Волинського тексту чи ні? Як бути з творчістю яскравих волинських авторів, уже відомих загалом саме як волинські, які майже чи зовсім не висвітлюють місцевий колорит? Що, окрім літератури, входить у поняття «Волинський текст», адже воно апіорі семіотичне і не може бути чисто літературним? Якщо ж ми досліджуємо лише літературу, то мусимо бути свідомі фрагментарності об'єкта. І тоді загострюється інше питання – відносно якої цілості це фрагмент? Де існує ця цілість? Навіть географія не дозволяє визначити межі, а географія дуже важлива, оскільки перетворилась на фрагмент культури. Як бути з образом Полісся / Озеро, адже реальна Волинь далеко не вся лісова й озерна? Тобто питань багато, а переконливих відповідей на них ще нема.

Існують в українській літературі повновартісні авторські міфомоделі під умовним гаслом «Волинь». Ще одна яскрава сторінка такого міфотворення – книга поезій Галини Яструбецької «Поліський пілі-

грим» (Луцьк, 2013). У ній багато біографічних і навіть документально-біографічних елементів з одного боку, а з іншого фольклорні тексти часто цитуються. І теж є посилання на «Лісову пісню», щоправда, прямі посилання, які вводять твір у рецептивне поле так само, як будь-який інший фрагмент довкілля. На відміну від вище розглянутих, ця поетична версія Волинського міфу модерністська за суттю і водночас сучасна, тобто значною мірою і постмодерна.

Зауважмо, що з усього масиву текстів про Волинь для нас, інтерпретаторів, найактуальніші якраз ті, які творять міфомоделі, а не просто описують історичні події краю, як у більшості творів, тематично об'єднаних Волинню. Міфомодель для постання тексту в семіотичному сенсі слова дуже важлива, оскільки спроможна надати хаотичному поєднанню надто різнорідних елементів цілості, що надається до визначення «Волинський текст». Отже, той факт, що в літературі про Волинь є кілька переконливих творів з міфомоделлю «Волинь» в основі дає надію, що ми зможемо подужати надскладне завдання: переконати український загал (і не лише науковий), що Волинський текст таки існує, і спробувати його збагнути збагнути.

Література:

1. Бондар-Терещенко І. Юрій Покальчук, «Озерний вітер», видавництво «Клуб сімейного дозвілля»: рецензія [Електронний ресурс] / Ігор Бондар-Терещенко // Дзеркало тижня. – 30 серпня 2008 р. – № 32.
2. Дарморіз О. Міфологія: навч. посіб. / Оксана Дарморіз. – Львів: ЛНУ ім. І. Франка, 2010. – 248 с.
3. Еліаде М. Міфи, сновидіння і містерії / Мірча Еліаде / Мефістофель і андрогін; пер. з фр. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. – С. 117–301.
4. Максимчук Г. Леся Українка і Юрій Покальчук: творення нового міфу / Галина Максимчук // Наукові записки. Серія «Філологічна». – 2013. – Вип. 32. – С. 167–162.
5. Моклиця М. В. Польський фрагмент волинського тексту Лесі Українки / М. Моклиця // Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Літературознавство. – Луцьк – 2014. – № 9 (286). – С. 92–97.
6. Оляндер Л. К. Волинський текст в українській та польській літературах (XIX–XX): монографія / Л. К. Оляндер. – Луцьк: ВНУ ім. Лесі Українки, 2008. – 236 с.
7. Покальчук Ю. Озерний вітер / Юрій Покальчук / Озерний вітер. Повісті та оповідання. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2002. – С. 3–116.

УДК: 82-343 (477)

Л. М. Овдійчук,

ПВНЗ «Міжнародний економіко-гуманітарний університет імені академіка Степана Дем'янука», м. Рівне

ПРОСТІР ПАМ'ЯТІ ЯК ОДИН ІЗ СЮЖЕТОТВОРЧИХ ЧИННИКІВ У ПОВІСТІ ОЛЕНИ ЗАХАРЧЕНКО «ХУТІР»

У статті проаналізовано повість Олени Захарченко, адресовану дітям середнього шкільного віку, яка має ознаки казково-реалістичної, історичної, пригодницької та фантастичної прози. Дослідниця визначає простір пам'яті (місце, час, події, персонажі) як найважливіший чинник у творенні сюжету, де переплетено минуле й сучасне через спогади, легенди, перекази та реальні події, поєднуються різні часопросторові пласти. Автор доводить, що повість Олени Захарченко є матеріальним втіленням комунікативної пам'яті, яка єднає спільноту за місцем проживання та формує її національну ідентичність.

Ключові слова: комунікативна пам'ять, культурна пам'ять, простір пам'яті, хронотоп, Олена Захарченко.

ПРОСТРАНСТВО ПАМЯТИ КАК ОДИН ИЗ СЮЖЕТОТВОРЧЕСКИХ ФАКТОРОВ В ПОВЕСТИ ЕЛЕНА ЗАХАРЧЕНКО «ХУТОР»

В статье анализируется повесть Елены Захарченко, адресованная детям школьного среднего возраста, которая имеет признаки сказочно-реалистической, исторической, приключенческой и фантастической прозы. Исследовательница определяет пространство памяти (место, время, события, персонажи) как важнейший фактор в создании сюжета, где переплетается прошлое и настоящее через воспоминания, легенды, предания и реальные события, сочетаются различные временные и пространственные пласты. Автор доказывает, что повесть Елены Захарченко является материальным воплощением коммуникативной памяти, объединяющей сообщество по месту жительства и формирует ее национальную идентичность.

Ключевые слова: Коммуникативная память, культурная память, пространство памяти, хронотоп, Елена Захарченко.

MEMORY SPACE AS ONE OF THE PLOT CREATION FACTORS OF OLENA ZAKHARCHENKO'S SHORT NOVEL "FARM"

The article deals with the cultural memory, which is formed by the continuity of cultural and literary traditions of the people, the nation and links the past and the present to provide the sense of unity and identity formation. This literary text is a medium of cultural memory and ensures its continuity. The writer of the text updates the individual memory through her own memories and communicative memory.

The story of Olena Zakharchenko is addressed to schoolchildren and belongs to realistic prose according to the genre and stylistic features. However, in the process of analysis of its genre, the author of the article reveals the signs of historical, adventure and fantastic (elements of fantasy) stories that enable to state on modification of the genre of a realistic novel and Meta genre. The researcher defines memory as the most important factor of the plot creation. It refers to the memory space where the past and the present intertwine and different time space layers are combined. Various places within the farm-topos are presented in the work that accumulates memories of the past. They are a hut of Grandmother Maria and grandfather Kyryl, Watch hut on the hill, an old, rich and beautiful once, now abandoned the landlord's mansion; kryivka of rebels (UPA), underground tunnels etc. They are silent witnesses of historical and legendary events. However, each of these locations includes residents, id est mediums of communicative memory. For example, they are Grandmother Maria and grandfather Kyryl, an old librarian, his wife, called a witch; a keeper, UPA fighters, and others. Extraneous of memory layers is created with parallel plot formation: revealing the secrets of Princess Mylska and the collapse of the Soviet Union that involved the characters of the novel.

Thus, the author creates a story plot, leading a reader to the memory space, making a stop at iconic places where memories are concentrated, ancient secrets are revealed, saved legends are being alive.

The researcher proves that the short novel of Olena Zakharchenko is the material medium of living memory, which continuity is ensured by a continuity of generations, memories of participants or witnesses of events sometimes even legendary. Communicative memory as a living chain unites various people, not just representatives of different generations of one family, but also those who live in one area, on a piece of land that has become native to them, since it is called Motherland. So, this is a way of community formation and national identity construction.

Keywords: Communicative memory, cultural memory, memory space, chronotope, Olena Zakharchenko.

Пам'ять – категорія багатоплика, оскільки розглядається науковцями як міждисциплінарне поняття. У контексті літературознавства прийнято говорити про культурну пам'ять, яка формується завдяки не-

перервності культурних та літературних традицій народу, нації і пов'язує його минуле й сучасне для забезпечення відчуття єдності та формування ідентичності. Художній твір є медіумом культурної пам'яті і забезпечує її неперервність.

Сучасні українські письменники дедалі частіше звертаються до власного минулого, художньо осмислюючи його на тлі історичних подій, учасниками яких довелося бути. Індивідуальна пам'ять – це носій (схованка) того, що відбулося. Проте тільки спогад, тобто згадування, приговорювання, розповідь матеріалізує у слові, зокрема художньому творі, пережите. Таким чином письменник через художній текст актуалізує індивідуальну пам'ять й робить її набутком колективної та культурної пам'яті.

Повість Олени Захарченко адресована дітям середнього шкільного віку і має ознаки казково-реалістичної прози. Проте в тексті описано реальні події недавнього минулого, а також репрезентовано давню й недавню історію одного з куточків Волинської землі, конкретно означених у творі. Це село Тайкури та хутір поблизу села, містечко Здолбунів. Така конкретика споріднює повість з історичним жанром. Одночасно у сюжет майстерно інкрустовано місцеві легенди, перекази, бувальщини про міфічно-казкову Волинь з її Лісовиками, Лісовими Царівнами, Мавками, Русалками та з легендарною княгинею Мильською, її спадкоємницями Князівнами, які мають містичний зв'язок зі світом природи та потойбіччям. Тобто твір має елементи фантастики (фентезі) та казки: *«якщо є незвичний феномен, то його можна пояснити двоюко – природними і надприродними причинами. Нерішучість у виборі пояснення й створюють ефект фантастичного»* [4, с. 25]. Це відображено не тільки в жанрових особливостях, а й у сюжеті твору, де цілком реальні події (здебільшого побутові, соціальні та політичні зрушення того часу, як от: розвал радянської імперії, путч ГКЧП, врешті, проголошення незалежності України) переплетені з фантастичними, містичними. Тобто хронологічно-лінійний сюжет поєднується з асоціативно-ретроспективною фабулою. Повесть вирізняється побудовою хронотопу, тобто часу і простору, де відбуваються події. Зокрема найважливішим є простір пам'яті.

У літературознавстві художній час і простір є предметом дослідження багатьох українських та зарубіжних науковців, зокрема М. Бахтіна, Н. Копистянської, Д. Лихачова, І. Роднянської, С. Скварчинської, З. Тураєвої. *«Митці у своїх творах розкривають як частку власного світобачення, своє розуміння та відчуття часу (індивідуального і суспільного, певною мірою загального в цю епоху) і створюють своєрідний художній світ із художнім часом, простором і ритмом його плину»* [3, с. 35]. Час розглядають невіддільно від поняття художнього простору, що згодом трансформувалося в термін *«хронотоп»* (М. Бахтін). Більшість дослідників трактує часопростір як змістовий, філософський та жанрово-структурний чинник творення художнього тексту. Ця теза є важливою для дослідження.

Пам'ять і спогад є предметом літературознавчого дискурсу в працях М. Альббакса, А. Ассман, Я. Ассмана, А. Ерлл, Ю. Лотмана. В українській літературознавчій науці розвідки (Л. Лавринович, Ю. Павленко, Ю. Стасевич), що стосуються розкриття певних аспектів пам'яті в художньому творі (ідейно-тематичних, функційних, репрезентативних), – з'явилися зовсім недавно. Текст О. Захарченко не був предметом уваги науковців з цього погляду.

Мета наукової розвідки – проаналізувати особливості хронотопу в повісті-казці Олени Захарченко *«Хутір»* та розкрити простір пам'яті як один з елементів творення сюжету. *«З погляду генеалогії минуле належить історичним творам, сучасне – соціально-психологічним, майбутнє – науково-фантастичним, утопіям, антиутопіям. І всі три часи мають вихід із сучасного»* [3, с. 38]. У тексті йдеться про минуле й сучасне, тобто поєднуються різні часопросторові пласти. Об'єднувальним чинником минулого й сучасного у творі є пам'ять: індивідуальна, колективна, історична, комунікативна і культурна. Вона поєднує й персонажів, які репрезентують різні покоління і перебувають в одному місці (просторі), чітко окресленому географічно й історично. Пам'ять трансформується через спогади, видіння, сни головних героїв, а також акумулюється в різних місцях, які є її носіями й одночасно свідками подій, що тут відбувалися.

Повість починається з експозиції, за допомогою якої автор уводить читача у простір пам'яті, бо йдеться про минуле, хоча й порівняно недавнє: *«Того літа Христині минуло сім років. Восени вона мала стати школяркою. Дівчинка жила в країні, яка називалась Радянський Союз. Зараз такої вже нема, а тоді то була велика країна, до якої входило багато менших, зокрема й Україна. Там, щоб купити хліба, доводилося стояти довго в чергах.... У Радянському Союзі любили, щоб все було однаковим»* [2, с. 7]. З експозиції читач дізнається, що тато Христини працював в університеті, але його забрали *«страшні дядьки, які називаються кагебе»*, звільнили з роботи, на щастя, не посадили у *«темний будинок, звідки рідко хто повертається»*, однак відправили працювати, ремонтувати вагони на залізницю в місто Здолбунів, бо він хотів, щоб Україна стала незалежною і не дуже приховував свої думки. Тому Христина з мамою змушені були переїхати з міста на хутір до татових батьків. Саме хутір і є основним простором, топосом, де відбуваються події.

Головні герої живуть звичними побутовими реаліями: дорослі зайняті роботою, добуванням хліба насущного, обговоренням перебудовних процесів; діти бавляться, ходять до школи, допомагають батькам, дідусям, бабусям по господарству. Однак саме діти потрапляють у ситуації, коли пригоди неминучі, оскільки зав'язка – це несподівана зустріч, таємнича подія, загадка, яку треба розкрити, бо від цього залежить чиясь доля, навіть життя. Поєднання різних ознак часу («свій» і «чужий») проектується на

персонажів: для більшості реальний (соціально-історичний за Н. Копистянською) час є «своїм», тобто звичним, комфортним, а минуле – це час «чужий». Проте саме нашарування часових пластів творить простір пам'яті та матеріалізується через спогади персонажів, оживає і певним чином впливає на хід подій і розвиток сюжету.

Потрапляючи в чужий простір і, відповідно, в чужий час, Христина, а також Миколка й Оленка, стають причетними до доленосних подій. Адже на хуторі є місця, які «бережуть» колективну й історичну пам'ять – це зруйновані або старі будинки, хата Сторожа на горі, криївка, підземні ходи. Там з дітьми відбуваються дивні пригоди, осмислення себе, усвідомлення відповідальності за вчинки, вибір між добром і злом.

Хронотоп типовий для творів історичного жанру: означено конкретні географічні населені пункти: м. Здолбунів, с. Тайкури та інші об'єкти: ріки, гори тощо, зазвичай з історичною назвою. Час чітко вказано, хоч і без дати, але загальновідомо, що таке розвал Радянського Союзу. Час і простір описані через побутові деталі, одяг, зміст розмов персонажів тощо.

Простір теж має ознаки «свого» й «чужого», проте взаємодія між ними відбувається завдяки Христині, Миколці, тобто молодому поколінню, яке автор бажає бачити продовжувачами справи старших, які боролися за незалежність України в умовах терору, тотального контролю, сексотства і стеження. Пам'ять, носіями якої є два вояки УПА, що переховуються під землею в криївці ще з часів знищення повстанського руху на території Волині, передається через спогади дітям як спадкоємцям ідеї вільної держави. Адже саме вони стануть майже ровесниками незалежності України. В тексті майстерно переплітаються таємничі події, шифрування, передача архіважливих даних через дітей у потрібні руки. Путч ГКЧП, за авторською версією, був придушений завдяки зусиллям багатьох людей, які зуміли розшифрувати необхідні документи і вплинути на хід історії. Це був вирок комуністичній людиноненавистницькій системі. І його підписала сама історія, котра жила в пам'яті багатьох поколінь, які не тільки плекали мрію про звільнення української нації від багатовікового ярма, але й активно боролися за це навіть в умовах тоталітаризму.

Ще один пласт пам'яті розкривається через персонажів, які пов'язані таємницею княгині Мильської. Ця сюжетна лінія співіснує паралельно, проте її рушіями є та ж Христина та її бабуся Марія. Сон про княгиню та Великий Бал Звірів Христина сприймає як звичайне сновидіння, проте він виявляється передвісником майбутніх подій і змін у житті дівчинки. Адже з переїздом на хутір вона знайомиться з княгинею, яку бачила уві сні (а це її бабуся) і стає Князівною, оскільки є спадкоємницею по жіночій лінії, своєрідною берегинею всього живого в околиці. Адже до неї, як і до бабусі, поспішають звірі, птахи, шукаючи захисту чи з потреби лікування. Це їй розкривають таємниці дерева, Мавки, Русалки, це їй та Княгині, тобто бабусі Марії, вони допомагають знайти істину в темній історії про втрату княгинею Мильською спадкового права на титул, регалії.

Цей простір пам'яті має визначені часові й просторові форми. Автор вказує час і місце давніх подій та локуси, де живуть персонажі – носії спогадів про минуле. Там відбуваються зустрічі й пригадування, які проливають світло на темні плями в історії Мильської княгині.

У тексті превалує пам'ять, яку літературознавці визначили як комунікативну, що передається у вигляді усних спогадів і охоплює, як правило, приблизно три покоління, на відміну від культурної, що охоплює епохи й спирається на нормативні тексти [1, с. 22].

Сюжет твору пов'язаний саме комунікативною пам'яттю, носіями якої є мешканці хутора. Автор веде читача просторами пам'яті, зупиняючись у знакових місцях, де розкриваються таємниці, збережені в легендах, переказах. Починається і замикається коло в хаті бабусі Марії та діда Кирила. Це перший осередок, простір пам'яті, де Христина дізналася про таємницю – те, що її бабуся – Княгиня, а вона – Лісова Князівна. Простір комунікативної пам'яті розширюється за допомогою тих людей, хто знає легенду. Давно минулі події оживають у спогадах, розповідях всіх, хто до них причетний.

Наступним локусом є хата Сторожа на горі. Про нього на хуторі тільки й знають, що живе більше ста років і чекає свого потяга. Ще передають з уст в уста вигадку, що він краде дітей. А насправді колись тут мала бути залізниця, навіть проклали рейки, проте події, що відбулися на цих землях, перешкодили цьому. А чоловік, якого колись, більше ста років тому призначили сторожити переїзд, так і залишився тут жити, збудувавши собі зі шпал хату. Сторож уособлює тяглість певних традицій, адже даремно це довгожитель, тобто очевидець зміни кількох поколінь та історичних подій. Він своєрідний хранитель таємниць і посередник між світом людей та світом природи. Про нього Лісова Царівна розповідає Христині: «...він єдиний, хто живе в моєму лісі і бачить мене. Він усіх нас бачить, бо колись побачив поїзд-привид. ...ніхто не залишився живим після того, як побачив цей потяг. Крім Сторожа. ...Він розуміє мову звірів, як ти» [2, с. 38-39]. Сторож знає легенду про княгиню Мильську, у нього був і ключик від кам'яної шкатулки, справжньою власницею якої є Княгиня. Це на подвір'ї Сторожа, уже після його смерті, діти знайшли таємничу закорковану пляшку із зашифрованою запискою, яку баба Євгеня, колишня підпільниця, зв'язкова УПА, прочитала і «руки її затремтіли, а обличчя наче вмиє помолодшало». А тоді попросила негайно знищити записку. Казала, що від тої записки може бути якась біда. І кинула згорток на стіл, ніби обпечена [2, с. 155]. Проте відважилася на відчайдушний крок: поїхала у Москву, де в цей час остаточно захиталася Радянська імперія. Треба було ще трохи зусиль і вірних людей. У записці, очевидно, був план дій на випадок надзвичайної ситуації.

У простір хутірської комунікативної пам'яті потрапляють нетутешні люди: поет із Петербурга та його дружина, яку називають відьмою. Ця жінка зіграла зловісну роль у житті поета та його нареченої, прабабці Христини, яка теж була з роду княгині Мильської. За збережене життя поет мав зректися свого дару та нареченої й переїхати з Петербурга на хутір у старий панський маєток. Тут він працював шкільним бібліотекарем, жалкував за друзями, яких доля не пощадила: одних розстріляли, інших відправили на заслання, дехто встиг виїхати за кордон. Однак автор будує сюжетну лінію таким чином, що відьма та її вірний кіт допомагають бабі Марії-Княгині та Христині-Князівні у дуже скрутній ситуації, таким чином реабілітуючи себе та намагаючись виправити свої колишні злочини. Адже саме ця жінка знала таємницю їхнього роду, мала ключ від скриньки зі скарбами княгині Мильської і скликала на лісову раду всіх, хто знав обставини посвячення Христинчиної прапрабабусі у Князівни.

Важливим чинником збереженої пам'яті є місце пам'яті. Наприклад, колись великий і красивий панський будинок, парк, паркові статуї, сад, озеро перетворилися на старе занедбане, закинуте обійстя, що уособлює минуле. Воно є мовчазним свідком, матеріальним носієм культурної пам'яті, а разом з мешканцями – це місце втрачених надій і прожитого не свого життя.

Хранителями та носіями комунікативної пам'яті є також колишні повстанці, вояки УПА, дід Сергій і його побратим. Вони переховувалися від НКВС у ходах, виритих ще за часів Київської Русі і «знайшли там дивні речі. А серед них – документи роду Княгині Мильської. Така княгиня справді жила. Отам, на горі, де зараз кар'єр, стояв замок. Рід був багатий – їм тут належали якісь землі і поля. Але титул, прізвище і весь спадок передавався у них не по чоловічій лінії, як зазвичай, а по жіночій. Тобто старша з дочок забирала собі все, і її чоловік називався її прізвищем. ...» [2, с. 230-231]. Окрім того, було знайдено й інші документи, що свідчили про якусь зраду після 1840 року, коли княгиня повинна була доживати у своєї служниці з малою донею і залишила заповіт і коштовності, що мали магичну силу. Обман служниці – представити звірам свою дочку, як Князівну не вдався, бо звірі визнали молодшу, тобто доньку Княгині. Дівчина зазнала багато поневірянь і залишила записки та два камінці з шести, які їй віддала служниця. Таким чином переплетення різних пластів пам'яті – культурної, комунікативної – творять простір, що поєднує мешканців хутора в єдине ціле: і в радості, і в біді. Адже саме Княгиня послала вовків, щоб урятували повстанців, яким вдалося вижити, а також розповіла дідові Сергію, «де можна пересидіти, куди найменше заходять кроти і як відлякувати мишей ...» [2, с. 232].

Ще одна форма пам'яті простежується у книзі. Це пам'ять про померлих. «Антропологічне ядро культурної пам'яті становить пам'ять про померлих. ... Це обов'язок нащадків зберігати в пам'яті імена своїх померлих і за відповідних обставин передавати їх майбутнім поколінням. Пам'ять про померлих має релігійний і світський виміри, які можна протиставити одне одному ... релігійна пам'ять про померлих також спирається на спогади живих. Найдавніша та найпоширеніша форма соціальної пам'яті, яка поєднує живих і мертвих, – це культ мертвих» [1, с. 40].

У творі світ живих і мертвих переплетений дивним чином. Культ мертвих яскраво простежуємо в епізодах, де описане німецьке кладовище. Колись тут була німецька колонія: цілих три вулиці, паркетний завод. Залишилися тільки пам'ять і то її уособлює кладовище, куди приїжджають німці провідувати померлих родичів, ходять по місцях, де народилися, шукають свій зв'язок із землею, де минуло дитинство. Цікаво влетіла у сюжет легенда про німецьких дітей, які 25 грудня на католицьке Різдво збираються на горі, катаються на санчатах, чекають подарунків від Різдвяного Діда. Як пояснює цю легенду дід Кирило, душі померлих раз на рік повертаються до місця, де народилися. Христина у цей день мала в кишені Піщаний Камінь, який робить невидиме видимим, тому випадково потрапила на це свято. Проте добрий Різдвяний Дід побачив живу дівчинку серед мертвих і допоміг їй втекти із царства мертвих, аби не сталося лиха.

«Тайні кури», або Тайкури – це печери, які знаходилися біля села і мали продовження – таємні ходи ще з часів Київської Русі, які вели аж до Острога, і служили нашим предкам схованкою під час нападу ворогів, зокрема татар. За легендою, підземні ходи бережуть таємницю тих, кому вдалося сховатися від татар. Легенда побутує і в комунікативній пам'яті хуторян, які вбачають у її змісті природний взаємозв'язок зі світом предків. Проте автор знаходить ще один спосіб «оживити» світ мертвих через легенду про те, як під час нападу татар з усіх мешканців навколишніх сіл залишилися живою тільки княгиня Мильська, котру врятували звірі і яка навчилася розуміти мову тварин, стала їхньою покровителькою і захисницею, а згодом передала у спадок цей дар і обов'язок по жіночій лінії. Звідси й взяла початок легенда про Княгиню Мильську.

Ще один приклад збереження пам'яті про померлих – хрест, який поставили на місці загибелі повстанців – закиданий гранатами кріївці. Незважаючи на те, що представники каральних органів постійно валили хрест, обов'язково знаходився той, хто ставив його знову. Таким чином зберігалася пам'ять про тих, хто поклав життя за незалежну Україну, та давала надію і впевненість живим (попри страх перед системою), що жертва цих героїв не даремна.

Зі світом мертвих пов'язана легенда про пана Пепловського – власника Тайкурського замку. Він знайшов скарб, яким попередній власник замку пан Кірдей-Тайкурський заволодів, убивши татарського мурзу, який гостював у нього. Скарб закопав біля печери і з тих пір над усім родом Кірдейів висить прокляття. Сам злодій однієї ночі пропав десь біля тих печер і не має спокою й на тому світі. Пан Пе-

пловський витратив знайдені кошти на будівництво доріг, замку, костелу, православної церкви. Проте Кірдеї-Тайкірські мусили після смерті охороняти той скарб і лякали пана Пепловського, чинили всяку шкоду. З відчаю пан Пепловський кинувся шукати ради. Йому допоміг один старий волхв, який перетворив на коня пана Кірдею в залізному панцирі свого прокляття. Вершником є сам пан Пепловський, а мисливські пси – то всі представники роду Кірдеїв. Княгиня, яка тоді господарювала в лісі, пожаліла заклятих Кірдеїв, окрім того, боялася, що пан полюватиме на звірів, тому погодилася звільнити від прокляття одного з представників роду, якщо Пепловський обіцятиме кожній Князівні, що не полюватиме у її володіннях. Тому він і переслідував Христину, щоб сказати їй як Князівні обіцянку. Після зустрічі з паном у дівчинки з'явився собака Кірдей. Таким чином комунікативна пам'ять обумовлює й певні моральні імперативи, нехай у легендарно-містичний спосіб.

Матеріальні носії культурної пам'яті теж зображені автором у творі. Це місця пам'яті: музей, костел, церква, які відвідують Христина з подругою Юлею, завдяки Юліній мамі Сніжані, котра працює в місті у краєзнавчому музеї. Тобто за фахом вона має пряму причетність до матеріальних носіїв культурної пам'яті: музеїв, пам'ятників, архівів. У костелі відвідувачі бачать розкидані кістки, черепи колишніх мешканців і власників села Тайкури. Цими епізодами Олена Захарченко показала варварське ставлення сучасників до пам'яті мертвих і засвідчила звиродніння людського в людині, що спровокувало на повний розрив з предками, з пам'яттю про них. Саме звідси корені того новітнього хамського і суто матеріального зацікавлення двох молодих людей, які сподівалися шантажем і залякуванням відібрати скарби й титули Княгині і Князівни у баби Марії та Христини. Проте, за авторською концепцією, у світі природи діють зовсім інші закони, там немає підкупу і зради, тому саме завдяки Лісовій Царівні, Мавкам, Русалкам та іншим лісовим мешканцям – звірам вдалося запобігти несправедливому повороту подій.

Таким чином, пам'ять про свій родовід, про події сивої давнини, пам'ять про померлих, про героїчні діяння попередніх поколінь мешканців хутора актуалізується у творі Олени Захарченко через кілька взаємопереплетених сюжетних ліній.

Повість виконує важливу функцію: *«Аби не зникнути в майбутньому, досвід свідків тих подій має бути перенесеним до культурної пам'яті нащадків»* [1, с. 24]. Книга є одночасно медіумом культурної пам'яті та матеріальним носієм живої комунікативної пам'яті, яка поєднує минуле й сучасне. Остання, як живий ланцюг, єднає різних людей, різні покоління, що живуть поруч в одній місцевості, на клаптику землі, що став для них рідним, бо зветься батьківщина. Хутір – це мала батьківщина, це простір пам'яті, який є основною складовою сюжетотворення у повісті Олени Захарченко.

Література:

1. Ассман А. Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті / Аляйда Ассман; пер. з нім. К. Дмитренко, Л. Доронічева, О. Юдін. – К. : Ніка-Центр, 2012. – 440 с.
2. Захарченко О. Хутір : повість-казка / Олена Захарченко – Львів : Видавництво Старого Лева, 2015. – 236 с.
3. Копистянська Н. Час і простір у мистецтві слова : монографія / Нонна Копистянська. – Львів : ПАІС, 2012. – 344 с.
4. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. Перевод с франц. Б. Нарумова / Цветан Тодоров. – М. : Дом интеллектуальной книги, 1999. – 144 с.

УДК: 82.01/09

О. Я. Пухонська,

Київський університет імені Бориса Грінченка

**«ВІЙНА ПІСЛЯ ВІЙНИ», АБО ВОЛИНЬ У ЛІТЕРАТУРНІЙ ВЕРСІЇ ПАМ'ЯТІ
(ЗА РОМАНАМИ А. КОКОТЮХИ «ЧЕРВОНІЙ» ТА «ЧОРНИЙ ЛІС»)**

Пропоновані до розгляду романи Андрія Кокотюхи – це спроба нового прочитання окремих сторінок минулого в ключі актуальних у гуманітаристичному дискурсі студій над пам'яттю. Національно-визвольну боротьбу в контексті дослідження розглянуто як «подію пам'яті». Основний локус – Волинь – зосереджує увагу дослідника на явищі «простору пам'яті». Літературна версія діяльності УПА на Волині в аналізованих творах є однією з художніх спроб реконструкції міфу Другої світової війни та насаджених радянських стереотипів, пов'язаних із нею.

Ключові слова: література, пам'ять, війна, «простір пам'яті», ідентичність, тоталітаризм.

«ВОЙНА ПОСЛЕ ВОЙНЫ», ИЛИ ВОЛЫНЬ В ЛИТЕРАТУРНОЙ ВЕРСИИ ПАМ'ЯТИ (ПО РОМАНАМ А. КОКОТЮХИ «КРАСНЫЙ» И «ЧЕРНЫЙ ЛЕС»)

Предлагаемые к дискуссии романы Андрея Кокотюхи – это попытка нового прочтения прошлого в контексте исследований памяти. Национально-освободительная борьба в предлагаемой статье рассматривается как «событие памяти». Волинь в романах репрезентует «пространство памяти». Литературная версия деятельности УПА на Волини в анализированных произведениях – одна из художественных попыток реконструкции мифа Второй мировой войны и советских стереотипов, связанных с ней.

Ключевые слова: литература, память, война, «пространство памяти», идентичность, тоталитаризм.

«WAR AFTER THE WAR», OR VOLYN IN THE LITERARY VERSION OF MEMORY (BASED ON A. KOKOTYUKHA'S NOVELS «THE RED» AND «BLACK FOREST»)

Andriy Kokotiyukha's novels, which are suggested to the discussion, represent an effort of new reading of the past life in the context of memory studies. We can see that the interest to the rethinking of history in the humanistic science has increased during the last time. It is not difficult to explain such fact, using the most contemporary cultural and social process as the main reason and background of it. First of all, the beginning of new century was the regular time of rethinking of the values, one of which of course is human's vision of their past life. Secondly, we have to say about exigency of total reconstruction of soviet myths which still doing in Ukrainian social consciousness and cultural canons. Thirdly, and it was the most important, Ukraine needed the true knowledge about its own history during the totalitarian occupation (here we mostly mean the soviet totalitarianism). That's why such kind of topics, which included the problematic of historical experience of the nation became widespread in the contemporary literature, that was and still to be the most efficient in the process of finding of national memory.

National-Liberation struggle, which was one of the important events in anti-colonial Ukrainian fighting for freedom, the author of the article analyses as the “event of memory”. The main locus – Volyn’ – is represented as a “space of memory”. Literary version of UPA's activity on Volyn's territory in the Kokotiyukha's novels is one of the artistic efforts to reconstruct soviet myths of the Second World War.

Keywords: literature, memory, war, “space of memory”, identity, totalitarianism.

Культурна ревізія Другої світової війни досі виявляє численні підводні рифи в її історичній, соціальної та психологічній інтерпретаціях, які значною мірою підривають підвалини тоталітарних ідеологічних міфів. В основі останніх – війна має виключно героїчний характер і безсумнівно радянське обличчя, позбавлене будь-яких індивідуальних ознак та національної приналежності. Офіційна повоєнна література, писана виключно в дусі соцреалізму, була важливим елементом формування «правильної» колективної пам'яті, в якій не було місця жертві, лише переможцю. Жертва як така в радянському повоєнному дискурсі не існувала взагалі.

У пропонованій студії звернемо увагу на специфіку «пам'яті простору», яку спробуємо дослідити через категорії травми, національної ідентичності, націоналізму. Таких проблемних питань, які на сьогодні не з'ясовані, знаходимо чимало в сучасних дослідженнях пострадянського минулого. Однак на сторінках розглянутих художніх текстів вони виявляються ключовими.

Українська література останнім часом активно звертається до проблем ревізії тоталітарної пам'яті, особливо її травматичного вияву. Зіштовхнувшись у 1990-х роках із поліфонією літературних напрямів, стилів і контекстів, вона вже на початку 2000-х стала однією із основних стратегій розвитку переосмислення радянської історії та розвінчування посттоталітарних міфів. В «Українському палімпсесті» Окса-

на Забужко слушно зауважує, що «за перше десятиліття ХХІ віку українська література з різних частин України «намацала», що про відновлення культури та історичної пам'яті слід вести мову, повертаючись до тієї точки, в яких їх було обірвано» [8, с. 340]. Теоретичне обґрунтування диференціації минулого як історії і пам'яті, що порушувалося ще у 1920-х роках у працях Моріса Альбваса, а згодом інтенсивного розвитку набуло у працях Поля Рікера, П'єра Нора, Яна та Аляйди Ассманів, Джорджіо Агамбена, започаткувало широкий науковий дискурс щодо вияву травматичного досвіду європейського соціуму, який упродовж відносно короткого періоду зазнав руйнівного впливу політики тоталітаризму в різних його як національних, так і наднаціональних виявах.

Друга світова війна, особливо в радянському ідеологічному дискурсі, стала точкою відліку формування нової ідентичності, суспільних та культурних цінностей. Олександр Гриценко звертає увагу на суттєву відмінність поміж передвоєнною та повоевною версіями радянської міфології. На його думку, «воєнні меморіали, масові ритуали вшанування пам'яті загиблих, численна агіографічна література про героїв та полководців, та й сама офіційна назва війни (Велика вітчизняна – *О. П.*) <...> стали культурним фундаментом для нового, над-етнічного радянського патріотизму» [1, с. 149]. Як подія, що радикально вплинула на перебіг історії, змінивши геокультурну картину минулого століття, Друга світова війна стала чи не найсуттєвішим джерелом психологічної травми суспільства. Окрім численних жертв і радикального перекроєння світу (передусім Європи), ця війна мала негативний вплив на ментальні основи багатьох націй. Події 1939-45 рр. створили потужний мілітарний дискурс, що визначав як суспільну, так і культурну політику цілого світу впродовж наступних десятиліть. З огляду на географію Другої світової війни, незаперечним фактом є те, що найбільші баталії точилися власне на територіях, які згодом на різних правах увійшли до складу СРСР. На це також звертає увагу Тімоті Снайдер, дефініюючи ці території як «криваві землі»¹. Мартін Поллак окреслює їх як «отруєні пейзажі»².

Порушуючи тему війни, автори сучасних художніх текстів не лише надають їй національного виміру, а насамперед звертаються до особистого травматичного досвіду цивільного населення, акцентуючи увагу на його руйнівний вплив на наступні покоління. Війна в літературній інтерпретації – це вже не лише історична подія, це передусім фатум кожного. Її учасник – не ідеалізований радянський солдат-переможець нацизму, а простий єврей, росіянин, німець, поляк і, звичайно, українець, що спостерігаємо, наприклад, у «Музеї похованих секретів» О. Забужко, «Танго смерті» Ю. Винничука, «Соло для Соломії» В. Лиса.

Андрій Кокотюха, розвиваючи теми «війни після війни» і так званої «війни у війні», в романах «Червоний» та «Чорний ліс» звертається до найбільш дискусійної сьогодні проблеми національно-визвольної боротьби в контексті Другої світової війни. Не таємниця, що саме ця тема викликає найбільш гострі дискусії як в українському, так і в зарубіжному науковому, політичному і культурному дискурсах. Національно-визвольні змагання українців є властиво «подією пам'яті» (*memory event*), за Александром Еткіндом. Вона була вмотивовано витісненою із радянського історичного дискурсу через ідеологічну заборону вербалізації цього явища, як будь-якого, що був дотичним до української національної ідеї. Проте, вже й за часів Незалежності діяльність УПА та ОУН далі залишалася хай і не забороненою, однак незручною темою.

Варто зазначити, що А. Кокотюха, апелюючи до особливої сторінки національної пам'яті, локалізує цю тему в субетнічному просторі Волині, акцентуючи на специфіці продовження війни після формального її завершення (у «Червоному») та на багатонаціональному й різновимірному характері у процесі її тривання («Чорний ліс»). У цьому випадку поняття «простору» у стосунку до меморіастичної проблеми має свої особливості. Останнім часом студії над пам'яттю активно впроваджують до наукового обігу такі поняття як: *місця пам'яті* (П'єр Нора), *не-місця пам'яті* (Марк Оже, Рома Сендика). Поняття *простору* в цьому випадку співіснує разом із поняттям *місця*. Ентоні Гідденс зіставляє їх як розуміння «неприсутності і присутності». Так, саме місце, як присутність, наділяє простір певним смыслом. Однак у випадку образу Волині в аналізованих творах, вона репрезентована Кокотюхою радше як простір, смислу якому надають не місця, а «події пам'яті». Так, у «Червоному», наприклад, наратор акцентує увагу на нерозривності пам'яті про національно-визвольну боротьбу з пам'яттю історичною у ментальній свідомості волинян: «Бо їм це близьке, вони з цим росли та жили, вони приймають партизанську боротьбу УПА з німцями та радянською владою як складову в боротьбі за українську незалежність. Приймають з усіма можливими обмовками, попри численні «але», яких повно в історії українського повстанського руху» [3, с. 13].

Автор наділяє голосом простір, досі позбавлений будь-якого вияву, формуючи таким чином своєрідний локальний простір пам'яті, який безумовно виходить поза межі етнічної території. З одного боку, locus, обраний Кокотюхою (волинські села та містечка – Ямки, Олика, Здолбунів, Гніздяни тощо), цілком зрозумілий, оскільки саме у волинських лісах були зосереджені потужні загони українських повстанців, які в період війни розгортали свої, внутрішні фронти в боротьбі за власну державність. Після війни ці фронти зосередилися в одну лінію супроти радянської окупації. Художній простір «Чорного лісу», ло-

¹ Див. Снайдер Т. Криваві землі: Європа поміж Гітлером та Сталінін : монографія. – Київ : Грані-Т, 2011. – 448 с.

² Див. Поллак М. Отруєні пейзажі. – Чернівці : Книги-XXI, 2015. – 112 с.

калізований у Здолбунові та його околицях, це модель трифронтової боротьби Української повстанської армії супроти нацистів, поляків і радянських військ. Однак, якщо у згаданому романі ситуація ускладнена тривалістю війни, то в «Червоному» Кокотюха акцентує увагу на національному спротиві повоєнній радянській окупації, коли героїчний міф переможців безальтернативно визначив суспільну свідомість більшості українців. Винятком стали лише ті землі, де продовжувалась діяльність націоналістичних повстанських груп, яка від часу до часу ризикованими методами підтримувала серед населення розуміння реального стану речей і важливості збереження української самобутності. З іншого боку, цей локус у романах увиразнює гострий контраст поміж ідентичністю українців західних (Данило Червоний, Хмара) і східних (Михайло Середа, Максим Коломієць). Зважаючи на історичні обставини, специфіка регіону визначалася також наявністю на цих територіях автохтонного населення, що, на відміну від переселених та винищених мешканців східної України, не було позбавлене ментальної пам'яті. А тому національно-визвольна боротьба сприймалася у контексті боротьби за неперервність цієї пам'яті. Як зауважує М. Оже, сутність місця значною мірою проявляється саме в автохтонних соціальних групах, які наполегливо оберігають його кордони, не тільки через те, що там живуть і реалізують свої матеріальні потреби, а насамперед тому, що саме там знаходять сліди минулого – сили предків або духів [9, с. 27].

Є ще й третя специфіка винятковості цього локусу: національне та культурне порубіжжя, в західній літературі іменоване як *креси* – територія співмешкання різних етнічних груп і національностей, розмитих кордонів і конфлікту ідентичностей. Це виразно репрезентує сюжет «Чорного лісу», де в боротьбу за права на територію вступають одразу кілька сил – гітлерівці, радянські війська, поляки та Українська повстанська армія, причому саме останні двоє заявляють передусім етнічні та історичні права на цю землю.

Однією з ключових проблем, що вирізняються на фоні загального конфлікту аналізованих романів Кокотюхи, є проблема націоналізму та національної ідентичності. Вона логічно увиразнює конфлікт ідентичностей поміж мешканцями Західної та Східної України, який, як бачимо, й нині не втрачає своєї актуальності. Більше того, ця проблема пов'язана з визначенням вище концептом простору пам'яті, яким у цьому випадку є Волинь. Як у «Червоному», так і в «Чорному лісі» у цей простір проникають «чужі» елементи в образах окупаційних радянських сил, польських колонізаторів, гітлерівської армії. Однак вони – радше персонажі історії, значно важливішу роль у цій схемі відіграють так звані «чужі-свої», якот Михайло Середа та Максим Коломієць. Герої обох романів – носії скаліченої пам'яті, травматична сутність якої схилає їх прийняти *іншу* правду *інших* реалій. Так, батьки Михайла загинули від нацистських окупантів, сестра була вивезена на роботи в Німеччину, де й пропала. З війни на рідну Чернігівщину хлопець повернувся сиротою. Максим Коломієць, із Миргорода, також втратив найближчих, як і Михайло, працював у радянській міліції, не піддаючи сумнівам правильність і правомірність системи, якій служив. Проте обидва герої – це приклад так званої нової радянської людини, позбавленої ґрунту, роду, народу. Свідомість її не виходить поза межі створеного комфорту, в ареалі якого не піддається сумніву навіть очевидна підміна понять. Так, у розмові з Данилом Червоним Михайло Середа ошелешений питанням: «Чому всюди, де нема комуністів, називатися громадянином і мати громадянські права – це честь. А тут «громадянином» тебе називають, коли позбавляють громадянських прав?» [3, с. 120]. Алергічна реакція хорунжого Хмари із «Чорного лісу» на більшовицьке звертання «товаришу» в «Червоному» також має свою інтерпретацію: «Коли ти вірний владі, ти для них – товариш. Але щойно стаєш для них ворогом народу, відразу перестаєш бути товаришем. Тебе заковують у кайдани, тягнуть в тюрму, там б'ють смертним боєм, і ти вже не товариш, ти громадянин» [3, с. 120].

У біографії обох героїв автор лейтмотивом вплітає родинний досвід голодомору, знання про який у них викривлене тривалою пропагандою. Як не дивно, але саме Друга світова війна й спекуляція на ній радянської пропаганди заміщує та нівелює й до того ущерблену пам'ять довоєнних радянських репресій. Ірина Захарчук доходить слушного висновку, що саме «спільність загрози та небезпеки для всіх членів суспільства слугувала дієвим засобом актуалізації архетипу «великої родини» <...>. У період війни державний міф про єдність усіх членів суспільства творив ілюзію зникнення соціальної ієрархії, з одного боку, а з іншого слугував для витіснення пам'яті про недавні злочини влади» [2, с. 95]. Однак, як тільки така людина опиняється у «просторі» можливих спогадів, будь-яке нагадування про минуле видається їй незручним. Це спостерігаємо і під час зустрічі дільничого Михайла Середи з командиром лісового загону Данилом Червоним, і під час першої розмови засланого НКВС диверсанта Максима Коломієця з хорунжим Хмарою. Розуміння України в представників різних просторів пам'яті видається різним. Для волинських повстанців – це передусім держава, в основі ідеї якої – незалежність від будь-яких зовнішніх структур. Для східняків – це частина великої над-держави, яка здолала нацизм, не зважаючи на власне людський вимір і ціну цієї перемоги. Великий міф заміщує велику травму.

Однак цікаво, що до українськості як Михайла, так і Максима ватажки повстанців апелюють саме через нагадування травматичного минулого – досвіду Голодомору, особистих втрат у війні тощо. Це той витіснений із колективної пам'яті чинник, який розділяє національну свідомість українців, створюючи ефект розколотої країни з двома різними культурами, що зауважив Самюель Гантінгтон у «Зіткненні цивілізацій». Микола Рябчук пише, що «психологічна травма породжує колективні неврози. Не здолавши її, досить важко говорити про суспільну згуртованість» [5, с. 281].

Персонажі «Червоного» та «Чорного лісу» як репрезентанти радянської свідомості сприймають повстанців передусім як «бандерівців», що «лютують, бо бандити», «банди націоналістів», якими «кишать місцеві ліси» тощо. Як не дивно, але саме цей радянський міф виявився найстійкішим, а його вплив – доволі дієвим, що особливо помітно в найбільш гострі моменти суспільної поведінки сьогодні (згадаймо хоча б Помаранчеву революцію та Революцію Гідності), коли на суспільно-політичну арену знову виходить ефемерний націоналіст-бандерівець. Проте якщо в радянській риториці він неодмінно був німецьким колаборантом, то в риториці Росії, як спадкоємиці СРСР із перманентним «апетитом» на Україну, бандерівець – беззаперечний союзник Америки. Сьогодні це прочитуємо в художніх творах на тему сучасної війни на Донбасі. Взяти хоча б «Маріупольський процес» Галини Вдовиченко, «Чорне сонце» Василя Шкляра, «Іловайськ» Євгена Положія.

Якщо Ентоні Сміт визначає націоналізм як «ідеологію, яка ставить у центрі своїх інтересів націю і прагне сприяти її розвитку» [7, с. 17], то Лахман Річард, покликаючись на Еріка Гобсбаума, розуміє це явище як ідею, в основі якої – держава, що охоплює й представляє націю. У дискурсі вищезгаданого міфу про «бандерівців» досить часто наявні порівняння націоналістів із нацистами. Не вдаючись у детальну теорію понять, варто зауважити той факт, що, на відміну від колоніальної політики будь-якого окупаційного режиму, яка впродовж тривалого часу діяла на етнічних територіях України, український націоналізм був завжди антиколоніальним. На це, безперечно, звертає увагу А. Кокотюха. Так, Данило Червоний у розмові з Михайлом заявляє: «Я, Середа, хоч за Польщі, хоч за німців, хоч за совітів кладу своє життя заради того, аби на нашій з тобою землі, лейтенанте, не було жодних окупантів» [3, с. 124]. Хорунжий Хмара у зверненні до громади також наголошує на українських інтересах виключно на українській землі: «Тут довго були поляки, які наш народ поневолили. І справді, наші люди ждали Сталіна як визволителя. Але прийшли сюди ті комуністи, придушили наш нарід гірше навіть за клятих ляхів. Тому люд сподівався помочі й визволення від Гітлера. Сталося не так, зараз нас поневолили й нищать німаки. Нарешті вкраїнці перестали шукати підтримки, самі взяли за зброю. Гуртуємося й даємо опір усякому окупантові на своїй землі» [4, с. 34-35].

Збереження національної свідомості, ідентичності, та й розуміння національної ідеї як такої у контексті досліджуваних творів властиве мешканцям волинського регіону і атрофоване у жителів східної України, знову ж таки, з очевидних причин – через витіснення і нищення національної пам'яті. Згадуваний Е. Сміт зауважує, що «нація та її ідентичність виражаються й виявляються у «самобутній» пам'яті, символах, міфах, спадщині й просторічній культурі «народу», який утворює спільноту за історією й долею» [6, с. 141]. Історія українців, особливо після Другої світової війни, стала радше квазіісторією, бо справжня, разом із численними червоними, хмарами, холодними тощо була загнана в радянські концтабори, розстріляна, витіснена з пам'яті народу без права на повернення. Однак А. Кокотюха у своїх романах пропонує нам стратегію подолання культурної амнезії через відродження «пам'яті простору», якому події національно-визвольних змагань надають важливого змісту як у процесі повернення національної пам'яті, так і в процесі остаточного розвінчання тоталітарних радянських міфів.

Література:

1. Гриценко О. Своя мудрість – Національні міфології та «громадянська релігія» в Україні / Олександр Гриценко. – К. : УЦКД, 1998. – 184 с.
2. Захарчук І. Війна і слово (Мілітарна парадигма літератури соціалістичного реалізму): монографія / Ірина Захарчук. – Луцьк : ПВД «Твердиня», 2008. – 406 с.
3. Кокотюха А. Червоний : перевид. друге / Андрій Кокотюха. – Харків : Книжковий клуб «Клуб сімейного дозвілля», 2015. – 320 с.
4. Кокотюха А. Чорний ліс / Андрій Кокотюха. – Харків : Книжковий клуб «Клуб сімейного дозвілля», 2015. – 304 с.
5. Рябчук М. Каміння й Сізіф : літературні есеї / Микола Рябчук. – Харків : Акта, 2016. – 354 с.
6. Сміт Е. Д. Нації та націоналізм у глобальну епоху / Ентоні Дейвід Сміт. – К. : Ніка-Центр, 2006. – 320 с.
7. Сміт Е. Д. Націоналізм. Теорія, ідеологія, історія / Ентоні Дейвід Сміт / перекл. з англ. Роман Фещенко. – К. : К.І.С., 2004 – 170 с.
8. Український палімпсест. Оксана Забужко в розмові з Ізою Хруслінською / Пер. з польс. Д. Матіяш; за ред. І. Андрусяка та О. Забужко. – К. : КОМОРА, 2014. – 408 с.
9. Augé M. Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności / Marc Augé / przeł. R. Chymkowski. – Warszawa, 2010. – 86 s.

П. В. Регрут,

Київський університет імені Бориса Грінченка

РЕЦЕПЦІЯ ТВОРЧОСТІ МИХАЙЛА КОЦЮБИНСЬКОГО: СУЧАСНІ ЛІТЕРАТУРНІ ТЕНДЕНЦІЇ

У сучасному трактуванні Михайло Коцюбинський – це митець, який відображає розвиток української літератури кінця XIX – початку XX століть. У період незалежності з'являються нові, незаангажовані спроби інтерпретувати творчість письменника. Звільнившись від ідеологічних обмежень, які спостерігалися в попередні десятиліття, дослідники прагнуть реабілітувати імена митців, переглянути канон української літератури, зважаючи на найновіші досягнення наукової думки.

Ключові слова: рецептивна естетика, імпресіонізм, модернізм, народництво, натуралізм, соціалістичний реалізм.

РЕЦЕПЦИЯ ТВОРЧЕСТВА МИХАИЛА КОЦЮБИНСКОГО: СОВРЕМЕННЫЕ ЛИТЕРАТУРНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ

В современной трактовке Михаил Коцюбинский – это писатель, который отражает развитие украинской литературы конца XIX – начала XX веков. В период независимости появляются новые попытки интерпретировать творчество писателя. Освободившись от идеологических ограничений, которые наблюдались в предыдущие десятилетия, исследователи стремятся реабилитировать имена литераторов, пересмотреть канон украинской литературы, учитывая новейшие достижения научной мысли.

Ключевые слова: рецептивная эстетика, импрессионизм, модернизм, народничество, натурализм, социалистический реализм.

RECEPTION OF M. KOTSYUBYNSKY'S CREATIVE WORK: CONTEMPORARY LITERARY TRENDS

At first after liberation from pressure of ideological system the scientists openly began to assert a particular stylistic Kotsyubynsky's manner, approaching his work to the European sample modern literature of the XXth century. The works of V. Aheeva, S. Pavlichko, Y. Polishchuk appeared at the turn of the century. They laid the theoretical foundation for rethinking of Kotsiubynskyi's creativity.

Typically, the researchers take into account the writer's later works, which have the highest artistic quality. The works of the early period usually are taken into account only as a presentation of the evolution of Kotsiubynskyi's creative talent. The emphasis on the deep psychology of his works is important in this line.

In the 1990s researchers perceived Kotsiubynskyi's creativity as an evolution of the writer's realistic manner to bright impressionistic style. Scientists continue to debate about Kotsiubynsky's inheritance in the early period of the populist writers. The researchers interpreted it not only as a drawback of the artist.

Turning to the intertextual relations with the European literary heritage, the researchers traced this idea back in the 20s. But only social, semantic aspect of works was taken into an account. Little attention was paid to the analysis of joint artistic techniques and stylistic traits. Nowadays, the researchers are free to interpret Kotsiubynskyi's work as a part of a European literary discourse.

Keywords: receptive aesthetics, impressionism, modernism, populism, naturalism, socialist realism.

Постановка проблеми. Визначна роль Михайла Коцюбинського в історії української літератури беззаперечна. Але творчість митця викликала чимало дискусій та спонукала до розбудови множинних інтерпретаційних моделей. Тому дискусійна настанова інтерпретації творчості Михайла Коцюбинського зумовлена:

- формуванням канону української літератури і різними підходами до його наповнення;
- динамікою естетичних критеріїв і підходів до творчості митця;
- примусовою інтеграцією української літератури в силове поле пропагандистського дискурсу за часів радянського тоталітаризму;
- множинними кодами самої творчості Михайла Коцюбинського, котрі дають можливість для розмаїтої інтерпретації доробку письменника.

Аналіз останніх досліджень виявив, що в період незалежності з'являються нові, незаангажовані спроби інтерпретувати творчість Михайла Коцюбинського. Через звільнення від тиску ідеологічної системи науковці вперше відкрито починають заявляти про особливу стильову манеру письменника, наближення його творчості до зразків європейської модерної літератури XX ст. На зламі 1990-2000 рр. з'являються праці Віри Агеєвої, Соломії Павличко, Ярослава Поліщука. Вони заклали теоретичне підґрунтя для переосмислення творчості Михайла Коцюбинського.

Принципово важливе переакцентування із зображальної на виражальну функцію мови, що робить Коцюбинського неперевершеним майстром слова, розгляд творчості у контексті європейських літератур становлять основу дослідження «І ката, і героя він любив...» Ярослава Поліщука.

Сучасна літературна критика аналізує творчість і постать Михайла Коцюбинського за допомогою різних методів та з різних позицій. Такий підхід дозволяє створити цілісну картину творчості митця у всій її поліфонічності. Наприклад, Соломія Павличко підходить до розгляду біографії Михайла Коцюбинського з гендерних позицій у своїй праці «Пристрасть і їжа: особиста драма Михайла Коцюбинського». З оригінальною методикою аналізу пов'язана книга Михайла Слабошпицького «Що записано в книгу життя». Поєднуючи літературно-критичний аналіз та художню форму оповіді, науковець прагне зрозуміти концепт Коцюбинського-митця в українській літературі. Компаративістичний підхід до творчості письменника використовує Ярослав Поліщук у своїй праці «І ката, і героя він любив...».

Не можна не згадати і праці, які торкаються становлення та розвитку українського модерну загалом, частиною якого, безумовно, був Михайло Коцюбинський. Актуальними у цьому плані є монографії «Українська імпресіоністична проза» Віри Агеєвої, «Дискурс модернізму в українській літературі» Соломії Павличко, «Міфологічний горизонт українського модернізму» Ярослава Поліщука.

Мета статті – простежити сучасні тенденції в інтерпретації творчості Михайла Коцюбинського, пояснити, яким чином у літературознавстві відбувається переосмислення значення постаті письменника та його творів для історії української літератури.

Виклад основного матеріалу. Якщо брати до уваги творчість Михайла Коцюбинського, то прикметною ознакою, з якою пов'язані проблеми у рецепції спадщини письменника, є формування канону української літератури. Коцюбинський як автор мистецьких творів, які своєю естетикою та стилевими особливостями випередили тогочасну літературну критику, безумовно, є однією з основних постатей літератури загалом.

Як правило, сучасні дослідники аналізують творчість митця, беручи до уваги пізніші твори, які мають найвищу мистецьку якість. Творіння раннього періоду зазвичай враховують лише як елемент оприявлення еволюції таланту автора (на відміну від радянської критики, коли вони вважались чи не головним доробком письменника, адже дозволяли приписувати його творчість під канон соцреалізму у ідейному аспекті і заперечити модерні пошуки автора).

Сьогодні дослідники відстежують творчість Михайла Коцюбинського як еволюцію письменника від реалістичної манери письма до яскравого імпресіоністичного стилю. Творчість Михайла Коцюбинського Ярослав Поліщук розглядає як довгий і непростий шлях оформлення власної манери письма. Автор подає такі етапи становлення таланту Михайла Коцюбинського: 1) перші літературні спроби (1884-1895); 2) освоєння натуралістичної манери (1895-1902); 3) час модерної прози (1901-1905); 4) від імпресіонізму до символізму (1906-1910); 5) твори останніх літ життя (1911-1913) [9, с. 28]. Науковці продовжують дискусію про наслідування Коцюбинським у початковий період творчості письменників-народників (С. Павличко, Я. Поліщук). Дослідники трактують це не як недолік митця.

Оскільки європейська література ставила перед тогочасною українською певні вимоги та критикувала обмеження, Коцюбинський пропонує дбати про інтелігентного читача і розвинути у літературі також філософські, соціальні, психологічні, історичні теми. Соломія Павличко, розглядаючи у своїй праці еволюцію модернізму на українському ґрунті, заявляє, що обраний Коцюбинським та Кобилянською шлях поступу української літератури був правильним. Звідси різка критика покоління молодих митців на чолі з Миколою Вороним: «Воно не на тому терені вело війну з українофілами, на якому її треба було вести. Як це треба робити, показала Кобилянська в «Землі», Коцюбинський у «Тінях забутих предків», Леся Українка в «Лісовій пісні», Стефаник у новелах». Отже, нове покоління мало використати спочатку скарби, закладені в народному житті, а не будувати одразу нову літературу» [5, с. 439]. У 30-х роках теза про імпресіонізм зазнала змін, і тоді стали твердити, що імпресіонізм не заважав Коцюбинському бути реалістом. Віра Агеєва наполягає на генетичному зв'язку імпресіонізму з реалізмом. Тому ці елементи наслідування чи, швидше, поєднання реалістичної та імпресіоністичної поетики час від часу з різною інтенсивністю проявляються у зрілій творчості автора [1, с. 25].

Професор Ярослав Поліщук окреслює творчість Михайла Коцюбинського як митця слова формулою натуралізм – імпресіонізм – символізм [9], що дає адекватне уявлення про сферу його індивідуальних пошуків: від наслідування школи старшого покоління (І. Нечуя-Левицького, Панаса Мирного) до засвоєння нових художніх течій європейської прози XIX ст. і вироблених ними технік письма, що впроваджувалися уже на межі сторіч і збагачували епоху модернізму.

Дослідники під час обговорення специфіки імпресіонізму наголошують на співвідношенні об'єктивного та суб'єктивного начал. Адже враження, висловлене автором у творі, зумовлене не лише об'єктом, а й особливістю сприйняття художника. Відповідно, характеризуючи творчість Михайла Коцюбинського, увагу звертають на переважання суб'єктивного над об'єктивним. На думку Віри Агеєвої, це зумовлено сильними романтичними традиціями. Відповідно тут можна говорити й про фольклорну образність, характерну для романтизму в українській літературі [1, с. 67]. Таке посилення суб'єктивізму в імпресіонізмі та його зближення з неоромантизмом та символізмом на межі століть зумовило появу певних символістських тенденцій у творчості Михайла Коцюбинського.

Ще одна пріоритетна сфера досліджень – компаративістика. Якщо звертатись до інтертекстуальних зв'язків з європейськими літературними надбаннями, то цю ідею науковці простежували ще у 20-х роках. Проте до уваги брався винятково соціальний, змістовий аспект творів. Мало уваги приділялось аналізу спільних художніх прийомів та стилевих ознак. У наш час дослідники можуть вільно інтерпретувати творчість Михайла Коцюбинського як частину європейського літературного дискурсу. Як зазначає проф. Я. Поліщук, тут уже йдеться не про «стосунки учнівства чи наслідування, а про солідарні погляди на вичерпаність традиційної манери та необхідність творення нової прозової оповіді» [9, с. 226]. Коцюбинський поєднав ідеї, реалізовані у творчості французьких натуралістів (Золя, Флобера, Мопассана), а також імпресіоністів та символістів (Метерлінка, Ібсена, Шніцлера, Гамсуна), адаптуючи їх до власного світобачення, свого власного стилю.

Знайомлячись із найяскравішими творами європейського імпресіонізму, Михайло Коцюбинський творчо опрацьовував певні прийоми, використовуючи їх у власних оповідях. Так, якщо брати до уваги творчість Артура Шніцлера, якого вважають яскравим представником європейського імпресіонізму та мало не еталонним майстром психологізму, то чіткі паралелі можемо простежити у реалізації концепції гри в літературі. Як лікар, Шніцлер полюбляв досліджувати психологічні стани людини, які розкривалися у маргінальних ситуаціях. Оскільки Коцюбинський потребував нового стилю, то саме знайомство із творчістю Шніцлера дало йому нові обрії у змалюванні психологізму своїх героїв. Як зазначає Ярослав Поліщук, «більш важлива близькість двох письменників прочитується на глибшому рівні – на рівні настрою, духу, творчого пошуку й відкриття» [9, с. 234].

Для обох митців подієва основа твору має не головне значення. Відбувається не первинна інтерпретація дійсності (авторський образ життя), а вторинна, тобто відображення буття через сприйняття героя твору. Причому автор досягає динаміки у творі навіть за фактичної відсутності сюжету, адже письменнику цікава не стільки зміна подій, як швидкоплинний рух думок та емоцій протагоніста. Обидва автори прагнули створити напруженість не через фабулу, а зосередившись на динаміці внутрішніх переживань героїв.

Інша сфера пошуків науковців сягає творчості Кнута Гамсуна. На це увагу звертали ще С. Єфремов та М. Чернявський. В оцінках Михайла Коцюбинського він завжди присутній серед письменників-кумирів. Сучасні літературні критики шукають впливів скандинавського письменника на пізньому етапі творчості Михайла Коцюбинського, що можна назвати наступними пошуками автора в удосконаленні своєї манери письма. «Цьому сприяло, – пише проф. Поліщук, – відчуття деякої вичерпаності візуально-імпресіоністичної манери оповіді та прагнення більш пластично освоїти способи відтворення психічних станів людини» [9, с. 265]. Кнут Гамсун був свідомий того, що завданням художника є не відтворення зовнішніх ефектів, а проникнення у внутрішній світ героя. Тому для його творчості є характерним певний культ природи, який перейняв у пізній творчості й Михайло Коцюбинський. Вона не є тлом зображення подій. Навпаки, пейзажі стають невід'ємною частиною психологічних студій людини.

Дослідники погоджуються, що Михайло Коцюбинський своє захоплення змалюванням природи виявив ще на ранньому етапі творчості. За словами Ярослава Поліщука, це він унаслідував від романтиків на чолі з Шевченком та від І. Нечуя-Левицького [9, с. 270]. Проте лише у творах ХХ століття його пейзажі стають автономними елементами оповіді. Саме ця риса споріднює Коцюбинського та Гамсуна, адже у Шніцлера така особливість не надто виразна. Тому, якщо в ранніх творах для Михайла Коцюбинського характерні докладність та натуралістичність пейзажу, то пізніше він починає виконувати символічну функцію.

У сучасному літературознавстві важливим є аналіз усієї тріади «автор-вір-читач», визначеної Гансом-Робертом Яуссом у теорії рецептивної естетики [12]. З оригінальною методою аналізу пов'язана книга Михайла Слабошпицького «Що записано в книгу життя». Поєднуючи літературно-критичний аналіз та художню форму оповіді, науковець прагне зрозуміти концепт Коцюбинського-митця в українській літературі. Намагаючись «переінакшити масу, здавалося б, геть неістотних подробиць», Михайло Слабошпицький намагається переглянути позиції сприйняття Михайла Коцюбинського, які склались в українській літературі впродовж років соцреалістичної критики, змінити «генетичний код минулого» [10, с. 14].

Михайло Слабошпицький називає Михайла Коцюбинського «дисидентом мимоволі». Такий іронічний перифраз зумовлений становищем будь-якого українського письменника у межах колоніальної культури та літератури. Безумовно, як це і зазначали радянські критики, Михайло Коцюбинський ніколи не був віддалений від політичних ідей, а тим паче у юності. Проте письменник «не був близьким до тих, хто зробив революцію своєю професією» [10, с. 15]. Намагання втиснути Михайла Коцюбинського у межі ідеологічної літератури – рівноцінне свідомому приниженню його таланту. Безмежно складна творча натура митця, його оригінальний стиль не були потрібні ідеалізованій комуністичній літературі, стиль якої – соціалістичний реалізм – є спрощеним сприйняттям навколишньої дійсності. Такий образ Коцюбинського-письменника не відповідав би канону тогочасної літератури. Саме тому радянська критика намагалась зробити з Михайла Коцюбинського «безнадійного соціал-демократа». Проте Михайло Слабошпицький критично ставиться і до протилежних позицій: зважаючи на історичні особливості розвитку української літератури та її вічний дисидентський характер, будь-який письменник, який обстоював позиції українського слова, уже ставав інакодумцем, не важливо, чи був він прихильником будь-якої

більш чи менш радикальної платформи. Дослідник намагається поєднати ці дві полярні думки.

Подібна тенденція переважає у сучасному літературознавстві. Науковці не намагаються заперечити чи то суспільно-політичних поглядів Михайла Коцюбинського, чи прагнення митця до «чистого» мистецтва. Усе це створює складний образ, оригінальний письменницький світогляд, відображення якого зустрічаємо на сторінках творів. Причому відображення це має еволюційний характер: із поступовою зміною світобачення Михайла Коцюбинського, його життєвих і творчих поглядів, змінюється і тематика, і стилістика, і форма його творів.

Одним із пріоритетних завдань, на думку Михайла Слабошпицького, є вилучення усіх «білих плям» з біографії Михайла Коцюбинського. Адже першочерговим методом вписування в канони радянської літератури було так зване переписування біографії. Дослідник вважає за потрібне говорити про існування в житті письменника і «національних моментів», участь у «Громаді», «Братстві тарасівців», чернігівській «Просвіті». Адже ці згадки з життя письменника якщо і залишаються упізнаними, то все ж покриті «густим шаром ідеологічного гриму» [10, с. 18].

Про конфлікт горизонтів очікування Михайла Коцюбинського та його читача Михайло Слабошпицький висловлюється твердо і подекуди жорстко. Адже справді, українська література, яка перебувала в умовах колоніальної системи, не могла дати автору відповідного читача. Причини знаходимо і в історіях заборон української мови, і у неприємному ставленні до українських письменників з боку сусідньої держави. Тому Коцюбинський як автор європейського рівня, на жаль, не мав «того читача, якого він мав би, якби був, скажімо, англійським, французьким чи німецьким митцем» [10, с. 76]. Цей конфлікт, несумісність письменника та його читача, Михайло Слабошпицький трактує як трагедію Коцюбинського-естета.

Особливість сучасної критичної думки полягає у прагненні комплексного осягнення літературного явища. Тому і твір, і автор розглядаються у всій різноманітності суспільних, політичних, історичних, художніх факторів. З історичної відстані це зробити набагато легше. Тому така метода дає найзагальніше розуміння автора та твору і відповідно того образу читача, якого письменник хотів торкнутись. Тим паче про це варто говорити, якщо брати до уваги особливу творчу манеру Михайла Коцюбинського, яка не могла бути осягнута його сучасниками і не була досліджена радянською критикою. Першим заважала відсутність розуміння нововведень Михайла Коцюбинського, який випередив українську літературу, що «буксувала», утримуючись у межах народництва, іншим – небажання відшуковувати цю новизну, яка не могла бути втиснута у вузькі рамки соціалістичного реалізму.

Писання у стилі народницької традиції – це лише ґрунт, на якому зростали майбутні твори Михайла Коцюбинського. Так, зокрема у час реалістичної манери письма, митець цікавиться здобутками європейської літературної думки. Тому Михайло Коцюбинський не залишився у цьому силовому полі етнографічного реалізму. Свідомо шукаючи нових тенденцій, письменник поступово виходить із цих обмежень.

Самотність як найбільшу трагедію Михайла Коцюбинського Михайло Слабошпицький описує за зразком самотності Лесі Українки та Івана Франка в українській літературі. Так, причина полягає у тому, що письменник «передчасно у ній з'явився, бо тоді панували зовсім інша школа й стильова тенденція» [10, с. 217].

На жаль, лише теперішній читач зможе сприйняти те, що робить Михайла Коцюбинського особливим у каноні української літератури – його глибокий естетизм. Проблема полягає в тому, що більшість письменників-сучасників «майже цілковито були поглинуті соціальними питаннями і освітлювали їх здебільшого на основі своїх соціальних та почасти моральних вподобань» [10, с. 266]. І хоч ці думки ніколи не були чужими Михайлові Коцюбинському, проте першочерговим для нього був концепт прекрасного. Він був прихильником чистого естетизму, але соціальні і моральні настанови часто у нього були ідентичними з його естетичними уподобаннями. Категорії правди і краси у Михайла Коцюбинського співвідносні. Аморальність, несправедливість засуджувались у його творах як протиставлення прекрасному: людині, її життю. Ця концепція поширювалась у письменника на всю світобудову. Прекрасні речі в нього хороші не зовні чи фізично, а передусім зсередини, морально.

У передмові «Нотатки з книги життя» до видання «Михайло Коцюбинський з глибини» Віра Агеева називає новелу «Intermezzo» «одною з найдовершеніших маніфестацій індивідуалізму та естетизму» [3, с. 3], у якій Михайло Коцюбинський утверджує право письменника на свободу самовираження. Така відвертість абсолютно не вкладалась у межі ідеологічно заангажованої, жорстко регламентованої української радянської літератури. Це наводить на думку про очікування митця, який шукає свого відданого читача. Безумовно, українська література в силу своєї історичної трагедійності почасти вимагала від поетів виконання «найсвятішого обов'язку». Горизонт очікування автора суворо обмежувався потребами зберегти національну свідомість, ідентичність.

Контрастно у цьому контексті вимальовуються постаті українських модерністів, котрі ішли урозріз із згаданим вище обов'язком. Проте проблему можна розглядати і з протилежних позицій. Віра Агеева говорить про обов'язок «народу перед співцем», читача перед автором: «коли митець, забувши ліру, муруватиме будинки для лінивих та боязких співгромадян – «чи то ж пробачать нам боги за те?»» [3, с. 3].

З цього приводу новела «Intermezzo», напевно, найгостріша, адже відображає конфлікт Михайла Ко-

коцюбинського із самим собою: утома від людей, від ненависної роботи, від буденних обов'язків – ось те, що обмежує свободу митця, який прагне до самоствердження та самореалізації. Для Михайла Коцюбинського краса світу – у русі, пошуках. Саме тому пейзажі, малюнки його пізніших новел психологічно навантажені, відображають людину у порухах її душі, емоцій, переживань. Згадуючи новелу «Сон», Віра Агеєва пише, що «сталість і мінливість, спокій і рух виразно протиставлені як мертве і живе водночас – як споживацьки-безплідне і творче» [3, с. 5].

У новелі «Intermezzo» знаходимо, на думку Віри Агеєвої, ще одне підтвердження того, що Михайло Коцюбинський ніколи не віддавався естетизму повністю. Письменник розумів, що це неможливо у реальному суспільному житті (лише у художньому світі), натомість митець має можливість лиш на невеликий перепочинок. Такий розрив спостерігаємо також у новелах «В дорозі», «Сон», «На острові». Проте герой все ж критично ставиться до цього конфлікту, намагається перебороти себе.

Віра Агеєва відводить Михайлу Коцюбинському досить важливу позицію в історії української літератури. На її думку, саме він змінив усталений роками горизонт очікування народницької літератури. Стиль і твори Михайла Коцюбинського, на думку дослідниці, радикальні настільки, що не могли бути утіснені в народницькому каноні з його надмірним дидактизмом і моралізаторством. «Письменник уже не намагався брати на себе роль мудрого й розважливого вчителя, який дає зразки для наслідування» [3, с. 7]. Звідси і особливості розповіді (від першої особи, авторське «невтручання» у твір), і, безумовно, пошук якісно нового читача, який здатен власними силами співтворити текст, аналізуючи глибинний зміст, який у ньому закладено. Нічого дивного у масштабах європейської літератури. Проте не можемо заперечувати факт, що українське письменство довгий час залишалося статичним у своїй стилістиці та тематиці. Саме тому новаторство Михайла Коцюбинського настільки важливе. Письменник своїми творами спонукає до появи нового, освіченого та інтелектуального читача, не поодинокого, а виявленого у загальній народній масі.

Висновки. Сучасна літературна критика намагається різнопланово підходити до аналізу творів українських письменників. Звільнившись від ідеологічних обмежень, які спостерігалися в попередні десятиліття, дослідники прагнуть реабілітувати імена митців, переглянути канон української літератури, зважаючи на найновіші досягнення наукової думки.

Пріоритетним на сьогодні є поняття розуміння тексту реципієнтом у процесі читання та комунікації. Безумовно, на сьогодні потрібен детальний перегляд стратегій сприйняття творчості Михайла Коцюбинського та інших митців професійним читачем. Подібна робота допоможе зруйнувати стереотипований портрет митця, який подекуди і зараз можемо зустріти у підручниках.

Перші тексти письменника дослідники вважають своєрідними спробами виписування, пошуку власного творчого підходу. Ось чому до уваги критиків потрапляють саме пізні твори (на противагу тому, що ми бачили у радянський період інтерпретації). Вони складніші, глибші, у них вчувається рука зрілого майстра. Саме вони є тим фактором, який дозволяє сьогодні говорити про Михайла Коцюбинського як про одну із ключових постатей у побудові канону української літератури.

Зважаючи на те, що твори Коцюбинського останніх років знаходять читача саме сьогодні, можемо сміливо говорити, що письменник випередив свій час. Горизонт очікування таких текстів, як «Intermezzo», «Тіні забутих предків», «На острові» сягає сьогодення, адже не містить моральних, суспільних, ідеологічних настанов, які могли б втратити свою актуальність у історичному контексті. Основна цінність, яку вкладає у ці твори Михайло Коцюбинський – естетизм, прекрасне, те, що не втратить своєї вартості ніколи.

Важливим у сучасній критичній думці залишається питання наслідування. Так, не можна відкинути того факту, що Михайло Коцюбинський у ранні роки творчості черпав натхнення із етнографічного реалізму письменників-народників Івана Нечуя-Левицького, Панаса Мирного та ін. Це питання було досліджено як прижиттєвою критикою, так і впродовж дискусій радянських літературознавців. Постає питання компаративного аналізу творів митця. Порівняння із доробком зарубіжних художників слова довгий час було одновекторним, спрямованим у напрямку російської літературної спадщини: колоніальне становище української літератури тут одна із причин найголовніших, напевно, більш важлива, аніж бажання знайти джерела оригінального стилю Коцюбинського.

На сьогодні вектори пошуку спрямовані на Захід та Північ. У дослідженнях знаходимо порівняння із скандинавськими, французькими, німецькими, австрійськими письменниками, якими у молоді роки захоплювався Михайло Коцюбинський.

Отже, побудова рецептивних моделей на сучасному етапі дослідження творчого доробку Михайла Коцюбинського вирізняється такими тенденціями:

- створення відмінного від усталеного образу оригінального митця як ключової постаті у формуванні нового канону української літератури;
- руйнування стереотипів та містифікацій, які переважали у літературно-критичній думці у попередні роки;
- компаративні підходи до творчості письменника та представників модерних течій європейської літератури (Шніцлера, Гамсуна);
- окреслення культурно-антропологічних акцентів у творчості Михайла Коцюбинського.

Література:

1. Агеєва В. Українська імпресіоністична проза / В. П. Агеєва. – К. : Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка НАНУ, 1994. – 159 с.
2. Коцюбинська М. Михайло Коцюбинський – сьогоднішніми очима // Коцюбинська Михайлина. Мої обрії: у 2-х т. / Коцюбинська М. – Т. 1. – К. : Дух і Літера, 2004. – 344 с.
3. Коцюбинський М. З глибини : Повість, новели. – К. : Факт, 2005. – 208 с.
4. Коцюбинський Михайло : твори в 2-х томах / За ред. М. Т. Яценко. – Т. 1. – К. : Наукова думка, 1988. – 577 с.
5. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі / С. Павличко. – К. : Либідь, 1999. – 670 с.
6. Павличко С. Пристрасть і їжа: особиста драма Михайла Коцюбинського / С. Павличко // Українська мова та література. – 2003. – Ч. 1. – С. 4–11.
7. Поліщук Ярослав. «Пейзаж людини» від Михайла Коцюбинського / Я. О. Поліщук // Дивослово. – К. – 2004. – №10. – С. 44.
8. Поліщук Ярослав. Міфологічний горизонт українського модернізму : монографія / Поліщук Я. О. – Вид. 2-ге, доп. і переробл. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2002. – 392 с.
9. Поліщук Ярослав. І ката, і героя він любив... Михайло Коцюбинський : літературний портрет / Поліщук Я. О. – К. : Академія, 2010. – 300 с.
10. Слабошпицький М. Що записано в книгу життя : М. Коцюбинський та інші : роман / Михайло Слабошпицький. – К. : Ярославів Вал, 2012. – 352 с.
11. Черненко О. Михайло Коцюбинський – імпресіоніст : Образ людини в творчості письменника / О. Черненко // Сучасність. – 1973. – Ч. 6. – С. 30–51.
12. Яусс Г.-Р. Естетичний досвід і літературна герменевтика / Пер. Ю. Прохаська // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – 2-е вид., доп. – Львів : Літопис, 2001. – С. 368–405.

УДК: 821.161.2-2.09 Костомаров: 94 (477)

О. О. Товт,*Державний вищий навчальний заклад «Ужгородський національний університет»*

ХУДОЖНЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ІСТОРІЇ УКРАЇНИ В П'ЄСІ «УКРАИНСКИЕ СЦЕНЫ ИЗ 1649 ГОДА» М. КОСТОМАРОВА

Стаття присвячена дослідженню особливостей художнього осмислення подій національної історії в п'єсі «Украинские сцены из 1649 года» М. Костомарова. У ній розкрито засади становлення особистої та національної свободи, їх вплив на формування української державності. На документальному матеріалі автор характеризує доленосу епоху боротьби українського народу, змальовує особливості гетьманування Богдана Хмельницького, правдиво відтворює особливості його політичної діяльності. Митець обстоює ідею самобутності нації, право на вільний розвиток. М. Костомаров уважає, що основою для національної ідентифікації українського народу є його релігійність, несприйняття держави як форми панування одних людей над іншими, толерантність та прагнення до свободи.

Твір відзначається високою достовірністю зображених автором подій і постатей, про що свідчить подальше включення матеріалу в історичну монографію «Богдан Хмельницький». Драматург інтерпретує історичні факти відповідно до ідейного змісту твору, розкриває світогляд персонажів.

Ключові слова: національна історія, історична постать, історична драма, художній світ, творча уява.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ИСТОРИИ УКРАИНЫ В ПЬЕСЕ «УКРАИНСКИЕ СЦЕНЫ ИЗ 1649 ГОДА» Н. КОСТОМАРОВА

Статья посвящена исследованию особенностей художественного осмысления событий национальной истории в пьесе «Украинские сцены из 1649 года» Н. Костомарова. Раскрываются основы становления личной и национальной свободы, их влияние на формирование украинской государственности. На документальном материале автор характеризует судьбоносную эпоху борьбы украинского народа. Изображает особенности гетманства Б. Хмельницкого, воспроизводит особенности его политической деятельности. Художник отстаивает идею самобытности нации, право на свободное развитие. Н. Костомаров считает, что основой для национальной идентификации украинского народа выступает его религиозность, толерантность и стремление к свободе.

Произведение отличается высокой достоверностью изображенных автором событий и фигур, о чем свидетельствует дальнейшее включение материала в историческую монографию «Богдан Хмельницкий». Драматург интерпретирует факты в соответствии с идейным содержанием произведения, раскрывает мировоззрение персонажей.

Ключевые слова: национальная история, историческая фигура, историческая драма, художественный мир, творческое воображение.

ARTISTIC INTERPRETATION OF THE HISTORY OF UKRAINE IN THE STAGE PLAY «UKRAINIAN SCENES FROM 1649» BY M. KOSTOMAROV

The article investigates the features of artistic understanding of the events of national history in the stage play «Ukrainian scenes from 1649» by M. Kostomarov. The principles of formation of the personal and national freedom, their influence on the modeling of Ukrainian statehood are analyzed in the article. Using the documentary material the author describes the fateful epoch of the struggle of the Ukrainian people. The author describes the main peculiarities of Bohdan Khmelnytskyi's reign, faithfully reproduces the features of his political activity. The writer makes the accent on the idea of national identity and specify on the right to free development.

M. Kostomarov thinks that the basis of the national identity of the Ukrainian people is formed by the religion, their tolerance, the desire for freedom and the rejection of the state as a form of domination some people over others. The stage play is characterized by high certainty of events and figures, therefore this material later was added to the historical monograph «Bogdan Khmelnytsky». The playwright interprets historical facts under the ideological context of the work and reveals the worldview of the characters.

Key words: national history, historical figure, historical drama, artistic world, creative imagination.

Вагоме місце в українській історичній науці поряд з іменами Миколи Маркевича, Володимира Антоновича, Михайла Грушевського та інших істориків займає Микола Костомаров. Він автор багатьох праць з історії України, серед яких найвідомішими є монографії «Богдан Хмельницький», «Руїна», «Мазепа» та інші. В. Антонович уважав, що вчений «произвел в истории Украины значительный, если не совершенный переворот» [10, с. 21]. А М. Грушевський дав високу оцінку його діяльності, охарактери-

зувавши постать дослідника в науковій розвідці «Костомаров і новітня Україна», як визначного політичного діяча та ідеолога українського відродження [10, с. 111]. Сам М. Костомаров в «Автобіографії» зазначає: «Історія стала для мене улюбленим до пристрасі предметом; я багато читав різного роду історичних книг, вдумувався в науку і прийшов до такого питання: чому це в усіх історіях розмірковують про видатних державних діячів, інколи про закони і установи, але ніби нехтують життям народної маси?» [4, с. 329].

Літературну діяльність М. Костомарова, відомого також як історика, можна розглядати як спробу передати історію засобами художнього слова. Є в доробку письменника чимало художніх творів, у яких автор не просто звертається до історичної тематики, а намагається олітературювати сторінки минулого. Найбільш виразно це виявилось в його драматургії – у романтичних п'єсах «Сава Чалий», «Переяславська ніч», «Украинские сцены из 1649 года». До М. Костомарова, як влучно зауважила В. Смілянська, «українська література ще не мала ані жанру історичної поеми, ані історичного роману й повісті, ані історичної драми» [9, с. 11].

Героїчні сторінки національно-визвольного руху привертали увагу вченого протягом усього життя, а захоплення історичною постаттю Богдана Хмельницького було визначальним. О. Галич констатує, що інтерес до епохи Хмельниччини пов'язаний з походженням самого науковця, оскільки один із його пращурів «Петро Костомаров пристав до Хмельницького» [1, с. 97].

На думку М. Лука, М. Костомаров за допомогою наукових засобів намагався зобразити взаємозв'язок минулого й сучасного й окреслити обрії майбутнього [7, с. 122]. Усе життя дослідник працював над монографією «Богдан Хмельницький», у якій утілено історичну концепцію автора, складовою якої є ідея незалежності України. У дослідженні підкреслено, що епоха Богдана Хмельницького розпочала й підготувала те, що мало з перебігом історичних обставин здійснитися в майбутніх поколіннях. Це свідчило про появу в науці нового і сміливого підходу до оцінки цієї доби, зокрема щодо ролі гетьмана. У монографії висловлена думка про рух Хмельницького як такий, що, містячи в собі соціальні та релігійні мотиви, був насамперед національною козацькою революцією. В інтерпретації М. Костомарова, Хмельницький – людина політична, муж ідеї, особистість всесвітньо-історичного значення [10, с. 62].

Добра обізнаність зі сторінками минувшини українського народу дала можливість драматургу якомога точніше висвітлити історичну правду в п'єсі «Украинские сцены из 1649 года». Дослідники доробку М. Костомарова припускають, що цей твір повинен був стати частиною задуманої історичної драми про Богдана Хмельницького. Натомість його було включено без змін у монографію «Богдан Хмельницький».

В. Івашків у розвідці «Українська романтична драма 30-80-х років XIX століття» окреслив своєрідність жанру «Українських сцен», зазначивши, що вони «є по суті перехідною формою від наукового історичного дослідження до історичної драми» [2, с. 58].

Науковий підхід до історії принципово відрізняється від художнього її осмислення. Якщо в художній літературі цілком допустимі та навіть бажані домисел, перестановка подій у часі, то наукова історія не допускає умовного способу. М. Костомаров з цього приводу писав, що «історик не повинен зупинятися над тим, що могло б вийти, якби обставини склалися інакше, а повинен мати на увазі спроможність чи неспроможність установ за тих обставин, які дійсно склалися в історії» [7, с. 123].

«Українські сцени» як твір власне нехудожній (чи точніше, художньо-науковий), в можливість М. Костомарову через літературного героя прямо викласти свою історичну концепцію [2, с. 60]. Переговори українського гетьмана з польськими послами в Києві 1649 р. – реальний історичний факт, який становить фабульну основу твору.

Композиційно твір представлено двома сценами. Дія розпочинається на Софійському майдані. Під церковний передзвін гетьман зі старшинами урочисто входять крізь напівзруйновані Золоті ворота. Біля стін Святої Софії його зустрічали бурсаки з Академії та діти зі школи, вони прославляли латинськими й українськими піснями перемоги Хмельницького, порівнюючи його з Мойсеєм. Незважаючи на піднесений настрій, гетьман звертає увагу народу на руїни, на «*тилом припалії сліди слави і свободи предківської і недавні сліди недолі, поруги і неволі нашої!*» [6, с. 276]. Перший монолог Богдана Хмельницького відтворює історію, славу, долю України. Він прославляє честь і славу Божу за милосердя до українського народу.

У наступній сцені гетьман гостинно приймає у своєму домі польських послів. Проте він не поспішає дізнаватись про мету приїзду, адже добре знає та дотримується народних звичаїв і традицій: «*У нас зі старовини так водилось, що гостя спершу нагодують, а потім вже розпитують: відкіль він і по що прибув*» [6, с. 279]. До того ж саме жінка Хмельницького пригощає «*зі своїх білих рук дорогих гостей горілкою, як звичайно добрій господині подобає!*» [6, с. 279].

Незважаючи на успішність перемовин козацької старшини, серед яких гетьман Виговський, Немирич, полковники Вешняк, Чорнота, Джеджала, Адамович із польськими послами Киселем, Лентовським, М'ястковським, Лозовським, словесний поєдинок Хмельницького з останніми відзначається сильною напруженістю, яка зумовлена протиріччями поглядів. Розмова викриває тяжкі страждання народу, які він терпить від панства.

Гетьман висловлює колективну народну думку про те, що не можна просто забути «*всі рани і болісті*» [6, с. 284], завдані українцям. «*Чи можна навіть дальнішим потомкам забути поношення імені*

нашого, наругу над вірою нашою, окропні муки і тортури наші, – священників Божих, посажених на палі, дітей в казанах зварених... Ні! ні!» [6, с. 284-285]. Хмельницький чітко усвідомлював підступність намірів польської шляхти, які приїхали «не для того, щоб щиро мир і згоду постановити, а на те щоб нас одурити» [6, с. 285]. Тому він не вірить у щирість їхніх слів, бо вони неодноразово порушували свої обіцянки. Богдан нагадує полякам, що тільки у скрутні часи останні виявляли милість до українців, але як тільки «біда минула, то ми у вас ... хужче собаки» [6, с. 285]. «Не Павлюк я вам і не Острянини!» [6, с. 286], – попереджає гетьман, знаючи про прорахунки своїх попередників. Хмельницький чітко усвідомлює своє завдання як керівника народу: «На оборону отчизни коханої взяв я в руки оружје і поти его держатиму, поки життя мого стане і поки вольності не діб'юся» [6, с. 290]. На вмовляння польських послів повернути бранців, Богдан вирішує залишити їх і використати як запоруку спокою України: «Я їх пуцу тоді, коли мені жодної заципки не буде од ляхів, і тепер би навіть пустив би їх, бо я чоловік милосердний: але панове ляхи хочуть виманити у мене своїх братів на те єдино, щоб безпечніше наступити на нас» [6, с. 289]. Та все ж він готовий примиритись, задля припинення кровопролиття: «Коли хочете миру, так миріться так, щоб уже ніколи не було повадки нас запрягати» [6, с. 286].

Наскрізним у творі є образ визначної історичної особи – Богдана Хмельницького. Він наділений рисами політичного лідера, а саме: гострим розумом, твердою волею, ораторськими здібностями тощо. Його мета – «із лязької неволі народ руський – весь звільнити!» [6, с. 287]. Оскільки інтереси народу, а не особисті, визначали діяльність гетьмана, то народна підтримка на шляху до омріяної свободи була беззаперечною: «допоможе мені вся чернь по Люблін, по Краков, я од неї не одступлю, бо то права рука наша» [6, с. 287].

Суголосні з Хмельницьким думки висловлює послам і Джеджала: «Ми не діти, і не дурні, і тямимо добре, що ви хочете нас приборкати, щоб ми ярмо панське, з себе скинувши, та вп'ять наділи на шию» [6, с. 279]. Промови Киселя викликають обурення полковника. Останній усвідомлює лицемірство польського шляхтича, який забув про українське коріння і став вірним слугою поляків.

Думки гетьмана у творі поділяє також прямолінійний Вешняк. Його зачепило зухвале поводження польського священника Лентовського, за що полковник порівняв ксьондза зі свинею, яка забралася у двір «та ще й носом риє» [6, с. 283]. Слід зазначити, що висловлювання українця насичені доречно вжитими прислів'ями, як-от: «Мовчи, попе!.. Їж пиріг з грибами, а язык держи за зубами» [6, с. 283].

У творі порушено не тільки проблему національного поневолення, але й духовного. Для М. Костомарова релігійні почуття, християнська віра не просто реальною суті, невід'ємні складові людського буття, а й важливі чинники історичних процесів [8, с. 102]. Так, козацький старшина Немирич, поляк за походженням, був засуджений польською інквізицією до страти за свої релігійні переконання, викладені у книзі. Під час переговорів у Києві ксьондз Лентовський звинуватив Немирича у зрадництві віри, бажаючи підлити масла у вогонь і підсилити суперечку між українцями. Натомість Немирич викриває лицемірство служників католицької церкви, які завжди говорять неправду, направляють «брата на брата, народ на народ, землю на землю» [6, с. 282], навчають кланятись сильнішим. Він не боїться назватись слугою, бо «пан Ісус Христос не зробився хіба слугою усім» [6, с. 282]. Старшина вірує у Святу Трійцю, вважаючи її подобою на землі правду, братолюбство, волю.

Аналізуючи складові козацького характеру, М. Костомаров на перше місце ставить віру. Релігійне почуття, на думку історика, проглядається передусім у спонуках і вчинках козака. «Віра була святою для нього як для захисника віри». Ненависть до ворогів у козака релігійна. «Ідея віри», войовничість, волелюбство поєднувалися в козака в єдине ціле з «ідеєю батьківщини», перетворюючи його на взірць народного характеру та головну дійову особу української історії впродовж майже двох століть [8, с. 111].

Не менш цікавими з погляду характеротворення є образи шляхетських послів. Посередником у переговорах між Річчю Посполитою й Україною був Кисіль. Він усіма можливими способами намагається підкреслити свою повагу і приязнь до Хмельницького й усього українського народу. Та заклик українців до згоди і миру зі «щирим наперед послушенням Речі Посполитої, вірним захованєм в повинності» [6, с. 280] розкриває істинність його намірів. Водночас його красномовні промови, доповнені латинськими словами, мали б свідчити про його вченість.

Ксьондз Лентовський намагається, як тільки можливо, посварити козацьких старшин і послабити їхню силу то звинуваченням Немирича у зрадництві віри, то реплікою про тортури, які призвели до загибелі батька гетьманової дружини. Проте всі його провокації зазнають невдачі. Слід зауважити, що на відміну від свого дядька Киселя, польський священник не скупиться на образи.

Вислухавши всі промови польських посланців, Хмельницький робить висновок: «Все, що ви говорите, – то все на вітер іде. Ваші трактати і комісії пальцями на воді пишуться» [6, с. 285]. Адже переговори повинні були привести до рівноправного союзу, який слугуватиме запорукою вільного розвитку, а народи не поступатимуться власною національною ідентичністю. Тому гетьман готовий «ліпше голову положити, ніж у першу неволю повернутися» [6, с. 290].

Історична правда – основа твору «Украинские сцены из 1649 года» М. Костомарова, в якому автор достовірно висвітлив події минулого. Причому реальний факт став не просто загальним тлом, а рушієм дії, який визначає зміст твору, його проблематику, образну систему, конфліктний простір. Важливу роль при цьому відведено художній уяві, адже її відсутність спричинила б звичайну констатацію фактів.

Багатство творчої уяви дало можливість митцю художньо трансформувати історичну дійсність, узагальнити факти, проникнути в духовний світ персонажів, розкриваючи їх психологію.

У творі «Украинские сцены из 1649 года» органічно поєдналися талант М. Костомарова як письменника й історика. Драматург звернувся до складного і суперечливого моменту історії, у світлі якого поставали проблеми національного самовизначення українського народу, його боротьба за вільний розвиток. Митець осмислює причини довготривалої боротьби українського народу за національний суверенітет. Заразом з аналізом суспільно-політичного життя, письменник звертає увагу на роль патріотичного, духовного, релігійного в долі людини. Він намагається відповідно до історичного трактування відтворити подію національно-визвольної боротьби 1649 року та змалювати постать Хмельницького. З твору постає образ видатної історичної особистості, яка прагне свободи для рідного народу. Опираючись на історичні джерела, драматург цитує висловлювання Хмельницького, його однодумців та польських посланців. У діалогах найкраще розкривається рішучість гетьмана продовжувати боротьбу за визволення всіх українських земель. Образ державного діяча набуває нових рис у порівнянні з попередніми драматичними творами, тому що Хмельницький покладається на силу народу.

Література:

1. Гончар О. Українське романтичне історіописання у світі сучасного костомаровознавства / О. Гончар // Дисциплінарні виміри української історіографії: Колективна монографія / [Відп. ред. та керівник авт. колективу О. А. Удод]. – К. : НАН України. Ін-т історії України, 2015. – С. 63–114.
2. Івашків В. Українська романтична драма 30–80-х років XIX століття / В. Івашків. – Київ: Наукова думка, 1990. – 142 с.
3. Козачок Я. Горизонти українотворення в публіцистиці М. І. Костомарова. Микола Костомаров у контексті сучасності: навч. посіб. [для студ. вищ. навч. закл.] / Я. В. Козачок, В. В. Чекалюк. – К. : НАУ, 2013. – С. 216–245.
4. Костомаров М. Автобіографія / М. Костомаров // Костомаров М. І. Історичні постаті / Перекл. І. С. Голуб. – Дніпропетровськ : Січ, 2008. – С. 301–594.
5. Костомаров М. Богдан Хмельницький : Історична монографія / М. Костомаров / Пер. з рос. Т. С. Завгородньої; Передмова В. С. Мороза. – Дніпропетровськ : Січ, 2004. – 843 с.
6. Костомаров М. Твори : В 2 т. / М. Костомаров. – К. : Дніпро, 1990. – Т. 1: Поезія ; Драми ; Оповідання. – 538 с.
7. Лук М. Феномен ментальності народу в історіософських концепціях українських романтиків (М. Костомаров і П. Куліш) / М. Лук // Освіта і управління : Науково-практичний журнал. – Київ, 2005. – Том 8, Ч. 3/4. – С. 119–130.
8. Лук М. Феномен ментальності народу в історіософських концепціях українських романтиків (М. Костомаров і П. Куліш) / М. Лук // Освіта і управління : Науково-практичний журнал. – Київ, 2006. – Том 9, Ч. 2. – С. 99–120.
9. Смілянська В. Літературна творчість Миколи Костомарова / В. Смілянська // Костомаров М. Твори : В 2 т. – К. : Дніпро, 1990. – Т. 1: Поезія; Драми; Оповідання. – С. 5–37.
10. Смолій В. А. та ін. Микола Костомаров: Віхи життя і творчості : Енцикл. довід. / В. А. Смолій, Ю. А. Пінчук, О. В. Ясь. – К. : Вища шк., 2005. – 543 с.

УДК: 821.161.2 – 21.09 : [008 : 168]

Р. Л. Тхорук,

Рівненський державний гуманітарний університет

**ДРАМА ЛЕВКА ЛОПАТИНСЬКОГО «БЕАТА Й ГАЛЬШКА»:
МЕЛОДРАМАТИЧНІ АСПЕКТИ ПРАВОСЛАВНО-ХРИСТИЯНСЬКОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ**

Автор статті аналізує специфіку конструювання образу Гальшки Острозької, головної героїні драми Лева Лопатинського, актора товариства «Руська бесіда». Розглядаються кілька тем, зумовлених семантикою міфологічного поля літературних та історичних текстів про рід князів Острозьких, а саме – оборони православної віри, боротьби за збереження земель та спадщини. Проаналізовано, як драматург виписує релігійно-конфесійну ідентифікацію персонажів (Беати з Костелецьких, Лукаша Гурки, Дмитра Сангушка та інших), як реалізується в текстовому матеріалі питання віри і справ честі (роду зокрема), теми чеснот, смирення, покори, гріха, жадності та насилля влади, що визначають параметри постаті набожного християнина та відхилення від нього. Серед тем визначаються суголосні часу життя драматурга: гонитва за грошима й багатством та ігнорування тайнства шлюбу. Головний конфлікт – зіставлення й протиставлення різних життєвих практик, втілених у долю Гальшки та Беати, за якими стоїть різний формат комунікації із Всевишнім. Боротьба княгині Беати за звільнення доньки від небажаних шлюбів та визволення з-під чужої опіки трактується як прояви гордині та насилля героїні. Гальшка, княжна Острозька, постає переможницею завдяки смиренню й винагороджується поверненням на батьківщину, але терпить поразку, не ставши взірцем життя без насилля, без грошей, твердо обстоюючи власні переконання. Закінчення твору мелодраматичне (смерть персонажа), але суперечливе щодо стрижневої ідеї в характері протагоніста. Головним джерелом драми визначено документально-популярну повість німецького письменника Я. Каро. Від нього запозичені основні мелодраматичні схеми характерології Беати й Гальшки. Також досліджено вплив перших критичних відгуків на творчий процес.

Ключові слова: волинський текст, літературний персонаж, Гальшка Острозька, тема, християнська ідентифікація, читач.

ДРАМА ЛЬВА ЛОПАТИНСКОГО «БЕАТА И ГАЛЬШКА»: МЕЛОДРАМАТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ПРАВОСЛАВНО-ХРИСТИАНСКОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ

В статье анализируется специфика конструирования образа княжны Гальшки Острожской в драме Льва Лопатинского, актёра театра общества «Руська бесида». Рассматриваются некоторые темы, обусловленные семантикой мифологического поля текстов о роде князей Острожских – оборона православной веры, борьба за сохранение земель (имений и наследства). Среди них религиозно-конфессиональная идентификация персонажей, определение автором их статусов (Беаты из Костелецких, Лукаша Гурки, Дмитрия Сангушка и других), реализация в текстовом материале вопросов веры и дел чести, добродетелей смирения и греха жадности, власти и покорности, ассоциируемых с идеалом ревностного христианина и отклонений от него. Современными драматургу темами, вписываемые в текст драмы, названы стяжание денег и брачный развод. Главный конфликт моделируется как сопоставление и противопоставление разных жизненных практик и способов коммуникации с Всевышним. Борьба княгини Беаты за разрыв свадебных уз и свободу своей дочери изображается как гордыня и насилие. Гальшка – победительница благодаря смиренню и поэтому одаривается возможностью вернуться на родину, но терпит поражение, убеждая своим опытом жизни без насилия, без денег, но твёрдо отстаивая свои убеждения. В статье определяется основной источник сюжета: историческая повесть немецкого писателя Я. Каро, от него Лев Лопатинский заимствовал основные мелодраматические схемы (склонность к припадкам, слезам, аффектам). А также исследуется влияние критических отзывов на творческий процесс.

Ключевые слова: волинский текст, литературный персонаж, Гальшка Острожская, тема, христианская идентификация, мелодрама, читатель.

DRAMA «BEATA AND HALSHKA» BY LEVKO LOPATYNS'KYI: MELODRAMATICAL ASPECTS OF ORTHODOXIC CHRISTIANITY

It deals with figure of Gashka The Princess from Ostroh in drama by Lev Lopatynskyi the actor of theatre in Ruska Besida Society. In the article some themes derived from semantics of texts about Kings Ostroh family (mythical semantic segments) and struggle for owe on estate and property (pragmatic segment) are considered. Such as confession identification and status of main figures (Beata from Kosteletsy, Lukas Gurka, Dmytro Sanhushko and others), realization in text of problem with faith and matter of honour, virtue of resignation and evil of greedy, power and submissiveness. Themes to be adequated to author contempo-

rary's experience are problems with divorce and amassing of capital. They are involved into text of drama and are described as intolerable experiment. The main conflict is construct by dramatist to be comparison and opposition of deferent life practice and deferent ways of communication with the Most High. Struggle of Beata The Princess for breaking off marriage ties and liberty for her daughter is drawn to be her pride and her violence. Halshka is winner owing to submissiveness and has a chance to return to Motherland but was defeated in demonstrating of her way of life – neither violence no money, severe holding personal convictions. In article it's defined main recourses of plot situation: historical story by German writer Jacob Karo. Lev Lopatynsky adopted some melodramatic schemes from Karo's narrative: frequent tears, susceptible to affests and fit of nerves. And it's described pressure of critic response on creative process of drama.

Key words: semantics of Volyn text, literary figure, Halshka The Princess from Ostroh, theme, Christianity identification, melodrama, reader.

Провінції, якою б славною не була їх історія й культура колись, здебільшого приречені на скромне місце на культурній карті, так ніби їх географія стає німою для сучасників, а голос предків та їх культурні здобутки кам'яніють, стаючи просто родючою ріллею для сильніших. Чужинці з'їжджаються на голос минулого, що став легендою, але переформатовують почуте. Острог, розкинувшись посередині волинських земель, найчастіше асоціюється з релігійною війною середньовіччя; усі артефакти відчитуються в цьому смисловому полі. Ось подорожні записи М. Костомарова середини XIX ст., збережені у листах до Сементовського: «...я під'їхав до Острога и побачив величаві, дивовижні своєю величиною руїни. На протилежній стороні чорніло повище іще щось: це залишки церкви Богоявлення. Під'їхавши до перших руїн, я не міг втриматися, щоб не піднятися туди, дав ямицику золотого, щоб він почекав, і рушив не зважаючи на докучливе болото. Пройшовши крізь високі двері, над якими рясніли різні ліпні зображення, я опинився у великій залі без даху, з боків – колони, склепіння, ніши, заглиблення для вітнів, ліпні зображення ангелів і святих, скалічені, та все ж показують неабияку роботу. На головній стіні, навпроти входу, високо ім'я Анни Алоїзи, острозької княжни, знаменитої дівки Гальки. Це костел єзуїтський» [власний переклад із рос. на українську. – Р. Т.; 8, с. 43]. У них зафіксовано ім'я знаменитої Гальшки Острозької, однієї з фундаторів Острозької академії, але з чималими хибами ідентифікації. Все ж записки яскраво демонструють поле символічних смислів довкола імен та подій волинської історії й культури. Острог уявляється центром оборони православ'я та науки, яке надавала князівська родина.

У цій статті зосереджуюсь на особливостях моделювання белетристичної біографії, а також тематизації волинського (острозького) тексту та її кореляції з розумінням ідеалу християнина в другій половині XIX ст., реалізованих у драмі Левка Лопатинського «Беата і Гальшка» (1896). Автор твору – відомий актор товариства «Руська бесіда» [10] – активно співпрацював із часописом «Руслан» (1896-1914), органом Католицького Русько-народного Союзу. Увага дослідників до його творчості зумовлена перебуванням у колі сучасників І. Франка [9, с. 5]. Драма написана, можливо, задля участі в конкурсі, що дає змогу виявити стереотипи, які закладаються у тематичні смисли.

Найскладнішою для опанування в українській драматургії XIX століття виявилася історична тема, адже вона вимагала певних знань і перебувала в залежності від наявності історичних та історико-популярних видань з української історії. На піддавстрійській Україні козацька історія не була в пріоритеті. Розроблюються питання історії Київської Русі, династичних родів, що більш відповідало посткласицистичним вимогам естетики, дискусіям про книжний та народний субстрат літературної мови. В. Працьовитий, укладаючи корпус драм з історії України другої половини XIX ст., називає історичних героїв галицьких авторів – Олега Овруцького, Ярополка Святославовича, Настасю Чагрову, Роксолану, Сагайдачного [11, с. 7]. Список неповний, але характерний. Відповідно до нього попередником в літературному освоєнні історії роду Острозьких стає О. Огоновський, який обрав постаті княжни Гальшки (1887) та князя Федора Острозького (1882; драма втрачена) [7]. Джерелом творів письменника дослідник В. Микитюк називає студію І. Шараневича «Гальшка княгиня Острожска, оповідане історичне» (1880). Актор Лев Лопатинський у виборі матеріалу драми орієнтується на мейнстрім.

Із передмови до друкованого (а не поданого на конкурс) примірника твору дізнаємося, що «комісія конкурсова закинула їй [драмі] передовсім незвичайний об'єм, що виходив багато поза границі спектаклю одного вечора. Признаючи слушність того закиду, я черкав і черкав свій твір, доки він не зменьшився більше, як на половину і по відповіднім опрацюванню прийняв свій теперішній вид. Тоді я предлагав єго два, чи три рази виділови Рускої Бесіди до апробати для вистави в рускім театрі. Але за кождим разом звертано мені єго тому, що єго тенденция за мало патріотична. Сего закиду я знов не признавав, хотия не було би нічого лекишого, як вложити кілька патріотичних фраз в уста ділающих осіб. Однакож я переконаний, що тенденция і фразеольотія шкодить лише артистичній стійкості всякого твору, та що єго вартість лежить виключно у підтриманю настрою даних подій і обставин та поглибленю виведених характерів і типів. Тенденційною може бути хиба сама тема, яку вибрав собі автор для свого твору, а з загального образу, коли він правдивий, виснує собі єї легко уже сам видець, слухач, чи читач [зберігаю правопис видання – Р. Т.; 6, с. 3-4].

Вирішення проблеми не патріотичності підказав, як на мене, О. Огоновський. Відтак, до твору серед претендентів на руку княжни Гальшки уведено Байду Вишневецького. Слід зазначити, що козаччина

на той час сприймалася за «нормативний» патріотизм. У Л. Лопатинського постать Вишневецького неоднозначна: одурений княгиною Беатою жених *«зібрав 10.000 запорожців та облягає Острог, щоби підтиснитися за недодержане слово»*, тобто не є взірцевим гречним героєм-визволителем [6, с. 50]. Патріотично-героїчною темою козаків Д. Вишневецького можна назвати лише з натяжкою всупереч оцінкам І. Франка [12, с. 1]. Однак її вписування – данина наполяганням читацької публіки.

Погодьмося, що тема рідної землі реалізується в драмі сюжетом повернення княжни Гальшки, «бранки» золота й багатства, на Острозьку гору своєї батьківщини. Жест віддаровування маєтностей князю Острозькому в останній дії – тема острозького міфу – переконливо величний: княжна набула статусу вільної, незалежної від грошей. Наступні божевільні переміщення з покоїв на браму, звідти до воріт і т. д. надзвичайно псують цей сюжетний момент. Драматург змальовує життя княжни втиснутим у простори інтер'єрів замкової зали, кімнати заїжджого дому, келії, кімнатки у вежі, таким чином досягаючи символіки полону. Тому дорога до останнього пристанища Гальшки орнаментується її спостереженнями за природою (полями, птахами). Між іншим, аналізуючи здобутки студії І. Шараневича про Гальшку, В. Антонович відзначив *«дуже добрі епізоди» «прекрасних історико-топографічних описів міст Львова й Острога»* [власний переклад із рос. – Р. Т.; 1, с. 211]. Драматургічний формат історії відбирає можливості розроблювати волинський (острозький) текст на рівні міської топографії, але це може бути реалізоване режисерами.

Враховуючи кількість збігів у характеристиках княгині Беати, Луки Гурки, «слідів» позовів та судових розглядів, що зумовлюють поведінку дійових персонажів, джерелом драми Л. Лопатинського варто назвати документально-популярну повість Я. Каро «Беата і Гальшка» [3]. Літературного загострення зазнає передусім екзальтованість (*«тручає Беату, котра паде зомліла на крісло»* [6, с. 21]; Беата *«підносить клячку [вкляку], обнімає її судорожно і обі плачуть нервово»* [6, с. 56]). Як зазначає М. Ковальський, польські есеїсти, зокрема А. Ролле, в характеристиках Беати Костелецької наголошували на надмірній вразливості: *«вона була нервовою, імпульсивною, легко збуджувалась, невірноваженою, часто піддавалась спалаху гніву, під час приступів якого навіть втрачала свідомість»* [4, с. 47]. Я. Каро підкреслює вмиле використання й інсценізації Беатою нападів, мlostей, виписує його як певну тактику обстоювання своєї честі. У Л. Лопатинського обидві жінки зображені у моменти емоційного стресу, передостання перед насиллям. Натомість, залишившись наодинці, Беата й Гальшка перетворюються на рівних противників, опиняються в просторі взаємної недовіри і, водночас, в статусі союзників у боротьбі за власну гідність. І тоді глядач може бачити, наскільки врівноваженими, кмітливими та твердими у своїх переконаннях стають героїні. Я. Каро відстежує тривалу історію позовів Беати через сейми, теологічні дискусії, листи до священослужителів, вмиле переписування дарчих на землі заради повернення Гальшки з-під опіки короля й Гурки. Заламала енергію княгині, за логікою розповіді, смерть бажаного їй зятя Юрія Слуцького [3, с. 510-511]. Такий сюжет важко надається белетризації засобами аристотелівської драми, його не реалізував автор-актор. У відгуку на конкурсні драми М. Грушевський про твір Л. Лопатинського писав: *«Мушу зазначити, що для так звісного й стільки раз обробленого сюжету треба особливого хисту, аби влити в давні міхи нового вина, а друге, що так пасивна цілком фігура, як Гальшка, ледве чи надається для центральної особи в трагедії. ... взагалі п'єса оброблена старанно, але на сцені, здається, виглядала б монотонно й нудно, особливо закінчення її розтягнуто й усе йде в сумних тонах без якихось перемін»* [2, с. 97].

Монотонність, модернізована мова, неприродні речі, чим докоряють, характеризують нереалістичну драму з виразними акцентами на риториці фрази. Драматург на вимогу акторів/режисерів скорочував текст, ймовірно, у цьому процесі зникла можливість белетризувати перипетії складного та тривалого протистояння. Шкода, що шанси ознайомитися з рукописом драми та архівом письменника втрачені.

Культурологічною темою Острога віддавна стала тема православного християнства, тому цікаво, яким чином католик Л. Лопатинський вирішує питання релігійної ідентифікації персонажів. Жодним словом автор не дав натяків на кальвінізм Лукаша Гурки і на те, що він міг стати підставою позовів Беати чи спротиву Гальшки [4, с. 39]. Причому, навіть Я. Каро описує суворіші правила в церковному ставленні до протестантів, аніж бачимо у світі драми: *«Тіло Гурки було поховане в каплиці в Курнику, оскільки єпископ не дозволив хоронити колишнього кальвініста у фамільному склепі при соборі»* [3, с. 513]. Вузькі ідентифікації на кшталт православний, кальвініст, ігноруються автором, натомість реалізується більш широкий статус істинного християнина, який практикує смирення й покладається на Бога в життєвих випробуваннях. Вважаємо, що на таке форматування ситуацій ідентифікації вплинула політична діяльність Л. Лопатинського, участь у Католицькому русько-народному союзі, що обстоював українську народну мову, виступав проти угод із москвофілами та гостро критикував галицьких радикалів. Обраний підхід більше узгоджується з дійсним заповітом Ельжбети (Гальшки) Острозької: *«тіло моє грішне... згідно із законом християнським як годиться в Острозі в церкві замковій або в костелі римському поховати»* [власний переклад на сучасну укр.; подається за: 4, с. 79].

Конфесійне питання порушується рідко – і тільки, щоб підкреслити: теза про насилля над православними у світі значних людей стала софістичним аргументом. Наприклад, ображений відмовою видати доньку за нього заміж, Дмитро Сангушко вигукує: *«Чи тому, що я не католицької віри?»* [6, с. 24]. І хоча православний князь Василь Острозький вимагає: *«... лишіть-жеж нам хоть те серце Острозь-*

ских, внучку славного діда Константина!» [6, с. 22], обігруючи конфлікт вір, все ж він зображений ініціатором збройного примусу Гальшки до шлюбу. Розгортання подій першої дії драми переконує, що напад на замок Острога був поспішною спробою накласти опіку на спадок брата Іллі (тому так і сприяє князь швидкому виїзду Сангушка за межі Речі Посполитої, у Чехію), адже в останній яві цієї дії на кону з'являється вісник від короля із наказом передати йому опікунства над Гальшкою. Таким чином драматург перекодує тему – з оборони віри й православних земель на загарбання маєтків; із духовної сфери на побутово-меркантильну.

Ще одна, із сучасних Л. Лопатинському тем, стосується таїнства шлюбу та проблеми світських розлучень. Обидві гілки християнства накладають у цьому плані строгі зобов'язання на вірян. Однак друга половина XIX сторіччя – час емансипації та багатьох експериментальних, м'яко кажучи, тілесних практик та форм їх юридичної легалізації. Драма Л. Лопатинського демонструє навіть не легковажне ставлення персонажів до таїнства шлюбу, а повну зневагу до нього та ще й винахідливі маніпуляції, які дозволяють усім – і священикам, і мирянам – із будь-яких поважних на їх думки причин анулювати його. Шлюб змальовується вигідною оборудкою. Все ж такий сюжет «передавання» дівчини від одних претендентів до інших скидається на історію бранки чи легковажної жінки (з популярної літератури).

Основне переформатування стосується християнсько-етичного ідеалу, яке вимальовується через змалювання страждань та винагород одиниці. Тематика, завдяки якій виписані смисли життєвого подвигу й іскусу острозької княжни, цілком відповідають віку Л. Лопатинського: гроші, багатство й зневаженість, порушення усіх законів заради збагачення. Десятки ухвал (сеймів, короля), розпоряджень, аж до рівня господині замку чи ігумена Домініканського собору представлені як взаємно суперечливі, Гальшка існує у вирі чужих наказів та розпоряджень, у потужному потоці владних енергій інших людей. Право влади окреслюється ще й у таких сегментах і протистояннях, як польське / українське, католицьке / православне, криве / державне. Всі такі розмежування, що, здавалося б, повинні спонукати до ідентифікації й задовільного вибору, постають у світі драми непевними.

Композиційним стрижнем драми стало протиставлення гордині й покори, втілених в персонажному зіставленні Гальшки та Беати (й відповідно перетвореному на ідейний конфлікт, конфлікт життєвих практик). Повторювані сцени підкорювання доньки мають тяглість через усі дії – від першої до п'ятої. Княгиня Беата маніпулює своїм правом та обов'язком опіки (так ніби постає заступником Бога). Кульмінаційною мала б стати сцена у четвертій дії, коли в стосунках персонажів змінюються статуси пана й підданого (влади й покори). Тоді Гальшка, ставши свідком брутального поводження Ласького із матір'ю, прагне захистити її, передати досвід протистояння владній силі, в якому їй вдалося зберегти гідність: *«Гальшка: Повірте, мамочко, моїй силі, а я поведу керму до безпечної пристани»* [6, с. 77].

Репліка інкрустується поблажливими словами Беати про недосвідченість «пустельниці». Інтертекстуальні відсилання до біблійних текстів явні. Врешті зміна ролей не відбулася, хоча була окреслена як намір Гальшки: *«Я сама хотіла воскреснути, щоби тебе житєм обдарити!»* [6, с. 97]. Перверсія позицій надавати життя / приймати життя вписується у сюжетну схему страждання/смерті/воскресіння, яка виписує етапи християнського досвіду буття. Гальшка у цей момент зустрічі з матір'ю, у вежі Шамотул уже знає, що перемогла в іншому протистоянні, адже Лукаш Гурка гірко констатує, що важко зважити, що *«признати слушним, чи моє [його] затверджене право, чи твоє [її] власне переконанє»*, і бачить, що його Гальшка *«тручає бездітного у неплідну кощаву старість»* [6, с. 78]. Вигадка про бездітність необхідна авторові, бо стосується філософської тематики смислу існування роду; і звична в тексті української мелодрами.

Авторові не вдалося надати переконливості останнім хвилинам життя героїні, адже, перемагаючи кривдників, Гальшка би не могла, будучи набожною жінкою, накласти на себе руки. Стан крайнього афекту звичний для мелодрами, але сюжетно не вмотивований, коли йдеться про перемогу певної життєвої практики, що стоїть за вчинками княжни.

Безсумнівно, Л. Лопатинський працює як автор, який пропагує міжконфесійне примирення (звідси однаково непривабливе зображення боротьби за опікунство православного князя Василя та католицьких монашок-домініканок), прощення давніх образ (у драмі Беата розповідає, що дарує срібні обладунки чоловіка і домініканам, і Києво-Печерській лаврі) та пропонує модернізовані варіанти життєвих практик набожного християнина. Матриця острозького тексту накладає тему оборони віри та визначає вибір княжни Гальшки у позиції протагоніста (її досвід збіжний із проблемами християнина часів автора). Звуження тематичного поля до парадигми православно-християнської ідентифікації Л. Лопатинський ігнорує.

Література:

1. Антонович В., Шараневич І. Гальшка княгиня Острозька, оповеданє историчне. Львов, 1880 [рецензія] / В. Антонович // Киевская старина. – 1882. – Т. 1. – Кн. 1. – С. 209.
2. Грушевський М. Україно-руські драми на сьогорічному конкурсі галицького виділу краєвого / М. Грушевський // Зоря. – 1896. – № 5. – С. 95–98.
3. Каро Я. Беата и Гальшка : Перевод с немецкаго // Киевская старина. – 1890. – Т. XXVIII. – Кн. 3. – С. 485–526.

4. Ковальський М. Гальшка, княжна Острозька : Джерела і література про Гальшку кн. Острозьку // Ковальський М. Етюди з історії Острога : Нариси / М. Ковальський. – Острог, 1998. – С. 29–81.
5. Корнійчук В. Лопатинський Лев Зеновій Васильович // Іван Франко : Тексти. Факти. Інтерпретації : Зб. наук. праць. – Львів, 2011. – Вип. 1 : Бібліографія : до 155-річчя від дня народження І. Франка. – С. 192–199.
6. Лопатинський Л. Беата і Гальшка : Історична трагедія в 5 актах з другої половини XVI віку / Л. Лопатинський. – Львів : З друкарні В. А. Шийковського, 1899. – 98 с.
7. Микитюк В. І. Літературна і наукова спадщина Омеляна Огоновського : Дисертація на здобуття ученого звання кандидата філологічних наук / Микитюк Володимир Ількович ; Львівський університет імені Івана Франка. – Львів, 1995. – 196 с.
8. Міяковський В. Костомаров у Рівному [Електронна копія] / В. Міяковський // Україна. – 1925. – Кн. 3. – С. 28–66.
9. Стадник Й. Лев Лопатинський / Вступна стаття, приготування тексту і коментарі С. Максименко // Вісник Львівського університету імені І. Франка. Серія. Мистецтво. – Львів, 2002. – Вип. 2. – С. 261–272. Режим доступу : www.antropos.lnu.edu.ua.
10. Пилипчук Р., Лопатинський Л. / Р. Я. Пилипчук // Українська музична енциклопедія / Гол. Редкол. Г. Скрипник та ін. – К. : Вид-во Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України, 2014. – С. 184–185.
11. Працьовитий В. Українська історична драма / В. С. Працьовитий. – К. : Ліга-Прес, 2001. – 174 с.
12. Франко І. Руська література : Веселка. Літературна збірка, зложив Андрій Молодченко. Львів, 1887 ; Вільгельм Телль, драма в п'яти діях Фрідріха Шіллера, з німецького переклав Володимир Кміцикевич. Видання Академічного братства. Львів, 1887 ; Гальшка Острозька, трагедія в п'яти актах, написав Омелян Огоновський. Львів, 1887 ; Люборацькі. Сімейна хроніка А. Свидницького. Русько-українська бібліотека, Т. 15–17. Львів, 1887 ; Русалочка, збірничок творів З. Петруся. Київ, 1887 ; Голодному і опеньки – м'ясо, міщанська комедія-водевіль на 2 дії Івана Левицького. Київ, 1887 / Іван Франко // Prawda. – 1887. – № 45. – S. 535–536. Режим доступу : www.i-franko.name/uk/LitCriticism/1887/RuskaLiteratura.html.

УДК: 371.001.2:821.161.2

Н. М. Урсані,

Донецький національний університет імені Василя Стуса

**ХУДОЖНЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЖИТТЯ ОЛЕКСІЯ, ЧОЛОВІКА БОЖОГО
В ЕЛЕГІЇ ФЕОФАНА ПРОКОПОВИЧА**

У статті розглянуто інтерпретацію життя Олексія, чоловіка Божого в «Елегії» Ф. Прокоповича, звертається увага на добір ключових епізодів, провідних мотивів: прощання з родиною, втеча з дому, туга за рідними та вітчизною. Втеча Олексія, чоловіка божого осмислено як відмова героя від багатства, розкоші, потрактовано як прагнення ліричного героя присвятити своє життя служінню Богові.

Ключові слова: елегія, життя, мотив, образ, святий.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ЖИТИЯ АЛЕКСИЯ, ЧЕЛОВЕКА БОЖИЯ В ЭЛЕГИИ ФЕОФАНА ПРОКОПОВИЧА

В статье рассматривается интерпретация жизни Алексея, человека Божия в «Елегии» Ф. Прокоповича, обращается внимание на отбор ключевых эпизодов, ведущих мотивов: прощание с семьей, побег из дома, тоска по семье и отечеству, выбор между материальным и духовным и мытарства в связи с этим в душе героя. Побег Алексея, человека Божия осмысливается как отказ героя от богатства, роскоши, трактуется как стремление лирического героя посвятить свою жизнь служению Богу.

Ключевые слова: элегия, жизнь, мотив, образ, святой.

ARTISTIC INTERPRETATION OF THE LIFE OF OLEXIY, THE MAN OF GOD IN THE ELEGY BY THEOPHAN PROKOPOVICH

The article deals with the interpretation of the life of Olexiy, the man of God in the «Elegy» written by F. Prokopovich, the accent was made on the selection of the key episodes with leading motives: a farewell with his family, escapement from home, yearning for his family and native land, the choice between the material and the spiritual, and troubles in connection with the soul of this hero. Escape of Olexiy, the man of God is interpreted as a refusal of the hero of wealth, luxury and means that he has a desire to devote his life to serving God.

Key words: elegy, life, motive, image, saint.

Літературі українського бароко притаманна всеосяжна релігійність. Як зазначає Л. Ушкалов, «... левову частку корпусу текстів складають богословсько-полемічні трактати, казання, життя святих, різдвяні і великодні містерії, псалми, канти тощо.<...> Містерія Боговтілення, про яку повсякчасно править література XVII – XVIII ст., була покликана наново поєднати людину з Богом, адже та є безсила самочинно подолати меонічну безодню, що пролягала поміж нею та Всевишнім од часу прабатьківського гріхопадіння» [10, с. 14]. У центрі уваги митців і богословів доби Бароко перебуває доля людини, яка намагається будувати життя за власною волею та розумом. Це ґрунтується на переконанні, яке висловив А. Радивилівський: «Щасливий, а праве благословенний єст такий человек, которій в житіи своем на сем свете всякого старання прикладает, якобы ведлуг силы своєї могл Христа Спасителя живота на-следовати» [10, с. 20].

Прагнення відмежуватись від гріховного світу, бажання злитися з Божою іпостассю розкриваються в рамках різних жанрів української барокової літератури. Зокрема в елегії, яка представлена в доробку С. Яворського, Ф. Прокоповича, Г. Сковороди. Як правило, це зразки медитативної лірики, наповнені мотивами самотності, розчарування. Загалом, жанр елегії «став предметом наукової уваги барокових поетик, використовували в медитаціях релігійного, громадянського чи інтимного характеру», – відзначає Ю. Ковалів [8, с. 326]. Перші згадки про цей жанр знаходимо у граматиках Л. Зизанія, М. Смотрицького, С. Почаського. У поетиці Ф. Прокопович «як і Овідій називає елегію журливим поетичним твором, а посилаючись на Горация уточнює, що «елегія не завжди повинна мати журливий зміст, найбільше їй підходить зміст, сповнений переживань, гніву, любові, радості, скорботи тощо» [12, с. 16]

Зокрема, «Elegia Alexii» увійшла в поетику Ф. Прокоповича як зразок християнської переробки класичного матеріалу. Вона була написана латинською мовою в перші роки перебування поета в Києві. Здебільшого він наслідує 3-ю і 4-у елегії Овідія, в яких ідеться про вигнання останнього із Риму. Крім того, у вірші Ф. Прокоповича помітно вплив латинського життя Олексія та містерії про нього.

Об'єктом нашого дослідження є елегія Феофана Прокоповича, присвячена втечі Олексія, чоловіка Божого з батьківського дому. В ній автор художньо освоює сюжет і образну систему життя святого. **Мета роботи** – виявити художню специфіку авторської інтерпретації «Життя Олексія, чоловіка Божого» в аспекті принципів добору епізодів, провідних мотивів і побудови образу головного героя. На думку Ю. Коваліва, інтерпретація відзначається вторинною природою тому, що вона містить елементи наслідування попереднього, але в новій системі соціокультурних та історичних зв'язків. У цьому плані цікавим є осмислення життя святого Ф. Прокоповичем в «Елегії», де автор зосереджує увагу на особистих переживаннях Олексія, зокрема самотності, розчаруванні в розкішному житті багатих людей, які не замислюються про життя вічне та про служіння Богові. Цей твір багато в чому перегукується з елегіями Овідія, якого автор «Поетики» М. Довгалевський вважав метром цього жанру. Очевидно, що Ф. Прокопович був такої ж думки, коли у своєму творі осмислює почуття Олексія, який замислив втечу з Риму, звертаючись до третьої та четвертої елегій Овідія, ліричний герой якого також переживає сум і тягар вигнання.

Ю. Ковалів виявляє в інтерпретаційних спробах три тенденції: об'єктивістську, суб'єктивістську і раціональну, яка «виходить з того, що значення літературного твору – це результат «діалогу» між текстом та реципієнтом» [8, с. 317]. У зв'язку з цим важливим постає осмислення діалогу М. Бахтінім. Твір у розумінні дослідника – це «ланка в ланцюгу мовленнєвого спілкування; як і репліка діалогу, він пов'язаний з іншими творами-висловленнями – і з тими, на які він відповідає, і з тими, які на нього відповідають» [2, с. 178], а «відповідь», своєю чергою, передбачає акт розуміння, осмислення письменником попереднього досвіду. У роботі Н. Астрахан «Аналіз художнього тексту та інтерпретація літературного твору в контексті античної естетики» зазначено, що «інтерпретація може бути охарактеризована як нескінченний процес переходу від минулого до майбутнього в розгортанні художньої творчості, окремими моментами якого є та або інша діяльність того або іншого суб'єкта (автора, читача, критика), який в кожний наступний момент залишається тим самим і в той же час виявляється іншим» [1, с. 16]. В «Елегії» Ф. Прокоповича життійний сюжет переосмислено в контексті віянь епохи, пов'язаних із пошуками нових шляхів для подолання первородного гріха. Він полягав у пошуках духовного отця, якого людина сприймала як ближчого за біологічних батьків, які уособлювали зв'язок із первородним гріхом. У цьому контексті стає зрозумілим для читача бажання Олексія покинути отчий дім. Про його юначу мрію бути схожим із святим Боніфатієм можемо висловлювати лише припущення на основі відомостей із життя про те, що дім Олексія знаходився недалеко від церкви, яка носила ім'я цього святого.

Ми цілком погоджуємося з думкою В. Крекотня про те, що ознакою найбільш очевидного зв'язку давньої й нової поезії є тема невдоволеності життям, світом, яка ґрунтується на християнській засаді, «в якій на першому місці любовна туга та антитетичні образи «бідного сироти» та «злих» («чужих») людей» [7, с. 20]. Вчинок Олексія можна пояснити бажанням відмежуватися від земних спокус, пов'язаних із надмірним достатком отчого дому і сім'ї нареченої. Наслідуючи духовний подвиг святого Боніфатія, Олексій проходить випробовування багатством.

Інтерпретація життя Олексія, чоловіка Божого в елегії Ф. Прокоповича базується на мотиві втечі юнака зі свого весілля, адже він вирішив присвятити життя служінню Богові. У поезії автор зосереджує увагу на почуттях героя. Завдяки монологічній формі твору він передає переживання юнака. Ф. Прокопович трактує відхід Олексія з Риму як втечу від земного гріховного життя. Прощання з рідним містом ліричний герой осмислює як поривання з земним життям або ж його межею: «Тільки-но зрине в душі найскорботніший образ тієї // Ночі, що в Римі мені стала межею життя, // Тільки згадаю ту ніч, а з нею все найдорожче, // Втрачене, – крапля-сльза котиться досі з очей» [11, с. 42]. Подібна організація просторово-часових рамок підтримана завдяки розвитку образних рядів «тьми» і «світла», що асоціюються з земними гріховними благами та небесною благодаттю. Прагнення відгородитись від земного світу, його розкошів життійний герой реалізує через відхід із Риму «за велінням Цезаря». Таким чином, автор наповнює твір «релігійно-філософськими думками про мету життя, про осягнення щасливого й правдивого життя на землі» [4, с. 310]. Очевидно, Олексій, чоловік Божий сприймає наказ про одруження як наказ про своє вигнання, оскільки не може послухатися батьків і не бачить іншого виходу з такої ситуації. Тут також відчутний вплив містерії невідомого автора про Олексія чоловіка Божого, адже з розмови ангелів Рафаїла та Гавриїла в драмі дізнаємося про переваги безшлюбності перед шлюбом, які допомагають людині досягнути «безмежності», уберегтися від злих людей, що можуть стати на заваді духовного зв'язку з Богом.

Проте причина втечі більш повно розкрита власне у житті, в якому, згідно з вимогами агіографічних жанрових форм, зазвичай в експозиції повідомляють короткі відомості про героя: його походження, істотні риси зовнішності, сферу діяльності. Зокрема, йдеться про глибоко віруючих батьків, які після довгих випробувань дочекалися народження дитини. Юнак був вихований у родині, яка вела аскетичний спосіб життя, а тому засвоїв для себе, що головне для людини – віра в Бога, а не земні багатства. Наприклад, його батько Євфиміан був багатим, але кожного дня постився до дев'ятої години дня, влаштовував у своєму домі три трапези: одну – для сиріт, другу – для бідняків і нужденних, а третю – для подорожніх та паломників. Такі скупі відомості про дитинство Олексія свідчать, що змалечку хлопець міг бачити приклади для наслідування з життя людей, які прагнули служити Богові. Батьки, намагаючись забез-

печити подальший добробут Олексія, «заручили сина з нареченою царського роду, відгуляли весілля, женили його, і вінчали їх праведні священники в церкві святого Боніфатія» [5].

Така деталь, на наш погляд, є важливою, оскільки дитинство та юність Олексія подібні з Боніфатієвою: «Він походив з шляхетної родини, і вже в дитинстві відчув себе покликаним до духовного служіння. Але його намір зустрів різку відсіч з боку батька, і тільки після зцілення від важкої хвороби у віці семи років Вінфрід був відданий як «puer oblatus» – присвячений Богу отрок – в монастир Едесканкастр, вів суворе подвижницьке життя, серйозно вивчаючи Святе Письмо, а також навчаючись історії, граматиці, риторичі та поезії» [5].

У житті Олексія теж повторюються подібні факти: «Коли ж отроку прийшов час учитися, віддали його спочатку на вивчення грамоти, і він вивчив усю граматику, церковні правила та трохи риторичу, і був отрок дуже розумним» [6]. В агіографії смерть обох святих розцінено як мученицьку. Наприклад, святий Боніфатій був убитий разом зі своїми супутникам поблизу містечка Доккум на річці Борни. Він закликав своїх учнів не чинити опір поганам і зі смиренністю прийняти мученицький вінець. Новонавернені християни незабаром знайшли тіла мучеників. Тіло Боніфатія було перенесено в абатство Фульда. Його гробниця дуже скоро стала місцем поклоніння, бо шанували Боніфатія як мученика.

Так само сприймають у руській агіографії образ Олексія: «Тіло святого, від якого почали відбуватися зцілення, було поставлено посеред площі. Сюди зібрався весь Рим. Імператор і Папа самі внесли тіло святого до церкви, де воно пробуло цілий тиждень, а потім було покладено в мармурову гробницю. Від святих мощів стало витікати запашне миро, яке надавало зцілення хворим. Чесні останки святого Олексія, людини Божої, поховані в церкві святого Боніфатія» [6].

Як бачимо, метою життя було прославити святого, зробити його зразком для послідовників і шанувальників. Необхідна ідеалізація реального персонажа вела до обов'язкового порушення життєвих пропорцій, до відриву його від земного і плотського, перетворення в божество. Що далі віддалявся життійний автор за часом від свого героя, то фантастичнішим ставав образ останнього. Таким чином, життя варто сприймати не як біографію, а як повчальний панегірик у межах біографії. Характерною особливістю життійного жанру була відсутність у ньому протягом всього багатовікового періоду його розвитку послідовної еволюції. У життях майже неможливо відшукати звичайну для деяких інших жанрів лінію переходу від церковного до світського, від абстрактного до конкретного і т. п.

На наш погляд, інтерпретація життійних мотивів у літературі дає можливість для їх художнього узагальнення та естетизації. Так, в елегії Ф. Прокопович акцентує увагу на переживаннях ліричного героя, який стоїть перед вибором життєвого шляху, утверджує свої переконання через вчинок, який не сприймає більшість. Таким чином, поет наслідує традицію, представлену в руській агіографії, де велике значення має психологічне мотивування дії. У цих життях особливо часто трапляється реалістична деталізація, що стає одним із постійних прийомів життійного канону. Проте автор бере до уваги традицію візантійських житій, де багато уваги приділено пригідницьким моментам: готовий корабель до подорожі, до невідомості, нове життя у статусі бідного скитальця, божого чоловіка, – так поет окреслює подальшу долю героя в перспективі. Почуття самотності-неволі, тягар вигнання, тема дружби, розлука з друзями по-новому зазвучали в елегії про Олексія, чоловіка Божого. Ліричний герой усвідомлює, що шлях до Бога кожна людина прокладає самотійно. Проте йому важко відмовлятися від благ, від родини, друзів. На відміну від життя, Ф. Прокопович створює образ героя, котрому болісно прощатися з оточенням, до якого він звик. Поет акцентує увагу на виріс почуттів, що охоплюють юнака. В експозиції він вирішує втекти, спонуканий щирим бажанням служити усе життя Богові. Проте Олексій не готовий розлучитися з розкошами земного життя, про що яскраво засвідчують слова: «Часу не мав я і здатний не був у дорогу збиратись – // Довго я весь ціпенів, світу не бачив довкіл» [11, с. 41]. Юнак жалкує про те, що не подбав завчасно про слуг, харчі, одягу. Власне, про причину втечі преподобного немає пояснень і у житті: «Після заручин, залишившись наодинці ввечері зі своєю нареченою, Олексій зняв з пальця перстень, віддав їй і сказав: «Збережи це, і нехай Господь буде з нами, Своєю благодаттю влаштуючи нам нове життя». Та інше таємне повідав їй. А сам таємно пішов з дому, сів на корабель і відплив в Месопотамію» [6]. При цьому автор зазначає, що він взяв частину багатства, покидаючи Рим вночі.

Ф. Прокопович намагається подати шлях життійного героя, котрий за взірцем має життя Боніфатія. Олексія мало хто підтримує у прийнятті рішення про втечу, лише любляча дружина та двоє друзів. Проте варто відзначити, що вони по-різному сприймають від'їзд Олексія. Для святого – це спосіб відмежуватися від батьківського багатства, від впливових родичів дружини. Таким чином преподобний хоче ще за земного життя відчути і пережити злиття з Божественною іпостасю. А тому для нього втеча від матеріальних благ подібна до втечі з тюрми: «Так я тремтів, наче той, що готується вийти з в'язниці, // Втечі надія йому блисне, то знов погаса» [11, с. 41]. Порівняння світу з тюрмою, лабіринтом є типовим для поезії бароко. Саме так образно осмислюється земний шлях людини, який веде до життя вічного. Образ тюрми асоціюється з обмеженими можливостями людини на землі, яка змушена підкоритися Божій волі.

Ліричний герой усвідомлює, що він не може сподіватися на розуміння родичів і знайомих, для яких його втеча подібна до смерті. А тому Олексій уявляє, як би вони його оплакували, якби прощалися: «Ох ті сльози рясні личко б вмивали сумне», – думає чоловік про дружину» [11, с. 41].

Та найбільше його хвилює те, що «мати сама побувала в високих хоробах далеко, // І про вчинки знати вона не могла» [11, с. 41]. Як бачимо, Олексій усвідомлює зв'язок батьків зі світом багатих. Він вирішує не зупинятися на поданні милостині, а йде сам миркачем-блукальцем. Сумніви в душі юнака передано через його споглядання святкового Риму, що уособлює світське життя, та релігійних святинь, які нагадують про життя вічне. Мирське життя сповнене веселощів: «Де тільки не глянеш, кругом і кіфари, і танці лунали...// І молоді, і старі веселяться на нашім весіллі» [11, с. 41]. Прощання з Римом, що святкував і був наповнений щастям, радістю від земних утіх, в елегії Ф. Прокоповича є знаковими. Таким чином автор ілюструє вибір юнака між недовгим життям та вічністю. Ліричний герой заспокоює себе у правильності обраного шляху: «Як порівняти великі з малими тріумфами можна?» [11, с. 41].

Важливе місце в елегії відіграє молитва, адже через неї передано тугу Олексія за родиною. Він сумує, що більше не торкнуться його ноги порогів храмів, що біля дому. Єдине, що турбує блаженного – страждання батьків за ним. Та водночас його надихають духовні подвиги інших святих мучеників: «...й ви круті гори, що кров'ю святою героїв преславні, // будьте здорові на час, поки захоче сам Бог» [11, с. 41].

Ліричного героя непокоїть непорозуміння з боку батька щодо втечі, бо це може стати на заваді його святості. Лише у зав'язці твору ми дізнаємося, що спонукає юнака до втечі з власного весілля: це не лише прагнення заслужити право стати святим, але й обітниця перед Богом. У поезії наявне протиставлення бажання дружини Олексія, які суперечили йому: «Землю святою вона часто вдаряла чолом. // Слів виливала до небес безталанна багато, // Сили ж у них не було, аби повернувся чоловік» [11, с. 41]. Співчуття Олексія дружині відображено через епітети: бідна, безталанна. У душі ліричного героя йде боротьба двох бажань: не образити, не засмутити рідних і в той же час стати на шлях до святості, зрікшись багатства. Невпевненість юнака передано на фоні нічного неба, обмеженість в часі підсилює драматизм ситуації: «Ніч давала вже часу багато на те, щоб баритись // І Ведмедиця свої вже обертала шляхи. // Що я мав діять? Любов мого батька мене не пускала... » [11, с. 41]. Поет акцентує увагу на тому, що синівські почуття в душі Олексія переважають над іншими.

Вагання ліричного героя окреслено через символічну потрійну спробу його вирушити у вигнання. Юнак усвідомлює, що ця втеча від багатства є умовною: «Хвилям непевним тягар мого вона парус відмовлялася дати // Тричі збирався я в путь, і тричі *тягар мого тіла* // Ноги затримав мої, взуті належно у путь» [11, с. 42]. Олексій намагається виправдати свою нерішучість любов'ю до батька, до вітчизни. Важлива в композиційному відношенні «сцена вирушення у дорогу»: Олексій поспішає на корабель, на якому йому належить зробити життєве «плавання». Д. Лихачов вказує на лейтмотивний характер цього образу. Корабель – архетипічний шлях, це втеча від мирського багатства до невідомості, самотності, шлях до святості [11, с. 42].

Важливим є епізод, у якому життійний герой бореться зі спокусою змінити своє рішення і думає залишитися в Римі. Проте усвідомлює, що для нього затримка в цьому місті – «це зло», він подумки «рве облесливу сіль дому», прощається з друзями, які «зіпсовані звичаєм злим» [11, с. 42]. Як бачимо, будь-який зв'язок із мирським достатком святий Олексій сприймає як небезпеку. Символічною є картина ночі, що асоціюється з таємницею, невідомістю подальшої долі юнака. Важливими є небесні знаки Божого благословення шляху, обраного Олексієм: йому світить сонце, вітер гладить хвилі безкраїх морів.

Рідні спочатку оплакують зникнення юнака, а вірна дружина готова повторити духовний подвиг чоловіка: «Й вигнанка я там буду вигнанця жона» [11, с. 42]. В елегії Ф. Прокоповича втечу з рідного дому Олексій трактує як «вигнання» заради любові до Христа. Цікаво, що автор звертається не до популярного у бароковій поезії мотиву співрозп'яття, а до мотиву вигнання, через який герой також уподібнюється до Христа, який не одружувався, не дбав про багатство, а думав лише про служіння Богові.

Натуралістичні картини, пов'язані з описом зовнішності, підкреслюють байдужість героїв до світського життя: «Весь неохайний, лице вкрите волоссям брудним <...>А як устала і знов піднесла порозбивані члени, // вся неохайна, а пил її коси зогидив» [11, с. 42]. Таким чином дружина Олексія намагається наслідувати поведінку чоловіка, прагне служити Богові у вигнанні, але інші члени сім'ї не допускають цього. Загалом, мотив вигнання людини з раю розроблено у Старому Завіті. Він пояснює втрату духовного зв'язку перших людей із Творцем. Шлях із раю на землю супроводжує гріхопадіння Адама та Єви. Символічний шлях по житейському морю передано в описі подорожі Олексія на кораблі по Йонійському морю до Сирії. Це начебто шлях до першовитоків. У контексті твору Ф. Прокоповича він символізує повернення людини на праведний шлях, який веде до єднання з Творцем. Таким чином, мотив утечі Олексія з отчого дому у першу шлюбну ніч можна трактувати як відмежування святого від родини, біологічних батьків, як реалізацію його бажання з'єднатися з Божою іпостассю, отримати вічну благодать після смерті. У цьому контексті видається вмотивованим відчуття самотності у світі ліричного героя, адже шлях до Бога кожна людина прокладає самотійно. Ф. Прокопович не прагне до ідеалізації персонажа, а сконцентровує увагу на переживаннях ліричного героя, які в житті опускаються, бо основним завданням такого жанру є продемонструвати приклад для наслідування праведного шляху людини, яка постає, як правило, ідеальною. Поета ж цікавить душевна боротьба героя на складному шляху вибору ціннісних орієнтирів. Саме тому в елегії Ф. Прокопович розробляє такі мотиви: прощання з родиною, втеча з дому, туга за родиною та вітчизною, вибір між матеріальним і духовним, а також

переживання, викликані у зв'язку з цим у душі героя. Втечу Олексія, чоловіка Божого, осмислено як відмову героя від багатства, розкоші, потрактовано як прагнення присвятити своє життя служінню Богові.

Література:

1. Астрахан Н. І. Аналіз художнього тексту та інтерпретація літературного твору в контексті античної естетики / Н. І. Астрахан // Вісн. Житомир. держ. ун-ту ім. І. Франка. – 2006. – № 26. – С. 63–68.
2. Бахтин М. М. Проблема речевих жанров // Собр. соч. : в 7 т. / М. М. Бахтин. – М. : Русские словари, 1997. – Т. 5. Работы 1940-х – начала 1960-х годов. – С. 159–206.
3. Виноградов В. В. О языке художественной литературы. / В. В. Виноградов. – М., 1968. – 656 с.
4. Возняк М. С. Історія української літератури [Текст]: У 2 кн. / М. С. Возняк. – Кн. 2. – 2-ге вид., випр. – Львів : Світ., 1994. – 560 с.
5. Житіє святого Боніфатія [Електронний ресурс] / Режим доступу до ресурсу : <http://theprayerbook.info/2111-svyatogo-bonifatija-milostivogo-episkopa-ferentiyskogo.html>.
6. Житіє Олексія, чоловіка Божого [Електронний ресурс] / Туптало Д. Життя святих : у 12 т. Березень Т. 7. / переклад В. Шевчука. – Львів : Свічадо, 2008. – Режим доступу до ресурсу : www.truechristianity.info/.../saints_content_ua.
7. Кречотень В. І. Становлення поетичних форм в українській літературі XVII століття : автореф. праць, представлених на здобуття наукового ступення д-ра філол. н / у форм і наукової доповіді / В. І. Кречотень – К. : Наук. думка, 1992. – 22 с.
8. Літературознавча енциклопедія : у 2-ох т. / Автор-укладач Ю. Ковалів. – Т. 2. – К. : Академія, 2007. – 622 с.
9. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы / Д. С. Лихачев. – М. : Наука, 1967. – 360 с.
10. Ушкалов Л. З історії української літератури XVII – XVIII ст. / Л. Ушкалов. – Харків : Акта, 1999. – 213 с.
11. Прокопович Ф. Елегія // Українська література XVIII ст. / Вступ. ст., упор. і прим. О. В. Мишанича. – К. : Наук. думка, 1983. – С. 40–43.
12. Ткаченко О. Українська класична елегія. Монографія / О. Ткаченко. – Суми : СумДУ, 2004. – 256 с.

УДК: 821.161.1-1.09(477,87)

Н. С. Ференц,

Ужгородський національний університет

ТЕМА РІДНОГО КРАЮ В ЛІРИЦІ ЛЮДМИЛИ КУДРЯВСЬКОЇ

У статті розглянуто твори про рідний край у поезії Людмили Кудрявської, особливу увагу приділено мотивам і смисловим особливостям творів. Наголошено на тому, що рідний край для поетеси – притулок душі, мірило всіх мірил, простір духовності. Вірші Л. Кудрявської про рідний дім часто сповнені сугестивним ліризмом, елегійним настроєм.

Ключові слова: Ужгород, Закарпаття, отчий дім, рідний край, Карпати, рідна вулиця, ландшафт.

ТЕМА РОДНОГО КРАЯ В ЛИРИКЕ ЛЮДМИЛЫ КУДРЯВСКОЙ

В статье рассматриваются произведения о родном крае в поэзии Людмилы Кудрявской, особое внимание уделяется мотивам и стилизованным особенностям произведений. Акцентируется, что родной край для поэтессы – приют души, мерило всех мерил, пространство духовности. Стихи Л. Кудрявской о родном доме часто наполнены сугестивным лиризмом, элегийным настроением.

Ключевые слова: Ужгород, Закарпатье, отчий дом, родной край, родная улица, ландшафт.

THE THEME OF THE NATIVE LAND IN LIUDMYLA KUDRIAVSKA'S LYRICA

Article is devoted to the analysis of works of the Transcarpathian writer Liudmyla Kudriavska about the native land. It is accented that the native land in poetry of the author is first of all Transcarpathia. It is associated with such cities as Uzhhorod, Mukachevo, Khust. These toponyms became an integral part of a poetic landscape of L. Kudriavska. The writer has created poetic portraits of these cities. The image of Uzhhorod is most brightly presented in her lyrics, which is depicted in different seasons. Each season, days creates the unique mythology.

In article it is noted that the native land for L. Kudriavska – a sincere shelter, a criterion of all values, space of spirituality. Returning to a home is always joy, here is light and cozy. The native home for the poetess – not only a landscape, the nature, buildings, streets, the apartment with ordinary things. It is also people, especially friends, persons which are close in spirit.

It is specified that in verses about the native land of L. Kudriavska the motive of time is prevailing. In works of the author different temporary layers have connected: childhood, youth, maturity. The melancholy on a charm of children's and young years sounds. Verses about native home are full of suggestive lyricism.

Also motive structure, style features of verses of L. Kudriavska, the role of sound, visual, gustatory and olfactory images are investigated. It is noted that flora in lyrics of the poetess is a symbol of the triumph of life. Each season has also mythological significance. The image of spring, summer, autumn and winter landscapes is directed on expressiveness of a thought of unity of the person and the nature.

Key words: Uzhgorod, Transcarpathia, native land, Carpathians, father's home, native street, landscape.

Любов до рідного краю, отчого дому – головний стержень багатьох творів Людмили Кудрявської. Де б не була, в уяві милий серцю Ужгород, місто, яке в столицях зовуть провінцією, проста мова Ужа, хриплі крики чайок, плескіт розхристаних плакучих верб, невидимі скрипки цвіркунів («В том краю, у западных границ»). Про свої почуття до рідного краю – маленької Вітчизни – Людмила Кудрявська говорить щиро, без фальшивої поетики. Особливої задушевності й ліризму надають віршам постійні звертання «Здрастуй, моя родина», «Здрастуй, моя милая», «Здрастуй, моя разная», «Тропочки протоптаны, // Чтоб к тебе // Бежать, // Руки твои тёплые // Ласково пожать» [2, с. 39].

Скільки радості приносить ліричній героїні Людмили Кудрявської після тимчасової розлуки зустріч із рідним Ужгородом! У її радісному сприйнятті все, що сотні разів бачила, стає ближчим і дорожчим. Точні деталі портрета міста штовхали поетесу на споглядальність, але вона щасливо уникла її, реальні деталі набули у вірші лірико-романтичного забарвлення.

И мне открылись горы вдалике,
Грядой окружающие город,
И чайки, словно льдинки на реке,
И дом в плюще зелёном, как в плаще
Через плечо –
На площади старинной,
И под окошком –
Щебет воробыный,
Купающийся в солнечном ключе [2, с. 40].

Але Ужгород – це не тільки будинки, де майже кожен має своє обличчя, запах кави та цвітіння черешень, це насамперед люди, друзі, без яких почуваш себе самотньо і незатишно. Побувавши в чужих краях, лірична героїня Людмили Кудрявської переконалася, що в рідному місті *«Быть может меньше внешней жизни, // Но больше сердца и души»* [2, с. 38].

Кілька років поетесі довелося прожити в Москві, оскільки навчалася на Вищих літературних курсах при Літературному інституті ім. Максима Горького, працювала в журналі «В мире книг». В атмосфері великого міста з напруженим ритмом згадувала Ужгород, з яким найчастіше асоціюється образ рідного дому:

*Ужгородские летние дворики,
Все в цветочном венке (иль венце?),
На задворках цыплята и кролики,
И собака на теплом крыльце.*

*Я о вас без конца вспоминала
На московских распутьях таких,
Где дворища лежат в полквартала
И сквозь душу гудят сквозняки* [4, с. 12].

Поетеса переконалася, що немає нічого дорожчого, милішого, ніж рідний край. Вона дорікає собі, що ще не змалювала його у своїх творах як належить. Архетип рідної землі конкретизують Карпати.

*Ау, Карпаты! Эй Карпаты!
Я перед вами виновата:
Всего не высказать боясь,
В стихах не воспевала вас.*

*Не рифмовала я, «Карпаты»
С словами «святы» иль «богаты»,
Бродя поэзией веков...
Мне просто не хватало слов* [10, с. 91].

Змістову частину вірша поглиблює афористичне звернення:

*Но в жизни – в поезде летящем –
Слова любви, что настоящи,
Своей земле, родной, как мать,
Не успеваем мы сказать...* [10, с. 91].

Ця елегійна кінцівка – родзинка вірша.

Ужгород у ліриці Людмили Кудрявської – простір духовності, уособлення краси. Тут легко дихається і *«благоволит Фортуна»* [11, с. 36].

Рідна сторона для поетеси – наснага, любов, віра, святість, мирило всіх мірил, притулок душі. Людмила Кудрявська поетизує природу міста, його ландшафти, рідну вулицю. Один із її віршів навіть має відповідну назву – «Улица Собранецкая». У квартирі на тій вулиці вона чекала добрих вісток, сподівалася на щастя. Тут, на вулиці Собранецькій,

*Смешалось много светлых утр и дней
И много вод сбежало с горки тесной,
Застроенной домами в небеса,
Утыканной антеннами – лесами.
И по стеклу весной текла слеза,
И было много непростого с нами* [11, с. 70].

У змінах ландшафту, згадках про молодість («Когда была я просто молода») – рух часу, а тому цей мелодійний вірш із рефреном «На Собранецкой улице моей» пронизує світоло-печальна нота.

У поезії Людмили Кудрявської є портрети ранкового і нічного Ужгорода. Вранішнє місто овіяне любов'ю, сповнене буденними турботами: «грузно машина у баков урчит», ранок «маму с коляской под локоть проводит» («Утро»). Портрет нічного Ужгорода творять «вечерняя роса», яка вбирає в себе «шумы и даже визг машин», і закономірний образ тиші. *«В ней шелест листьев и цикады – цитры звон. // Прохожего шаги //, пугливого создания, // И поезда далёкий ксилофон»* [11, с. 67].

Крім звукових образів, Людмила Кудрявська вдало послуговується зоровими, запаховими і смаковими: *«Свет тусклый фонарей // и чернота дворов; «запах тишины», «дурман сирени сладкий»*. Ці точні деталі свідчать про вміння поетеси бачити, відчувати та художньо виразно передавати почуття любові до рідного краю. Вечірню картину міста завершують рядки про вечірню пору життя:

*Теперь уж я не та.
И все вокруг другое.
И запах тишины совсем-совсем иной* [11, с. 68].

Художній простір дому в ліриці Людмили Кудрявської окреслює не лише Ужгород, а й інші міста Закарпаття – Мукачєво і Хуст. Вони – частинка її духовного космосу, бо зберігають спогади про дитин-

ство і шкільну юність. Дорогою в Мукачево поетеса прокручує все своє життя як стрічку. Це місто для неї – Мекка, «глоток родникової води» («По дороге в Мукачево», зб. «Будет лето»), місто юності. Тут Людмила Кудрявська ввійшла у світ поезії, тут уперше закохалася. Тут

Корни подруг моих милых

И школьных предвидений след,

Здесь холмик отцовской могилы [7, с. 123].

Портрет Мукачева не уявляєш без ріки Латориці, сточеного прозорою водою каміння, ажурних крон дерев. Збіжиш сходами до білопінної води, змочиш ноги у ній і вмиль відчуєш, що тобі знову шістнадцять, хочеться жити, страждати, закохуватися. Мимоволі виривається з грудей: «Как прекрасен каждый миг!» («В Мукачево»). Ріка в поезії Людмили Кудрявської – символ часу і змін, але не забуття (Зб. «Снегири», с. 74-75).

У пам'яті поетеси – і місто Хуст у точних образних деталях: «Эта церковь, этот старый дом». Усе ніби у рожевому тумані: це просте і ясне місто дитинства розчинилось у спогадах, бо новий Хуст важко впізнати:

Он живет и дышит по-новому.

Всё иное: и душа и страсть.

К нашему ведут дороги дому,

Но его боюсь я не узнать [9, с. 6].

У віршах про рідні серцю міста, пов'язані з дитинством, можна натрапити на наскрізний для лірики Людмили Кудрявської образ часу і невимовну тугу за дитинством і юністю, що залишилися за горизонтом. Із висоти прожитих років враження відсвічуються новими нюансами. В поетеси є постійна потреба повертатися в країну молодих літ, передати їх колір, смак, із висоти життєвого досвіду осягнути все вже у новому вимірі. Ті спомини-повернення радісно барвисті й тужливі, особливо коли згадуються найрідніші – батьки, без яких не уявляєш рідного дому. Йдучи вулицями нового Мукачева, вслухаючись у бій годинника на ратуші, яка входить у небеса, лірична героїня згадує, як колись ходила цими вулицями з батьком, і на очі навертаються сльози. Вмиль небеса посилають їй рятівний дощ, який змиває ці сльози («Ратуша раскинула крыла»). До речі, образом дощу Людмила Кудрявська часто послуговується в споминах про найрідніших людей.

Вірші поетеси про рідний дім і батьків сповнені сугестивним ліризмом. Вони – сюжет її біографії.

Попри все, повернення додому – завжди радість, тут затишно, надійно. Це захищений простір.

Вернись домой,

где дух моих родных,

Вселяющий и разум, и терпенье, -

Жить все-таки с оглядкой на них

В минуты счастья или же сомненья.

Вернись домой,

где даже стены ждут,

И стол, уставший от моих отстрочек,

И лист бумаги, и суровый суд.

Пока еще не совершенных строчек [9, с. 109].

Енергетичне поле любові Людмили Кудрявської включає, здавалося б, буденні речі, зокрема стіни, письмовий стіл з листком чистого паперу – усе це омиле любов'ю і ніжністю.

Повернення в минуле найчастіше відбувається уві сні. Сняться найрідніші («Мне снилась мама и цветы», «Наша явь, наши сны отболели»). У сні приходять дитинство і молодість («Я себе приснилась молодой»).

Лірика Людмили Кудрявської про рідний дім, родину, рідний край – світла, сонячна, елегійно чиста.

Література:

1. Волкова Т. Сентябрьская птица. Поэтический мир Людмилы Кудрявской / Татьяна Волкова. – Тернопіль : Підручники і посібники, 2002. – 124 с.
2. Кудрявская Л. Забытое слово: Стихи / Людмила Кудрявская. – М. : Советский писатель, 1984. – 96 с.
3. Кудрявская Л. Улицы в аэропорт: Стихи / Людмила Кудрявская. – Ужгород : Карпати, 1986. – 116 с.
4. Кудрявская Л. Круг: Лирика / Людмила Кудрявская. – Ужгород : Поличка «Карпатского краю», 1994. – 30 с.
5. Кудрявская Л. Покуда жизни длится путь : Избранная лирика / Людмила Кудрявская. – Ужгород : Хозрасчётный редакционно-издательский отдел комитета информации, 1999. – 224 с.
6. Кудрявская Л. Возраста нет у души / Людмила Кудрявская. – Ужгород : Карпати, 2003. – 254 с.
7. Кудрявская Л. Будет лето : Лирика / Людмила Кудрявская. – Ужгород : Видавництво Олександри Гаркуші, 2006. – 130 с.
8. Кудрявская Л. Между небом и землёй : Избранная лирика / Людмила Кудрявская. – Ужгород : Карпати, 2009. – 186 с.

9. Кудрявская Л. Анданте или Солотвинская осень : Поэзия / Людмила Кудрявская. – Ужгород : Видавництво Олександри Гаркуші, 2009. – 108 с.
10. Кудрявская Л. Бродячие артисты : Поэзия / Людмила Кудрявская. – Ужгород : Видавництво Олександри Гаркуші, 2011. – 108 с.
11. Кудрявская Л. Снегири : Лирика / Людмила Кудрявская. – Ужгород : Видавництво Олександри Гаркуші, 2015. – 264 с.
12. Ференц Н. Шість силуетів поетес : жіночі постаті у літературі Закарпаття / Надія Ференц // Крайнка : Незалежний часопис. – Ужгород. – 1995. – № 1. – С. 19–23.
13. Ференц Н. Поетія Людмили Кудрявської : Огляд творчості / Надія Ференц // Науковий вісник ужгородського університету. – 2002. – № 4. – С. 123–128.

УДК: 821.161.2.09

Н. О. Чиж,

Рівненський державний гуманітарний університет

ВОЄННИЙ ЩОДЕННИК ЯК «ТЕКСТ ПАМ'ЯТІ» В УМОВАХ ЕКСТРЕМАЛЬНОГО НАПРУЖЕННЯ ОСОБИСТОСТІ

У статті зосереджено увагу на жанрі щоденника. Воєнний щоденник розглянуто як такий, що акумулює в собі драматизм переживання героя, своєрідний патріотичний пафос та націленість на екзистенційну проблематику. Форма відкритості, щирості в цих доробках залежить не лише від психологічного складу автора, а й значною мірою від суспільної ситуації, оскільки щоденник є документом часу, і домінантою у ньому є «історія». Хоча О. Довженко та А. Любченко в щоденниках здебільшого приділяли увагу лише актуальним подіям, проте загалом він має велике значення як «текст пам'яті», оскільки в ньому порушувалась і проблематика минулого.

Ключові слова: щоденник, екзистенція, екзистенційний дискурс, воєнна проза, «межова ситуація», «текст пам'яті», жанр.

ВОЕННЫЙ ДНЕВНИК КАК «ТЕКСТ ПАМЯТИ» В УСЛОВИЯХ ЭКСТРЕМАЛЬНОГО НАПРЯЖЕНИЯ ЛИЧНОСТИ

В статье сосредоточено внимание на жанре дневника. Военный дневник рассмотрен как таковой, что аккумулирует в себе драматизм переживания героя, своеобразный патриотический пафос и нацеленность на экзистенциальную проблематику. Форма открытости, искренности в этих доработках зависит не только от психологического склада автора, но и в значительной степени от общественной ситуации, поскольку дневник является документом времени и доминантой, в нем есть «история». Хотя О. Довженко и А. Любченко в основном уделяли в дневниках внимание актуальным событиям, однако в целом дневник имеет большое значение как «текст памяти», поскольку в нем поднималась и проблематика прошлого.

Ключевые слова: дневник, экзистенция, экзистенциальный дискурс, военная проза, «пограничная ситуация», «текст памяти», жанр.

MILITARY DIARY AS A «TEXT OF THE MEMORY» IN THE CIRCUMSTANCES OF THE EXTREMAL TENSION OF THE INDIVIDUAL

The article focuses its attention on the genre of diary. The diaries taken for analysis are diaries of Oleksandr Dovzhenko and Arkadii Liubchenko which represent different perceptions of military experience. However, all these works are united by the common existential discourse. The form of openness and sincerity in these works depends not only on the psychological makeup of the author, but also to a large extent on the social situation, as the diary is a time document and «history» is dominant in it. Although the authors primarily paid attention to current events, in general diaries are important as «memory text» because they brought up problems of the past. The authors mainly compare war experience with pre-war memories or authors' ideal imagery.

Key words: diary, existence, existential discourse, military prose, «boundary situation», «memory text», genre.

Війна зазвичай загострює громадянські та культурні проблеми суспільства. Україна через своє особливе геополітичне становище й перебування на межі західної та східної цивілізацій віками була втягнута в криваві війни, через що багато поколінь наших попередників зазнали на собі драматичних випробувань, що супроводжують роки лихоліття. Особливими масштабами відзначалися збройні конфлікти ХХ століття. У нашій країні відбувалася поетапна мілітаризація суспільної свідомості, що виявилось в різних сферах життя, зокрема в культурі. Упродовж великих і малих збройних конфліктів, під знаком яких минула більша половина ХХ століття, формувалася особлива психологія людини, що була змушена жити й працювати в умовах постійної загрози для безпеки та життя.

Період Другої світової війни, яка стала найбільшою катастрофою в історії людства, до краю загострив відчуття кризи та дезорієнтації у свідомості культури. Переживання людиною «межових ситуацій» (К. Ясперс) неодмінно актуалізує екзистенційну свідомість, спонукає до глибоких роздумів про життя і смерть, про основоположні проблеми особистості, а також про долю народу, держави, культури й цивілізації. Таку свідомість характеризує постійне відчуття розгубленості, кризи, відчаю. Зрозуміло, що досвід війни акумулює ці відчуття, що безпосередньо відбилосся у воєнній прозі. Слід також брати

до уваги, що національна ментальність українців узагалі схильна до емоційного сприйняття світу та загостреного переживання екзистенційних станів. Адже протягом віків утисків та неволі в національному характері виробилось екзистенційно-межове світовідчуття, що виявлялося в усвідомленні неминучості та покірності долі.

Указані вище чинники обумовлюють інтерпретацію української воєнної прози в контексті категорій екзистенційного мислення, оскільки така проза свідомо й цілеспрямовано зображувала людину в екстремальних ситуаціях, чим виявила винятково цінний досвід буття. Період Другої світової війни став для українських письменників справжнім випробуванням, а в їхній творчості характерно відбилися душевні переживання та стани людини в умовах постійної смертельної загрози. Для аналізу візьмомо найбільш прикметні, на наш погляд, щоденники цього періоду (Олександра Довженка та Аркадія Любченка), що представляють різне сприйняття воєнного досвіду. Водночас усі ці твори об'єднані спільністю екзистенційного дискурсу.

У своєму житті людина стверджує себе, підпорядковуючи собі можливості, проте яких би висот вона не досягла – все ж залишається лише частиною самореалізації людини. Якщо раніше вона апелювала до зовнішніх чинників, для пояснення своїх же проблем, то тепер, замикаючись на собі, вона є, водночас, загадкою для себе. Головною ж проблемою для людини стає вона сама. Саме щоденники були формою або способом вираження суб'єктивного і потаємного змісту людини. І не дивно, що якраз література ставала сповідальним жанром, нерідко набуваючи структури і стилістики інтимних записок, щоденника.

Сучасний тип культури і спосіб суспільного життя, форми спілкування сприяють неухильному спаду потреби вести щоденники, писати листи, в інший спосіб фіксувати свої думки, почуття, оцінки. Сучасна людина взагалі стоїть перед перспективою розучитися писати, адже важко зараз уявити собі людину, що схилилась вечорами над щоденниковими записами. Дозвілля заповнює телевизор, лист замінено телефонним дзвінком, факсом, у кращому випадку – інтернет спілкуванням або вітальною листівкою.

Отже, жанр щоденника ХХІ століття зникає, вироджується. Першим присудом про щоденник було: *«пишеться для себе і не розрахований на публічне сприймання...»* [11, с. 731]. Проте в щоденниках поряд із записами різних побутових справ та подробиць особистого життя знаходимо речі, які мають історичну цінність.

«*Slownik literatury polskiej XX w.*» так подає визначення жанру щоденника: *«він пишеться в той час, коли відбуваються події, або через дуже малий часовий проміжок, без відчуття їх закінченої цілісності, тому що погляд у невідоме завтра – відкритий»* [17, с. 49-54]. Завдання щоденника – передати загальне через конкретне, індивідуальне. Однією з оригінальних форм оповіді у ньому є відтворення внутрішнього стану героя через монолог, який стає засобом вираження психології колективу, а через думки й роздуми оповідача читач пізнає настрої ширшого загалу, народу, суспільства. Отже, автор щоденника прагне передати образ епохи та вплинути на уявлення й оцінки, що утверджуються у свідомості широких суспільних кіл.

На кожному етапі свого життя письменник бачить ту чи ту подію по-різному, з особливістю відбувається і її трактування у екстремний для митця період.

Зосередимо свою увагу на дослідженні зазначених щоденників, що були написані в період Другої світової війни, простежимо їхню особливість.

Перші записи «Щоденника» О. Довженка датовані 1941-м роком (без зазначення дня й місяця). Регулярно вони з'являються з 6 березня 1942 р., починаючи від нотаток, зроблених у Ворошиловграді (Луганську). Спочатку автор називав ці тексти «Записними книжками», чотири з яких становлять «Щоденник». Уперше їх було опубліковано 1958 року в часописі «Дніпро» (№ 3-4) під назвою «Із записних книжок воєнних літ».

Важливою віхою в історії «Щоденника» став 1962 рік, коли вперше були опубліковані досить гострі нотатки О. П. Довженка. Недарма у фонді П. Г. Тичини зберігається «Литературная газета» № 32 від 10 жовтня 1962 р., в якій рукою Павла Григоровича підкреслено червоним олівцем майже всі рядки цієї великої публікації, зокрема хрестоматійний нині запис *«...чому любов до свого народу є націоналізм?»*. Вперше українською мовою під назвою «Щоденник» ці тексти були надруковані знову-таки в часописі «Дніпро» (1962 р., № 7-12). Потім було зроблено чимало спроб видання «Щоденника», проте повний текст цього твору з'явився лише нещодавно, що і зумовило малодослідженість твору.

«Щоденник» О. Довженка, як і будь-яка мемуарна література, містить багатий і цікавий матеріал. Тут і факти з життя самого автора, і події воєнної дійсності, свідком яких довелось йому бути. Особливу ж вартість «Щоденника», на нашу думку, визначають Довженкові високоемоційні, схвильовані думки, узагальнення та критичні роздуми щодо війни, окремих життєвих подій, духовної атмосфери суспільства. Тому «Щоденник» постає як складний і багатоаспектний філософсько-літературний твір, що, як і все мистецтво Довженка, *«ґрунтується на рішучому втручанні художника в життя!»* [4, с. 160].

У щоденнику чітко відстежуємо дві лінії. Перша містить відбиття соціальної атмосфери суспільства. Його турбує, наприклад, те, що в країні занедбано музеї, що розкрадають цінності Лаври, що знищують пам'ятки старовини. Митцю тривожно за відсутність українського словника чи офіційної української історії. Він переймається долею Кам'янець-Подільської башти, Микільського собору, Чернігівського му-

зею, Спаської церкви. Про ці та інші свідчення занепаду історичної культурної спадщини українського народу знайдено чимало суджень і схвильованих роздумів у його воєнних записниках. Між занедбаними пам'ятками історії, що представляють героїчне минуле народу, і подіями та явищами сучасного йому життя, письменник вбачав прямий зв'язок. Будь-який вияв непошани до старовини, до свого минулого Довженко розцінював як свідчення моральної катастрофи народу, яка ідентична фізичній загибелі. У «Щоденнику» помічаємо появу образу відчаю, що поглинає останні сподівання на звільнення рідної землі та переходить в екзистенційне розуміння безперспективності надії. 21. 06. 1942 р. Довженко записав у «Щоденник»: *«Народ мій український чесний, тихий і роботящий... потерпає і гине, спантеличений, обездолений в арійській катівні. Болить у мене серце день і ніч»* [3, с. 272].

Друга – особиста, тут йдеться і про плани Довженка щодо літературної діяльності *«Треба подумати і поєднати їх у один твір»* [3, с. 186], і про особисту трагедію *«Мені сорок вісім років. Моєму серцю – шістдесят. Воно зносилося від частого гніву, і обурення, і туги»* [3, с. 258]. Отже, маємо право виокремити двоплановість щоденника.

Із кожною перегорнутою сторінкою все частіше помічаєш, як в ідеалізовану боротьбу (художня свідомість О. Довженка, його творче кредо – у красі більше істини, ніж у голій правді – особливо відчутні у щоденнику, оскільки суперечать щоденнику як такому, що повинен бути голою правдою) вклинюються будні з численним бомбардуванням сіл, де зупинявся письменник. Автор ніби розчиняється в роботі тексту і відчуває відчуження від висловленого. Важко виявити, що набуває більшої значущості: саморух тексту чи авторське самовираження.

Проаналізуємо щоденник іншого українського письменника А. Любченка. Відчуття *«постійного погляду в минуле»* не полишає впродовж усього читання твору. В ньому відбиті події з точними координатами місця: від Харкова до Бад-Кіссінген та чіткими часовими рамками: між 2.11.1941 і 21.02.1945. Пам'ять ходить за Любченком невідступно, вона тут не просто притаєно існує – як це кожному із нас знайоме – напливаючи й нагадуючи про себе, а владно вдирається в сучасне мислення і казання автора, що трансформує жанрову сутність всієї оповіді.

Слід зазначити, що в «Щоденнику» виразно проявляється відносно автономний «текст пам'яті», що являє собою певну систему «текстів у тексті». Можна вичленувати дві головні складові цієї системи. Це текстовий шар автобіографічної пам'яті: дитинство, батьківський дім, двокласна школа на Слободі, гімназія у Сквирі, тетіївське повстання 1919 року («чудесний, бурхливий і страшний Тетіїв»), взяття в полон 14-ою армією, «Вінницьке чистилище», щасливий порятунок тощо. Цей шар займає у «Щоденнику» не надто багато місця. Принаймні менше, ніж «текст» літературної пам'яті: спогади, подробиці окремих епізодів спілчанського життя і взаємостосунків, миготіння письменницьких імен, постатей, облич, професійні зауваги, міркування, оцінки, рефлексії... [15, с. 65-69].

Важливу роль у «Щоденнику» А. Любченка відводить сновидінням та їх тлумаченню. Автор розкриває дуже хистку, розмиту, слизьку грань психічного життя непересічної особистості, і то особистості творчої, тобто надмірно чутливої, схильної до загострених емоційних реакцій, і до того ж на тлі виняткових подій і обставин, сповненої трагічних контрастів історичної дійсності (адже художній час твору охоплює рамки Другої світової війни). Слід зазначити, що початкове захоплення в «Щоденнику» А. Любченком німецькою стратегією згодом змінюється гіркотою розчарування, коли автор «Вертепу» стає свідком масового терору проти українського населення: *«Мучить мене думка про долю мого народу... Німці мають гасло: геть большевиків ... і українських націоналістів!... Вічна розшматованість серця, незмінне гноблення, неугамний біль. Як тяжко, як тяжко любити цю батьківщину, і несеши цю любов, як невтоплене страждання, як досмертний хрест. Господи, допоможи!»* [12, с. 121-122].

Отже, автори воєнних щоденників безпосередньо переймаються долею свого народу в часи воєнного лихоліття, тому їхні твори цілком можна вважати націєцентричними, принаймні ця домінанта чітко виражена в щоденниках О. Довженка та А. Любченка.

Варто зазначити, що форма відкритості, щирості у воєнних щоденниках залежить не лише від психологічного складу автора, а й, значною мірою, від суспільної ситуації (у нашому випадку – війни), оскільки щоденник є документом часу і домінантою в ньому є «історія». Воєнні щоденники – незвичайні літературні документи, на прикладі яких можемо говорити про велику дозу художньої та документальної автентичності зображуваного. Хоча автори здебільшого приділяли увагу актуальним подіям, проте загалом щоденники мають велике значення як «текст пам'яті». Вони переважно зіставляють воєнний досвід із довоєнними споминами або ідеальними уявленнями авторів. Різні мотиви й епізоди щоденників своєрідно об'єднує біографічна пам'ять, в яку включено драматичні епізоди війни – голод, холод, страх, смерть, самотність, відчай тощо. Зміст досліджуваних воєнних щоденників Олександра Довженка та Аркадія Любченка показує нам, наскільки відверта є позиція авторів та наскільки відповідально вони прагнули оцінити екзистенційну ситуацію межі.

Література:

1. Волков А. Щоденник або журнал / А. Волков, І. Даровська // Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці : Золоті литаври, 2001. – С. 625–626.

2. Воропай О. Мемуарна література / О. Воропай // *Визвольний шлях*. – 1983. – Кн. 3. – С. 374–378.
3. Довженко О. Зачарована Десна. Україна в огні. Щоденник / О. Довженко. – К., 1995. – 576 с.
4. Загребельний П. Спроба автокоментаря / П. Загребельний // *Література і сучасність*. Вип. ІХ. – Київ : Рад. письменник, 1976. – С. 145–168.
5. Захарчук І. В. Війна і слово (Мілітарна парадигма літератури соціалістичного реалізму) : монографія / І. В. Захарчук. – ПВД «Твердиня», 2008. – 406 с.
6. Іванишин П. Національно-екзистенційна методологія : герменевтична актуалізація / Петро Іванишин // *Слово і Час*. – 2003. – № 4. – С. 33–45.
7. Сміт Ентоні Д. Національна ідентичність / Сміт Ентоні Д. – К., 1994. – С. 18–149.
8. Костюк В., Денисенко В. Модерн як поле експерименту (Комічне, фрагмент, гіпертекстуальність) / В. Костюк, В. Денисенко. – К., 2002. – С. 7.
9. Кошелівець І. Олександр Довженко. Спроба творчої біографії / І. Кошелівець. – Мюнхен, Сучасність, 1980. – С. 242–243.
10. Кревецький І. Українська мемуаристика. Її сучасний стан і значення / І. Кревецький. – Кам'янець : Стрілець, 1919. – 31 с.
11. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. – К. : ВЦ «Академія», 2006. – 752 с.
12. Любченко А. Щоденник / Аркадій Любченко. – Львів – Нью-Йорк, 1999. – 383 с.
13. Муратов І. Від задуму до завершення / І. Муратов // *Біля творчих джерел. Роздуми письменників про художню творчість*. – Київ : Рад. письменник, 1968. – С. 43–60.
14. Пахаренко В. Начерк Шевченкової етики / Василь Пахаренко. – Черкаси : Брама – Україна, 2007. – 208 с.
15. Пізнюк Л. Аркадій Любченко як гравець на полі тоталітаризму (проблема інтерпретації «Щоденника» А. Любченка) / Л. Пізнюк // *Магістеріум. Літературознавчі студії*. – 2007. – № 29. – С. 65–69.
16. Танчин К. Психологія писання щоденника : стимули, призначення, мета / К. Танчин // *Мандрівець*. – 2003. – № 6. – С. 28–33.
17. Gzermińska M. Autobiograficzne formy // *Słownik literatury polskiej XX wieku*. – Wrocław – Warszawa – Kraków, 1992. – S. 49–54.

УДК: 82.0 : 821 «18/19»

М. М. Чобанюк,*Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка*

ТВОРЧИСТЬ ВАРГАСА ЛЬОСИ У РУСЛІ ТЕОРІЇ КОНЦЕПТУАЛЬНОГО ХУДОЖНЬОГО СИНТЕЗУ

У статті проаналізовано творчість Варгаса Льоси в руслі теорії концептуального художнього синтезу. Зазначено, що пафосом своїх книг Варгас Льоса долучився до процесу відродження людини, яка повинна вистояти в цьому світі. Письменник осмислює буття в категоріях великої «бібліотеки» світу. Він текстуалізує всі зовнішні впливи на фіктивний світ романів і тим самим виходить за межі власної творчості, певного виду мистецтва і відтворює дійсність в усій її багатоманітності.

Ключові слова: художній синтез, гуманізм, пафос, роман.

ТВОРЧЕСТВО ВАРГАСА ЛЬОСЫ В РУСЛЕ ТЕОРИИ КОНЦЕПТУАЛЬНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО СИНТЕЗА

В статье анализируется творчество Варгаса Льосы в русле теории концептуального художественного синтеза. Отмечено, что пафосом своих книг Варгас Льоса примкнул к процессу возрождения человека, который должен выстоять в этом мире. Писатель осмысливает бытие в категориях «большой библиотеки» мира. Он текстуализирует все внешние воздействия на фиктивный мир романов и тем самым выходит за пределы собственного творчества, за пределы определенного вида искусства и отражает действительность во всей ее многогранности.

Ключевые слова: художественный синтез, гуманизм, пафос, роман.

WORKS OF MARIO VARGAS LIOSA IN LINE WITH THE THEORY OF CONCEPTUAL ARTISTIC SYNTHESIS

The article analyzes Vargas Llosa's works in line with the theory of conceptual art synthesis. It is noted that with the pathos of his books Vargas Llosa joined to the revival process of human's rights that must survive in this world. The writer interprets life in terms of a large «library» of the world. He combines all external influences on the fictitious world of the novel and thus goes beyond their own creativity.

Key words: artistic synthesis, humanity, pathos, romance.

Метою статті є аналіз творчості Варгаса Льоси в руслі теорії концептуального художнього синтезу, основними прикметами якого є стійка тенденція в зацікавленості людською долею, що необмежена рамками індивідуального, а пов'язана з долею загальнолюдською. Всі вони так чи інакше знаходяться в силовому полі гуманізму в широкому сенсі цього слова, всі вони незмінно в центр своїх роздумів ставлять одвічне питання про людину в потоці історії, людину, яка шукає сама себе, запитує про своє призначення, про своє місце в суспільстві й у Всесвіті.

Шостий Нобелівський лауреат Хорхе Маріо Педро Варгас Льоса (*Jorge Mario Pedro Vargas Llosa, 1936 р.*) – представник Латинської Америки (Габріель Містраль, 1945 р. – перший лауреат Нобелівської премії із Латинської Америки; Мігель Астуріас, 1967 р.; Пабло Неруда, 1971 р.; Габріель Гарсія Маркес, 1982 р.; Октавіо Пас, 1990 р.) – утвердив думку про своєрідний книжковий «бум» сучасної латиноамериканської літератури. Саме завдяки їх зусиллям, як зауважує О. Міхільов, латиноамериканська література другої половини ХХ століття стала найвидатнішим феноменом сучасного світового літературного процесу. І художня критика, і широка читацька аудиторія були вражені «магічним реалізмом», «магічною реальністю» латиноамериканських романістів, твори яких значною мірою відтіснили на задній план європейську і північноамериканську літературу, яка в цей час під впливом модерністських та постмодерністських естетичних теорій намагалась уникнути будь-яких стосунків з дійсністю і вела нескінченні суперечки про кризу роману [6].

Багатогранна діяльність Варгаса Льоси, що охоплює літературу, науку і культуру, постійно виявляє дотичність до політики й соціополітичних процесів та тенденцій. У 60-ті роки він поділяв ліві погляди, що знайшли відгомін як у його оповіданнях, повістях, романах, так і в есеїстиці. На межі 70-80-х років Льоса переходить на світоглядну платформу центризму, а то і правоцентризму, починає брати безпосередню участь у соціополітичних процесах Перу. Погоджуємось із думкою Я. Голобородька, який вважає, що «є підстава стверджувати, що він належить до еволюціоністів (хоча можна сказати й – еволюціонерів), які залежно від власного соціосвідомісного досвіду вносять нові акценти, пріоритети у структуру своєї політичної аксіології. Нині він симпатизує класичній західній моделі суспільства, що фактично підкреслив Хусто Ліне Моралес, сформувавши думку, що «захист ліберальної демократії в його політичному дискурсі має таке ж значення, як і пошук особистої свободи для героїв його романів» [4, с. 82].

Творчість Маріо Варгаса Льоси – це художньо незрівнянний синтез соціально-політичної проблематики, екзистенційного та соціокультурного буття людини. Письменник працює в різних жанрових форматах: оповідання, повісті, романи, драми, літературознавчі есе, публіцистичні статті. Проте справжній письменницький успіх принесла йому проза і, передусім, романістика, що відрізняється широтою геолітературного мислення, загостреністю соціоментальної проблематики [6].

Маріо Варгас Льоса є членом Іспанської королівської академії, почесним доктором низки європейських і американських університетів, кавалером Ордена Почесного легіону (Франція); творчість його відзначена багатьма преміями: лауреат премії Ромуло Гальєгоса (1967 р.), премії принца Астурійського (1986 р.), премії Сервантеса (1994 р.), яка вважається «іспанським Нобелем», Ієрусалимської премії (1995 р.), премії Миру німецьких книготорговців (1996 р.), премії Уіно дель Луна (2008 р.), премій «Грінцано Кавуд» і «ПЕН/Набоков».

Перший його літературний твір, збірка оповідань «Вожді» (1958), отримала премію Леопольда Аласа, а перший роман «Місто і пси» (1963), який зробив Варгаса Льосу відомим як в Америці, так і в Європі, був екранізований в США і Радянському Союзі та удостоєний престижної іспанської премії «Бібліотека Бреве».

Коли письменнику присуджували Нобелівську премію, він уже був автором двох десятків творів, кожний з яких ставав подією в літературному світі, а деякі з його романів набували широкого політичного розголосу. Творчий доробок митця складають такі твори: «Вожді» (1958 р.), «Місто і пси» (1963 р.), «Зелений Дім» (1967 р.), «Щенята» (1967 р.), «Розмова в Соборі» (1969 р.), «Капітан Панталеон і рота добрих послуг» (1973 р.), «Тітонька Хулія і писака» (1977 р.), «Війна кінця світу» (1981 р.), «Історія Майти» (1984 р.), «Хто вбив Паломіно Молеро?» (1986 р.), «Балакун» (1987 р.), «Похвальне слово мачусі» (1988 р.), «Літума в Андах» (1997 р.), «Записки Дона Рігоберто» (1997 р.), «Нечестивець, або Свято Цапа» (2000 р.), «Рай на іншому куту» (2003 р.), «Пригоди поганой дівчинки» (2006 р.), «Сон кельта» (2010 р., роман вийшов вже після присудження Нобелівської премії). Він є автором трьох п'єс: «Бігство інки» (1952 р.), «Кеті і гіпопотам» (1983 р.), «Одіссей і Пенелопа» (2007 р.).

Відомий Варгас Льоса і як авторитетний публіцист та літературознавець. Він, як уже було згадано, захистив магістерську дисертацію, присвячену творчості Рубена Даріо, докторську дисертацію про творчий доробок Габрієля Гарсія Маркеса «Габріель Маркес. Історія одного міфу» (1971 р.), написав збірку есе про естетику роману «Мадам Боварі» Флобера – одного зі своїх улюблених авторів – «Невпинна оргія. Флобер і «Мадам Боварі»» (1975 р.), дослідив творчість відомого латиноамериканського письменника Хуана Карлоса Онетті і менш відомого перуанського письменника Хосе Маріо Аргеласа «Архаїчна утопія» (1996 р.).

Широкої популярності набула його збірка статей «Листи молодому романісту» (1997 р.). Невелика за обсягом книга становить не тільки корисні поради письменникам-початківцям, але є одночасно й викладом естетичних уподобань самого Варгаса Льоси та його поглядів на роль письменника й літератури в суспільстві. У своїй роботі Варгас Льоса згадує митців минулого і сучасності: Мартурелу, Сервантеса, Флобера, Мелвілла, Кафку, Брехта, Джойса, Вулф, Кортасара, Карпент'єра, Борхеса, Гарсія Маркеса, Фолкнера і Хемінгуея. Перелік імен засвідчує його ерудицію і широту естетичних горизонтів.

Беручи до уваги відповідальність письменника перед суспільством, Льоса зазначив: він сам пише те, що вважає за необхідне. Жоден автор не здатен передбачити, як буде сприйнято його твір. Дуже часто назовні, прориваються наші внутрішні демони, приховане «я», темний бік особистості. І ми не знаємо, яким чином це вплине на написання тексту. Можна лише намагатися відтворити, озвучити те, що бринить усередині, і зробити це якнайточніше. Це ризик кожного письменника – бути неправильно зрозумілим, але це також залежить від особистості читача. Єдине, що залишається авторові, – бути чесним, щирим під час написання, причому щирість у літературі – це категорія естетична, а не етична. А далі вже справа за людьми: кожен візьме від книжки стільки, скільки здатен узяти, не більше, але й не менше [3].

Література для Варгаса Льоси, всупереч новомодним теоріям постмодерністів, не така собі безневинна гра, а продукт внутрішньої незадоволеності реальним життям і художній вимисел, який також пробуджує тривогу і незадоволення, допомагає читачеві значно гостріше сприймати вади та пороки життя і підштовхує його до бунту проти існуючої влади, установ чи вірувань [6].

Варгас Льоса, як і інші латиноамериканські романісти, поклав в основу свого творчого методу всебічне змалювання цієї дійсності, яка була осмислена латиноамериканськими романістами згідно з визначенням Алехо Карпент'єра [5] як барокова, тобто чудесна або магічна. Латинська Америка, писав він, це єдиний континент, де «повсякденно стикаєшся з реальністю, яку можна визначити як чудесну реальність»; тут «ще не описані повністю всі космогонічні системи народів цього континенту», і тільки тут «людина ХХ століття може опинитись серед людей, які живуть у найрізноманітніших епохах, включно до епохи неоліту, і ці люди також будуть його сучасниками». Тому і відчуття часу тут дещо інше: воно сучасне і майбутнє; час невпинно тече і повертається у вічність, а вона перетікає в сучасність, створюючи атмосферу епічності. Тільки в магічній реальності може відбуватись така подія, про яку згадує Маріо Варгас Льоса: уряд однієї латиноамериканської республіки видав декрет про те, щоб епідемія, яка охопила країну, негайно припинилась.

Але найважливішим чинником міжнародного визнання латиноамериканської літератури було не тільки зосередження на цій «фантастичній» реальності в усій її яскравості та оригінальності, а й її здатність, на думку А. Карпент'єра, «почавши з власного куточку, піднятися від приватного до загального, в її прагненні до оволодіння все більш широкою, вселюдською, енциклопедичною культурою, яка, вирастаючи на місцевому ґрунті, досягала в кінці кінців загальнолюдської значущості» [1, с. 28].

Варгас Льюса, передусім, романіст, письменник, який тяжіє до великих епічних форм, бо вважає саме роман тією формою, яка здатна з найбільшою повнотою розповісти про людину і світ, який її оточує.

В одному зі своїх міркувань про роман (1969 р.) Варгас Льюса так висловив своє розуміння цього магістрального жанру сучасності та його проблематики: «Роман, на відміну від інших жанрів, був, насамперед, гордим твердженням людської гідності. Він справді відволікав людей від Бога, бо його матерія – людина, він містить в собі те, що абсолютно властиве його природі: без земної за своєю суттю людської проблематики немає роману. Саме тому, головне поле дії роману завжди людина і головний суб'єкт дії – людина». Але для Варгаса Льюси важливо не тільки про що (хоча надзвичайно показово, що його наскрізна, стрижнева тема – сучасна людина в сучасних умовах), але і як розповісти ту чи ту історію про людину.

Даючи поради молодому письменнику, Варгас Льюса звернув увагу на те, що сама по собі тема не є головним фактором досконалого твору. Його якість залежить «винятково» від того, у що вона, тобто тема, перетворюється, коли, завдяки оповідній техніці автора (мова, стиль, модус оповіді, композиція), матеріалізується в романі. Саме форма, в яку втілюється тема, і робить обрану історію оригінальною або банальною, глибокою або поверховою, цікавою або нецікавою, і вона ж насичує історію та персонажів енергією й надає їй багатозначності і правдивості, робить героїв або живими і достовірними, або ж карикатурними маріонетками.

Відповідно до свого розуміння літератури як могутнього духовного чинника, який сприяє формуванню і розширенню світоглядних естетичних і моральних горизонтів людини, її активізації в боротьбі з несправедливістю і недосконалістю суспільства, Варгас Льюса створив свою оригінальну оповідну техніку, яка і зумовила великий успіх у читача кожного його нового роману. Щодо техніки роману, романіст повинен прагнути до того, «щоб завдяки словам, вимислу утворилась та життєвість, яка є головною якістю усякого роману, усякої значної оповіді» [7, с. 138].

Життєвість, або рівень реальності, тобто художньої достовірності, якої досягає письменник у своєму творі, – це одна з найважливіших вимог Варгаса Льюси до літератури. Письменник використовує у своїх роздумах про літературу поняття «рівень реальності», під яким він розуміє зовсім не схожість романного світу до реального, в якому ми живемо, а здатність романіста створити за допомогою стилю, модусу оповіді, композиції, вимислу таку історію, щоб читач перебував під враженням, нібито в романі відсутні техніка і форма, нібито це саме життя являє себе через персонажів, пейзажі та події, щоб все це йому здалося втіленою реальністю, прочитаним життям [6].

Втілена реальність, прочитане життя – саме ці риси оповідної манери надають романам письменника невідповідної чарівної сили, яка захоплює читача, втягує його у свій дивовижний полон, з якого він не хоче звільнитись аж поки не закінчиться історія. Читач переживає романну історію не ззовні, не на відстані, він опиняється, за висловом письменника, в самій його «серцевині». За допомогою витонченої техніки оповіді, де постійно змінюються і перетинаються просторово-часові погляди й оповідачі, створюється переконлива ілюзія достовірної дійсності, насиченої гомоном вируючого буття, голосами та запахами екзотичної латиноамериканської природи.

Це домінантна риса кожного його твору, навіть якщо історія, яка подається в ньому, надзвичайно жорстока і безжальна для людини, що є характерним для більшості його романів, починаючи з першого – «Місто і пси». Змальована тут дійсність військового кадетського училища потворно нелюдська: знущання над підлітками панує тут на всіх рівнях – сильних над слабкими в середині окремих груп-взводів, курсантів старших курсів над курсантами молодших курсів (псами), командирів над усіма курсантами. Причому знущання ці мають не тільки жорстокий, а й неодмінно принизливий характер. Курсанти старших курсів, наприклад, примушують псів не тільки вилизувати за собою тарілки, плазувати в грязюці, їсти траву, але й пити власну сечу. А лейтенант Гамбоа, якого курсанти поважають за справедливість, практикує таку форму виховання, як «прямий кут»: перед шеренгами своїх однокурсників винні згинаються, розставивши ноги під прямим кутом паралельно землі, після чого найдебеліший футболіст з усієї сили б'є кожного ззаду, намагаючись, щоб винний пролетів якомога далі.

Роман «Зелений дім», як і романи «Війна кінця світу», «Літума в Андах», «Нечестивець, або свято Цапа», «Історія Майти» та повісті «Щенята» і «Хто вбив Паломіно Молеро» – це теж історії про не-ймовірно жорстокий світ, в якому діють невідворотні закони влади, грошей і насильства, але, водночас, це історії про людей, які повстають проти цього несправедливого світу та його хазяїв, борються з ним, проявляючи неабияку силу опору і людяності. У контексті подій, які відбуваються в романах, важко погодитись з одним із визначень Нобелівського комітету щодо зображення письменником людини, яка потерпіла поразку. Персонажі Варгаса Льюси, які повстають і борються, за поодинокими винятками або перемагають, або, гинучи, сприяють становленню справедливості та гармонізації світу.

Герої Варгаса Льоси борються за своє життя, за місце під сонцем, за виживання на межі людських сил і можливостей, причому борються завжди в екстремальних ситуаціях, що надає творам письменника гранично напружений, драматичний характер, який межує з трагедією, а іноді нею і завершується. Гине від рук своїх однокурсників юний курсант Арона (Холуй) у романі «Місто і пси», але його смерть виробляє у свідомості тих, хто залишився, глибинні зрушення, які пробуджують у них почуття солідарності, відповідальності, справедливості. Так, жорстокий і безжальний Ягуар стає на шлях праведного життя.

Під впливом наставника залучені у справу спільної боротьби за справедливість, пропащі бандити і вбивці Мічений, Жоан Сатана, Жоан Великий не тільки стають ватажками народного опору владі, але перетворюються внутрішньо, олюднюються, а Жоан Сатана перетворюється в Жоана Апостола, якого ангели несуть на небо (роман «Війна кінця світу»).

Показово, що на перший план письменник, як правило, висуває героїв, які, проходячи через пекло соціальної дійсності, не озлоблюються, а навпаки, ніби очищаються від жорстокості, егоїзму, байдужості, піднімаючись до співчуття, участі та любові. Любов, на думку письменника, вкладає в уста героя з роману «Війна кінця світу», є єдиною можливістю для людини доторкнутися до щастя: «Вище любові нічого немає в світі, тільки через любов може людина пізнати хоч якесь щастя, дізнатися, що ж мається на увазі під цим» [2, с. 60].

Вважаємо за необхідне звернути увагу ще на одну особливість творів письменника, на якій наголошував О. Міхільов і з якою пов'язаний оптимістичний і гуманістичний їхній пафос в цілому. Всі твори Варгаса Льоси, навіть романи суспільно-політичної спрямованості, – це твори про любов, світлу і життєдайну, яка пробуджує кращі риси героїв, здатних на повстання і боротьбу («Місто і пси» – Ягуар, «Зелений дім» – сержант Літума і лощман Ньєвес, «Літума в Андах» – Томас Кореньо, «Війна кінця світу» – Мечений). Більшою мірою це стосується психологічних романів «Тітонька Хулія і писака», дилогія «Похвальне слово мачусі» і «Записки дона Рігоберто», «Пригоди поганої дівчини», який критика назвала любовною сагою століття, а впливова газета «Ель-Паїс» оцінила його як найдотепніший, найпалкіший, найбільш захоплюючий із усіх романів Маріо Варгаса Льоси [7, с. 141].

Абсолютно невинувато в контексті сказаного, на думку О. Міхільова, представлені окремі судження про цей роман письменника, як його рідкісної невдачі, оскільки він є «осучасненою версією класичного твору Гюстава Флобера «Пані Боварі». Насправді, це прекрасна пісня любові в суворих умовах сучасного світу, пісня в цілому оптимістична і гуманістична, як і вся творчість письменника.

Якими б не були межі прози Маріо Варгаса Льоси, він завжди розповідає про поведінку людини в неоднозначних соціоментальних умовах і ракурсах. Аспект «Людська доля і система» був і залишається серед пріоритетних у його прозовій творчості та мисленнєвій діяльності. Його персонажі нерідко прагнуть розібратися в тому, що насправді відбувається перед їхніми очима, які моменти і грані навколишнього життя залишаються закритими, а може, і табуйованими. Вочевидь, саме тому Нобелівську премію з літератури за 2010 рік митцеві присуджено з епічним і водночас людиноцентричним формулюванням – «за зображення структури влади і яскраві картини людського опору, повстання і поразки».

Естетичні принципи Маріо Варгаса Льоси, що з'єднали в собі установку на реальність як принципову основу художнього світу, оригінальність творчого вимислу, різноманіття літературних прийомів і оповідних модусів (епос, ліризм, комізм) із загальнолюдськими цінностями і вірою в людину, і вивели його в ряд найбільш яскравих представників концептуального художнього синтезу.

Література:

1. Бондар Л. Діалогічність тексту драматичного роману Маріо Варгаса Льоси «Місто і пси» / Л. Бондар // Проблеми семантики, прагматики та когнітивної лінгвістики. – Вип. 26. – 2014. – С. 27 – 34.
2. Варгас Льоса М. Война конца света : роман / Марио Варгас Льоса ; [пер. с исп.; предисл.: и. Тертерян и Е. Костюкевич]. – М. : Радуга, 1987. – 604 с.
3. Варгас Льоса М. Марио Варгас Льоса про Україну, літературу, диктатуру і гумор : [Електронний ресурс] / Марио Варгас Льоса. – Режим доступу : pravda.com.ua/person/2014/11/11/183669.
4. Голобородько Я. Тектоніка еволюції, інтенції творчості / Я. Голобородько // Вісник Національної академії наук України. – 2010. – № 12. – С. 80–87.
5. Карпентьер А. Мы искали и нашли себя : Худож. Публицистика / Алехо Карпентьер : [пер. с исп.]. – М. : «Прогресс», 1984. – 410 с.
6. Міхільов О. За що дали Нобелівську премію 2010 року з літератури Маріо Варгасу Льосі? : [Електронний ресурс] / Олександр Міхільов. – Режим доступу : http://www.gazeta.univer.kharkov.ua/index.php?option=com_content&view=article&id=394&Itemid=407.
7. Михилев А. Творчество М. Варгаса Льоси в аспекте концептуального художественного синтеза / Александр Михилев. Избранные работы : [сборник научных трудов] / [сост. А. Д. Михилев]. – Х. : ХНУ имени В.Н. Каразина, 2012. – С. 128–142.

УДК: 821.162.4

Jozef Šelepec,

Štátna vedecká knižnica v Prešove

K CYRILSKÝM RUKOPISOM VO FONDE ŠTÁTNEJ VEDECKEJ KNIŽNICE V PREŠOVE**КИРИЛИЧНІ РУКОПИСИ У ФОНДАХ ДЕРЖАВНОЇ НАУКОВОЇ БІБЛІОТЕКИ В ПРЯШЕВІ**

Рукопис Акафіста походить з XVIII сторіччя, він переписаний у селі Прикра Свидницького району Іваном Югасевичем із невідомого нам західноукраїнського друкованого видання (868 с.). Рукопис містить численні ілюстрації, віньєтки, рукописні оздобы, ініціали на два і три рядки. Богословіє догматное і полеміческое походить з кінця XVIII ст., написане церковнослов'янською мовою карпатської української редакції (614 с.). Пам'ятка є записом лекцій з догматичної теології, які читав в Ужгородському єпископському ліцеї професор Павло Чиприч. Одне з Євангелій XVII ст. належало громаді села Венеція, друге було власністю громади села. Порач. Євангеліє апракос з XVI ст., написане мовою середньоболгарського типу руської редакції. Відзначається червоними заголовками, ініціалами на 4, 5 і 6 рядків, воно належало громаді села Варадка. Ірмологіон формальними та рукописними ознаками ідентичний з Акафістом Івана Югасевича (158 паперових аркушів). Один із рукописів Общини походить із першої половини XIX ст., і складається з 47 аркушів у шкіряній палітурці. Друга Община виготовлена у Габурі 1839 р. на замовлення для церкви в селі Чертіжному (44 аркуші). Типікон, виготовлений на межі XVIII-XIX ст., написаний церковнослов'янською мовою карпатської української редакції (56 аркушів). Ці дев'ять рукописів XVI–XIX ст. є унікальними пам'ятками книжкової культури українців східної Словаччини і заслуговують належної уваги з боку дослідників.

КИРИЛЛИЧЕСКИЕ РУКОПИСИ В ФОНДАХ ГОСУДАРСТВЕННОЙ НАУЧНОЙ БИБЛИОТЕКИ В ПРЯШЕВЕ

Исследование кириллических рукописей, хранящихся в Пряшевском библиотеках, имеют почти столетнюю историю. Их исследовал чешский славист Милош Вейнгарт, а также Йозеф Вашица. Две книги о рукописи опубликовал Павел Шима. В 1996 году эти студии продолжил английский славист Клеминсон, который описал 62 кириллические рукописи, которые сохранились в Словакии, шесть из них – в Пряшевском Государственной научной библиотеке. 2009 упомянутая библиотека подготовила книжное издание. На современном этапе в фондах Государственной научной библиотеки хранятся такие кириллические рукописи, как: Акафист, Богословие догматное и полемическое, три Евангелия, две Общины, Ирмологион, Типикон Ивана Михалыча.

Ключевые слова: рукопись, славистика, Пряшевская библиотека, церковнославянский язык, карпатская украинская редакция.

CYRILLIC MANUSCRIPTS IN THE FUNDS OF THE STATE SCIENTIFIC LIBRARY IN PESOV

Research of the Cyrillic manuscripts that is stored in Presov libraries have almost a century. Czech Slavic Milos Veynhart, Joseph Vashitsa analysed them. Two books about these manuscripts were published by Paul Shima. In 1996, English Slavic Kleminson continued working on these studies, he has described the 62 Cyrillic manuscripts that were saved in Slovakia, six of them – in Presov State Scientific Library. In 2009 library that was mentied earlier prepared book publication of these manuscripts. Today in the collections of the State Scientific Library such Cyrillic manuscripts are preserved: Akafist, and polemical theology dohmatne, three Gospels, two communities irmologion, Typicon written by Ivan Mikhailovich. These nine manuscripts XVI-XIX are unique monuments of book culture of Ukrainians from eastern Slovakia and deserve for the proper attention by researchers.

Key words: manuscript, Slavic studies, State Scientific Library in Presov, Church Slavonic, Carpathian Ukrainian edition.

Skúmanie cyrilských rukopisov, ktoré sa nachádzajú v prešovských knižniciach, má bohatú, už takmer sto-ročnú históriu. Knižnicu gréckokatolíckej eparchie v Prešove, s cieľom oboznámiť sa s jej historickými tlačami a hlavne so starými cirkevnoslovanskými rukopismi, navštívil už v r. 1922 český slavista Miloš Weingart. Svoje závery o objavených a preštudovaných cyrilských rukopisoch zhrnul v stati Zpráva o karpatoruských knihov-nách a rukopisech v Prešově, Užhorodě a Mukačevě.¹

Cyrilské rukopisy v prešovskej eparchiálnej knižnici skúmal aj ďalší český slavista Josef Vašica. Ich rozbor uverejnil v samostatnej štúdii.² Vašica opísal kázne Jána Kapišovského zo 17. storočia, archijeretikon Andreja

¹ Časopis českého múzea, roč. XCVI., 1922, s. 273–278.

² VAŠICA, Jozef. Slavica Kováčovy diecénsni knihovny v Prešově. In *Slovanský sborník věnovaný... Františku Pastrnkovi...*

Bačinského, ktorý taktiež pochádza zo 17. storočia, 4 rukopisné knihy apostol, minejný antologion a trebník.

Cyrilské rukopisy, ktoré sa nachádzajú v Prešove, skúmal aj ukrajinský dialektológ a slavista Ivan Paňkevič. Paňkevič najprv uverejnil niekoľko štúdií.³ Potom nasledovali jeho iné jazykovedné práce s informáciami o Juhasevičovi či obsahovej i hudobnej zložke skúmaných rukopisov.⁴ Paňkeviča zaujímali hlavne marginálne poznámky vlastníkov týchto rukopisov. Marginálie mu boli vďačným materiálom k poznaniu dejín juhokarpatských ukrajinských nárečí na Slovensku a bývalej Podkarpatskej Rusi.

Výskum cyrilských rukopisov v prešovských knižniciach pokračoval aj po druhej svetovej vojne. V r. 1968 a 1969 vydal Pavel Šima dve práce o spomínaných rukopisoch. V prvej práci *Из наблюдений над церковнославянским наследием Словакии*⁵ opísal rukopisy, ktoré sa mu podarilo nájsť v knižniciach a u súkromných osôb v Prešove a na východnom Slovensku. Druhá jeho práca *Textovo-kritická štúdia o evangeliových kódexoch* je analýzou jazyka časti objavených cyrilských rukopisov.⁶

V r. 1996 sa po stopách Pavla Šimu vydal anglický slavista R. M. Cleminson.⁷ Svoje zistenia o cyrilských rukopisoch na Slovensku, z ktorých väčšina sa nachádza v Prešove, publikoval v práci *Cyrilic manuscripts in Slovakia*, ktorú vydalo Vydavateľstvo Matice slovenskej v Martine. Problematike cyrilských rukopisov, cirkevno-slovanským jazykom a paleografii rukopisov sa venovali čiastočne aj Mikuláš Štec⁸ či A. I. Sobolevskij⁹.

Pavel Šima vo svojej práci *Из наблюдений...* opísal 25 cyrilských rukopisov. Z nich je majetkom Štátnej vedeckej knižnice (ŠVK) v Prešove iba 6 rukopisov. Iné rukopisy, prebádané Šimom, patrili do fondu knižnice gréckokatolíckeho biskupstva v Prešove a v rámci reštitúcie boli vyňaté spod správy ŠVK a vrátené gréckokatolíckej cirkvi.

R. M. Cleminson opísal 62 cyrilských rukopisov zachovaných na slovenskom území. Z nich 5 sa nachádza v Šarišskom múzeu v Bardejove, 16 v Univerzitnej knižnici v Bratislave, 3 vo Východoslovenskom múzeu v Košiciach, 2 v Literárnom archíve Matice slovenskej v Martine, 15 na Pravoslávnom biskupskom úrade v Michalovciach, 8 v Štátnom oblastnom archíve v Prešove, 1 v knižnici grécko-katolíckeho biskupstva v Prešove, 2 u súkromných osôb, 2 v knižnici Pravoslávnej bohosloveckej fakulty Prešovskej univerzity, 1 v Mestskom múzeu v Sabinove a 6 v ŠVK v Prešove.

V súčasnosti sa vo fondoch v Prešove nachádzajú tieto cyrilské rukopisy:

- | | |
|--|---------|
| 1. Akathist Sign. | B 25767 |
| 2. Bogoslovie dogmatnoje i polemičeskoje | B 5657 |
| 3. Evanjelium | C 8205 |
| 4. Evanjelium | C 8206 |
| 5. Evanjelium | C 8207 |
| 6. Obščina | C 8204 |
| 7. Obščina | C 10536 |
| 8. Notovaný spevník | A 10893 |
| 9. Typikon Jána Mihaliča | HA 101 |

Bohoslovie dogmatnoje i polemičeskoje, Notovaný spevník a Mihaličov Typikon neboli známe ani Šimovi ani Cleminsonovi.

V súčasnosti sa skúmaniu cyrilských pamiatok východného Slovenska venujú Peter Žeňuch¹⁰ a Ľ. Matejko, ktorý viac inklinuje k staroslovienskej problematike.¹¹ Peter Žeňuch objavil niekoľko nových doteraz neznámych cirkevno-slovanských rukopisov z východného Slovenska a uverejnil o nich rad štúdií a statí.¹² Ich dote-

k sedmdesátym narozeninám 1853 – 1923. Redig. Miloš Weingart. Praha : Klub moderních filologů, 1923, s. 9–22.

³ ПАНЬКЕВИЧ, Иван. Покрайні записи на підкарпатських церковних книгах. Ч. I. In *Науковий збірник т-ва Просвіта в Ужгороді*. Р. VI. 1929, с. 129–196; Покрайні записи на південнокарпатських церковних книгах. Часть II. In *Науковий збірник т-ва Просвіта в Ужгороді*. Р. XIII–XIV. 1937, с. 45–48.

⁴ ПАНЬКЕВИЧ, Иван. 1. *Покрайні записи на закарпатсько-українських церковних книгах з додатком 4 монастирських грамот*. 2. *Збірка закарпатських українських народних приповідок Івана Югасевича з р. 1809*. Praha : Slovanský ústav, 1947, с. 1–69; Иван Югасевич-Склярський художник-писець Пряшівщини 1741–1814. In *Колокольчик-Дзвіночок, журнал для дітей*. Річ. 1. Но. 8. 1948, с. 25–27; *Матеріали до історії мови південно-карпатських українців*. In: Науковий збірник Музею української культури в Свиднику 4, книга 2. Пряшів : Словацьке педагогічне видавництво, відділ української літератури, 1970. 219 с.

⁵ ŠIMA, Pavel. *Из наблюдений над церковнославянским наследием Словакии*. Bratislava : Pedagogická fakulta Univerzity Komenského v Bratislave so sídlom v Trnave – Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1968. 145 s.

⁶ ŠIMA, Pavel. *Textovo-kritická štúdia o evangeliových kódexoch*. Bratislava : Vyd. Pedagogická fakulta Univerzity Komenského v Bratislave so sídlom v Trnave – Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1969. 165 s.

⁷ CLEMINSON, R. M. *Cyrilic manuscripts in Slovakia. A Union Catalogue Compiled by R.M. Cleminson*. – *Cyrilské rukopisy na Slovensku. Súborný katalóg. Spracoval R.M. Cleminson*. Martin : Vydavateľstvo Matice slovenskej, 1996. 138 s.

⁸ ŠTEC, Mikuláš: *Cirkevná slovančina v 21. storočí*. Prešov : Prešovská univerzita v Prešove, Bohoslovecká fakulta, 2006. 290 s.

⁹ СОБОЛЕВСКИЙ, А. И.: *Славяно-русская палеография. Лекции А.И. Соболевского. С 20 палеографическими таблицами*. Издание 2-ое С.-Петербург : Императорского Археологического Института, Синодальная типография, 1908. 120 с. + 20 таб.

¹⁰ ŽEŇUCH, Peter, VASIL, Cyril. *Cyrilic Manuscripts from East Slovakia, Slovak Greek Catholic: Defining Factors and Historical Milieu. Cyrilské rukopisy z východného Slovenska, Slovenskí gréckokatolíci, vzťahy a súvislosti. Monumenta Byzantino-Slavica et Latina Slovaciae. Vol. 1*. Roma : Pontificio Istituto Orientale – Bratislava : Slavistický kabinet SAV – Košice : Centrum spirituality Východ – Západ Michala Lacka, 2003. 445 s.

¹¹ Napr. MATEJKO, Ľ. K určení interpretácií a datovania Ostrožnických zlomkov. In *Slavica Slovaca*, roč. 30, 1995, s. 4–15.

¹² Napr. ŽEŇUCH, Peter. Cyrilské rukopisné pamiatky východoslovenskej proveniencie. In *Ku koreňom našej viery. Zborník prednášok k 40. výročiu obnovenia Gréckokatolíckej cirkvi*. Košice : Spolok svätého Cyrila a Metoda v Michalovciach, 2008, s. 6–24.

rajšie práce však nemajú priamu súvislosť s cyrilskými rukopismi vo fondoch ŠVK.

Celkovo možno predstaviť deväť rukopisov, ktoré sú radené abecedne.

AKAFISTQ (Akathist)¹³ je rukopis bez titulného listu. Pochádza z 18. storočia. Bol vyhotovený v dedine Prikra kantorom Ivanom Juhasevičom na základe predlohy – západoukrajinského tlačeneho vydania.¹⁴ Paginácia rukopisu je cirkevná – slovanská. Text rukopisu neúplný. Chýba aj úvodná časť modlitby Poslhodvanďŕ otq sna vqstavši, z ktorej sú zachované iba záverečné riadky (s. 17 – 19) ml+tvā, f+ k prs&‘thj bc+i.

Rukopis obsahuje početné ilustrácie, vinety, linky, rukopisné ozdoby a iniciálky na 2 a 3 riadky.¹⁵ Jedným z identifikovaných majiteľov rukopisu bol učiteľ v Stráňanoch Alexander Ladižinský, ktorý ho už ako dôchodca v r. 1940 daroval knižnici Ruského klubu v Prešove. Po vojne sa rukopis dostal do ŠVK v Prešove. Ivan Juhasovič začal Akathist prepisovať v auguste 1788 a prácu dokončil v novembri r. 1789.

Bogoslovďŕ dogmatnoďŕ (Dogmatická teológia)¹⁶ – predstavuje rukopis, ktorý pochádza z konca 18. storočia.¹⁷ Text je písaný v cirkevno-slovanskom jazyku ukrajinskej – karpatskej redakcie. V texte sa paralelne s cyrilskými písmenami používajú latinské b, m a v. Rukopis je bez ilustrácií v koženej väzbe.¹⁸ Ide o záznam prednášok z dogmatickej teológie, ktorú prednášal na biskupskom lýceu v Užhorode profesor Pavel Čiprič. Prednášky zapísal študent Ján Podhajecký. Možno čiastočne rekonštruovať aj jeho vlastníkov na základe posesorských záznamov. Na strane 2 poznámka „Bibliothecae Districtus Bartfensis Anno 1848 № 4.“ Od prvej svetovej vojny patril rukopis knižnici gréckokatolíckeho kňazského seminára v Prešove. Po druhej svetovej vojne sa dostal do fondu ŠVK v Prešove.

†vang†l† (Evanjelium)¹⁹ – ide o rukopis evanjelia vyhotovený v 17. storočí,²⁰ ktorý má zaujímavú pôvodnú renesančnú väzbu.²¹ Evanjelium patrilo k cerkvi vo Venecii, teraz súčasť dediny Lukov v Bardejovskom okrese. Podľa precízneho jazykového rozboru, ktorý urobil Pavel Šima, ide o evanjelium stredobulharského typu ruskej redakcie.²²

†vang†l† (Evanjelium).²³ Tento rukopis, ktorý z jazykového hľadiska tesne súvisí s predchádzajúcim evanjeliom C 8205.²⁴ Väzba evanjelia je v porovnaní s inými zaujímavejšia – luxusnejšia.²⁵ Podľa marginálnych záznamov evanjelium pôvodne kúpili obyvatelia dediny Porač. Podľa ďalších záznamov evanjelium neskôr patrilo veriacim v dedine Hromoš.

†vang†l† aprakos (Evangeliár).²⁶ Rukopis pochádza zo 16. storočia.²⁷ Jazyk evanjelia je podľa Šimu a Cleminsona stredobulharského znenia ruskej redakcie.²⁸ Väzba evanjelia – hrubé drevené dosky potiahnuté hnedou kožou, predná doska smaltovaná. Na prednej doske zobrazenie ukrižovaného spasiteľa. Evanjelium kúpili veriaci v dedine Varadka, okres Bardejov, pre svoje náboženské potreby. Evanjelium sa nachádzalo v eparchiálnej knižnici v Prešove, odkiaľ sa dostalo do ŠVK.

Đrmologon (Irmologion).²⁹ Jeho forma – výzdoba je podobná rukopisu Akathist od Ivana Juhaseviča.³⁰ Väzba je však jednoduchá a je poškodená.³¹ Na pridoštie je nalepený papier s menami sobášených v dedinách

¹³ ŠVK PO, sign. B 25767.

¹⁴ Popis: 868 strán, 23 x 18 cm. Text 17 x 14 cm. Na strane 20 riadkov. Polounciála. Väzba – nová, kartón, hnedé plátno.

¹⁵ Záhlavia a iniciálky – červená rubrikácia. Porovnaj ŠIMA, Pavel. *Из наблюдений над церковнославянским наследием Словакии*. Bratislava : Pedagogická fakulta Univerzity Komenského v Bratislave so sídlom v Trnave – Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1968, s. 74 – 77 (ďalej ako ŠIMA, s.); CLEMINSON, R. M. *Cyrillic manuscripts in Slovakia*. A Union Catalogue Compiled by R. M. Cleminson. Martin : Vydavateľstvo Matice slovenskej, 1996, s. 103 – 105. (ďalej ako CLEMINSON, s.).

¹⁶ ŠVK PO, sign. B 5657.

¹⁷ Popis: 614 strán, 23 x 19 cm. Text 20 x 15-16 cm. Na strane 27 je 30 riadkov. Čierny atrament sa strieda s hnedým. Dôležité časti textu zvýraznené spodnou líniou.

¹⁸ Väzba: kartón, chrát a okraje potiahnuté hnedou kožou. Chrbát so slepotlačou. Predná a zadná obálka sivý papier s modrými vzorkami.

¹⁹ ŠVK Prešov, sign. C 8205.

²⁰ Popis: 210 papierových listov 19 x 30,5 cm. Písmo 14,5 x 20,5 cm. Na stranách 20, 22, 23 riadkov + 1, 2 riadky zvýraznené červenou farbou – rubrikácia. Záhlavia zvýraznené červenou farbou, počiatkové písmená a iniciálky na 3 riadky. Linky z dvoch a troch pletených stúh.

²¹ Väzba: drevené dosky potiahnuté hnedou kožou s ornamentálnou slepotlačou. Chrbát poškodený. Uprostred predného obalu pozlátané zobrazenie spasiteľa. Vidno aj stopy po chýbajúcich kovových sponách.

²² ŠIMA, s. 42 – 44; CLEMINSON, s. 109 – 110.

²³ ŠVK Prešov, sign. C 8206.

²⁴ Popis: 177 nepaginovaných papierových listov. Súčasné číslovanie strán urobené niektorým z bádateľov evanjelia. Na strane 25 riadkov 29 x 19 cm. Písmo 14 x 21,5 cm. Hnedý atrament. Rubrikované – zvýraznené záhlavia, iniciálky na 8 riadkov. Vinety a linky z prepletaných stúh.

²⁵ Väzba: pôvodná, drevené dosky potiahnuté tmavohnedou kožou. Lícna strana evanjelia glazúrovaná (?). So zobrazením Golgoty – Ježiša Krista na kríži a s postavami pod krížom. Chrbát chýba. Porovnaj ŠIMA, s. 37 – 39; CLEMINSON, s. 110 – 111.

²⁶ ŠVK Prešov, sign. C 8207.

²⁷ 259 papierových listov 30,5 x 19 cm. Písmo 20,5 x 13 cm. Na strane 22 riadkov. Stredobulharská polounciála. Tmavohnedý atrament a cinóber. Červené záhlavia, iniciálky a odseky v texte. Iniciálky na 4, 5 a 6 riadkov zdobené rastlinným ornamentom. Linka z prepletaných stúh.

²⁸ Porovnaj ŠIMA, s. 40 – 41. CLEMINSON, s. 111 – 113.

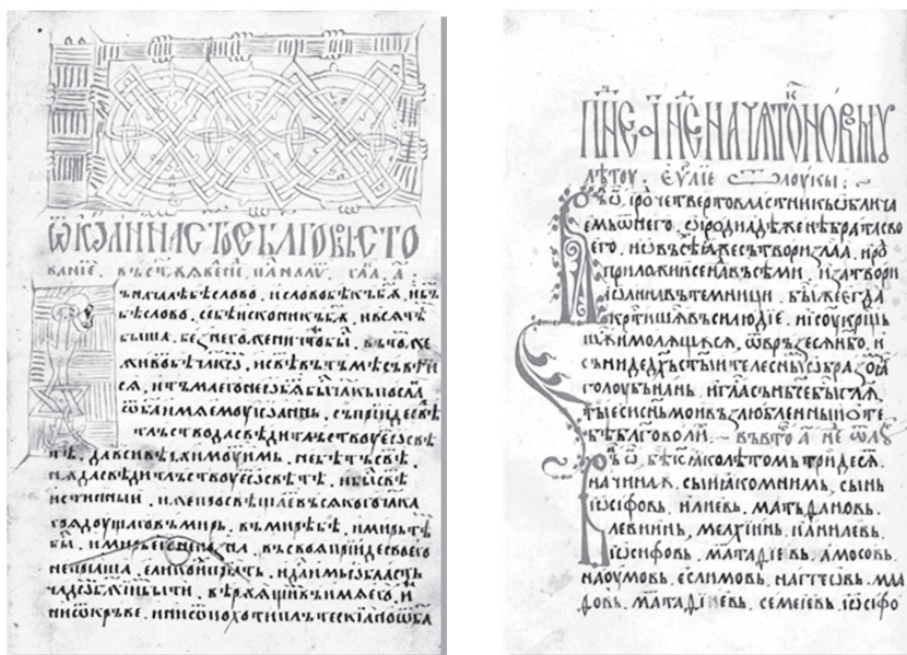
²⁹ ŠVK Prešov, sign. A 10893.

³⁰ Popis: 158 arabskými číslicami paginovaných papierových listov 19 x 15 cm. Noty a text na strane 15,5 x 11,5 cm. Na stranách 8 notovaných riadkov. Názvy, odseky rubrikované, zvýraznené červenou farbou. Vinety v rámečku. Iniciálky s ornamentálnym pozadím na 2 notové riadky. Vinety a iniciálky podobné tým, aké sa nachádzajú v Akathiste Ivana Juhaseviča. Strany 14b, 20b, 39b, 45b, 46a, 46b, 60b prázdne.

³¹ Väzba: drevené dosky potiahnuté hnedou kožou. Pôvodná koža sa zachovala iba na chrbte. Zo zadnej dosky chýba polovica.

Majdan, Olejnikov a Kyjov. Medzi jedného z pôvodných vlastníkov rukopisu môžeme považovať aj gréckokatolícku faru v Lutine, okres Sabinov, na čo poukazuje zachovaná pečiatka.

OBOINA (Obščina).³² Rukopis pochádza z prvej polovice 19. storočia. Začal ho písať štrnásťročný Ján Čabiňák v Habure, okres Medzilaborce a dokončil ho jeho mladší brat Michal.³³ Je zviazaný v koženej väzbe.³⁴



ŠVK PO, sign. C 8206 ŠVK PO, sign. C 8207



ŠVK PO, sign. A 10893

Okraj prednej dosky poškodený.

³² Mineja obščaja, odtiaľ názov Obščina. Na titulnej strane text: Sđa Kniga Naręženna Oböinna. ŠVK Prešov, sign. C 8204.

³³ Popis: 47 paginovaných listov 29,5 x 15 cm. Cirkevná slovanská paginácia. Text na strane v dvoch stĺpcoch, šírka stĺpca 6 – 7 cm. V stĺpci 37 – 41 riadkov. Hnedý atrament. Názvy kapitol a iniciály rubrikované – červená farba. Linky zo štylizovaných cyrilských písmen. Koncová vineta so zobrazením Panny Márie. Titulný list v portálovom ráme.

³⁴ Väzba: kartón a bordová koža s rámcovou slepotlačou.

WBŌINA (Obščina).³⁵ Rukopis vyhotovil Michal Čabiňák v Habure v r. 1839 na objednávku pre cirkev v Čertižnom³⁶ (rovnako ako rukopis pod sign. C 8204). Ide o poškodený dokument bez väzby.³⁷

Tipikonq (Typikon Jána Michaliča).³⁸ Rukopis pochádza z prelomu 18. – 19. storočia. Jeho majiteľom bol učiteľ a kantor Ján Michalič v Habure, okres Medzilaborce. Jazyk typika je cirkevnoslovanský ukrajinskej redakcie.³⁹ Rukopis je poškodený, obálka chýba.⁴⁰ Obsahuje však aj niekoľko posesorských záznamov. Na druhom liste pred textom typika záznam Joannq Mixalièq pivco-ã: Borrovsqj. Na predposlednom liste záznam «1879 года Типикъ Иванна Мигалича» a pečiatka «Bibliotheca dioecisana Presov.»

Celkovo možno konštatovať, že týchto deväť rukopisov zo 16. – 19. storočia predstavuje unikátne pamiatky knižnej kultúry, ktoré si zasluhujú väčšiu pozornosť. Dalším výskumom historického fondu ŠVK Prešov nevy-
lučujeme nájdenie aj ďalších neznámych cyrilských rukopisov a tlačí slovenskej či ukrajinskej proveniencie.

³⁵ ŠVK Prešov, sign. C 10536.

³⁶ Popis: 44 paginovaných papierových listov 34 x 20 cm.. Paginácia cirkevná slovanská. Text na stranách v dvoch stĺpcoch. Šírka stĺpca 7 – 7,5 cm. V stĺpcoch 38 – 41 riadkov. Úhladná polounciála. Záhlavia a počiatočné písmená rubrované. Jednoduché linky zo štvorcov, kruhov, trojuholníkov a polokruhov. Pisárske ozdoby.

³⁷ Väzba: chýba, listy zviazané šnúrkou.

³⁸ tipikq, cerkovnyq ustavq Joanna Mihaliča. ŠVK Prešov, sign. HA 101.

³⁹ Popis: 56 papierových listov 19 x 11,5 cm + 4 prázdne listy pred textom a 4 prázdne listy na konci typika. Papier má vodoznak. Text 16 x 10 cm. Paginácia cirkevná slovanská. Čierny atrament, od listu č. 41 atrament hnedý. Záhlavia častí a odsekov zvýraznené spodnou líniou. Líniou sa oddeľujú aj jednotlivé časti textu.

⁴⁰ Väzba: Jednotlivé listy rukopisu sú zviazané – prešité konopnou šnúrkou. Úvodné štyri listy poškodené, chýbajú dolné okraje a horné rohy.

Т. В. Бабійчук,
Бердичівський педагогічний коледж

РОЗВИТОК МЕДІАКОМПЕТЕНТНОСТІ СТУДЕНТІВ ПЕДАГОГІЧНОГО КОЛЕДЖУ (СТВОРЕННЯ БУКТРЕЙЛЕРІВ ЗА РОМАНАМИ ЛЮБОВІ ВАСИЛІВ-БАЗЮК)

Якщо вважати формування медіакомпетентності одним із завдань медіаосвіти, то автор пропонує популяризувати художні твори через створення аматорських буктрейлерів. У статті проаналізовано етапи створення відеороликів, ознаки тексту, запропоновано текстовий матеріал для відеороликів за книгами канадської письменниці Любові Васи́лів-Базюк, подано методичні вказівки щодо такого виду роботи.

Ключові слова: медіаосвіта, медіакомпетентність, медіаторчість, буктрейлер, Любов Васи́лів-Базюк.

РАЗВИТИЕ МЕДИАКОМПЕТЕНТНОСТИ СТУДЕНТОВ ПЕДАГОГИЧЕСКОГО КОЛЛЕЖА (СОЗДАНИЕ БУКТРЕЙЛЕРОВ ПО РОМАНАМ ЛЮБОВИ ВАСЫЛИВ-БАЗИУК)

Считая формирование медиакомпетентности одной из задач медиаобразования, автор предлагает популяризовать художественные произведения через создание аматорских буктрейлеров. В статье названы этапы создания видеороликов, признаки текста, предложен текстовый материал для видеороликов по книгам канадской писательницы Любови Васылив-Базюк, поданы методические указания относительно такого вида работы.

Ключевые слова: медиаобразование, медиакомпетентность, медиаторчество, буктрейлер, Любовь Васылив-Базюк.

DEVELOPMENT OF STUDENTS' MEDIA COMPETENCE IN THE PEDAGOGICAL COLLEGE (CREATING BOOK TRAILERS ON THE NOVELS BY LYUBOV VASYLIV-BAZIUK)

Considering forming the media competence as one of the tasks of the media education, the author offers fiction through creating the amateur book trailers. The stages of creating the reels and characteristics of the text are named, the text material for the video reels on the books by the Canadian writer Lyubov Vasyliv Baziuk are proposed and methodical instructions are given for such a kind of work.

The books by Lyubov Vasyliv-Baziuk («They served the church and native people», «In the whirl of totalitarian regime», «Don't believe ...!», «Ukraine on the thorny way to spiritual liberation», «Five spikes», «Our destiny in grief and tears... Genocides in Ukraine», «Through the hell on the Earth», «Life roads») are considered to convey the question of patriotism as an indispensable feature of every Ukrainian.

Key words: media education, media competence, media creative work, book trailers, Lyubov Vasyliv Baziuk.

Постановка проблеми. У концепції впровадження медіаосвіти в Україні (2010 р.) [2] зазначено, що сучасна молодь свій вільний час, як правило, використовує на взаємодію з різноманітними, здебільшого низькопробними, медіа, зокрема кіно, телебачення, Інтернет, що часто негативно впливає на психіку юнаків і дівчат. Саме тому постала нагальна потреба розвивати медіакомпетентність, передусім, у студентів педагогічних закладів як майбутніх учителів та вихователів ДНЗ.

Аналіз останніх досліджень. Питання медіакомпетентності стало предметом дослідження з 70-х років ХХ століття зарубіжних науковців (вважається, що першу навчальну програму з медіаосвіти розробив канадський учений М. МакЛюен ще в 1959 р. [4]), а з початку ХХІ століття і українських педагогів, психологів, методистів (Ф. Бретон, Н. Богомолова, І. Бронфенбреннер, К. Ворсноп, А. Допіра, В. Моляко, М. Постер, О. Петрунько, С. Прус, В. Різун, А. Тарасов, Т. Уайт, Р. Харрис, А. Шариков) [3; 5]. Укладено словник медіаосвіти (медіаосвіта, медіапродукт, медіапедагог, медіатренер, медіасередовище, медіасприйняття, медіавплив, медіазалежність, медіаманіпуляції, медіанасильство, медіаімунітет, медіаобізнаність, медіаграмотність, медіакультура, медіакомпетентність, медіамистецтва, медіатекст тощо). Так, наприклад, зазначено, що медіакомпетентність формується, передусім, через здатність до медіаторчості. Саме тому ми вважаємо, що створення аматорських буктрейлерів є ефективним способом розвитку медіакомпетентності сучасних юнаків і дівчат.

І хоча питання створення буктрейлерів не є новим, однак, по-перше, питання аматорських відеороликів, по-друге, питання таких мікрофільмів за книгами канадської письменниці Любові Васи́лів-Базюк є нерозробленим, що й становить **новизну** нашого дослідження, **метою** якого є: визначити етапи ство-

рення буктрейлерів студентами педагогічного коледжу; подати текстовий матеріал для відеороликів за повістями та романами Любові Василів-Базюк; зробити опис відеоряду одного буктрейлера.

Виклад основного матеріалу дослідження. Медіаосвіта належить до основних прав людини і тому повинна мати позитивний характер. Медіаосвіта має надавати знання не тільки щодо того, як аналізувати, критично осмислювати, інтерпретувати медіа тексти, визначати їх джерела, але й добирати відповідні медіа для створення та розповсюдження власних медіатекстів, власної медіапродукції [4, с. 7]. Як бачимо, результатом медіаосвіти має бути підвищення рівня медіакомпетентності (медіаграмотності). Оскільки створення медіапродукції – необхідний елемент у процесі медіакомпетентності, то зупинимося на окремих питаннях, що стосуються укладення буктрейлерів юнаками і дівчатами коледжу.

Буктрейлер (англ. booktrailer) – це один із видів сучасної успішної реклами книги; це відеоролик тривалістю, як правило, 2-5 хвилин, який повинен, ефектно представивши книгу, зацікавити нею читача, викликати в нього бажання прочитати твір. Перші відеоролики з'явилися в США 2000-го року. Завдяки розвитку сервісів відеохостингу, блогів, соціальних мереж, сьогодні буктрейлери претендують на мистецькі оригінальні відеотвори. У країнах далекого зарубіжжя буктрейлери створюються на відеостудіях професіоналами. В Україні буктрейлери з'явилися в 2009 році (першими їх почали продукувати видавництва, зокрема Грані-Т), сьогодні їх створюють А. Бесараб, І. Вікирчак, Д. Ключко, І. Лопатченко, О. Проців, Т. Терен та інші. І все-таки, на жаль, вартісних вітчизняних буктрейлерів, які викликають бажання придбати книгу, обмаль. Іноді виходить навпаки: або відеоролик взагалі не дає уявлення про книгу, або це уявлення робить книгу невпізнаною. Створенням буктрейлерів захопилися учні та студенти. І хоча це любительські мікрофільми, однак, по-перше, вони щиро пропагують книгу, по-друге, дозволяють молодим людям реалізовувати свої здібності, по-третє (що найголовніше, на наш погляд), такі медіатвори засвідчують повернення юнаків і дівчат до художньої книги.

Ми вважаємо, що буктрейлер може створити, передусім, та людина, яка має розвинутий естетичний смак, асоціативне мислення, уміє аналізувати твір і хоче його популяризувати, людина творча, а не тільки та, яка володіє добрими знаннями в галузі комп'ютерних технологій. Буктрейлери можуть бути створені в будь-якому жанрі: мультфільм, відеофільм, музичний кліп, рекламний ролик; у форматі відеороликів: AVI, WMV, MP4.

Першим кроком до створення власних буктрейлерів є знайомство, з одного боку, з літературою на цю тему, а з другого – з самими відеороликами. Цьому сприятимуть, насамперед, відповідні електронні ресурси. Наступними етапами є вибір книги, написання сценарію буктрейлера (текст повинен мати інтригу), добір матеріалу для відеоряду, музичного супроводу, анімації і футажів, зйомка (за потреби), відеомонтаж, аналіз роботи, можливо, усунення недоліків. На нашу думку, грамотної презентації художнього твору не може бути без добре продуманого тексту, тому в додатках подаємо такий матеріал. Сучасні студенти – це, передусім, споживачі комп'ютерних продуктів, орієнтовані на сприйняття віртуальної інформації. Отож, таку інформацію в буктрейлерах слід подавати яскраво, динамічно, лаконічно. Саме тому характерними ознаками тексту відеоролика повинні бути мотивація до читання, персоналізація (звернення до конкретної людини), емоційність, композиційна цілість, змістова наповненість. Під час створення буктрейлерів використовують різні види анімації, інсценізацію, слайд-шоу (світлинні, ілюстрації), фрагмент інтерв'ю письменника, читача тощо. Обов'язкові повинні бути титульна обкладинка книги з не менш як двічі повторюваною назвою твору та прізвищем автора. Буктрейлер має яскраво представити книгу, саме тому ми неоднозначно оцінюємо позитив від зафіксованих у відеоролику асоціацій його автора-читача. Безперечно, укладаючи буктрейлер, можна використати фрагменти з документальних або ігрових фільмів, музичних творів, однак, на наше переконання, такий «чужий» матеріал повинен займати не більше 25% часу тривалості відеоролика.

Бажано використати буктрейлер не тільки під час аудиторних занять і позанавчальних заходів, але й розмістити його в інтернеті, на блогах, у популярних соціальних мережах, на сайті навчального закладу. «Заверстати» відео й навіть викласти його безкоштовно на «YouTube» зовсім нескладно, однак ми просимо авторів буктрейлерів добре зважити цей свій крок з огляду на якість і відсутність плагіату. Добрий розголос мають конкурси на кращий буктрейлер (різновид – буктрейлер певної книги). Слід продумати заохочення авторів відеороликів (оцінки, грамоти, грошові винагороди тощо). Значення описаної вище роботи для студентів педагогічних коледжів, безперечно, багатоаспектне. Насамперед, розширюється аудиторія читачів, підвищується якість їх читання, проходить соціалізація юнаків і дівчат, розвивається критичне мислення, формується медіакомпетентність.

Ми пропонуємо для створення буктрейлерів повісті та романи Любові Василів-Базюк. Справжня патріотка України, Любов Василів-Базюк у далекій Канаді завжди пам'ятала про свою Вітчизну (інформацію про цю людину – особистість і письменницю – можна взяти з електронних джерел). Її пам'ять зафіксувала в яскравих деталях такі трагічні сторінки життя України ХХ століття, які сьогодні слід осмислити, щоб дикунські експерименти над нашим народом ніхто ніколи не прагнув повторити. Це, насамперед, голодомор, репресії 30-х років (масштабні україноненависницькі проекти кривавого комуністичного диктатора Сталіна) та геноцид українців, що його систематично та послідовно впродовж десятиліть здійснювала польська влада в Україні. У книгах Любові Василів-Базюк («Вони служили церкві і рідному народу», «У вирі тоталітарних режимів», «Не вір...!», «Україна на тернистому шляху до Духо-

вного Визволення», «П'ять колосків», «У горі та сльозах наша доля... Геноциди в Україні», «Крізь пекло на землі», «Дороги життя») – питання патріотизму як неодмінної риси кожного українця, риси, що плететься через родину, школу і церкву. Письменниця замислюється над причинами яничарства українців як типового явища в радянському суспільстві, порушує питання про роль батька в системі духовних координат дітей, фіксує принизливе становище української мови та гібридну, повзучу, агресивну русифікацію і не менш небезпечну американізацію, говорить про молодих емігрантів, які назавжди покидають Україну в час, коли, здається, уже здобута омріяна у віках незалежність. Книги Любові Василів-Базюк – це не просто сухі протокольні цифри, факти, імена. Ці книги – живі свідки тих жахів, пройшовши які, Україна все ж вистояла і спромоглася на власну державу. Чи потрібні такі книги молоді? Так. Вони зберігають не лише чесну інформацію, яку слід ретельно проаналізувати, а й є потужним засобом виховання української душі. Без минулого немає майбутнього, справедливо підкреслює Л. Губерський: «Минуле й майбутнє – це дві сторони однієї медалі. Вони поєднуються сьогоденням. І якщо нині хтось і десь намагається ввійти у завтра, спираючись на фальсифіковане минуле, він матиме не що інше, як потворне майбутнє» [1, с. 8]. Книги Любові Василів-Базюк, безперечно, актуальні. Постає питання: як донести ці книги до молодіжної аудиторії з огляду на те, що, по-перше, їх тираж малий (до 1000 примірників), а обсяг – великий (у середньому – 400-500 сторінок), по-друге, юнаки та дівчата сьогодні майже не читають. Можна безперечно зробити скорочений варіант текстів (правда, це слід узгодити передусім з автором), але повні варіанти обов'язково залишити. Ми навіть пропонуємо укласти своєрідну «Хрестоматію молодого українця від Любові Василів-Базюк», куди б увійшли знакові уривки з усіх її творів. Поки що ми прагнемо мотивувати в читацькій аудиторії потребу в книгах Любові Василів-Базюк через буктрейлери, що їх під силу створити самим студентам. Книги Любові Василів-Базюк, а також створені за ними буктрейлери, можна використати на заняттях української мови, історії України, географії, народознавства, культурології.

Висновки та перспективи подальшого дослідження. На жаль, сьогодні в Україні дуже мало створюється буктрейлерів. Слід узагальнити позитивний досвід, виокремити цінні знахідки, назвати типові недоліки, запропонувати форми роботи за відеороликами, оскільки вони – сучасний і привабливий для студентської аудиторії засіб навчання.

Література:

1. Вашкевич В. М. Історична свідомість студентської молоді: ціннісносвітоглядні орієнтири. Навчальний посібник для вищ. навч. закл. / В. М. Вашкевич. – К. : Світогляд, 2010. – 274 с.
2. Концепція впровадження медіаосвіти в Україні [Електронний ресурс]. Режим доступу до ресурсу : http://osvita.mediasapiens.ua/mediaprosvita/mediaosvita/kontseptsiya_vprovadzhennya_mediaosviti_v_ukraini/. – Назва з екрану.
3. Іванов В. Ф., Шкоба О. Я. Медіаосвіта та медіаграмотність: визначення термінів / В. Ф. Іванов, О. Я. Шкоба // Інформаційне суспільство. – Випуск 16. – 2012. – С. 41–52.
4. Медіаосвіта та медіаграмотність : підручник / Ред. упор. В. Ф. Іванов, О. В. Волошенюк; За науковою редакцією В. В. Різуна. – К. : Центр Вільної Преси, 2013. – 352 с.
5. Федоров А. В. Медиаобразование: история, теория и методика / А. В. Федоров. – Ростов : ЦВВР, 2001. – 708 с.

Тексти для буктрейлерів за романами Любові Василів-Базюк

Українська мова

1. Чому в Канаді українську мову добре знають діти, внуки і правнуки тих переселенців, які змушені покинути свою Батьківщину під час Другої світової війни?
2. Що для цього робили наші співвітчизники?
3. Чи допомагає канадська влада українській діаспорі реалізувати право на рідну мову?
4. За якої умови можна стати громадянином Канади?
5. Що треба, щоб стати громадянином України?
6. Чому в Україні скрізь лунає російська мова?
7. Чому ніхто не дбає про чистоту мови? А хто повинен дбати?
8. Чому панує жаргон? Жаргон – це мода, потреба чи невігластво?
9. Чому таке засилля англійських слів в українській мові (до того ж неправильна вимова тих іншомовних запозичень)?
10. Читайте книги Любові Василів-Базюк!

Діаспора (за книгами Любові Василів-Базюк)

- Скільки хвиль української діаспори в Канаді? Чому з'явилися емігранти з України?
- Чи однакові ці емігранти? Що є спільного між ними, а що їх відрізняє?
- Що втрачають українці, виїжджаючи на заробітки? Що вони набувають?
- Чи багаті держава, що приймає емігрантів?
- Чи бідні держава, яку покидають люди?

- Чому сьогодні виїжджати з України, особливо освіченій молоді, – це злочин?
- Як діаспора допомагає Україні?
- Як самі українці ставляться до закордонних співвітчизників?
- Переконливі, однозначні відповіді, житейські історії, яскраві приклади ви знайдете в книгах Любові Василів-Базюк.

Русифікація (за книгами Любові Василів-Базюк)

- Чи можлива русифікація через пісні?
- А через імена та прізвища?
- А через мішані шлюби?
- А через шкільних учителів?
- А через міграцію в середині країни?
- Гіркі роздуми про це – у книгах Любові Василів-Базюк.

Методичні вказівки. Короткий опис буктрейлера «Русифікація (за книгами Любові Василів-Базюк)»

Текст слайду	Відео- та аудіо ряд
Русифікація (за книгами Любові Василів-Базюк)	Світлина письменниці, титульні обкладинки художніх творів
Чи можлива русифікація через пісні?	Приспів пісні «Широка страна моя родная»
А через імена і прізвища?	Поіменно названі хлопчики та дівчатка, одягнені в українські строї (Кирилко, Данилко, Петрик, Сашко, Гриць, Марійка, Надійка, Оленка, Христинка). До дітей «повзуть» чужі імена – Кіріл, Данііл, Петька, Саньок, Гришка, Машка, Надюха, Альона, Крістіна. Зникають українські строї, розвивається російський трико́лор.
А через мішані шлюби?	Два рівняння (у кожному по три сердечка, знаки + та =). 1. Мать + батько = язык. 2. Неня + отец = язык.
А через шкільних учителів?	Мікрофрагменти з інтернет-джерел
А через міграцію в середині країни?	Карта СРСР із позначенням кількох великих міст (Київ, Львів, Полтава, Москва, Архангельськ, Норильськ тощо). Люди у вишиванках «переселяються» в російські центри, український одяг замінюється на сарафан. Люди в російських сарафанах «переселяються» в українські міста, одяг не змінюється.
Гіркі роздуми про русифікацію – у книгах Любові Василів-Базюк.	Світлина письменниці, титульні обкладинки художніх творів

УДК: 811.161.2'373.7'38:821.161.2-3.09

Т. В. Здіховська, Н. В. Горбач,*Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки, м. Луцьк*

ВИГУКОВІ ФРАЗЕОЛОГІЗМИ З ЕМОЦІЙНО-ОЦІННИМ ЗНАЧЕННЯМ У ПРОЗІ Б. ЛЕПКОГО ТА У. САМЧУКА: СЕМАНТИЧНИЙ І ФУНКЦІЙНО- СТИЛІСТИЧНИЙ АСПЕКТИ

У статті розглянуто вигуківі фразеологізми з емоційно-оцінним значенням, які виокремлено у прозових творах Богдана Лепкого та Уласа Самчука. Досліджено їхні емоційні відтінки, з'ясовано функційні та стилістичні особливості стійких сполук у художніх творах.

Ключові слова: вигуківі фразеологізми, стійкі сполуки, художній твір, лексичне значення, емоційні відтінки.

МЕЖДОМЕТНЫЕ ФРАЗЕОЛОГИЗМЫ С ЭМОЦИОНАЛЬНО-ОЦЕНОЧНЫМ ЗНАЧЕНИЕМ В ПРОЗЕ Б. ЛЕПКОГО И У. САМЧУКА: СЕМАНТИЧЕСКИЙ И ФУНКЦИОНАЛЬНО-СТИЛИСТИЧЕСКИЙ АСПЕКТЫ

В статье рассмотрены междометные фразеологизмы с эмоционально-оценочным значением, которые выделены из прозаических произведений Богдана Лепкого и Уласа Самчука. Исследовано их эмоциональные оттенки, выяснено функциональные и стилистические особенности устойчивых соединений в художественных произведениях.

Ключевые слова: междометные фразеологизмы, устойчивые соединения, художественное произведение, лексическое значение, эмоциональные оттенки.

EXCLAMATION PHRASEOLOGISMS WITH EMOTIONAL AND EVALUATIVE VALUE IN PROSE OF B. LEPKYY AND U. SAMCHUK: SEMANTIC, STYLISTIC AND FUNCTIONAL ASPECTS

In this article the author examines exclamation phraseologisms with emotional and evaluative value, which were singled out of the prose of Bogdan Lepky and Ulas Samchuk. It was examined its emotional nuances, was founded functional and stylistic features of stable compounds in work of art.

In the works of B. Lepky we mostly find phraseologisms with the semantics of dissatisfaction assurances, warnings, and excitement; in the works of U. Samchuk we mostly find phraseologisms which describe the emotions of anger, irritation and resentment.

Key words: exclamation phraseologisms, stable compounds, work of art, lexical meaning, emotional nuances.

Постановка наукової проблеми та її значення. Фразеологія української мови – надзвичайно різноманітна, багатогранна, невичерпна, адже з покоління в покоління передаються та залишаються нам різноманітні приклади фразеологічних одиниць (далі – ФО), що відображають історичні, суспільні обставини давноминутих подій. Фразеологізми не стільки описують навколишній світ, скільки інтерпретують його, передають суб'єктивне ставлення носія мови до дійсності, переважно емоційне.

У порівнянні зі словом ФО наділена більшою змістовністю. Своєрідність фразеологічного значення, на відміну від лексичного значення, виявлена, на думку М. Ф. Алефіренка, у вторинному відтворенні мовної картини світу, збагаченому досвідом інтелектуально-емоційного освоєння носіями мови відповідних об'єктів позамовної дійсності. Тобто лексичне та фразеологічне значення, будучи співвідносними семантичними категоріями, відрізняються ступенем мовної абстракції [1, с. 117].

У фразеології особливо потужним комунікативним чинником спрямування до адресата відзначаються вигуківі фразеологізми (далі – ВФ), оскільки саме вони характеризуються культурно-національною специфікою; містять готові, відтворювані формули спілкування для певного етносу; мають тісний зв'язок з іншими етнокодами українського народу; міцно пов'язують покоління українців між собою в просторі й часі.

Для ВФ характерні такі ознаки, як: відсутність лексичного значення окремих компонентів, тісна спаяність структури, нарізнооформленість компонентів, постійна відтворюваність словесної формули, зрозумілий зміст усього висловлювання, наявність певного темпу та інтонації, динамізм та експресивність висловлювання [2, с. 153].

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Щодо розуміння статусу та стилетворчих можливостей ВФ немає однозначного трактування. Зокрема В. А. Чабаненко зауважив, що вигуківі фразеологізми в текстах художніх творів є засобами інтенсифікації «емотивної виразності», тобто виконують емоцій-

но-експресивну та емоційно-оцінну функції [9, с. 61]. Н. Д. Бабич, В. М. Білоноженко, І. С. Гнатюк, М. Т. Демський, Г. Т. Кузь, В. А. Чабаненко обстоюють статус цих фразем у фразеології.

До вивчення ВФ безпосередньо чи опосередковано зверталися українські та зарубіжні мовознавці (В. Д. Ужченко, А. О. Івченко, Ю. Ф. Прадід, Л. І. Мацько, Л. В. Куценко, Г. Т. Кузь та інші), розробили різноманітні класифікації цих ФО – семантичну, структурну, функційну, проте ВФ у художніх творах залишилися поза увагою дослідників.

Мета статті – проаналізувати ВФ у прозових творах Б. Лепкого та У. Самчука.

Завдання: з'ясувати, яких саме емоційно-оцінних значень набувають ВФ у прозі Б. Лепкого та У. Самчука, виявити характерні особливості використання названих стійких сполук у мові художніх творів кожного з авторів.

Виклад основного матеріалу й обґрунтування одержаних результатів дослідження. Вивчення фразеології в мові художніх творів певного автора допомагає пізнати мовну особистість письменника. За допомогою ФО можна створити образ, передати позитивні та викрити негативні риси, дати портретну та морально-психологічну характеристики персонажів, увиразнити мову героїв твору та автора, відтворити пейзаж, історичну добу тощо. Фразеологізми впливають на почуття, емоції читача та слухача, викликають симпатію чи антипатію до сказаного.

Фактичний матеріал засвідчує, що в контексті художніх творів У. Самчука та Б. Лепкого на особливу увагу заслуговують вигуківі ФО. Вони становлять собою сталі формули розмовно-побутового вжитку. Авторі використали стійкі сполуки названого типу в прямій мові персонажів, у діалогах для яскравішого відтворення розмовного мовлення.

Звернімо увагу на ВФ у творах Богдана Лепкого. На нашу думку, в окрему групу варто виділити вислови, вжиті для вираження глибокого невдоволення ким-, чим-небудь, несхвалення чогось, обурення, досади, фраземи-лайки, наприклад: «*Також гадки! Пек та цур йому! Може, той самий, що його мастями з яцірок мастить, до мене з такими гадками підступає...*» [3, с. 40]; «*Бодай би йому чорт лобатий приснився!*» – побажав гостеві сотник [3, с. 254]; «*Гадаєш, що я пішла би за отсього ведмедя? А дзуськи йому!*» [3, с. 246]; «*... генерального судді на решето у його власній хаті брати не посмів, хрін його дядькові у вибиті зуби та й кришка. Але ж бо й добре вдав...*» [3, с. 108]; «*І коли Олеся, вертаючи з маминих могили, зустріла їх і хотіла милостинею обдарувати, вони, трясця би їх напала, закинули на неї плachtу, пірвали на плечі й занесли в очерет*» [3, с. 281]; «*Бодай би вас перша куля не минула за мою кривду і сором, бодай би ви подохли*» [4, с. 264]; «*Бог його побив би!... Коли йому швед не дасть ради, то ніхто йому нічого не зробить, проковтне нас з чобітьми*» [4, с. 225].

Виокремлено також вигуківі ФО, які виражають хвилювання, заклопотаність, страх, відчай, досаду, здивування: «*Ох, лишенько, який же він смішний*» [3, с. 245].

Надію, сподівання передають такі ВФ: «*Христос казав допомагати ближньому в потребі. Не одно-му я вже поміг, дасть Бог, що і вам станемо в пригоді*» [3, с. 234].

Уживає Б. Лепкий у мові персонажів стійкі сполуки, які виражають застереження, побоювання: «*І завірюха надворі, що Крий Боже! Ніхто тут не пройде*» [3, с. 233]; «*... але що то по других полках буває, нехай Бог криє! Та ж там по два-три золоті з душі деруть*» [3, с. 249-250]; «*Зараз підуть толки, про дуків-гетьманців і про козаків-нетягів, голоколінників, нацькують брата на брата і заведеться таке, що крий Господи!*» [3, с. 139].

У прозі Б. Лепкого в мові персонажів є ВФ, які виражають запевнення, записягання в правдивості висловленого, наприклад: «*Йй-Богу, не дурю, тітусю. Глянь, яка кругом краса*» [5, с. 44]; «*Йй-Богу, вже мені того всього забагато*» [5, с. 9]; «*... Але вважай, Іване Степановичу, бо якщо прогрішишся проти моїх товариських інструкцій, то, йй же Богу, доведеться тобі осушити «кубок Більшого Орла»*» [3, с. 24]; «*Нехай мені Господь відніме мову, нехай мені усхне в роті язик, коли я зайве слово скажу*» [5, с. 93]; «*Мене? – і Апостол зжаснувся. – Хай мене грім ясний уб'є, коли я туди свої пальці суну!*» [5, с. 111].

У творах У. Самчука теж мають місце вигуківі ФО з цим лексичним значенням: «*Бий мене Бог, коли я хоч раз на свому життю пустив одну сльозу, але тоді не видержав!*» [8, с. 70]; «*Хай мене Бог скарає, коли вам хтось дасть по дві копійки. Де видно, щоб у цю пору хтось платив за яйце дві копійки?*» [6, с. 174]; «*Хай грім уб'є мене, коли забуду*» [8, с. 20]. Або ж для заперечення чогось: «*Ага, вборониш... Чорта два вборониш!...*» [8, с. 105]. Емоційно насичена мова жидівки, фразеологізми роблять її висловлювання природними, живими: «*Ну, чому не купиш? Що значить, не купиш? Бодай мені стільки літ жити, скільки я вже купила, щоб я мала стільки грошів, скільки я вже купила яєць. Стійте! По чому хочете? Ну, чого ви, хазяйка, так поспішаєте, хай мені руки відлетять, якщо ви там далі продасте краще!*» [6, с. 174]. Письменник за допомогою виділених вигуківих ФО відтворив сцену купівлі-продажу товару на ринку.

Фразеологізми, що функціують на позначення різних емоцій, у творах Богдана Лепкого використано як у мові автора («*Хтось зрадив чи самі вони харцизи догупалися, що хтось у криниці сидить, добули – Боже ти мій, чого не робили з ним!*» [3, с. 193]), так і в мові персонажів («*Боже ж ти мій! А я в шушуні!*» – крикнула й зірвалась з місця» [3, с. 241]; «*Боже ти мій!* – кричав суддя, підскакуючи на подушках за кожним разом, як колеса перевалювалися через грубе коріння... – *Боже ти мій! Як я колись любив*

лови! А нині? Коли б не гетьманська гостина, найрадініше сидів би в хаті» [3, с. 110]). Найчастіше автор використовує емоційний викрик зі стрижневим словом *Боже*.

Улас Самчук уводить у художні тексти, крім зазначених фразеологізмів («**Боже мій!** – думає *Кімі*. – Він навіть не попросився за мною. Куди ж тепер?..» [7, с. 251]; «І за що, **Боже мій**, має дістати? Це дивує Володька настільки, що він взагалі перестає розказувати» [6, с. 39]; «Але ж, **Боже мій!** Сваркою та плачами не поможемо» [6, с. 128]), ще й вигуки з повторами, чого не простежено в прозових творах Богдана Лепкого: «*Кімі! Боже мій. Боже мій! Що ти думаєш?*» [7, с. 191]. Подібна ФО може виражати також хвилювання, заклопотаність: «**Боже мій!** – жахається дівчина. – Ви голодні!» [7, с. 120].

Для українського народу характерні вигукові стійкі сполуки на позначення етикетних формул, функційна природа яких зумовлена потребою регламентувати різноманітні ситуації людського спілкування. Саме такі ФО вжито в художніх творах Б. Лепкого: «**Дай тобі Боже, Мотре, щоб дожила**» [3, с. 168];

– **Здорові були**, Олександра Тимофіївна! – промовив, усміхаючись солодко.

– **Доброго вам здоров'я**, Кириле Івановичу! [3, с. 242].

Жителі містечка Жовкви проводжали козаків:

– **Бувайте здорові! Не поминайте злом!**

– **Ідьте здорові, най вас Бог провадить!** [5, с. 32].

У прозі Уласа Самчука теж є фразеологізми на позначення етикетних формул, вони функціують у мові персонажів під час спілкування. Проте У. Самчук, на відміну від Б. Лепкого, здебільшого використав діалектні форми відповідних одиниць:

– **Помайбі**, дядьку Матвію!

– **Дай-бо здоров'я!** [6, с. 22];

– О, диви! І Лебедчук! **Дай Бо здоров'я!**..

– Дядько Матвій! **Здорові були!**..

– Кум! **Помай біз!**.. [6, с. 75].

Поряд із діалектними письменник уживав також і загальнонародні форми стійких сполук на позначення етикетних формул, наприклад:

– **Щасливої**, Матвію, **дороги!**

– **Спасибі!**

– **Дай Боже і на новому місці зажити!**

– **Дай Боже, дай Боже! І ви здорові зіставитесь!** Не згадуйте лихом! Якщо зробив недобре – **простіть!**

– А, **хай Бог боронить**, Матвію! [6, с. 201-202].

Богдан Лепкий ужив ФО зі значенням «можеш іти»: «**З Богом ідуть!**» [4, с. 257]. В Уласа Самчука з такою ж семантикою використано доповнений вигуковий фразеологізм: «Або сиди дома, або йди собі до тієї красуні назавжди! **З Богом, Парасю...**» [8, с. 50]. Емоційно-оцінний характер антропонімів постає через форму імені, яка передає фамільярність. ФО зі словами-антропонімами становлять особливий колоритний шар національної фразеологічної системи.

У прозі У. Самчука вигукові стійкі сполуки емоційніші, оскільки передають повсякденне спілкування селян між собою, побутові негаразди, сімейні стосунки тощо. Найбільшу групу в його творах становлять вигукові ФО, що виражають емоції гніву, роздратування, обурення: «**Щоб вас Бог побив!**.. Злодії, гарештантюги, грабіжники...» [8, с. 106]; «**Тьху! Бий тебе сила Божа!** Прийдеться віддати корову...» [8, с. 105]; «А я піду на сходку. Чогось знов десятник загадував. Знов якась контрибуція, **грим би їх побив...**» [8, с. 104]; «А хіба вони вже знають Бога? [...] Для них всьо як єсть природа. А хто то, **різун його мамі**, створив природу?» [8, с. 104]; «**Почекай, кольки тобі в ребра!** Наїсися. Нам спішити нічого» [8, с. 119]; «Який йому дурень піде сповняти обов'язок, **в'язало б його до банти**. Цар як хотів брати, не просив, а брав» [8, с. 101]; «**Метушня на горі не втихає. Час тягнеться без міри, нудно й довго... Що там, чорт би їх забрав**, діється?» [7, с. 143]; «**Що ж ви, ідять вас мухи**, пишете, що «не жилаєте» війну вести, а засипаєте нам отих легенів!» [7, с. 217]; «На, маєш. **Бий його сто громів!** Тепер можемо **мати халепу!**» [7, с. 165]; «**Тьху, бодай тебе нечиста мати взяла**» [6, с. 30].

Аналізована джерельна база дає змогу виділити фразеологізми, для вираження небажання терпіти чийось присутність: «**Геть до чортової матері!** Як дам тобі документи, то перекинешся догори ногами» [7, с. 133].

У мові персонажів наявні ФО, що вказують на щось неймовірне, невідомо що: «**От би тверду власть завели, а то чорт знає що**» [8, с. 99]; «**А чорти його знають. От п'яний меле**» [8, с. 103];

– Агій, Зусько! **Що там сталося?** Ади стріляють, чи що?

– **А Господь їх святий знають.** Кажуть, москалі знов йдуть, – підтираючи запаскою носа, каже Зуська [7, с. 78].

Вигуковим фразеологізмам у граматичному плані властива сталість та незмінність форми, а їхньою семантичною особливістю є відсутність номінативної функції. Вони багаті емоційними відтінками, мають розмовний характер й увиразнюють зміст художнього твору. Вигукові ФО інформують читача про мотиви поведінки персонажів, їхню реакцію на навколишній світ, емоційно-чуттєвий стан тощо.

Висновки та перспективи подальшого дослідження. У творах Б. Лепкого значну за кількістю групу становлять ВФ з семантикою незадоволення, запевнення, застереження, хвилювання, ФО на позначення різних емоцій, етикетні формули. У прозі У. Самчука вигуківі ФО емоційніші, оскільки передають щоденне спілкування селян, сімейні стосунки. У художніх творах цього письменника домінантною є група вигуківих стійких сполук на позначення емоцій гніву, роздратування та обурення. Отже, фразеологія художнього твору є одним із чинників формування ідіостилю письменника, що є перспективою для подальшого дослідження.

Література:

1. Алефіренко М. Ф. Теоретичні питання фразеології / М. Ф. Алефіренко. – Х. : Вища школа, 1987. – 133, [2] СТОРІНКИ.
2. Доброльожа Г. Вигуківі фразеологізми як відображення світобачення та етносвідомості українця (на матеріалі діалектної фразеології Середнього Полісся) / Г. Доброльожа // Волинь-Житомирщина : Історико-філологічний збірник з регіональних проблем. – 2015. – Випуск 26. – С. 152–158.
3. Лепкий Б. Вибрані твори : у 2 т. Т. 1. / Богдан Лепкий. – Тернопіль : Збруч, 2004. – 350 с.
4. Лепкий Б. Мазепа : у 3 кн. Кн. 1 : Не вбивай. Батурин : [іст. повісті] / Богдан Лепкий. – Дрогобич : Відродження, 2004. – 568 с.
5. Лепкий Б. Не вбивай. Батурин : [іст. повісті] / Богдан Лепкий. – К. : Дніпро, 1992. – 535 с.
6. Самчук У. Волинь : [роман] : у 2 т. Т. 1. / Улас Самчук. – К. : Дніпро, 1993. – 574 с.
7. Самчук У. Гори говорять : [роман] / Улас Самчук. – Ужгород : Карпати, 1996. – 271 с.
8. Самчук У. Марія. Куди тече та річка / Улас Самчук. – К. : Наук. думка, 2001. – 416 с.
9. Чабаненко В. А. Стилiстичне увиразнення фразеологiзмiв / В. А. Чабаненко // Укр. мова та лiт. в шк. – 1981. – № 9. – С. 60–62.

УДК: 371.3:811.161.2'35

І. М. Хом'як,

Національний університет «Острозька академія»

УНОРМОВАНЕ МОВЛЕННЯ ЯК ПЕРЕДУМОВА ДОСЯГНЕННЯ ОРФОГРАФІЧНОЇ КОМПЕТЕНЦІЇ

У статті проаналізовано поняття мовної норми – традиційного зразка, стандарту, якому властиві правильність, доречність, естетична гармонійність; а також орфографічної компетенції як невід'ємного складника писемного мовлення; охарактеризовано процес формування орфографічних навичок, який передбачає поетапне навчання, що здійснюється шляхом реалізації загальнодидактичних і методичних принципів, на основі комунікативно-діяльнісного підходу; описано суперечності, притаманні методиці викладання української мови, яка не бере до уваги вплив на учня сім'ї, дитячої субкультури, художньої літератури, засобів масової інформації; визначено ефективні прийоми і засоби протидії інтерференційним впливам на механізм вироблення в учнів орфографічних навичок у певному мовленнєвому середовищі.

Ключові слова: мовна норма, орфографічна компетенція, поетапне навчання, інтерференційні впливи, мовленнєве середовище.

УНОРМИРОВАННАЯ РЕЧЬ КАК ПРЕДПОСЫЛКА ДОСТИЖЕНИЯ ОРФОГРАФИЧЕСКОЙ КОМПЕТЕНЦИИ

В статье анализируется понятие языковой нормы – традиционного образца, стандарта, которому присущи правильность, уместность, эстетическая гармония; а также орфографической компетенции как неотъемлемой составной письменной речи; характеризуется процесс формирования орфографических навыков, который предусматривает поэтапное обучение, что происходит путем реализации общедидактических и методических принципов, на основе коммуникативно-деятельностного подхода; описываются противоречия, присущи методике преподавания украинского языка, которые не берут во внимание влияния на ученика семьи, субкультуры, художественной литературы, средств массовой информации; определяются эффективные приемы и средства противодействия интерференционным влияниям на механизм формирования у школьников орфографических навыков в определенной речевой среде.

Ключевые слова: языковая норма, орфографическая компетенция, поэтапное обучение, интерференционное влияние, речевая среда.

NORMALIZED SPEECH AS A PRECONDITION FOR ACHIEVING ORTHOGRAPHIC COMPETENCE

In this article, we analyze the notion of linguistic norm – a traditional example, a standard which is inherently defined by correctness, relevance, aesthetic harmony, and orthographic competence as integral components of written communication; characterize the formation process of orthographic skills, which provides consecutive learning embodied by realizing all-didactic and methodological principles on the basis of an active communication approach; describe contradictions which are inherent to the methodology of teaching Ukrainian language which don't consider the influences of family, children's subculture, literary fiction, and effects of media on a pupil. These stand out as effective methods and antidotes to interfering influences on mechanisms for producing orthographic skills in pupils in a particular linguistic environment. It is difficult to facilitate transition from colloquial dialect to literary language, which has to be done gradually on condition of knowing the underlying history of Ukrainian dialectology, distinguishing features of dialects, typical phenomena of dialects inherent to different groups of dialects, dialectal particulars of a population of the place where the school is located. It should be emphasized that in dialectal conditions the teacher has to deal with important issues such as: varied stability of dialects and diverse abilities of pupils to free themselves from one and the same linguistic nonconformity; which is caused by subjective factors (individual characteristics of pupils, ability to absorb the new information, flexible thinking), as well as objective factors of character; the spread of particular linguistic phenomena in dialects and in practical discourse of a pupil especially; language environment in which a particular dialectal feature functions.

Key words: linguistic norm, orthographic competence, consecutive learning, interferential impacts, language environment.

Унормованим слід вважати те мовлення, в якому дотримано загальноприйняті правила використання мови. Мовними нормами вважаються обрані з числа варіантів мовної реалізації, уніфіковані, свідомо фіксовані й найбільш поширені традиційні зразки, або стандарти, засобів мови. Коли використання мов-

них засобів різними носіями мови є ідентичним, мовна норма кваліфікується як природна, в іншому разі її визначають штучно. Зміни природних норм повільні, що дає змогу існувати національній літературі, транслювати знання в мові від покоління до покоління. Мовна норма, за визначенням О. О. Селіванової, виявляється у шкалі оцінок правильності, доречності й естетичної гармонійності.

У науковій літературі визначено відмінності між нормою літературної мови й нормами нелітературних варіантів мови: 1) норми літературної мови в основному властиві людям із вищою та середньою освітою; 2) вони мають найвищий престиж у суспільстві; 3) норми літературної мови кодифікуються у словниках, довідниках, граматиках тощо; 4) норма літературної мови є більш стійкою, ніж норми нелітературних різновидів мови; 5) норма літературної мови більш визначена, диференційована [10, с. 444].

Поняття мовної компетенції охоплює знання мови. Термін розроблений Н. Хомським під кутом зору протиставлення мовної компетенції як ментальних репрезентацій мовних правил, тобто внутрішньої граматики ідеальних носіїв мови, мовленнєвій реалізації знань. За свідченням дослідників, дискусійними й остаточно не розв'язаними лишаються проблеми: 1) співвідношення мовної компетенції і ментального лексикону; 2) зв'язку значень і форм, механізм якого реалізується під час продукування та сприйняття мовлення; 3) поєднання мовної компетенції і позамовного змісту; 4) механізму узгодження фонологічної й писемної форм слів; 5) способів доступу до складників мовної компетенції; 6) шляхів її розвитку в онтогенезі й філогенезі; 7) способу організації мовної компетенції [Там само, с.442].

Орфографічна компетенція охоплює знання й навички перцепції та продукції символів, із яких складаються письмові тексти. Писемні системи всіх європейських мов базуються на алфавітному принципі, хоча системи деяких інших мов наслідують ідеографічний (логографічний) принцип (наприклад, китайська мова) або консонантний принцип (наприклад, арабська мова). За алфавітних систем учні повинні знати і вміти сприймати та продукувати: форму як великих, так і малих літер у вигляді прямого шрифту і курсиву; називання слів по літерах; типографські засоби та варіанти друку; логографічні знаки загального вжитку [6, с.117].

Проблемі орфографічної компетенції приділили увагу українські дослідники – О. М. Біляєв, М. С. Вашуленко, Л. М. Симоненкова, М. В. Бардаш, Н. Г. Шкуратяна, О. В. Караман, М. М. Николин, С. Т. Яворська, Н. В. Бондаренко, С. А. Омельчук, О. М. Антончук, В. В. Вітюк, Н. В. Грона та ін., серед яких і автор статті. У пропонованій роботі ми задалися **метою** з'ясувати науково-методичну основу засвоєння правопису і роль мовленнєвого середовища в досягненні орфографічної компетенції школярів.

Грамотно писати – означає виконувати найскладніший вид мовленнєвої діяльності, що вимагає вільного володіння орфографічними навичками. У роботі над їх виробленням словесники мають можливість керуватися положеннями психологічної теорії, покладеної в основу навчання орфографії: механізм навичок передбачає «удосконалення прийомів виконання дії (рухової чи розумової); шлях оволодіння навичкою проходить від усвідомленого використання деяких узагальнень до його автоматизації, тобто здійснення деяких розумових дій без згадування самих правил дій» [4, с. 63].

Однак це не означає, що правила не відіграють суттєвої ролі в процесі формування у школярів правописної грамотності. Навпаки, навчившись співвідносити звукові образи з графічними, виробивши вміння розпізнавати орфограми, учні тренуються застосовувати правилорідині формулювання на практиці, для того щоб у разі потреби можна було відтворити в пам'яті послідовність виконуваних дій або знати, до якого довідкового джерела звертатися. Саме цим і відрізняється автоматизована, або усвідомлена, навичка від автоматичної, тобто механічної.

Важливо знати, що: 1) процес формування навичок передбачає поетапне навчання з конкретними завданнями і метою; 2) суттєве значення має усвідомлення учнями способів дії, яким характерна максимальна межа результативності; 3) спосіб дії тісно зв'язаний з його орієнтувальною основою – тією системою конкретних операцій, які дозволяють досягнути очікуваного результату; 4) психологи пропонують і форми виконання дій: а) матеріальна (наявність плану виконання дії, опорних матеріалів, схем, таблиць і т. ін.); б) мовленнєва (учень уголос коментує, промовляє, у якому порядку і що він буде робити); в) розумова (всі операції здійснюються подумки, про себе), кожна з яких вимагає відпрацювання за допомогою своєї системи вправ; 5) якщо навчальний процес організований правильно, неважко буває налагодити і самоконтроль учнів, який становить важливий компонент їхньої навчальної діяльності [9, с. 27-28].

Формування в учнів умінь додержувати орфографічних норм здійснюється на трьох етапах: «першому – спеціальне навчання на уроках орфографії, другому – принагідна орфографічна робота під час вивчення граматики, третьому – у зв'язку з роботою над розвитком мовлення учнів» [1, с. 58].

Учені-методисти, керуючись визначенням Л. В. Щерби щодо загальної грамотності, диференціюють абсолютну орфографічну грамотність і відносну. Зауважимо, що під відносною грамотністю розуміється не посередній рівень засвоєння орфографічного матеріалу, а його обмежений обсяг у порівнянні із загальною кількістю чинних у мові правил правопису. Завдання школи полягає в тому, щоб довести учнів до рівня відносної грамотності, а завдання методики – визначити найраціональніші способи досягнення цієї мети.

До таких способів належить реалізація в навчальному процесі загальнодидактичних і методичних, або специфічних, принципів навчання. Правильне застосування їх ставить навчання орфографії на міцну науково-методичну основу.

Наприклад, принцип науковості забезпечує виклад загальномовних фактів, так чи так пов'язаних із виробленням в учнів орфографічних навичок, у повній відповідності з даними лінгвістичної науки – без перекручень, науково достовірно. Дослідження орфограм у зв'язку з явищами фонетики, морфології та інших розділів мови є визначальними для застосування принципу систематичності в навчанні правопису. На таких же засадах ґрунтується принцип послідовності, оскільки орфографічні явища зв'язані відповідно з фонетичними, морфологічними, синтаксичними фактами мови. Так, орфографічне правило про вживання префіксів *з-, с-* впливає з фонетичних особливостей слова: префікс *з-* передається переважно літерою *з*, але перед **к, п, т, ф, х**, що позначають глухі приголосні, пишеться *с*. Тому перед тим, як вибрати правильне написання з кількох можливих, учневі потрібно спочатку з'ясувати звуковий склад слова, а вже потім виконувати його графічний запис.

Принцип зв'язку навчання з життям має практичну спрямованість: школярі повинні так оволодіти орфографією української мови, щоб вільно користуватися на письмі словами з орфограмами будь-якого типу і виду.

Навчання орфографії спирається також на методичні принципи, зумовлені закономірностями засвоєння українського правопису. До них відносять: свідомість і автоматизм під час навчання орфографії, її зв'язок із граматику, розвитком мовлення.

Аналіз правописних навичок свідчить, що в системних зв'язках орфографія не обмежується лише розділом граматики. Оволодіння орфографічно вправним письмом передбачає також наявність в учнів певних знань і вмінь з орфоєпії, фонетики, лексики, словотвору. У зв'язку з цим не можна не погодитися з думкою М. М. Разумовської про те, що «успішне оволодіння правописом перебуває в залежності від мовного розвитку учнів» [9, с. 4].

У процесі навчання орфографії учня необхідно ставити в такі умови, щоб «розвиток його думки йшов не тільки від правила до слова, а й (частіше) від слова до правила» [2, с. 26] у відповідності до психофізіологічних основ писемного мовлення як виду діяльності учнів. Цьому сприяє технологія навчання рідної мови, що ґрунтується на концептуально новому підході до організації навчального процесу: «У новій школі не повинно мати місце зайве теоретизування, вербальне заучування граматичних положень і правил. Основний стрижень занять із рідної мови – всебічний розвиток усного і писемного мовлення учнів. Процес навчання здійснюється в певній системі на основі комунікативно-діяльнісного підходу» [3, с. 71].

Специфіка мовлення як об'єкта навчання така, що діти користуються ним задовго до того, як пересягнуть поріг школи, де «вивчають не стільки нове для них у мові й мовленні, скільки переосмислюють раніше відоме, інакше кажучи, учні ознайомлюються не з алгоритмами, за якими мають діяти, а з алгоритмами, за якими вони вже давно діють» [11, с. 62]. Незміцнілі правописні навички часто-густо витісняються іншими, неадекватними мовному явищу навичками, сформованими під впливом некеруваного вчителем мовлення, характерного певному середовищу. У цьому полягає одна з визначених М. Г. Стельмаховичем суперечностей, притаманних методиці викладання української мови: між сумою факторів, які впливають на формування мовного обличчя особистості, і тією незначною їх кількістю, що увійшла в коло обсервації (спостережень) шкільної методики, яка, по суті, не бере до уваги, як діють на учня в мовному відношенні сім'я, дитяча субкультура, громадська думка, участь у трудовій діяльності та проведенні дозвілля, художня література, традиції, засоби масової інформації (преса, радіо, телебачення, кіно, театр тощо) [12, с. 81].

Для вирішення проблеми розвитку й удосконалення орфографічних навичок необхідно подолати названу суперечність шляхом підвищення ефективності використовуваних методів навчання орфографії і врахування в цьому процесі впливу навколишнього мовленнєвого середовища.

Аби протистояти інтерференційним впливам на механізм утворення орфографічних навичок, школа повинна мати ефективні прийоми й засоби протидії негативним явищам. Ними є: 1) мовленнєве середовище, у якому перебувають учні; 2) той орфоєпічний режим, яким регулюється мовлення школярів; 3) мовленнєва дисципліна, вольові зусилля учня, спрямовані на подолання давньої інерції в користуванні мовою; 4) тренування умінь визначати, якою мовою здійснюється процес письма, привчання до самоконтролю в цьому відношенні; 5) вправлення в розмежуванні протилежних за змістом правил орфографії української і російської мов, у диференціації різних написань спільних чи близькоспоріднених слів української і російської мов [13, с. 361; 8, с. 62].

За час навчання в школі учні повинні виробити вміння уважно слухати й розуміти мову вчителя й однокласників, ставити запитання, брати участь у дискусіях. Згідно зі шкільною програмою грамотно оформленим слід вважати висловлювання, у якому учень додержується: 1) правил вимови й наголосу; 2) правил уживання слів відповідно до їхнього значення й особливостей використання в різних стилях мовлення; 3) правил утворення і зміни слів, а також утворення словосполучень і речень відповідно до вимог граматики; 4) правил орфографії і пунктуації.

На складності формування в учнів орфографічних навичок в умовах діалектного середовища акцентують увагу вчені-лінгвісти й методисти. Наприклад, Й. О. Дзензелівський наголошує на тому, що «неусвідомлювані діалектні явища досить живучі, бо мовець не може докладати якихось зусиль для їх подолання. У зв'язку з цим одним із важливих практичних завдань наших учителів і взагалі інтелігенції в справі піднесення мовної культури населення і є роз'яснення чи «викриття» ось таких «прихованих» діалектизмів, або переведення неусвідомлюваних діалектних рис у розряд усвідомлюваних» [7, с. 254-255]. М. Т. Доленко вмотивував думку про те, що діалектизми фонетичного й морфологічного характеру набагато стійкіші від звичайних орфографічних помилок: «Під впливом мовного середовища в людини з малих років формується особлива артикуляційна база, яку в старшому віці переробити важко; ... стійкість діалектних рис настільки велика, що багато з них (особливо фонетичних) зберігається до глибокої старості» [5, с. 39-40]. О. В. Текучов підкреслює: «Перед учнем-діалектоносієм стоїть дуже складне завдання: живучи в оточенні дорослих, таких же діалектоносіїв, як і він сам, звільнитися від властивих його мовленню звичних з дитинства діалектизмів й оволодіти літературним мовленням» [14, с. 11].

Перехід від діалектного мовлення до літературного повинен здійснюватися поступово, плавно, до певної міри непомітно для учнів. Ми поділяємо думку Л. А. Булаховського, Л. М. Симоненкової, О. В. Текучова про те, що подолати діалектні орфографічні помилки можна без надричних зусиль, але за умови, що словесники будуть достатньо обізнані з питаннями діалектології. Учителів мови необхідно знати загальні відомості з історії української діалектології, характерні ознаки говіркової мови, типові діалектні явища, притаманні різним групам наріч, говіркові особливості населення тієї місцевості, у якій знаходиться школа.

Аби правильно організувати роботу з учнями, носіями певного діалекту, важливо з'ясувати: а) які слова літературної мови зовсім невідомі місцевому населенню; б) які місцеві слова відповідають літературним; в) яким із слів літературної мови не можна знайти відповідників у говорі [14, с. 38].

У діалектних умовах учителів доводиться мати справу з двома важливими явищами: неоднаковою стійкістю діалектизмів і різною здатністю учнів звільнитися від одного й того ж діалектизму, що зумовлено як суб'єктивними факторами (індивідуальними особливостями учнів, характером сприйняття нової інформації, гнучкістю мислення тощо), так і факторами об'єктивного характеру: поширеністю певного мовного явища в діалекті взагалі і в мовленнєвій практиці учня зокрема; тривалістю періоду, упродовж якого учень вживав у своєму мовленні діалектизм; мовленнєвим середовищем, у якому певна діалектна риса зберігається як функційне явище; міцністю і кількістю асоціативних зв'язків цього явища з іншими рисами діалекту [14, с. 19].

Орфографія й методика її навчання будуються, як відомо, на врахуванні співвідношень письма і літературної вимови. Тому в навчальному процесі школяр, носій діалекту, повинен подолати труднощі, які виникають перед ним під час засвоєння літературної вимови та зв'язані зі співвідношеннями орфографії і літературної вимови, орфографії і діалектної вимови [Там само, с. 3]. Активізувати цей процес можна, переконавши учня, що, з погляду літературної мови, він розмовляє неправильно, допомігши йому усвідомити різницю між діалектним і літературним мовленням, викликавши в нього бажання досконало оволодіти літературною мовою.

Процес витіснення діалектизмів із повсякденного мовлення учнів складний, супроводжується періодичними виявами в мовленні школярів говіркових ознак. Такий стан мовленнєвих навичок, коли учні одночасно користуються і діалектною, і літературною формами висловлювання думок, О. В. Текучов умовно назвав *д о м о в н і с т ю*. Він виділив етапи переходу учнів від діалектної до літературної мови: 1) виявлення, розпізнавання учнем того, що для позначення словами відомих йому з дитинства фактів, явищ, речей існують різні способи; усвідомлення, що звичне для нього мовлення з погляду школи вважається не тільки ненайкращим, а навіть неприйнятним; 2) поступове осмислення нових для учнів фактів (слів, звуків, їх сполучень і т. п.), встановлення співвідношень між значеннями, пов'язаними зі звичними для нього з дитинства словами, і значеннями заново сприйнятих слів; 3) нагромадження в до-свіді і пам'яті учнів нових для нього фактів літературної мови (лексичних, граматичних, орфоепічних норм) у зіставленні їх із відповідними фактами місцевого говору; 4) період конкурування в свідомості учнів старого й нового: спочатку нове повільно пробиває собі шлях і лише згодом остаточно витісняє старі, звичні для школяра навички; 5) період відносно повного засвоєння літературних норм [14, с. 19-20]. У результаті факт літературної мови має усвідомитися учнем як еквівалент витісненої, оскільки остання виявилася не такою досконалою.

Отже, досягнення орфографічної компетенції в сучасній загальноосвітній школі ускладнюється дією інтерферованого мовленнєвого середовища, в якому переважає суржикомовний стиль. З огляду на це, в процесі навчання правопису слід ураховувати інтерференційний вплив російської і діалектної мов, дотримуватися поетапної послідовності виконання навчальних дій.

Література:

1. Баранов М. Т. Обучение орфографии в 4-8 классах : пособие для учителя / М. Т. Баранов, Г. М. Иваницкая. – К. : Рад. школа, 1987. – 224 с.

2. Бардаш М. В. Навчання орфографії у восьмирічній школі : посібник для вчителів / М. В. Бардаш. – К. : Рад.школа, 1966. – 134 с.
3. Біляєв О. М. Концепція мовної освіти в Україні / О. М. Біляєв, М. С. Вашуленко, В. М. Плахотник // Рідна школа. – 1994. – №9. – С. 71–73.
4. Богоявленский Д. Н. Развивающее обучение и приемы умственной деятельности школьников / Д. Н. Богоявленский // Русский язык в школе. – 1978. – №5. – С. 59–64.
5. Доленко М.Т. Боротьба з діалектизмами в мові учнів шкіл західних областей України / М. Т. Доленко // Українська мова в школі. – 1953. – №5. – С. 39–50.
6. Загальноєвропейські Рекомендації з мовної освіти : вивчення, викладання, оцінювання / Науковий редактор С. Ю. Ніколаєва. – К. : Ленвіт, 2003. – 273 с.
7. Закономірності розвитку українського усного мовлення. – К. : Наукова думка, 1965. – 312 с.
8. Мельниченко И. Н. Осуществление взаимосвязи украинского и русского языков в обучении орфографии русского языка : пособие для учителей-словесников восьмилетней школы / И. Н. Мельниченко. – К. : Рад. школа, 1966. – 134 с.
9. Разумовская М. М. Методика обучения орфографии в школе: книга для учителя / М. М. Разумовская, 1992. – 190 с.
10. Селіванова О. О. Лінгвістична енциклопедія / О. О. Селіванова. – Полтава : Довкілля. – К, 2010. – 844 с.
11. Синиця І. О. Особливості мовного оформлення учнями своїх думок / І. О. Синиця // Українська мова і література в школі. – 1976. – №3. – С. 61–66.
12. Стельмахович М. Г. Актуальні проблеми перебудови викладання української мови / М. Г. Стельмахович // Українська мова і література в школі. – 1990. – №4. – С. 78–84.
13. Текучев А. В. Методика русского языка в средней школе – изд. 3-е, перераб. / А. В. Текучев. – М. : Прсвещение, 1980. – 414 с.
14. Текучев А.В. Преподавание русского языка в диалектных условиях / А. В. Текучев. – М. : Педагогика, 1974. – 176 с.

УДК: 811.161.2'0+811.161.2'28

І. Б. Царалунга,

Хмельницький національний університет

МОВА КОНФЕСІЙНИХ ПАМ'ЯТОК СЕРЕДНЬОВІЧНОЇ ВОЛИНИ

На основі аналізу текстів волинських конфесійних пам'яток XIV – XV ст. виявлено діалектні риси у староукраїнській писемно-літературній мові того часу, простежено взаємозв'язок елементів традиційного письма і місцевого народного мовлення. Середньовічні пам'ятки волинського регіону характеризуються північноукраїнськими фонетичними ознаками.

Ключові слова: конфесійні пам'ятки, староукраїнська мова, фонетична система, діалект, поліське наріччя.

ЯЗЫК КОНФЕССИОНАЛЬНЫХ ПАМЯТНИКОВ СРЕДНЕВЕКОВОЙ ВОЛЫНИ

На основе анализа текстов волинских конфессиональных памятников XIV – XV вв. выявлены диалектные особенности староукраинского письменно-литературного языка того времени, прослеживается связь элементов традиционного письма и местной народной речи. Средневековые памятники волинского региона характеризуются североукраинскими фонетическими признаками.

Ключевые слова: конфессиональные памятники, староукраинский язык, фонетическая система, диалект, полесское наречие.

CONFESSIONAL MANUSCRIPTS' LANGUAGE OF THE MEDIEVAL VOLYN

The rich ancient material written in Volyn liturgical manuscripts of XIV-XV century has been stirring interest of the researchers from the time immemorial. Dialect features in papers require special attention since the dialect history is a part of the national language history. The objective of our scientific studio is to reveal dialect features in old Ukrainian language sound system of those time, to trace elements interaction of traditional writing and local folk speech on the basis of texts analysis of Volyn confessional manuscripts of XIV-XV centuries.

As a result of the conducted research were recorded many facts of peoples' conversational influence, particularly such as manuscripts dialect features:

- yat continuant *e* in an unstressed position typical for Polisia dialects (не верѣнь, зеницю, оу недоузе, отъвещаите, тѣлесе, целовань⁴ etc.);
- yat continuant *u* typical for south-western dialects of Ukrainian language (вси, в мирѣхъ, на политане, свидѣтельство = тѣ, сирыхъ etc.);
- change of **e*, **a* in an unstressed position into *e* that reflects the influence of north dialects (на десете, заеѣмъ, ѿ кнезы, наоучитесе, родуце, свезано, оуглебохъ, чедо etc.);
- transition of vowel *e* after the fricative consonant into *o* typical for Polisia language areal (вшоудиомъ, имъ =]омоу, исечонъ, ѿбышо(д)ших, осоужонъ, пославишомоу etc.);
- cases of *p* depalatalization typical for south-western and northern dialects (кесаръ, Лазара, мора, назаранине, рибара, цроу etc.);
- affricate *ц* dispalatalization that is typical for northern Ukrainian (вл(д)чца, камъ \ньца, молодцы, поб \домтворца, пшеница etc.) and others. The analysis of language elements of ancient texts give reasons to assume: shown language system of Volyn region manuscripts is a certain synchronic cut of dialect development, since a scrivener, in spite of the significant influence of traditional orthography, tried to render the colloquial pronunciation, though not always he was able to reflect graphically the phonetic language peculiarities. Texts are characterized by distinctive northern Ukrainian features in sound system.

Key words: confessional manuscripts, old Ukrainian language, sound system, Polisia dialect.

Багатий матеріал написаних на Волині богослужбових манускриптів XIV – XV ст. здавна викликав зацікавлення дослідників. У деяких працях прокоментовано палеографічно-лінгвістичні особливості важливих для історії української мови волинських пам'яток:

- Луцького Євангелія XIV ст. [6, с. 176-179; 5, с. 47-48; 32; 10, с. 262-264; 24; 21, с. 94-95];
- Апостола XV ст. із церкви с. Антонівці на Кременеччині, списаного, напевне, у волинській землі з давньоболгарського оригіналу [11; 33, с. 508];
- Пандектів Антіоха 1307 року, написаних, найімовірніше, у Володимирі-Волинському [15; 27; 10, с. 248-250; 20, с. 76-77];
- Луцького Псалтиря 1384 року, який зберігається в бібліотеці Лоренца Медічі у Флоренції [35; 17; 22; 20, с. 83-84; 18];
- Четві-Мінеї 1489 року – одного з найдавніших збережених і точно датованих перекладів конфесійних текстів українською мовою, написаного в Кам'янці на Лосні (на північний захід від Берестя) [11; 28; 9, с. 84-89; 30; 8; 33, с. 509; 4; 7; 26];

– Повчань Єфрема Сирина 1492 року – копії з оригіналу XIII ст., виконаної на Волині [32, с. 40; 31, с. 68; 16, с. 209; 14, с. 47; 10, с. 301-302; 19], та ін.

Досліджуючи рукописи, лінгвісти надавали особливої ваги ознакам місцевого мовлення, адже історія діалекту є складовою частиною історії національної мови. Мета нашої наукової студії – на основі аналізу текстів волинських конфесійних пам'яток XIV – XV ст. виявити діалектні риси у фонетичній системі староукраїнської мови того часу, простежити взаємозв'язок елементів традиційного письма і місцевого народного мовлення.

Насамперед слід зазначити, що в манускриптах виразно простежується характерне полісько-волинське написання рефлексів ятя: *ѣ > е в ненаголошеній позиції. Звісно, графема 1 послідовно виступає у конфесійних текстах, що зумовлено міцністю писемних церковних традицій того часу, до прикладу, в Луцькому Євангелії XIV ст. під наголосом: *бес 1 доваста* ЛЄ, 2 зв., *в 1 роую 1 умь* ЛЄ, 1 зв., *д 1 ла5мь* ЛЄ, 14, *св 1 ть* ЛЄ, 1, *соб 1* ЛЄ, 3 зв. та багато ін., у ненаголошеній позиції: *оу в 1 кы* ЛЄ, 15, *оу мир 1* ЛЄ, 1 зв., *нын 1* ЛЄ, 10 тощо. Проте представлена й зміна 1 на е: *дела* ЛЄ, 14, *отъве 1 а* ЛЄ, 14, *посьледньи* ЛЄ, 14 зв., *себе* ЛЄ, 2 зв., *оу недоузе* ЛЄ, 16 зв., *цела* ЛЄ, 16 зв. Приклади відображення ятевих континуантів у мові Луцького Євангелія XIV ст., виявлені П. Бузуком: *отъвецаите, отъвецавъ, оумест -шь, цела, несмь, слепи, окам 1 нело, именъ 4, телеса, целованъ 4, оу терпены, тебе 1 тебе* і под. – приводять до висновків, що рефлекс *ѣ вимовлявся «як дифтонг, ближчий швидше до е, ніж до и» [3, с. 124-125]. Небагато засвідчень голосного и на місці давнього *ѣ, властивого для південно-західних говірок української мови: *миси, ники, вид 4 ше, не в дол 1 ють 5 1* [3, с. 124].

У Луцькому Псалтирі 1384 року також репрезентовані написання, зумовлені переходом 1 > е: *о(т) б 1 совь* ЛП, 19 зв. – *бе(с)* ЛП, 8, *бол 1 знь* ЛП, 12 зв. – *болезнь* ЛП, 19 зв., *жребь 4* ЛП, 27 зв. – *жр 1 би* ЛП, 37 зв., *к тоб 1* ЛП, 9 зв. – *к тебе* ЛП, 4, *о тебе* ЛП, 10 зв., *телесе* ЛП, 19 зв. – *т 1 ло* ЛП, 19 зв., ще пор. у ненаголошеній позиції: *зеницю* ЛП, 18, *телесна 4* ЛП, 9 та ін. Знаходимо у цій пам'ятці поодинокі випадки зміни *ѣ > и, нормативної для сучасної української літературної мови: *вси правии* ЛП, 39, *всид 1* ЛП, 26 зв., *сирыхъ* ЛП, 84 зв., *сиру* ЛП, 111 і под., фіксуємо приклади зворотного поплутування и та 1: *см 1 р 1 нь5* ЛП, 37, *см 1 рены 4*, *гордыхъ см 1 риши* ЛП, 22 та ін.

У Пандектах Антіоха 1307 року континуація *ѣ, крім графеми 1, – *безд 1 лна 4* ПА, 59 б, *възм 1 ри* ПА, 77 б, *вс 1 хъ* ПА, 143 а, *с в 1 роу* ПА, 7 а, *гр 1 шень* ПА, 118 а, *в роуц 1* ПА, 4 а, *оул 1 плоть* ПА, 263 б тощо, – представлена випадками вживанням літери е в наголошеній і ненаголошеній позиціях: *всеми* ПА, 162 б, *о двде* ПА, 47 а, *делесъ* ПА, 11 б, *делес 1 хъ* ПА, 220 а, *повеш 1 нь* ПА, 50 а, *пр 1 греш 1 и* ПА, 248 а, *о тебе* ПА, 153 а, *тел 1 сьно5* ПА, 19 а і под. Також фіксуємо перехід *ѣ в и: *всихъ* ПА, 14 а, *Моисию* ПА, 84 а, *Потоломии* ПА, 300 а, *смотри* ПА, 38 б, *на соуди* ПА, 168 а та ін., і зворотні поплутування: *л 1 ковахомъ* ПА, 92 а, *очист 1 вше* ПА, 8 б, *оузенавид 1 ть* ПА, 40 б, *оу5дин 1 ша* ПА, 3 а тощо, які, на думку І. Панькевича, дають підстави стверджувати про монофтонгічну вимову 1 в часи написання цієї писемної пам'ятки [27, с. 41].

Часто знаходимо хитання ятевих рефлексів у Четї-Мінеї 1489 року. Поряд з етимологічно правильним вживанням літери 1 і під наголосом, і в ненаголошеній позиції (*дв 1 со(л)нци...* на *гор 1 вид 1 ли*, *соромотныз д 1 ла*, *над 1 имос - насл 1 діті*, *н 1 куды* і под.) трапляються випадки написання е на місці наголошеного й ненаголошеного 1: *узрели, леп 1 и* було, *крец 1*, *птици изъед - ть, стрела* та ін.; окрім того, представлені випадки написання і, и на місці 1 в обох позиціях: *дитище своє, сквоз 1 твои роуц 1 и нози, во ердани, свидительствоуєть, о свид 1 ни(х)* тощо 1489, Четя, 41; *ди - лосе, зацвила, пересмиханья, процвите(т), свитаюцю* та ін. [8, с. 266]. Засвідчено приклади зворотних поплутувань, коли на місці етимологічного и використовується графема 1: *м 1 ромъ* помазанъ, *твор 1 ли, суд 1 ю, о(т) иньд 1 и* 1489, Четя, 41-43, де, можна припускати, літерою 1 передано звук і або близький до нього голосний. Як висуває В. Німчук, написань букв 1 та е проти етимології в Четї сила-силенна, проте в деяких частинах пам'яток, переважно, під наголосом зберігається 1, а в ненаголошеній позиції на місці цієї літери виступає е, що є типовою рисою фонетики північного наріччя української мови [26, с. 43].

В Апостолі XV ст. з Кременеччини часто подібують е замість 1 й під наголосом: *бегайте, веку, въспевающе, нетленной, последуете, прозрению* та ін., і в ненаголошеній позиції: *вместити, возвеца-етс -, греха, въ д 1 ле, въ мире, м 1 сте, обетовани -, обретох, въ роде, въ силе, въ слове, согрешени 4, въ т 1 ле* тощо [12, с. 69-73]. Засвідчено також зміну и < *ѣ, зокрема акцентованого (*со всіми, лицемірїе*) і неакцентованого (*видити, на древи, о д 1 ви, въ закони, въ м 1 сти, во облаци, правди, свидите(л)ствуем* та ін.) [12, с. 69].

У Повчаннях Єфрема Сирина вияви 1 > е поодинокі: *бдени5мь* ЄС, 91 зв., *зело* ЄС, 86; *повелени5* ЄС, 92, *потерпехомъ* ЄС, 94 зв. тощо. Натомість частіші випадки зміни 1 > и (и): *долготерпциху* ЄС, 58 зв., *прибываше* ЄС, 2, *призрити* ЄС, 34 зв., *прилюбы* ЄС, 73, *приспівъши* ЄС, 154 зв., *притеръпимъ* ЄС, 46, *св 1 дитель* ЄС, 32, *сырымы* (тобто «сірим») і удовами ЄС, 103, *съл 1 пымъ* и *сырымъ* (тобто «сірим») ЄС, 102 зв., *срдцевидецъ* ЄС, 20, пор. також зворотні поплутування: *л 1 цем 1 ры* ЄС, 86, *покор 1 мь* ЄС, 75 зв., *удав 1 те* ЄС, 142 і под.

Тож можна висновувати, що богослужбові пам'ятки XIV – XV ст., як і українські середньовічні грамоти [34], відображають діалектні особливості рефлексакції ятя в поліському й південно-західному ареалах.

- ятевий континуант *е* в ненаголошеній позиції, притаманний поліським говіркам (*зеницю, оу недоузе, отъвещайте, телесе, целовань* 4 тощо);
- ятевий континуант *и*, властивий південно-західним говіркам української мови (*вси, в мирил Іхъ, на политане, свид \тельство=ть, сирыхъ* і под.);
- зміна **ѣ* та **’а* в *е* у ненаголошеній позиції, що відображає вплив північних говірок (двою на *десе-те, заєцьмь, ѿ кнезы, наоучитесе, родисе, свезано, оуглебохъ, чедо* та ін.);
- перехід голосного *е* після шиплячого приголосного в *о*, характерний для поліського мовного ареалу (*виодишом; им=Јомоу, исечонъ, обыши(д)ших, осоужонъ, пославьшомоу* і под.);
- випадки депалаталізації *р*, властиві південно-західним і північним говіркам (*кесар; Лазара, мора, назаранине, рибара, цроу* та ін.);
- диспалаталізація аффрикати *ц*, притаманна північноукраїнським говорам (*вл(д)чца, кам \ньца, молодцы, поб \дотворца, пьшеница* і под.) та ін.

Аналіз давніх текстів дає підстави припускати: відображена мовна система пам’яток волинського регіону – це певний синхронний зріз розвитку говору, адже писарі, незважаючи на значний вплив традиційної орфографії, передавали живу вимову, хоч і не завжди мали змогу графічно відобразити особливості мовлення. Рукописні тексти середньовічної Волині характеризуються виразними північноукраїнськими фонетичними ознаками.

Скорочення:

- Апостол** – Карпинский М. Южно-русский Апостол XV века / М. Карпинский // Русский филологический вестник. – Варшава, 1888. – Т. 19. – С. 68-73.
- ЄС** – Соболевский А.И. Поучения Ефрема Сирина 1492 года // Соболевский А.И. Труды по истории русского языка. Т. 1. Очерки по истории русского языка. – Киев, 1884. – С. 50-58.
- ЛЄ** – Луцьке Євангеліє XIV століття. [Вид факсиміл. типу]. – К. : Видавництво «Горобець», 2011. – 262 с. (Пам’ятки рукописного мистецтва).
- ЛП** – Луцький Псалтир 1384 року. [Вид. факсиміл. типу]. – К. : Видавництво «Горобець», 2013. – 512 с.
- ПА** – Пандекти Антіоха 1307 р. Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького. – Рк 48/257.
- Четья** – Німчук В. Українська Четья 1489 року / В. Німчук. / відп. ред. В. Мойсієнко. – Житомир, 2015. – 101 с. (Серія «Пам’ятки північноукраїнського наріччя»)

Література:

1. Атлас української мови: в 3-х т. Т. 1 : Полісся, Середня Наддніпрянщина і суміжні землі. – К., 1984; Т. 2 : Волинь, Наддністрянщина, Закарпаття і суміжні землі. – К., 1988; Т. 3. Ч. 1. Слобожанщина, Донеччина, Нижня Наддніпрянщина, Причорномор’я і суміжні землі. Ч. 2. Комплексні карти. – К., 2001.
2. Баньчеровский Я. О языке Луцкого евангелия XIV в. (Графика, орфография, фонетика) / Я. Баньчеровский // Studia Slavica. XVII. – Hungary, 1971. – 44 с.
3. Бузук П. З історії діалектології української мови. Говірка Луцької Євангелії XIV в. / П. Бузук // Збірник Комісії для дослідження історії української мови. т. 1. – К., 1931. – С. 111-135.
4. Воронич Г. Північноукраїнські штрихи в Четьі-Мінеї 1489 р. (*є* та *і*: буква і звук) / Г. Воронич // Науковий вісник Ужгородського університету. Серія : Філологія. Соціальні комунікації. Вип. 24. – Ужгород, 2011. – С. 78-80.
5. Воскресенский Г. А. Древнеславянское Евангелие. Евангелие от Марка по основным спискам четырех редакций рукописного славянского евангельского текста с разночтениями из ста восьми рукописей Евангелия XI – XVI вв. / Г.А. Воскресенский. – М., 1894. – 403 с.
6. Востоков А. Х. Описание русских и словенских рукописей Румянцевского музеума / А.Х. Востоков. – С.Пб., 1842. – 903 с.
7. Гнатенко Л. Графіко-орфографічна система «Четьі Мінеї 1489 року» / Л. Гнатенко // Українська мова. – 2010. – № 2. – С. 81-103.
8. Гринчишин Д. Четья 1489 року – видатна конфесійна пам’ятка української мови / Д. Гринчишин // Записки НТШ. Т. ССХХІХ. Праці філологічної секції / ред. М. Ільницький, О. Купчинський. – Львів, 1995. – С. 251-276.
9. Жураўскі А. І. Гісторыя беларускай літаратурнай мовы / А. І. Жураўскі. – Мінск, 1967. – 372 с.
10. Запаско Я. П. Українська рукописна книга / Я.П. Запаско. – Львів, 1995. – 478 с. (Серія : Пам’ятки книжкового мистецтва)
11. Карпинский М. Западнорусская Четья 1489 года / М. Карпинский // Русский филологический вестник. – Варшава, 1889. – Т. 21. – № 1. – С. 59-106.
12. Карпинский М. Южно-русский Апостол XV века / М. Карпинский // Русский филологический вестник. – Варшава, 1888. – Т. 19. – С. 68-73.
13. Карский Е. Ф. Белорусы. Язык белорусского народа. Выпуск первый. Исторический очерк звуков белорусского языка / Е.Ф. Карский. – М., 1955. – 475 с.
14. Карский Е. Ф. Славянская кирилловская палеография / Е.Ф. Карский. – М., 1979. – 494 с.
15. Кочубинский А. Отчет о занятиях славянскими наречиями командированного за границу доцента имп. Новороссийского университета. За время от 1-го августа 1874 г. по 1-е февраля 1875 г. / А. Кочубинский // Записки Императорского Новороссийского университета. – Одесса, 1876. – Т. 18. Ч. 1. – С. 14.

16. Крымский А. Украинская грамматика. Научно-практический курс сознательного изучения центрально-украинской речи, освещенный указаниями на важнейшие моменты из истории развития малорусского языка начиная с XI века / А. Крымский. – Т. I. Вып. 1. – М., 1907. – 545 с.
17. Крысько В. Б. Бяше верема не строино, но б\дно: запись писца в Луцкой псалтыри 1384 г. / В.Б. Крысько // Славистика: синхрония и диахрония. Сборник научных статей к 70-летию И. С. Улуханова. – Москва, 2006. – С. 429–438.
18. Крысько Вадим. Запись писца в Луцкой Псалтыри 1384 года / Вадим Крысько // Луцький Псалтир 1384 року. – К., 2013. – С. 467-474.
19. Любашенко В. «Паренесис» святого Єфрема Сирина серед церковно-рукописних пам'яток княжої Волині / В. Любашенко // Княжа доба : історія і культура. – 2012. – №6. – С. 193-218.
20. Любашенко В. Церковні рукописи Галицько-Волинської Русі XII – XIV ст.: спроба узагальнення / В. Любашенко // Княжа доба : історія і культура. – 2011. – №4. – С. 65-99.
21. Любашенко В. Церковні рукописи Галицько-Волинської Русі XII – XIV ст.: спроба узагальнення / В. Любашенко // Княжа доба : історія і культура. – 2011. – №5. – С. 73-115.
22. Мак-Роберт К. М. Дополнение к исследованию А. И. Соболевского о галицко-волинском наречии: язык и текстологические особенности Луцкой псалтыри 1384 г. / К. М. Мак-Роберт // А. И. Соболевский и русское историческое языкознание (к 150-летию со дня рождения ученого). Тезисы докладов Международной научной конференции (Москва, 8-11 июня 2007 года). – М., 2007. – С. 38.
23. Мойсієнко В. М. Північне наріччя української мови в XVI–XVII ст. Фонетика. Дис. докт. філол. наук; спеціальність 10.02.01 – українська мова / Віктор Михайлович Мойсієнко. – Житомир, 2006. – 563 с.
24. Німчук В. В. Луцьке Євангеліє / В. В. Німчук // Енциклопедія історії України : у 10 т. Т. 6. / редкол. В. А. Смолій (голова) та ін. – К., 2009. – С. 312-313.
25. Німчук В. Українська мова в Київському псалтирі 1397 р. / В. Німчук // Мовознавство. – 1993. – №. 5. – С. 9-21.
26. Німчук В. Українська Четя 1489 року / В. Німчук / відп. ред. В. Мойсієнко. – Житомир, 2015. – 101 с. (Серія «Пам'ятки північноукраїнського наріччя»)
27. Панькевич І. Пандекти Антіоха 1307 р. / І. Панькевич // Записки НТШ. – 1917. – Т. 123–124. – С. 1-64.
28. Перетц В. Н. К изучению Четьи 1489 г. / В. Н. Перетц // Исследования и материалы по истории старинной украинской литературы XVI – XVIII вв. – Л., 1928. – Вып. 2. – С. 1-107.
29. Півторак Г. П. Формування і діалектна диференціація давньоруської мови / Г. П. Півторак. – К., 1988. – 277 с.
30. Симонова К. С. Українська мова в конфесійному письменстві XV ст. (на матеріалі «Четї» 1489 р.) / К. С. Симонова // Жанри і стилі в історії української літературної мови / відп. ред. С. Я. Єрмоленко. – К., 1989. – С. 56-79.
31. Соболевский А. И. Поучения Ефрема Сирина 1492 года / А. И. Соболевский // Труды по истории русского языка. Т. I. Очерки по истории русского языка. – К., 1884. – С. 50-58.
32. Срезневский И. И. Книга поучений Ефрема Сирина до 1288 г. / И. И. Срезневский // Сведения и заметки о малоизвестных и неизвестных памятниках. Т. 1 – СПб, 1867. – С. 37-50.
33. Шевельов Ю. Історична фонологія української мови / Ю. Шевельов. – Харків, 2002. – 1054 с.
34. Caraŭunga Inna. Рефлекси праслов'янського *ѣ у мові українських грамот XIV ст. / Inna Caraŭunga // Slavia Orientalis. – Rocznik LXV, Nr 1. – Warszawa, 2016. – S. 161-172.
35. Verdiani C. Il Salterio Laurenziano-Voliniense: Codice paleoslavo del 1384 / C. Verdiani // Ricerche slavistiche. – 1954.– Vol. III. – P. 1-29.

РОЗДІЛ 3. РЕЦЕНЗІЇ

О. Л. Глотов,

Національний університет «Острозька академія»

НОТАТКИ НА МАРГІНЕСІ ДОСЛІДЖЕННЯ ПРО ЛІТЕРАТУРУ МАРГІНЕСУ

з приводу монографії М. М. Калініченка

«Американський Ренесанс в контексті популярної культури

Сполучених Штатів першої половини XIX сторіччя». – Рівне: О. Зень, 2017. – 208 с.

*Когда б вы знали, из какого сора
Растут стихи, не ведая стыда.*

А. Ахматова

Розвідка рівненського дослідника Михайла Калініченка присвячена темі, з одного боку – суто спеціальній: література так званого американського Ренесансу XIX століття, але з другого – цілком універсальній: роль літератури другого плану в національному літературному процесі. Оскільки мова у цьому дослідженні йде саме про явища, притаманні власне будь-якій національній літературі. Адже більшість корпусу літературних текстів у всі часи та у всіх народів складають саме не шедеври, не вершини, не найвищі досягнення, а те, що становить тло, фон, підґрунтя, власне ауру та атмосферу цього часу та цієї культурно-історичної свідомості.

Інша справа, що сучасниками ця література може сприйматися цілком інакше. За часів зрілого Пушкіна критика тремтячими губами вимовляла ім'я тодішнього кумира Володимира Бенедиктова – і хто його пам'ятає тепер. Грізним конкурентом Миколи Гоголя був «російський Вальтер Скотт» Михайло Загоскін – але якби не укрита реклама Загоскіна у творі власне Гоголя його навіть історики літератури тепер би не знали. Антону Чехову свого часу довелося долати найбільш легке перо сучасності багатомного Петра Боборикіна, якого аж сам Ленін удостоїв похвали.

Михайло Калініченко написав ґрунтовну монографію про так звану «популярну» американську літературу XIX століття, проаналізувавши силу-силенну творів, культурних феноменів та соціально-політичних явищ. Імена Фенімора Купера, Вашингтона Ірвінга, Натаніеля Готорна, Германа Мелвілла, Волта Вітмена, Генрі Торо у цьому контексті можуть виглядати, як на мене, знаками другого ряду хіба що у свідомості високочоліх американістів, які зупиняють свій прискіпливий погляд лише на атлантах рангу Марка Твена та Вільяма Фолкнера. Мій читацький смак спокійно дозволяє мені сприймати у нормальному літературному дискурсі навіть Майн Ріда. Але дослідник має право розставляти вихідні критерії саме такими, які вони є у його системі координат.

Тому я не претендую на аналіз та оцінку усієї монографії та цілісності наукової концепції Михайла Калініченка.

Мене як методолога гуманітарного пізнання зацікавила історія виникнення цієї книги. Нічого не знаючи з фактичної передісторії написання монографії, звернув увагу на параграф, який, на мою думку, дозволяє зробити припущення про той горішок, з якого виросло усе це дерево. А саме – «4.2. Адам Гуровський: сенсаційний волинянин у дискурсі американської популярної літератури XIX сторіччя».

Еге, сказав я собі. Волинський науковець в монографії про американську літературу встромляє таку собі родзинку про волинського публіциста. В американському контексті, звісно. І я уявив, яким звивистим шляхом йшла дослідницька думка. Адже я пам'ятаю кандидатську дисертацію автора – «Герман Мелвілл і Федір Достоєвський. Авторські міфи в романах «Мобі Дік» та «Злочин і кара»», бо був членом тої спецради, а це означає, що несу певну відповідальність хоча б за фактом голосування про присудження відповідного наукового ступеня. Не міг такий допитливий дослідник-компаративіст не виплекати з зернятка суто красзнавчої, здавалося б, інформації про земляка-емігранта – цілу всеосяжну монографію про універсальне явище, до якого був причетний й названий польсько-американський публіцист.

Не виключаю того, що я помилився у своїх ретроспективних міркуваннях. Але вони цілком логічні й можливі. Принаймні, у моїй особистій дослідницькій практиці саме такий шлях – від деталі до узагальнення – торувався неодноразово.

Отже, хто ви – граф Адам Гуровський і яку роль відвів вам дослідник?

Безумовно, вагому роль. «Гуровський – значна, аж ніяк не другорядна постать літературного процесу доби становлення північноамериканського красного письменства. Його біографам і дослідникам

слід *нарешті зважити на цю обставину*», – натякає автор на недостатню увагу американістів та полоністів до свого персонажа. Чи так це насправді?

А от це вже залежить від акцентів.

І Михайло Калініченко виразно ці акценти розставляє.

Перший акцент: «*волинянин*». Але звідки? Народився граф неподалік міста Каліша, самої середини Польщі. До волинських «кресів» дуже далеко. Свідчень тривалого перебування на Волині як такої теж нема. Є одне, але – достатнє, на думку дослідника: «*Родина польських аристократів Гуровських (Gurowski) належить до свого часу офіційно затвердженого переліку дворянства Волинської губернії*». У графа було на Волині майно. У тому числі – у вигляді селянських душ. Тож – «волинянин».

Молодість польського графа, який народився 1805 року, припала акурат на Листопадове повстання 1830-1831 років, подію, яка не могла не вплинути та менталітет усіх тогочасних поляків, що їх було позбавлено Вітчизни. Це була їхня перша спроба повернути Батьківщину. Лишень з третього разу, 1918 вже року це вдалося. Справжній поляк ці події та героїв цих акцій носить у серці.

А що ж наш граф? А він у дослідженні Михайла Калініченка виступає безумовною жертвою російського царату, бо після Повстання «*був змушений покинути батьківщину*». Так, далі були довгі роки у Європі, а потім – у Сполучених Штатах Америки.

Факти подальшої біографії вельми обдарованого та освіченого польського аристократа були такими, що оминати їх просто неможливо. Тому дослідник пише про різкі зміни у світогляді: «*на зміну націоналізму і соціалізму прийшло захоплення російським монархізмом*». Герой польської революції оспівує своїх ворогів, пише відкритого листа до царя Миколи I з покаянням. Далі йдуть дивні речі. «*За легендою, сам імператор Микола був настільки вражений, що не лише виправдав засудженого на смерть зрадника-втікача, але й дозволив йому повернутися на батьківщину і навіть запропонував займатися державною пропагандою*». Хочу зауважити одну подробицю, про яку не пише автор: сестра графа Цецилія була заміжжя за генерал-ад'ютантом бароном Борисом Фредеріксом, героєм війни з польськими інсургентами.

Десять років намагався граф Гуровський переконати Російську імперію у тому, що він розкається й більше не буде. Імператор, незважаючи на свій культурний шок, зрадникові влади у Царстві Польському так і не дав.

Саме зрадникові. Бо у польській культурно-політичній свідомості граф залишився «однооким Відступником», який на попелищі святині Листопадового повстання закликав поляків помінати віру, мову та національність.

Не вдалося графу Адаму ані задобрити окупаційну російську владу, ані створити власну політичну силу – подався світ за очі, в Америку.

Й тут почалося головне, задля чого він став одним з героїв американістської монографії: політична публіцистика на тлі американської громадянської війни.

І тут дослідник має таку рацію: Гуровський «*не просто приєднався до справи безкомпромісного викриття усіх ворогів свободи – письменник спромігся перевершити місцевих радикальних демократів*». Поляк став більшим американцем, аніж родовиті янки, й більшим радикал-демократом, аніж Авраам Лінкольн, який «*побоювався гострого пера волинського емігранта*». Президент США, один з батьків-засновників світової демократії «*неодноразово згадував ім'я Гуровського і вважав його своїм найнебезпечнішим ворогом на території Півночі*». І це той, що оспівував російську монархію, не забуваймо.

Але це був перший період життя на вільному Заході, який «*пройшов під знаком радикально-демократичних ідей*». Потім сталося чергове перевтілення: «*критик президента почав писати про нього, як про «святого», котрий «заслужує на безсмертну славу», і завершував деякі зі своїх виступів словами «Ура Лінкольну!»*». Фантастика! Дослідник губиться у здогадках: «*спонукальні фактори дивного перетворення... залишаються нез'ясованими*».

Облиште. Немає нічого дивного. Польські дослідники давно визначили статус графа Адама Гуровського, вони однозначно пишуть про зраду та апостасію, відступництво як домінанту культурної та політичної свідомості аристократа-революціонера. Калейдоскоп іміджів, які приміряв на себе волинський патріот, цілком промовисто свідчить про відсутність чогось свого, істотно притаманного цій людині, яка вільно володіла чотирнадцятьма мовами. Яка вільно почувалася в костюмі польського революціонера і російського шовініста, палкого трибуна й легітимного громадянина. В залежності від обставин. Російський сатирик Михайло Салтиков-Щедрін називав таку свідомість – «Чего изволите?!».

От такі у мене виникли роздуми від гортання сторінок монографії Михайла Калініченка. Вдячний авторові за компаративний дискурс, за те, що можу тепер порівнювати «дела давно минувших дней» з сьогоденням. Це ознака справжньої гуманітарної розвідки. Вона не стільки дає відповіді, скільки ставить правильні запитання.

ЗМІСТ

РОЗДІЛ 1. ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

Ю. Я. Барабаш ЯРОСЛАВ МЕЛЬНИК: ВОЛИНСЬКИЙ ПІДТЕКСТ В «ЄВРОПЕЙСЬКОМУ ТЕКСТІ»	3
О. А. Вісич ГЕНЕЗА СУЧАСНОЇ КОНЦЕПЦІЇ МЕТАДРАМИ	11
М. І. Гнатюк ВОЛИНЬ НА ПЕРЕХРЕСТІ ПОДІЙ ХХ СТОЛІТТЯ (НА МАТЕРІАЛІ МЕМУАРНОГО ЦИКЛУ УЛАСА САМЧУКА «НА БІЛОМУ КОНІ», «НА КОНІ ВОРОНОМУ»)	15
Н. В. Горбач ВОЛИНСЬКА ВАРІАЦІЯ БІБЛІЙНОГО СЮЖЕТУ У РОМАНІ «ЯНГОЛ У СІРОМУ» Н. ГУМЕНЮК	20
О. А. Калинюшко «СТАЛКЕР» І «СТАЛКЕРСТВО» В РОМАНІ М. КАМИША «ОФОРМЛЯНДІЯ, АБО ПРОГУЛЯНКА В ЗОНУ» ЯК СПРОБА ВІДХОДУ ВІД ТРАГЕДІЙНОГО ДИСКУРСУ ЛІТЕРАТУРИ ПРО ЧОРНОБИЛЬ	25
О. М. Кирильчук ІМАГОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ УКРАЇНСЬКОЇ ІСТОРИЧНОЇ РОМАНІСТИКИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ ВІКУ	30
С. О. Кочерга АРХЕТИП СКРИПТОРА В ХУДОЖНЬОМУ СВІТІ ПЕТРА КРАЛЮКА	35
Б. С. Криса ЕПІГРАМИ ВІТАЛІЯ ДУБЕНСЬКОГО, АБО МЕТАФІЗИКА СВІТЛА	40
М. А. Крупка ХУДОЖНЄ ОСМИСЛЕННЯ ІСТОРІЇ У КОНТЕКСТІ МІЖКУЛЬТУРНИХ ВЗАЄМИН (НА ПРИКЛАДІ РОМАНУ ЛЕСІ СТЕПОВИЧКИ «ШЛЮБ ІЗ КУХЛЕМ ПІЛЬЗЕНСЬКОГО ПИВА»)	47
Л. Б. Лавринович ПОЕТИЧНА ІСТОРІЯ СЕЛА САМІЙЛИЧІ У ЗБІРЦІ Г. ЯСТРУБЕЦЬКОЇ «ПОЛІСЬКИЙ ПІЛГРИМ»: ПРОСТІР ІНДИВІДУАЛЬНОЇ ПАМ'ЯТІ ЯК ХУДОЖНІЙ ТЕКСТ	52
А. М. Лахманюк ЛОКАЦІЯ І ФОКАЛІЗАЦІЯ: ПРОСТОРОВІ ПЕРЕМІЩЕННЯ І ЗМІНА ПЕРСОНАЖНОЇ СВІДОМОСТІ У ПРОЗІ МИХАЙЛА КОЦЮБІНСЬКОГО	57
М. В. Моклиця РОМАНТИЧНА МІФОМОДЕЛЬ ПОВІСТІ ЮРІЯ ПОКАЛЬЧУКА «ОЗЕРНИЙ ВІТЕР» (ДО ПИТАННЯ ПРО «ВОЛИНСЬКИЙ ТЕКСТ»)	61
Л. М. Овдійчук ПРОСТІР ПАМ'ЯТІ ЯК ОДИН ІЗ СЮЖЕТОТВОРЧИХ ЧИННИКІВ У ПОВІСТІ ОЛЕНИ ЗАХАРЧЕНКО «ХУТІР»	66
О. Я. Пухонська «ВІЙНА ПІСЛЯ ВІЙНИ», АБО ВОЛИНЬ У ЛІТЕРАТУРНІЙ ВЕРСІЇ ПАМ'ЯТІ (ЗА РОМАНАМИ А. КОКОТЮХИ «ЧЕРВОНІЙ» ТА «ЧОРНИЙ ЛІС»)	71
П. В. Регрут РЕЦЕПЦІЯ ТВОРЧОСТІ МИХАЙЛА КОЦЮБІНСЬКОГО: СУЧАСНІ ЛІТЕРАТУРНІ ТЕНДЕНЦІЇ ...	75
О. О. Товт ХУДОЖНЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ІСТОРІЇ УКРАЇНИ В П'ЄСІ «УКРАИНСКИЕ СЦЕНЫ ИЗ 1649 ГОДА» М. КОСТОМАРОВА	81
Р. Л. Тхорук ДРАМА ЛЕВКА ЛОПАТИНСЬКОГО «БЕАТА Й ГАЛЬШКА»: МЕЛОДРАМАТИЧНІ АСПЕКТИ ПРАВОСЛАВНО-ХРИСТІЯНСЬКОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ	85
Н. М. Урсані, ХУДОЖНЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЖИТТЯ ОЛЕКСІЯ, ЧОЛОВІКА БОЖОГО В ЕЛЕГІЇ ФЕОФАНА ПРОКОПОВИЧА	90
Н. С. Ференц ТЕМА РІДНОГО КРАЮ В ЛІРИЦІ ЛЮДМИЛИ КУДРЯВСЬКОЇ	95

Н. О. Чиж ВОЄННИЙ ЩОДЕННИК ЯК «ТЕКСТ ПАМ'ЯТІ» В УМОВАХ ЕКСТРЕМАЛЬНОГО НАПРУЖЕННЯ ОСОБИСТОСТІ	99
М. М. Чобанюк ТВОРЧИСТЬ ВАРґАСА ЛЬОСИ У РУСЛІ ТЕОРІЇ КОНЦЕПТУАЛЬНОГО ХУДОЖНЬОГО СИНТЕЗУ	103
Jozef Šelepec K CYRILSKÝM RUKOPISOM VO FONDE ŠTÁTNEJ VEDECKEJ KNIŽNICE V PREŠOVE	107

РОЗДІЛ 2. МОВОЗНАВСТВО, ЛІНГВОДИДАКТИКА, МЕДІАОСВІТА

Т. В. Бабійчук РОЗВИТОК МЕДІАКОМПЕТЕНТНОСТІ СТУДЕНТІВ ПЕДАГОГІЧНОГО КОЛЕДЖУ (СТВОРЕННЯ БУКТРЕЙЛЕРІВ ЗА РОМАНАМИ ЛЮБОВІ ВАСИЛІВ-БАЗЮК)	112
Т. В. Здіховська, Н. В. Горбач ВИГУКОВІ ФРАЗЕОЛОГІЗМИ З ЕМОЦІЙНО-ОЦІННИМ ЗНАЧЕННЯМ У ПРОЗІ Б. ЛЕПКОГО ТА У. САМЧУКА: СЕМАНТИЧНИЙ І ФУНКЦІЙНО-СТИЛІСТИЧНИЙ АСПЕКТИ	116
І. М. Хом'як УНОРМОВАНЕ МОВЛЕННЯ ЯК ПЕРЕДУМОВА ДОСЯГНЕННЯ ОРФОГРАФІЧНОЇ КОМПЕТЕНЦІЇ	120
І. Б. Царалунга МОВА КОНФЕСІЙНИХ ПАМ'ЯТОК СЕРЕДНЬОВІЧНОЇ ВОЛИНИ	125

РОЗДІЛ 3. РЕЦЕНЗІЇ

О. Л. Глотов, НОТАТКИ НА МАРГІНЕСІ ДОСЛІДЖЕННЯ ПРО ЛІТЕРАТУРУ МАРГІНЕСУ З ПРИВОДУ МОНОГРАФІЇ М. М. КАЛІНІЧЕНКА «АМЕРИКАНСЬКИЙ РЕНЕСАНС В КОНТЕКСТІ ПОПУЛЯРНОЇ КУЛЬТУРИ СПОЛУЧЕНИХ ШТАТІВ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ СТОРІЧЧЯ». – РІВНЕ: О. ЗЕНЬ, 2017. – 208 С.	130
--	-----

Наукове видання

**Наукові записки
Національного університету «Острозька академія»
Серія «Філологічна»**

Збірник наукових праць

Випуск 65

Головний редактор *І. Д. Пасічник*

Відповідальний за випуск *С. О. Кочерга*

Укладачі *С. О. Кочерга, Р. А. Криловець*

Технічний редактор *Р. В. Свинарчук*

Комп'ютерна верстка *Н. О. Крушинської*

Художнє оформлення обкладинки *К. О. Олексійчук*

*За достовірність наведених фактичних даних, цитат,
власних імен, географічних назв та інших відомостей
відповідають автори.*

Формат 60x84/8. Ум. друк. арк. 15,58. Наклад 100 прим. Зам. № 12–17.

Папір офсетний. Друк цифровий. Гарнітура «TimesNewRoman».

Оригінал-макет виготовлено у видавництві
Національного університету «Острозька академія»,
Україна, 35800, Рівненська обл., м. Острог, вул. Семінарська, 2.
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи РВ № 1 від 8 серпня 2000 року.

Видавець СПД Свинарчук Р. В.
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи РВ № 27 від 29 липня 2004 року.
Тел. +38(067) 771 28 70, e-mail: 35800@ukr.net