



# ТАЇНИ

## ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ

ВИПУСК

25

---

2020

Міністерство освіти і науки України  
Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара

ТАЇНИ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ  
(до проблеми поетики тексту)

Збірник наукових праць

Випуск 25

м. Дніпро  
«Ліра»  
2020

УДК 821.161.2.09 (062.552)

Т 14

*Друкується за рішенням Ученої ради  
Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара  
(протокол № 6 від 21.12.2017 р.)*

**Редакційна колегія:**

д-р філол. наук, проф. Н. І. Заверталюк (наук. редактор), д-р філол. наук, проф. В. А. Гусев, д-р філол. наук, проф. В. І. Ліпіна, д-р філол. наук, проф. Л. І. Скуратовська, д-р філол. наук, проф. О. Д. Турган, д-р філол. наук, проф. В. Д. Нарівська, д-р філол. наук, проф. В. О. Соболюк, канд. філол. наук, доц. Н. П. Олійник, канд. філол. наук, доц. І. В. Пасько, канд. філол. наук, доц. Т. В. Кедич (відповідальний секретар).

**Рецензенти:**

д-р філол. наук, проф. В. А. Просалова;  
д-р філол. наук, проф. О. Л. Калашнікова.

Згідно з постановою Президії ДАК України від 14.04.2010 р. № 1-05/3 цей збірник наукових праць є фаховим виданням з філологічних наук (Бюлетень ДАК України. – 2010. – № 5. – С. 13).

**Таїни художнього тексту** (до проблеми поетики тексту): зб. наук. Т. 14 праць / Ред. кол.: Н. І. Заверталюк (наук. ред.) та ін. – Дніпро: Ліра, 2020. – Вип. 25. – 146 с.

Матеріали наукового збірника присвячені проблемам рецепції та інтерпретації творчості українських та зарубіжних письменників у сучасному літературознавстві та актуальним проблемам поетики художнього тексту класичної й сучасної української літератури.

Розраховано на науковців, викладачів, аспірантів та студентів філологічних факультетів, учителів-словесників.

***За зміст статей та точність викладеного матеріалу відповідальність  
покладено на авторів***

**ISSN 2313-1802**

© Дніпровський національний  
університет імені Олеся Гончара,  
2020

## **ЗМІСТ**

### **Розділ I**

#### **ПРОБЛЕМИ ПОЕТИКИ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ**

**Гонюк О. В.**

КОНЦЕПТ ПАМ'ЯТІ В РОМАНІ ЛЮБОВІ ГОЛОТИ «ЕПІЗОДИЧНА ПАМ'ЯТЬ» 5

**Дашко Н. С.**

КОНЦЕПЦІЯ СВІТУ В НОВЕЛАХ ЄВГЕНІЇ КОНОНЕНКО (НА МАТЕРІАЛІ ЗБІРКИ «ТРИ СВІТИ») 11

**Заверталюк Н. І.**

ХУДОЖНЯ ПРОЗА ПЕТРА ЛІСОВОГО 20–30-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ 17

**Іртуганова Т. Р.**

ЗБІРНИКИ ОПОДАНЬ-МІРАКЛІВ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ XVII СТОЛІТТЯ 29

**Калініна Л. Ю., Тараненко А. В.**

СВОЄРІДНІСТЬ НАРАТИВУ ПОВІСТІ ОЛЕСЯ ВОЛІ «ЗАВІРЮХА» 37

**Кедич Т. В.**

ОКАЗІОНАЛЬНІ ФРАЗЕОЛОГІЧНІ ОДИНИЦІ В РОМАНІ «БРУХТ» П. ЗАГРЕБЕЛЬНОГО ..45

**Кропивко І. В.**

КАРНАВАЛІЗОВАНА КУЛЬТУРНА СВІДОМІСТЬ ПОСТМОДЕРНОЇ ЛЮДИНИ (АВТОР, ПЕРСОНАЖ, КРИТИК) 51

**Мірошніченко Л. В.**

ХУДОЖНЄ ВІДОБРАЖЕННЯ ІСТОРИЗМУ В РОМАНІ П. А. ЗАГРЕБЕЛЬНОГО «Я, БОГДАН» ..62

**Мірошніченко Л. В., Ковальчук О. С.**

ДОКУМЕНТАЛЬНО-ПУБЛІЦИСТИЧНЕ ПІДРУНТЯ ТА ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ЗБІРКИ ОПОВІДАНЬ «РУКИ І ДУША» М. ДОЧИНЦЯ ..67

**Пасько І. В.**

ПРОБЛЕМАТИКА СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ФАНТАКСТИКИ ДЛЯ ДІТЕЙ (НА МАТЕРІАЛІ ПОВІСТІ ОКСАНИ ЛУЩЕВСЬКОЇ «ЗАЛІЗНИЙ ВОВК») ..74

**Резніченко Ю. О.**

СПЕЦИФІКА ЗМІШАНОЇ НАРАЦІЇ В ПОВІСТІ І. БАЙДАКА «ЧОЛОВІК З МОЇМ ІМЕНЕМ» ..81

**Сидоренко О. Ю., Гонюк О. В.**

КОНЦЕПТОСФЕРА ХРОНОТОПУ ВІЙНИ В ЦИКЛІ ОПОВІДАНЬ ЗБІРКИ «ЗЕМЛЯ ЗАГУБЛЕНИХ, АБО МАЛЕНЬКІ СТРАШНІ КАЗКИ» КАТЕРИНИ КАЛИТКО 88

<b>Смаглій І. В.</b>	
ФУНКЦІОНАЛЬНІСТЬ КОНЦЕПЦІЇ СЛУ В РОМАНІ «АНДРІЙ ЛАГОВСЬКИЙ» А. КРИМСЬКОГО	..94
<b>Тараненко А. В.</b>	
КОНЦЕПТУАЛЬНІСТЬ КОЛЬОРОПОЗНАЧЕНЬ У ПОВІСТІ БОРИСА ХАРЧУКА «КРИЖІ»	101
<b>Ткач О. О.</b>	
ПАМ'ЯТЬ ЯК ФОРМА ВИРАЖЕННЯ АВТОРСЬКОЇ СВІДОМОСТІ В ЗБІРЦІ РОМАНА БАБОВАЛА «ПАМ'ЯТЬ ФРАГМЕНТАРНА»	108
<b>Шаф О. В.</b>	
МОТИВ МОРЕПЛАВСТВА В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІРИЦІ ХХ СТОЛІТТЯ: МАСКУЛІННИЙ «ФОРМАТ» ХУДОЖНЬОГО ОСМИСЛЕННЯ	116

## **РОЗДІЛ II**

### **РОЗДУМИ НАД ПРОЧИТАНИМ**

<b>Галич О. А.</b>	
СЛОВО К. ДУБА ПРО СТОЛІТНЬОГО ПОЕТА	125
<b>Степовичка Леся</b>	
МИХАЙЛО НЕЧАЙ. ЖИТТЯ І ТВОРЧІСТЬ	130
ПАМ'ЯТІ ПОЕТА МИКОЛИ МИКОЛАЄНКА	136
<i>ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ</i>	138

**ПРОБЛЕМИ ПОЕТИКИ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ**

УДК 821.161.2

О. В. Гонюк (м. Дніпро)

**КОНЦЕПТ ПАМ'ЯТІ В РОМАНІ ЛЮБОВІ ГОЛОТИ  
«ЕПІЗОДИЧНА ПАМ'ЯТЬ»**

*У статті відзначено особливості художньої реалізації концепту пам'яті в романі Любові Голоти «Епізодична пам'ять», засоби індивідуально-авторського його втілення, семантико-функціонального навантаження концептів епізодичної, семантичної, генетичної та «процедурної» пам'яті. Актуалізується роль особистого спогаду, пригадування героїнею яскравих автобіографічних емоційно забарвлених подій. Досліджено архетипні образи дідівської та батьківської хати, саду, каменю. Виявлено специфіку відтворення складних механізмів пам'яті. Увагу акцентовано на персональних спогадах та взаємозв'язках поколінь, історії роду – народу – України.*

**Ключові слова:** *концепт, персональний спогад, емоційна, автобіографічна, процедурна, епізодична, генетична пам'ять, архетип, психологічний простір.*

*В статье исследованы особенности художественной реализации концепта памяти в романе Любови Голоты «Эпизодическая память», средства индивидуально-авторского его воплощения, семантико-функциональной нагрузки концептов эпизодической, семантической, генетической и «процедурной» памяти. Актуализируется роль личного воспоминания героиней ярких автобиографических эмоционально окрашенных событий. Исследованы архетипические образы дедовского и отцовского дома, сада, камня. Выявлена специфика отображения сложных механизмов памяти. Внимание акцентировано на персональных воспоминаниях и взаимосвязях поколений, истории рода – народа – Украины.*

**Ключевые слова:** *концепт, персональное воспоминание, эмоциональная, автобиографическая, процедурная, эпизодическая, генетическая память, архетип, психологическое пространство.*

Провідною тенденцією сучасної української літератури, зокрема жіночої прозової течії, є концептуалізація образу пам'яті: індивідуальної, колективної,



історичної, генетичної тощо. Концепт пам'яті у творах Л. Голоти («Епізодична пам'ять»), О. Забужко («Музей покинутих секретів»), Т. Зарівної («Каміння, що росте крізь нас»), Дзвінки Матіяш («Реквієм для листопаду»), І. Роздобудько («Зів'ялі квіти викидають») міцно пов'язаний із минулим, що «оживає» в персональних спогадах. «Осмислення теми пам'яті в системі не ідейно-суспільних чи націєтворчих, а швидше, екзистенційних координат – відкриття української літератури останніх десятиліть. Індивідуальна пам'ять як буття, як топос, як самоцінна величина, в сучасному інформаційно-хаотизованому світі, де все блискавично змінюється і де годі знайти хоч таку-сяку опору, залишається сакральним, незбаналізованим внутрішнім простором індивіда», – стверджує Л. Лавринович [5, 100].

Роман Л. Голоти «Епізодична пам'ять» відзначений Національною премією України ім. Т. Шевченка 2008 р. та високо поцінований у літературознавчій науці. Особлива увага дослідників була звернена на проблему жанру (М. Слабошпицький [9]), особливості історичної концепції (Л. Горболіс [3]) та хронотопу (О. Стадніченко [10]). Спробу вивчення концептосфери твору здійснено І. Мурдзою [8], але дослідниця обмежується виявленням специфіки художньої реалізації концепту саду. Актуальність нашої розвідки вбачаємо в необхідності вивчення картини світу в романі Л. Голоти через систему концептів, утілених у специфічному словесно-образному вираженні. Ми ставимо за мету виявлення семантики художнього концепту пам'яті у вищезгаданому творі з оглядом засобів індивідуально-авторського втілення творчого задуму письменниці.

Потрібно зазначити, що поняття концепту в сучасному українському літературознавстві та мовознавчій науці сьогодні не має єдиного визначення. Одним із перших потрактував термін «концепт» звернувся та виокремив їх основні функції С. Аскольдов. Слово «концепт» походить від лат. «conceptus», що в перекладі означає «думка, уявлення, поняття» й первинно використовувалося як термін логіки й філософії [1]. За С. Аскольдовим, концепти є тими ідеальними абстрактними одиницями, якими людина оперує в процесі мислення. Через них акцентується зміст отриманих знань, життєвого досвіду та результат пізнання людиною навколишнього світу у вигляді певних одиниць. Учений наголошує, що художні концепти відбивають специфіку індивідуально-авторського світобачення й водночас активізують художнє враження, що його створює слово-концепт [1].

За В. Масловою, «художні концепти є базовими одиницями концептуальної картини світу письменника, і тому відрізняються від концептів культурних та мовних за кількома параметрами: за змістом і способом експлікації, обсягом та історичною мінливістю. Художні концепти – авторські, жанрово-зумовлені, експлікуються одиницями мови й мовлення, є багатовимірними смислами, утвореними з фіксованим змістом» [7, 115].

І. Мурдза пропонує розуміти під художнім концептом «уявлення про фрагмент світу, втілене в специфічному словесно-образному виразі та реалізоване в художньому творі, сформоване загальнонаціональними

параметрами, пропущеними крізь призму авторської уяви, відтак доповнене індивідуальним досвідом і особистою уявою. Позаяк художній концепт містить у собі культурний досвід людства, він характеризує національну картину світу того народу, до якого належить письменник» [8].

Як зазначає В. Маслова, «першу розгорнуту концепцію пам'яті створив Аристотель у трактаті «Про пам'ять і спогади». Власне пам'ять властива і людині, і тварині, але спогади – лише людині. У новий час концепт пам'яті розробляли філософи (Гоббс, Локк), психологи, які вважали, що пам'ять – це матриця, форма психовідображення реальності, що здійснюється за допомогою відтворення й поновлення раніше засвоєних егооперацій, его ритуалів і егозвичок» [7, 196].

У такому контексті концептуальність назви роману Любові Голоти «Епізодична пам'ять» є вказівкою на сконденсовано ідейно-тематичний спектр твору. За М. Слабошпицьким, вона спрямовує «відтворення жіночої долі на перехресті часів і вітрів» [9], адже в романі художньо відображено конфлікт пам'яті різних поколінь, а особисті спогади дитинства головної героїні Турівни переплітаються з історією села Любимівки та всього українського суспільства 60–90-х рр. «Виходячи з того, що одним із провідних мотивів роману є пам'ять поколінь, зокрема інтегральна пам'ять покоління, що до нього міцно приросла назва шістдесятників, то перед нами роман з істотними ознаками історичного», – стверджує О. Стадніченко [10, 68]. «Епізодична пам'ять» – це психологічний термін на позначення пам'яті, яка «...зберігає інформацію про цілісні події – завжди взаємопов'язана й завжди автобіографічна» [4]. Цей різновид пам'яті пов'язаний зі спогадами про яскраві, емоційно забарвлені події.

Психологічний простір роману Л. Голоти становлять спогади головної героїні, творячи подвійну реальність, а картина світу в ньому розкривається крізь призму свідомості маленької дівчинки та зрілої жінки. Приїхавши в Любимівку у зв'язку з тяжкою хворобою та смертю матері, відома журналістка переосмислює власне минуле: *«уява із мстивою послужливістю примушувала її ще й ще вглядатися, вслухатися, відчувати в ознаках минулого себе сьогоднішню»* [2, 124]. Л. Голота відтворює складні процеси та механізми роботи пам'яті (запам'ятовування, зберігання, відтворення й впізнавання інформації): *«Ніби в її скроні вживлено електроди і хтось безжалісний час від часу приєднує їх до уявного, згасаючого електричного кола вимираючої Любимівки, примушуючи пам'ять не лише спалахувати яскравими зоровими та звуковими образами, але й заводячи її душу на те енергетичне коло, де чути всі проминулі голоси, звуки, видимі всі барви, відчутні запахи...»* [2, 124].

У романі української письменниці явно простежується трактування в художній інтерпретації концепції епізодичної пам'яті Е. Тульвінга, який розділив пам'ять на епізодичну та семантичну: перша має темпоральні оцінки, належить до специфічних епізодів, місць і подій, друга побудована за принципом тезауруса. У художньому творі Л. Голоти в епізодах полеміки Турівни з братом протиставлено пам'ять різних поколінь: *«А ти згадай, як переповідав наш батько історію роду, Любимівки? Як своєрідні сценарії з багатьма епізодами.»*



*Ось чому довгочасна пам'ять попередніх поколінь українців була набагато чесніша, правдивіша. Особистісна. І, оскільки в сценаріях завжди є герой й антигерой, мала ця пам'ять плоть і кров вчинку й дії. А наша пам'ять – система символів, якими маніпулюють... Таку пам'ять легко витіснити, скажімо, глобальними символами Мережі» [2, 73]. Авторка через сприйняття цих героїв актуалізує поняття так званої «процедурної» пам'яті: «Ми від тата з мамою, а вони – від землі. Але ми – не такі. Ми люди з процедурною пам'яттю, все – через зв'язки між стимулами і реакціями. Стимули, як правило, зовнішні, реакції – власні. Тож наша довгочасова пам'ять – це рефлексії і навички. Ось чому так любимо минуле...» [2, 73].*

За влучним спостереженням М. Слабошпицького, у творі є «блискуча метафора історії пам'яті – це ковдра, яка складається з різних шматків» [9, 3]. Ця ковдра пошита дбайливими руками матері Турівни зі старих речей, що відслужили своє, і кожен клаптик тканини в ній має свою історію. Наприклад, «...ось воно, кольору стиглої вишні плаття – мати пере чаклувала його на гарячий восьмикутник у центрі своєї ковдри. Либонь, згадувала, як справляла дочці великодню обновку у квітні 1971 року...» [2, 178]. Доторк до тканини пробуджує в героїні низку спогадів та викликає безліч асоціацій, адже «стара тканина в материних руках стала матерією, а не лише оболонкою, що прикривала доччину плоть: тож жінка може прочитати цю ковдру, як власне минуле, бо там, у минулому, не лише людські обличчя, в які ми не втомлюємося проникати, віднаходячи в них власне...» [2, 145]. Пам'ять метафоризується й в образі домотканого рядна: «Оглядаючись на події тридцятирічної давності, жінка раптом розуміє, що зафіксовані вони в її пам'яті, як грубо зіткане рядно, широкими кострубатими полосами, на якомусь гігантському верстаку, куди заплели й рвані стрічки її днів...» [2, 179].

Пам'яттю в романі наділені не лише люди, а й речі. Так, старе дзеркало зберігає у своїх глибинах відбиток обличчя маленької дівчинки й того життя, коли батько, матір, хлопчик і дівчинка були одним цілим. У спогадах Турівни архетипізуються образи дідівської та батьківської хати («<...> здавалося, що хата виняньчила її, вигодувала й навчила безлічі чудових і необхідних речей, показала такі дивовижі, яких не знайдеш навіть у товстелезній книжці із зеленими палітурками, де безліч казок, які вона згодом перечитала, а поки що їх читав уголос дід...» [2, 81]), образ дерева й саду, образ каменю («Ось той камінь, що під шипшиною – то лишень гілка або й листок великого кам'яного дерева, коріння якого так глибоко, що дістає негасимого вогню Родового Багаття. А навколо нього сидять усі наші родичі, які колись жили в цьому степу...» [2, 88]). Своєрідний «генетичний код» нації – це рушники та вишиванки, які, на думку Турівни, – «<...> закодована пам'ять, обереги, що промовляють до нас» [2, 247].

У романі «Епізодична пам'ять» художньо реалізується концепція генетичної пам'яті, що пов'язується з легендою про сонячних людей степу та камінь алатир і відчуттям маленької дівчинки, що вона «..старша за маму, бо вона пам'ятає той час, коли алатир ще був молодим, не вгрузлим у землю

каменем» [2, 24]. Не так давно поховавши батька, а на момент оповіді й матір, Турівна намагається змиритися з втратами, творить новий, власний духовний час: *«Серце, прохромлене минулим, теперішнім і <...> майбутнім, де тебе не буде... Але ж існує час духовний – наші уявлення про вічність, про її цінності, – де його межі? Чим вимірюється епізодичною пам'яттю, кількістю дежавю, коли нам здається, що ми давні, як світ або зовсім дитинні?.. Пам'ять серця чи пам'ять свідомості?.. Тепер, коли батька нема на землі, я часто думаю, що його духовний вік засягав на сторіччя. Може, це генетична пам'ять або абсолютний генетичний код?»* [2, 59].

Спогади про дитинство Турівни емоційні та пов'язані з глибокими переживаннями: *«Намагаючись заснути під крапотіння дощу, жінка відганяє свої спогади далеко-далеко, туди, де ще й слів не було: ось, вочевидь, ледь зіп'явшись на ноги, дівчинка поволі йде до яскравих квітів (мабуть, то були чорнобривці), над якими дзвенить джміль. Застигає над ним і.. плаче, бо не може вимовити, назвати те, що бачить і відчуває»* [2, 65]. Десь із глибин підсвідомого жінки виринає спогад про подію, що так вразила її на початку журналістської кар'єри: зустріч із заслуженою вчителькою для інтерв'ю, у хаті якої мешкало біленьке іграшкове ягнятко, а зранку це ж ягнятко очікувало її запечене й подане на святковій тарелі: *«Ну чому, чому на неї так незворотно впливають людські вчинки й слова, яким самі ці люди надають зовсім іншого значення? І чому так нав'язливо згадується оте біленьке – засушене ягнятко? І чому їй довіку найменовано бути людиною деталі та підтекстів?..»* [2, 235].

В особисті спогади головної героїні ніби «вписується» історія роду – народу – України. Це й історія тітки головної героїні Євдокії, молодість якої було загублено в таборах, й історія «цілих поколінь, народжених в утробному страхі, у вічному переляці перед владою, яка розорить, виморить голодом, а потім ще й запроторить у табори...» [2, 54]. Це історія українських заробітчан, доля яких уособлена в зображенні долі брата Турівни, котрий *«...після дев'ятих подасться у засвіти, в Південну Америку. Брат – інженер-мостовик, у світі десть ще будують мости над ріками і проваллями, а ми в Україні будемо повітряні мости в Європу, в Азію, в Америку, в Росію, тож інженери шукають собі заробітків деінде, тільки не в Україні»* [2, 70]. Метафоричний образ українських «безперспективних» сіл уособлений в образі старенької Марусі Перетятчих: *«<...> ось він, типовий силует на нинішніх сільських дорогах. Образ, типаж... Таке воно, українське село – на тремтячих старечих ногах, з ціпком у руці, з поминальним вузличком у другій... »* [2, 91].

Отже, наскрізним у романі Л. Голоти «Епізодична пам'ять» є концепт пам'яті, який художньо реалізується через особисті спогади головної героїні як зв'язок поколінь, історія роду – народу – України. У спогадах Турівни архетипізуються образи дідівської та батьківської хати, саду, каменю. Різновид епізодичної пам'яті пов'язаний з пригадуванням героїнею яскравих автобіографічних емоційно забарвлених подій. В основу концепції генетичної пам'яті покладено легенду про сонячних людей, а образи рушника й вишиваної сорочки набувають сакрального значення генетичного коду нації. Водночас

концепт пам'яті допомагає відтворити долю головної героїні в соціальному, історичному й філософському масштабах, показати її духовну еволюцію.

#### Список використаних джерел

1. Аскольдов С. А. Концепт и слово / С. А. Аскольдов // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста: антологія. – М.: Academia, 1997. – С. 267–279.
2. Голота Л. В. Епізодична пам'ять: [роман] / Л. В. Голота. – К.: Факт, 2007. – 288 с.
3. Горболіс Л. Зв'язок з предками як подолання буденності в романі Любові Голоти «Епізодична пам'ять» / Л. Горболіс // Наукові записки КДПУ. Серія: Філологічні науки. – Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2009. – Вип. 85. – С. 130–140.
4. Греченко Т. Концепції пам'яті [Електронний ресурс] / Т. Греченко. – Режим доступу: [http://flogiston.ru/articles/general/concept\\_memory](http://flogiston.ru/articles/general/concept_memory)
5. Лавринович Л. Дискурс пам'яті в сучасній українській прозі: основні ідейно-тематичні тенденції /Л. Лавринович // Філологічні студії. – 2008. – № 1–2. – С. 100–106.
6. Маслова В. А. Поэт и культура. Концептосфера Марины Цветаевой: [учебное пособие] / В. А. Маслова. – М.: Флинта, 2004. – 256 с.
7. Маслова В. Лики памяти в русской культуре и поэзии / В. Маслова // Ритми сучасної філології: до 50-річчя професора Т. А. Космеди: Збірник наук. праць / Упоряд. Ф. С. Бацевич. – Львів: ПАІС, 2007. – С. 194–202.
8. Мурдза І. Концепт саду в романі Любові Голоти «Епізодична пам'ять» [Електронний ресурс] / І. Мурдза // Електронне видання Київського ун-ту ім. Б. Грінченка. – К., 2014. – № 1. – Режим доступу: <http://synopsis.kubg.edu.ua/index.php/synopsis/article>
9. Слабошпицький М. Жінка на перехресті часів і вітрів / М. Слабошпицький // День. – 2015. – № 164. – С. 3.
10. Стадніченко О. Хронотоп у романі Л. Голоти «Епізодична пам'ять»: особливості поетики / О. Стадніченко // Вісник Запорізького національного університету. Філологічні науки. – Запоріжжя: ЗНУ. 2010. – № 1. – С. 67 – 71.

#### Annotation

#### **Honuk O. V. Realization of the concept of memory in the novel Love Holota “Episodic memory”**

*The article explores the peculiarities of artistic realization of the concept of memory in the novel Love Holota “Episodic memory”, a means of individually-episodic and genetic memory concepts revealed.*

*The specifics of the artistic realization of semantic and procedural memory are considered. The role of personal memory, related to the reproduction of the autobiographical emotionally-colored events of the past, of the protagonist's childhood, is being updated. Complex memory playback features detected.*

*The concept of memory in the work is closely related to the past, which emerges in the personal memories of the protagonist. Memory is understood in the system of existential coordinates. Thus, the personal memories of Turovna “fit” the history of the genus – the people – Ukraine. This is the story of the aunt of the main character Eudokia, whose youth was lost in the camps, and the story generations born in fear, in eternal fright before the authorities. This is the story of Ukrainian wage earners, the fate of which is embodied in the image of the fate of his brother Turovna, who after nine will go to work in South America. The metaphorical image of Ukrainian “upromising” villages is embodied in the image of old Marus Peretatchikha.*

*Episodic memory is associated with remembering the heroine of bright emotionally colored events. The concept of genetic memory is based on the legend of the solar people, and images of a towel and an embroidered shirt acquire the sacred meaning of the nation’s genetic code. The archetypal images of the grandparent’s house, the garden, the stone are archetyped.*

*Not only people but things are endowed with the memory of Episodic Memory. The author metaphorizes the memory in the images of a blanket sewn with her mother’s hands and a home-grown row: looking back on the events of thirty years ago, the heroine suddenly realizes that they are fixed in her memory, as roughly woven in a row, with wide gnarled stripes, on some giant, where the twisted ribbons of her days were knit. An old mirror retains in its depths the imprint of the little girl’s face and that of a life when the father, mother, boy and girl were one.*

**Key words:** *concept, personal remembrans, emotional, autobiographic, procedural, episodic genetic memory, psychological space.*

УДК 821.161.2–32.09

Н. С. Дашко (м. Дніпро)

## **КОНЦЕПЦІЯ СВІТУ В НОВЕЛАХ ЄВГЕНІЇ КОНОНЕНКО (НА МАТЕРІАЛІ ЗБІРКИ «ТРИ СВІТИ»)**

*У статті висвітлено особливості художньої реалізації концепції світу в новелістиці Євгенії Кононенко (збірка «Три світи»). Акцентовано на багатогранності картини світу, в основі якої опозиції «жіночий світ» – «чоловічий світ», «малий світ» – «великий світ» (новела «Випередила»), «середній – нижній – верхній» світи (новела «Три світи»), що скорельовують на реалізацію актуальних проблем морально-етичного, гендерного, екзистенційно-філософського спрямування. Виокремлено проблеми кризи сучасної сім’ї, зміни гендерних ролей, пошуку себе й гармонії*



у світі. Водночас простежено глибоке занурення авторки у внутрішній світ героїв.

**Ключові слова:** жіноча проза, новела, новелістика, символ, хронотоп, художня деталь.

*В статье исследуются особенности художественной реализации концепции мира в новеллистике Евгении Кононенко (сборник «Три мира»). Акцентируется многогранность картины мира, в основе которой оппозиции «женский мир» – «мужской мир», «малый мир» – «большой мир» (новелла «Опередила»), «средний – нижний – верхний» миры (новелла «Три мира»), актуализующие реализацию проблем морально-этического, гендерного, экзистенциально-философского значения. Выделены проблемы кризиса современной семьи, изменения гендерных ролей, поиска себя и гармонии мира. При этом прослеживается глубокий интерес автора к внутреннему миру героев.*

**Ключевые слова:** женская проза, новелла, новеллистика, символ, хронотоп, художественная деталь.

Євгенія Кононенко – сучасна українська письменниця, у творчому доробку якої романи, повісті, оповідання, новели, есе, дитячі книжки, літературні переклади з французької та англійської мов, дослідження у сфері культурології, публіцистика.

Творчість Є. Кононенко вивчали з різних позицій, насамперед – у контексті сучасної української літератури й жіночої прози зокрема. Серед дослідників її творчості А. Біла [1], Н. Герасименко [2], Ю. Кушнерюк [6], В. Просалова [7], С. Філоненко [8], В. Христо [9] та ін. Як справедливо зауважують науковці, «творчість Євгенії Кононенко представляє сучасний літературний простір, зорієнтований на відкриття жіночого світобачення, переосмислення образів, кодів, концептів, символів, міфологем, знаків світової феміної традиції» [9, 316]. Проте суб'єктом мовлення в оповіданнях і новелах Є. Кононенко переважно є чоловік. Саме таким чином, на думку А. Білої, «поглиблюється конфлікт між сприйняттям іншого й себе у заплутаному світі соціальних ролей, де жіночо-чоловіче відкинуте на береги або перетворене на кашоподібну андрогінну масу. Водночас така оповідна форма пропонує ряд художніх перспектив. Приймаючи на себе психосексуальну інаковість героя, авторка дає змогу персонажеві “розкритися” й означити світ довкола» [1].

Мала проза Є. Кононенко складається з кількох збірок, серед яких «Повії теж виходять заміж» (2004), «Новели для нецілованих дівчат» (2006), «Три світи» (2006), «Книгарня «Шок»» (2010) і становить чималий інтерес для літературознавців. Як зауважує Н. Герасименко, тема, до якої здебільшого звертається письменниця у своїх збірках, – «це проблеми суспільної моралі, колективний фальш якої проник у найменшу ланку

суспільства – сім'ю» [2]. У новій збірці Є. Кононенко «Празька химера», що побачила світ нещодавно (лютий 2019), незважаючи на назву, лише перші два твори («Празька химера» й «Паризькі химери») позначені містикою, решті ж притаманна реалістичність зображення, центральне місце в них відведено образам жінок, «як індивідуальним, самобутнім особистостям, але зазвичай із мінорними долями». Щодо чоловіків, то авторка ставить усіх на один щабель, не вивищуючи «сильну статтю» [5]. В обраному нами аспекті новелістика письменниці об'єктом дослідження літературознавців не була, що зумовлює актуальність нашої теми.

У новелах збірки «Три світи» художня картина світу представлена багатогранно, при цьому авторська увага передусім зосереджена на вираженні внутрішнього світу героїв, хронотоп їхнього зовнішнього світу здебільшого є обмеженим і має свої координати: переважно міська квартира, де панує непорозуміння між свекрухою й невісткою («У неділю рано»), матір'ю й сином («Нові колготки»), матір'ю й дочкою («Поцілунок у сідницю»), чоловіком і дружиною («Випередила»). У новелі «У неділю рано» світ постає крізь призму погляду свекрухи як такий, що «зійшов з ума» [4, 13]. У новелі «Бра над ліжком» головна героїня прагне вирватися з тенет буднів, щоб побачити великий світ, але при цьому часом вона змушена робити нелегкий вибір. У новелі «Елегія про старість» зображено стару самотню жінку, життя якої «складалося з приголомшливих ударів і впертих вставань» [4, 19], щоразу вона піднімалася й ішла далі, але тепер відчуває, що більше не встане, бо сучасний світ котиться в прірву бездуховності, летить «у страшну безодню – усе життя, уся епоха...» [4, 19]. Отже, письменниця акцентує увагу на зображенні не лише руйнації сім'ї, метафоризм стосунків між батьками та дітьми, а й руйнування світу як такого.

У новелі «Випередила» в основі художньої картини світу опозиції «жіночий світ – чоловічий світ», «малий світ – великий світ». На думку головного героя, «траєкторія життєвого шляху – то вісімка. Мале коло – це побут. Велике коло – світ. Чоловікові слід обертатися великим колом, жінці – малим» [4, 101]. Увесь час герой прагне вибратися з «малого кола», бо «найогиднішим місцем в усьому світі для нього стала ця захаращена кімната з високим стільчиком для годування дитини» [4, 100]. Проте, за іронією долі, малий світ, що є жіночим світом, поглинає героя повністю, бо дружина, не витримавши такого життя, де вона була «ніби прив'язана», покинула чоловіка з дитиною. Відбувається зміна гендерних ролей, а на думку чоловіка, – «зміна конфігурації» світу.

Цікавою щодо інтерпретації світу є новела «Три світи» (саме її назву винесено в заголовок), яка, за визначенням Анни Білої, посідає «друге місце за «престижністю» й частотністю друку» [1]. Образ світу постає в ній у двох основних вимірах: макрокосм – зовнішній світ і мікрокосм – світ окремої людини. Ці світи своєю чергою розпадаються на кілька площин. Зовнішній світ презентовано крізь призму світогляду головного героя, юного хлопця,



який переконаний, що в людському бутті існує три світи (звідси й поетика назви новели): середній, нижній і верхній, кожен із яких має свій культурний, морально-етичний, психологічний виміри й свою характеристику. Нижчий світ – то маргінальний світ суспільства, де *«на брудних матрацах сплять у підвалах або на горищі. Там програють людей у карти, там тюрми, слідчі ізолятори, звичка до ударів по пиці, бланші»* [4, 8]. Усіх звичайних мешканців комунальної квартири герой характеризує як таких, що живуть у середньому світі: *«<...> стоїмо в чергах або, якщо навіть і не стоїмо. Їздимо у переповненому трєфіку <...> Щось робимо задля хліба насущного, іноді ходимо в гості із бісквітним тортом...»* [4, 8]. Третій світ – вищий світ – світ культури: *«Там читають Шекспіра! В оригіналі! Без словника! Там люди збираються, щоб читати вірші і слухати музику <...>. Там щось збагнули у бутті, щось зрозуміли...»* [4, 9].

Кожен із цих світів має свої хронотопічні параметри. Так, середній світ, де мешкає головний герой, – *«непрямокутна кімната із вузьким віконцем, що виходило у стрімке внутрішнє подвір'я, а із вікна у коридорі відкривалася небувала панорама Міста»* [4, 7]. Уособленням вищого світу є кімната адвоката Миколи Маркіяновича, якого всі на комунальній кухні називають «професор». Знаковою є художня деталь «зачинені дерматинові двері» – як знак перешкоди, неможливості потрапити в той світ звичайному обивателю. Комунальна кухня з «горластою Зінькою» – своєрідна точка дотику двох світів – проміжним простором між середнім і вищим світами.

Світи постійно взаємодіють між собою. У тексті новели, щодо зазначеного вище, зауважено: *«Він знав, що світи сплітаються між собою і в проваллях нижчого світу є люди із світу вищого»* [4, 11]. У зошиті герой констатує: *«Приналежність до вищого світу дає можливість лишатись людиною у страшному нижньому світі. Але як вибратись у третій світ із не кривавої багнюки сірого повсякдення?»* [4, 11]. Таке філософське питання, що постає перед героєм, на нашу думку, так і залишається не розв'язаним. А художні деталі *«Горласту Зіньку посадили»* [4, 12]; *«Ми те вікно заклали дошками, зробимо полицки для косервацій»* [4, 12] є свідченням того, що вибратися у вищий світ для деяких героїв є просто неможливим. Те, що головний герой разом із матір'ю переїхали до окремої квартири, а згодом він оселився там із молодого дружиною, ще не означає, що він перебрався у вищий світ, адже продовжує своє буденне існування. А якщо, на його думку, і перебрався, то це аж ніяк не означає, що став там щасливим, адже його постійно огортає сум, що він *«ніколи не зайде до своєї колишньої квартири, не подивиться на місто крізь вікно понад письмовим підвіконням»* [4, 11]. Внутрішній світ героя – його психологічний простір, що постає роздвоєним. У ньому виокреслюється ще один світ – світ уявлень героя про бажане (ідеальне) існування, світ його ілюзій. Невипадковою наявна у творі художня деталь «біло-рожеві пелюстки», що летять, адже білий колір у психології символізує розчарування, а рожевий – романтичність.

Колористична деталь «рожеве світло» домінує й у новелі «Рожеве світло на зупинці», де теж символізує ілюзорність світу (що підкреслено деталлю «туманний силует» у рожевому світлі [4, 58]), а художня деталь «рожеве світло в синій мряці» прочитується і як символ надії, можливості втечі від сірих буднів. Є. Кононенко протиставляє два світи головного героя: рідний дім (де на нього чекають дружина й донька), маркером якого є жовте світло як символ повсякденності, і дім піднесеного щастя (де живе коханка), наповнений неймовірним рожевим світлом, що постійно вабить його: *«Траплялося, він йшов до неї з думкою більше не приходити. Але рожеве світло на зупинці вабило і тягло до себе, і він набирав її номер, не відводячи очей від рожевого вікна угорі, домовлявся про наступні зустрічі, і радість передчуття мала неймовірні барви, яких не мало саме побачення»* [4, 57]. Для головного героя ці два світи стають уособленням двох континентів, що існують паралельно: один – *«континент тихих радощів і радощів гучних, континент сварок, примирень, спільного побуту і спільних дітей»* [4, 59] – це подружнє життя; інший – безмежний континент таємних зв'язків, *«зв'язків коротких і тривалих, випадкових і призначених самим небом»* [4, 59]. Герой приходиться до усвідомлення, що роздвоївся й водночас належить до обох континентів, але не в змозі зробити вибір.

Насамкінець додамо, що мотив роздвоєння не новий в сучасній українській літературі, він яскраво представлений, наприклад, у новелістиці Л. Таран. Щоправда, у її творах у стані роздвоєності зазвичай опиняються головні героїні, бо сприймають навколишній світ неоднозначно (а ще частіше – самих себе або частину власного внутрішнього світу), тому сумніваються, шукають себе, а «боротьба між різними “Я” стає їх суттєвою рисою» [3, 104]. Проте об'єднує обох письменниць те, що вони крізь призму світогляду своїх героїв моделюють їх психологічний простір і передають їхні внутрішні стани, роздуми, почуття до найменших порухів.

Таким чином, художня картина світу в новелістиці Є. Кононенко є багатогранною й на її тлі відображені актуальні проблеми сьогодення: морально-етичного, гендерного, екзистенційно-філософського характеру. У центрі авторської уваги опиняються проблеми кризи сучасної сім'ї, зміни гендерних ролей, пошуку себе й гармонії у світі. Разом з тим простежується й глибоке вираження внутрішнього світу героїв.

#### Список використаних джерел

1. Біла А. Сфери інобуття в прозі Євгенії Кононенко [Електронний ресурс] / А. Біла. – Режим доступу: <http://md-eksperiment.org/post/20170727-sferi-inobuttua-v-prozi-yevgeniyi-kononenko>.
2. Герасименко Н. Мала проза Є. Кононенко як реалістична модель українського суспільства межі ХХ–ХХІ ст. [Електронний ресурс] / Н. Герасименко. – Режим доступу: [http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis\\_nbuv/cgiirbis\\_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN](http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN)

&IMAGE\_FILE\_DOWNLOAD=1&Image\_file\_name=PDF/Litpro\_2014\_3\_6.pdf.

3. Дашко Н. Мікрокосм жінки в новелістиці Л. Таран: філософсько-психологічний вимір (на матеріалі збірки «Артеміда з ланню») / Н. Дашко // Проблеми сучасного літературознавства. – Одеса, 2019. – С. 104–115.

4. Кононенко Є. Три світи: Вибрані новели / Євгенія Кононенко. – Львів: ЛА «Піраміда», 2006. – 152 с.

5. Кухарська В. Химерність, як ознака життя жінки: Рецензія [Електронний ресурс] / В. Кухарська. Режим доступу: <https://www.yakaboo.ua/praz-ka-himera.html#tab-reviews>.

6. Кушнерюк Ю. Р. Українська жіноча проза кінця ХХ століття: світоглядні моделі й особливості художнього стилю: автореф. дис. канд. філол. наук: 10.01.01 / Ю. Р. Кушнерюк. – Дніпропетровськ, 2008. – 19 с.

7. Просалова В. А. Суб'єктна організація збірки новел Євгенії Кононенко «Три світи» / В. А. Просалова, Ю. Ю. Ніконенко // Вісник Маріупольського державного університету. Серія : Філологія. – 2017. – Вип. 17. – С. 75–80.

8. Філоненко С. О. Концепція особистості жінки в українській прозі 90-х років ХХ століття: Монографія / С. О. Філоненко. – К., Ніжин : ТОВ Видавництво «Аспект-Поліграф», 2006. – 156 с.

9. Христо В. Творчість Євгенії Кононенко в контексті сучасної української прози / В. Христо // Науковий вісник МНУ ім. В. О. Сухомлинського. Філологічні науки (літературознавство). – Миколаїв, 2016. – С. 315–318.

#### *Annotation*

#### ***Dashko N. The conception of the world in Eugenia Kononenko novels (based on the material of 'Three Worlds' collection)***

*In this article the peculiarities of the world artistic conception in Eugenia Kononenko novels are explored based on the material of 'Three Worlds' collection. The global picture is represented very multilaterally but the main attention is focused on the characters' inner world because the chronotope of their outer world is always limited. It is mainly an apartment, where there is often a misunderstanding between mother-in-law and daughter-in-law ('Early Sunday'), mother and son ('New Stockings'), mother and daughter ('Kiss in the Buttocks'), husband and wife ('Outstripped'). In the story 'Outstripped' the basis of the artistic picture of the world lies in the opposition 'women's world vs. men's world', 'small world vs. the bigger world'. In the story 'Early Sunday' the world appears as 'gone mad' through the prism of the mother-in-law's view. In the story 'Lamp above the Bed', the main female character escapes the nets of everyday life to see the bigger world. In the story 'Elegy on Oldness' there is an old and lonely woman who thinks that the modern world is going towards the spiritless abyss.*

*The main attention is paid to the story 'Three Worlds' where the image of the world appears in two main dimensions: the macrocosm – outer world and the microcosm - the world of an individual. These worlds in turn split into several levels. The outer world is depicted through the prism of the main character's outlook. A young boy who believes that there are three worlds in human existence: the middle, the lower and the upper one. Each of them has its own cultural, moral and ethical, psychological dimensions and own characteristics.*

**Key words:** *women prose, story, novel, symbol, chronotope, artistic detail.*

УДК 821.161.2

Н. І. Заверталюк (м. Дніпро)

## ХУДОЖНЯ ПРОЗА ПЕТРА ЛІСОВОГО 20–30-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

*У статті розглянуто прозу Петра Лісового, українського публіциста й письменника 20–30 років ХХ ст. відзначено стан її дослідження в українському літературознавстві. На підставі аналізу низки його творів наголошено на специфіці її жанрової природи, висвітлено її проблемно-тематичний зміст і характер його художньої реалізації. Не оминаючи наявності у творах П. Лісового, як письменника залежного від радянської ідеології, відповідних політичних штампів, акцентовано на тих ознаках, що засвідчують прагнення їх автора до реалістичного зображення дійсності, та його художній майстерності. У зв'язку з цим особливу увагу приділено розгляду повісті в новелах «За Збручем», яка за темою (людина у світі війни (Першої світової) та викриття політики завойовництва воюючих сторін) актуальна й сьогодні, а за рівнем художньої її репрезентації може зацікавити сучасника.*

**Ключові слова:** *жанрова специфіка, повість в новелах, хронікальність, публіцистичність, психологізм, антивоєнні мотиви, актуальність.*

*В статье рассматривается проза Петра Лисового, украинского публициста и писателя 20–30 годов ХХ ст. Определен уровень ее исследования в украинском литературоведении. На основе анализа ряда произведений П. Лисового акцентировано внимание на своеобразии ее жанровой природы, освещено ее проблемно-тематическое содержание и характер его художественной реализации. Подчеркивая наличие в его художественных произведениях политических штампов советской идеологии, автор статьи останавливает внимание на моментах реалистического изображения действительности в них, на художественном мастерстве писателя. В связи с этим речь идет о повести в новеллах «За Збручем», которая за актуальностью темы (человек в мире войны (Первой мировой) и разоблачение политики*



завоевания воюющих сторон) на сегодняшний день и уровнем ее художественной реализации может заинтересовать современного читателя.

**Ключевые слова:** жанровое своеобразие, повесть в новеллах, хроникальність, публіцистичність, психологізм, антивоєнні мотиви, актуальність.

Звернутися до постаті Петра Лісового, до його творчості мене спонукало нещодавно почуте запитання: «Чи є на сьогодні забуті письменники, чи й окремі твори української літератури, які варто було б повернути?». Питання цілком доречне. Згадаймо, протягом багатьох років поверталися, зокрема, після розвінчання культу особи Сталіна твори «розстріляного відродження», а після них – дисидентів. У цьому зв'язку запитання молодих літературознавців оживило в моїй пам'яті постать П. Лісового, зокрема його роман «За Збручем».

Петро Андрійович Лісовий (Шашенко) свій шлях в літературу розпочав у 20-х роках ХХ ст. як публіцист-газетяр. За його плечима на той час були Перша світова війна і революція 1917 року, безпосереднім учасником яких він був. Перша сформувала його антивоєнну свідомість і спрямувала завдяки так званим солдатським комітетам, що активно діяли в царській армії, його інтерес до більшовиків, друга – утвердила його на їх політичних позиціях. Надалі це й визначило його погляди на світ і людину в ньому, характер інтерпретації соціальних подій у країні, що й підтверджено його статтями, які публікувалися на сторінках газет «Більшовик» і «Киевский пролетарий» та працею в радянських установах.

Працюючи секретарем Уманського окрвиконкому (1919), секретарем окрвиконкому в Чернігові і Ніжині (1921–1924), П. Лісовий активно виступає зі своїми публіцистичними творами на сторінках «Вістей ВУЦВК», «Селянської правди». З 1924 року професія газетяра-журналіста стає для нього основною. Спершу в газеті «Вісті ВУЦВК» (на цей час її редактором був В. Еллан-Блакитний, активно він публікувався і після його смерті (1925)). З 1929 року П. Лісовий був заступником її головного редактора. Прийшовши до «Вістей ...», він зближується і з літературним угрупованням «Гарт», який на той час теж очолював В. Еллан-Блакитний, з його Харківським осередком, членами якого були М. Хвильовий, П. Тичина, М. Йогансен, М. Яловий, О. Досвітній та ін.. Йому виявилися близькими концептуальні засади «Гарту», адже в його статуті 1924 року наголошувалося, що в основі творчості її членів є «марксистська ідеологія» та програмові постулати комуністичної партії» [8, 91], як і ВАПЛІТЕ, що з'явилося після занепаду «Гарту»<sup>1</sup>.

Найбільш вагоме, на погляд самого П. Лісового, із його публіцистики і малої прози, опубліковане на сторінках газет, було ним об'єднане і видане окремими збірками. За період 1924–1933 років вийшло понад півтора десятка книг його нарисів і оповідань («Сільське», «В тумані» – 1924; «В революцію» –

<sup>1</sup> Сучасників часом дивує: як же при такій ідеологічній платформі майже всіх її членів було розстріляно радянською владою?

1925; «Кубань» – 1928; «Правда-Казка» – 1929; «З дороги», «Край чорного золота», «У донських степах», «Українська Ніагара», «Чудотворці» – 1930; «Бризки крові», «Демонстрація» – 1931; «Світовий рекорд» – 1933 та ін.).

Досліджуючи публіцистику українських письменників 20–30-х років минулого століття, я звертала увагу на тематику живописної творчості П. Лісового [4, 29–34; 112–116; 224–225]. Вона досить широка: революція і громадянська війна, боротьба з інтервентами, життя села, індустріалізація, «виховання нової людини» тощо. Висвітлюючи їх, П. Лісовий не відступав від політичних засад провладної партії, до якої належав. Сьогодні його публіцистика – одна із ознак минулого: вона перевантажена штампами-ідеологемами із партійного лексикона, похвальби на адресу будівників соціалізму. Він агітував за перетворення села («Нетрі села», «Молотки стукають», «Дніпробуд» та ін.) і таврував тих, хто цьому перешкодив – так званих «рвачів, шкурників-чиновників», неорганізованість (збірка «Край чорного золота»). Саме таке зображення дійсності в картинах П. Лісового і схвалювала тодішня критика, наголошуючи, що він «кожне досягнення» на селі і на виробництві трактує як «один із наймогутніших маяків соціалізму, як один із елементів прообразу нового майбутнього» [ж. Критика – 1930. – № 11. – С. 30]. При цьому «не помічала» окремі відступи від рекомендованих штампів зображення сучасності.

Часом в картинах П. Лісового проривався біль, коли йшлося про життя селян за часів непу («Крик села»), коли він акцентував увагу на недовірі селянства владі, спричиненої явно нераціональним характером впровадження владою політики «перетворення» села («І треба і не треба» – 1922). Оригінально, наприклад, інтерпретовано методи насаджування нової свідомості селян за радянської влади у фейлетоні «Комуністичний похорон (до питань побуту)» [10]. Додаток до назви в дужках зорієнтовує на працю Л. Троцького<sup>2</sup> «Питання побуту», про яку згадано вже у фіналі фейлетону безпосередньо. Вживання цієї назви в підзаголовку фейлетону П. Лісового знижує урочистість заявленого ритуалу. Закладена в назві суперечність («комуністичний похорон» / «побут») розгортається з розвитком сюжету як полярність двох світів: традиційно селянського і нав'язуваного комуністами нового. Не сприймається селянами навіть означення «комуністичний», у їхній мові побутує – «комунівський», хоч вони й ідентичні, але селянам їхнє ближчим видається.

Події в сюжеті фейлетону «Комуністичний похорон (до питань побуту)» розгортаються стрімко. На початку твору автор повідомляє, що в селі Виблях на Чернігівщині «помер голова сільбудинку» і «товариші небіжчика думають. – Як похоронити...»<sup>3</sup> Ім'я, прізвище небіжчика не названо, не згадано й про його

<sup>2</sup> Троцький Лев (1879 – 1940) – діяч і ідеолог російського і міжнародного комуністичного руху, учасник революцій і більшовицького перевороту; претендуючи на владу й проповідуючи свої погляди на комунізм і його утвердження у світі (теорія перманентної революції, заперечення сталінської тези можливості будівництва соціалізму в одній, окремо взятій країні, теорія демократичного централізму в комуністичній партії), вступив у конфлікт зі Сталіним і був висланий із СРСР (1929); убитий у Мексиці агентом радянської розвідки [17, 1368].

<sup>3</sup> Тут і далі із тексту «Комуністичний похорон (до питань побуту)» цит. за: Вісті ВУЦВК. – 1923. – 2 вересня.



приналежність до партії, його іменовано означеннями «товариш», «хороший товариш», «простий непомітний робітник», аналогічно презентовано й організаторів похорону – вони теж фігурують як «товариші», і їхній шеф зокрема.

Питання «Як хоронити...» набуває статусу ідеї і зумовлює розвиток конфлікту – зіткнення «товаришів», які виступають, за словами селян, за «комуністський похорон» без попа і «попівських церемоній», з «оркестром духової музики, прапором і 2-3 ораторами», що підтримано шефом, який «дав і труну, і оркестр, і ораторів», із родичами та односельчанами, які за похорон «із попом, по закону, як слід», бо він «Все-таки чоловік, а не собака». Перші задоволені, вони тверді у своєму виборі, інші – здивовані й гнівно висловлюють своє ставлення до них. Їхній емоційно-психологічний стан оприявнюється на рівні самобутності їх мовлення, реплік-оцінок («Анцихристи!»; «І як земля вас, бузувіри, носить!»; «-Пху!..» тощо). Початкова їх реакція підкреслена узагальнюючою фразою: «Все село піднялося». У такому контексті розв'язка видається несподіваною – протилежні сили поєдналися. До цього, за інтерпретацією автора, призвели насамперед цікавість селянства («Усякому було цікаво подивитися на той комуністський похорон»), по-друге, пафос промови оратора. Як наслідок: не було чути вигуків «анцихристи», «люципери» «хоронять, як собаку» і висновок «товаришів»: «комуністичний похорон» є «великою силою агітації», вагомий зразок «антирелігійної пропаганди». На цьому тлі народжується й абсурдна ідея партійців: «просто приписати робити “комуністський похорон” і зобов'язати <...> ховати комуністів “з відповідною урочистістю і тим самим перетворити їх в засіб агітації” <...> “комуністський” похорон має увійти в наш побут». Несумісність зіставлених у цій настанові урочистості і побуту відкриває інші аспекти підтексту як своєрідної форми не лише заклику до проведення таких «похорон», а й на рівні підсвідомості виразу побажань смерті комуністам в ім'я тієї агітації.

Активно працюючи як журналіст-газетяр, П. Лісовий в кінці 20-х років ХХ ст. презентує себе і як автор художніх творів, які спершу здебільшого друкувалися на сторінках журналів. Серед них романи «Микола Ярош» («Молодняк»<sup>4</sup>, 1930), «Записки Юрія Діброви» (альманах «Літературний ярмарок»<sup>5</sup>, 1930), науково-фантастична повість «Гаррі Сміт, або Янки в українських преріях» («Червоний шлях», 1933, № 2, 3). Окремим виданням вийшли науково-фантастична повість «Червона ракета» (1932), пригодницька повість «Azalia rontika». Останні дали літературознавцям підстави назвати П. Лісового «зачинателем» пригодницької та науково-фантастичної літератури, поставити його поруч із Ю. Смоличем, М. Трублаїні, Д. Бузьком.

Як і публіцистика, художні твори П. Лісового відзначаються мітами авторської індивідуальності на рівні стилю. Його статті, есеї, нариси, найбільш

<sup>4</sup> Літературно-мистецький та громадсько-політичний журнал ЦК ЛКСМУ.

<sup>5</sup> Після ліквідації ВАПЛІТЕ, отже, і його журналу, письменники-ваплітяни, серед яких був і П. Лісовий, об'єднувалися навколо новоствореного альманаха «Літературний ярмарок». Перша і друга книги вийшли в грудні 1928 року.

поширені в його газетній практиці, структуруються на поєднанні публіцистичних (документалізм, акцентуація політично-соціальних аспектів дійсності) і художніх констант відтворення реальних подій (індивідуалізація діалогів, психологізація характеристик реальних осіб, інтимізація описів). А белетристиці П. Лісового притаманні окремі домінанти нарисового стилю (акцентуація політичних концептів, агітаційність авторських відступів і частково монологів героїв (наприклад, роздуми про сенс імперіалістичної війни в романі «За Збручем»), історичні деталі в оповіді про сучасність (як у фіналі повісті «Наші слобожани»), хронікальність зображення реальних подій). Це забезпечує індивідуальність оповіді в прозі П. Лісового.

Оповідання, повісті, романи П. Лісового не випадали із загального контексту радянської літератури 20-х – початку 30-х років ХХ ст., будучи ідентичними до вимог численних постанов партії з питань розвитку літератури і преси. У них зображено життя народу України в його історичному ракурсі, зокрема селян і робітників України і Росії («Записки Юрія Діброви», «Наші слобожани»), події Першої світової війни («За Збручем»), революції й громадянської війни («Микола Ярош»). Оригінальність їх композиційно-стилістичної структури зумовлює широту художньої реалізації обраних автором для художньої презентації тем і проблем. Передусім це поділ тексту на окремі розділи-оповідання, що не мають міцного сюжетного зв'язку між собою, кожний може існувати самостійно, його тематичний зміст означений окремим заголовком. Так, повість «Наші слобожани» складають десять цілком самостійних оповідань за темою, героєм, зображеними подіями («Перші переселенці» – про шляхи українців у XVII ст.; «Вольтер'янець» – герої епохи Петра Першого та Мазепи; «Страшний яр» – про голод селян Воронівки...). І так послідовно від оповідання до оповідання розгортаються описи життя слобожан, мешканців Воронівки часів Мазепи і Богдана Хмельницького, революції 1905 року аж до сучасності. Змінюються часи, змінюються герої, що майстерно типізується автором. Серед героїв твору типи козака, кріпака, селянина, робітника та їхніх антиподів: пана-кріпосника, урядовця, пристава, капіталіста. Представники різних епох і соціальних груп, вони по-різному сприймають світ, по-різному усвідомлюють своє місце в ньому, місце в боротьбі за своє майбутнє. Так, у розділі «Страшний яр» образ кріпака Антона Запорожця є уособленням типу борця-одинака. А образ Хорька Холода – уособленням стихійного бунтаря, розбійника [11, 49–52]. У розділі «Отрада» яскраво виписано тип здирника і шахрая. Спершу, ще не назвавши його імені (Вахромей), автор рекомендує його як «солдата», підкреслюючи таким чином його минуле [11, 86]. Після цього зосереджує увагу на його характеристиці, відтінюючи її сатиричними мітмами. Дії, поведінка Вахромея зумовлює сприйняття його односельцями як «чуми», «павука, що обснував своєю павутиною жертви і тримав їх доти, поки не висасав всієї крові» [11, 91]. Герої ІХ розділу «Отречемся от старого мира» артикульовані як соціальні типи, які усвідомлюють необхідність організованої боротьби проти самодержавства (образи Макара, учителя Воронька, селян слободи Рубіжне).

У кожному розділі повісті «Наші слобожани» виокремлено одного-двох персонажів, які є епіцентричними в розвитку сюжету. Інші – епізодичні. Із окремих, самостійних новел складається і роман «За Збручем». Саме він за темою, художнім рівнем її реалізації, соціо-психологічними характеристиками персонажів, їх індивідуалізацією належить до тих творів, які були б цікаві сучасному читачеві.

Після 1933 року ім'я П. Лісового, як і багатьох письменників 20–30-х років, зникає зі сторінок радянської періодики, не публікуються і його художні твори. Згадки про них з'являються в кінці 50-х років минулого століття. Шлях їх відродження, передусім у форматі лаконічного нагадування, виразно простежується на сторінках, скажімо, «Історії української літератури» видань різних років. Так, у 2-ому томі двотомної «Історії української літератури» (1959), у третьому його розділі (автор А. Тростянецький), де йдеться про прозу 1924–1929 років, поруч із А. Головком, П. Панчем, О. Досвітнім та ін. названо й П. Лісового (без повного написання імені) [6, 122]. Через кілька сторінок у виділенні тем («великого історичного повороту в долі народу і країни <...>: революції і громадянської війни», «класової боротьби на селі») теж у низці оповідань і повістей (М. Ірчана, І. Микитенка, О. Досвітнього та ін.) названо із вказівкою дат їх опублікування твори П. Лісового «В революції» (1925) та «Записки Юрія Діброви» (1927) [6, 125]. При цьому підкреслено, що їх об'єднує «юнацький запал і неповторна свіжість життєвих спостережень» [6, 134], та наголошено на одній із рис художньої самобутності П. Лісового («відчуття меткого ока газетяра, що вміє вихопити особливо яскраву, значущу подію й цікаво “подати” її читачеві») [6, 137].

У наступному, значно розширеному виданні «Історії української літератури» у восьми томах, зокрема її шостому томі (1970), П. Лісовий фігурує як митець художньої прози. У Вступі й до цього тому в контексті розгляду програмових засад журналу «Молодняк» та його змістового напрямку згадано повість «Наші слобожани» (без вихідних даних) [7, 78–79]. У розділі «Проза» у другому його підрозділі «Проза 1928–1932 років» (автор А. А. Ковтуненко) увагу передусім акцентовано на проблематиці прози цього періоду, її відповідності ідеологічним засадам, нав'язуваних постановами ЦК КП(б) з питань літератури та наявних у той час письменницьких організацій. Отже, ішлося про твори, у яких було активізовано теми: «героїчне минуле», «сповнене революційних настроїв», «формування соціалістичної свідомості пролетаріату і трудового селянства» [7, 339]. У такому контексті «хроніку» (так визначено автором розділу) «Наші слобожани» П. Лісового названо зразком осмислення тих «актуальних» тем [7, 339]. На «Записки Юрія Діброви» А. Ковтуненко посилається, ведучи мову про наявну в українській літературі другої половини 20-х років творів, «прикметною рисою яких <...> стало розширення її “географічних рамок”, оскільки в них “Поряд із відтворенням подій української дійсності” йдеться і про “життя трудящих Росії”» [7, 350]. Виділено романи «Микола Ярош» («В полум'ї революції», 1928) та «Записки Юрія Діброви», які об'єднані спільною темою «формування свідомості інтелігента із селянського

трудового середовища в процесі революційної боротьби» [7, 350]. Їхня характеристика лаконічна (один абзац, але в інших джерелах історії української літератури і цього немає). А. Ковтуненко, оцінюючи ці твори, зупиняє свою увагу на образах героїв, визначаючи характер відтворення їх ідейної еволюції, природно, у фокусі радянської ідеології. Відзначивши недоліки стилю художньої реалізації теми й зображення героїв («перевантаження сюжету любовними пригодами персонажів, надмірна публіцистичність викладу»), автор розділу «Проза 1928–1932 років» наголошує на творчому зростанні письменника, засвідченого названими творами («поглиблення психологічної характеристики героїв») [7, 352–353]. До речі, саме А. Ковтуненко представив (чи не першим у літературознавчих працях) П. Лісового з повним ім'ям і по батькові – «Петро Андрійович Лісовий» і датуванням років його життя (1891–1943) [7, 352]. Останнє підтверджено і в біографічному довіднику (1970) [13, 257–258].

У підручнику «Українська радянська література» (1979, за редакцією П. П. Кононенка та В. В. Фащенко) у статті З. Голубевої «Проза (1917–1934)» за тією ж традицією в переліку творів на ту чи іншу тему названо збірку оповідань «В революцію» П. Лісового [3, 149].

Ці видання «Історії української літератури» не відкривали сторінки життя П. Лісового, не презентували його індивідуальність як художника слова. У них не згадувався і його твір «За Збручем». Хоч у журналі «Радянське літературознавство» (нині «Слово і Час») було опубліковано 1959 року статтю В. П. Власенка «Петро Лісовий». У ній було відзначено найголовніші події біографії письменника (щоправда без вказівки дати смерті), названо основні його твори, у тому числі й «За Збручем», лаконічно охарактеризовано його мистецьку самобутність, рисами якої, на думку Владлена Власенка, є «передусім щирість і правдивість спостережень, хвилюючий запал, документальність <...>. Глибоке знання життя, тонке розуміння психології “мужика”, художня типізація значимих деталей і фактів...» [1, 88]. 1960 року було видано книгу вибраного Петра Лісового «Наші слобожани. Повісті, оповідання, нариси» із вступною статтю В. Власенка. Та з 80-х років минулого століття П. Лісовий і його творчість знову у фокусі замовчування. В «Історії української літератури ХХ століття» (Кн. Перша (1910–1930-і роки)), за ред. В. Г. Дончика названо «П. Лісового як члена Харківського осередку Гарту» [8, 91]. У підручнику «Українська література: творці і твори» М. Жулинського (2011), у навчальному посібнику «Історія української літератури ХХ–ХХІ ст.» (У 3-х т. за ред. В. І. Кузьменка (2013)), як і в інших наступних авторських «Історіях української літератури» П. Лісовий не згадується.

У кожному зі згаданих вище джерел немає відповіді на питання: чому після 1933 року зникли з літературного горизонту твори Петра Лісового і він сам. Поступове розсекречення політики репресій в СРСР після розвінчання культу особи Сталіна схилили до думки, що і П. Лісовий, хоч і самовіддано служив системі, теж став її жертвою. Згодом це було підтверджено в щоденникових записах Петра Панча (названих ним «Зошитами»), що обнародовані були на початку 90-х років. В одному із записів («Зошит № 7») П. Панч зафіксував



спогади дружини П. Лісового (вона була репресована) про її зустріч з чоловіком у таборі на території Ведмежої гори на дозволеному їй побаченні з ним через два роки після його засудження (1937). У ній відзначено (з її слів) факти жорстоких знущань над людиною: «... 12 зубів вибили. Сорочка клаптиками – таке знущання, били об землю, струс мозку; електрострум. Рубали ліс по пояс у болоті. Через 5 років він помер». Справу припинили за «неимением состава преступления».

Проза П. Лісового, навіть її кращі зразки, не позбавлена радянських ідеологічних штампів (не говорячи вже про його публіцистику), але при цьому є в нього твори, які за художньо-естетичним рівнем та й ідейно-тематичним спрямуванням не лише цікаві, а й актуальні сьогодні. Це стосується в першу чергу його повісті «За Збручем».

Жанр твору «За Збручем» літературознавці визначають по-різному: хроніка, повість, повість-хроніка. Дійсно, цей твір за жанровими ознаками синкретичний. На подієвому рівні його текст насичений елементами хронічності. Композиційно, як і повість «Наші слобожани», вона складається з окремих частин. У вступній частині, певною мірою, публіцистичній, автор-оповідач представляє знайдену, за його словами, 1916 року «на полі бою» «записну книжку невідомого солдата». Її частини і складають зміст повісті: їх усього одинадцять, вони пов'язані постаттю солдата (автора записок, ім'я якого не названо), подіями його буття та інших солдатів в умовах Першої світової війни. За поділом тексту на самостійні частини «За Збручем» П. Лісового можна порівняти з романом Юрія Яновського «Чотири шаблі» (1930), який теж складається з окремих частин, названих автором «Піснями», та його романом у новелах «Вершники» (1935).

Розділи повісті «За Збручем» презентовані як частини «записної книги», самостійні за зображеною в них подією (однією із фронтних), що постає через свідомість солдата, доля якого є уособленням долі багатьох тих, хто став «гарматним м'ясом» у руках тих, хто прагне володіти світом. Усвідомлення трагедії війни зумовлює загальний погляд маси на її світ, що активізує розвиток конфлікту як зовнішнього, масштабного, так і внутрішнього – у душі окремої людини, що спроектований на розкриття ідей «непотрібності війни» для звичайної людини, «нехотіння війни» нею. Їх початок у перших двох новелах, у яких подієво та через емоційні діалоги й полілози презентовано реалії передфронтної й фронтної дійсності, спричинені нею екзистенційні стани людини. При цьому (що є обов'язковою константою структури роману) на епіцентричну подію сюжету новели спрямовує її назва. Так, у першій новелі логічно послідовно розгортається заявлена її назвою – «Мобілізація» – тема. Відзначені на її початку хронотопічні прикмети («напередодні війни», «оголошення війни»), згадка рядка «Ой, забрали та рекрутів у неділеньку вранці» [12, 182] із народної пісні зорієнтовують на картину мобілізації, актуалізовану вступними до неї запитаннями: «Війна? Але кому й до чого вона потрібна?» Вони є ключем до розкриття сутності не лише окремої події, а й багатоаспектної авторської концепції війни.

Першим кроком до реалізації закодованої в тих, наведених вище, запитаннях сутності є оригінальне експресивне представлення у візуальному режимі звернень-закликів урядів воюючих держав до своїх громадян: «– За Русь святую!.. <...> – гуло по цей бік Збруча.

– За народи Австрії!.. За визволення України з-під чобота царя!.. – лунало по той бік Збруча.

– За Францію!.. *Viva la France!* За республіку! <...>

– За цивілізацію і проти німецьких гуннів <...> Смерть бошам!..

– Смерть французам!.. відповіли на Шпрее. – За Намеччину, за кайзера!.. Дойчланд, Дойчланд юбер алес! *Noch! Noch! Noch!*

– Наздар! – кричали серби <...>.

– Британія, царствуй на морях!.. – співали на Темзі» [12, 179–180].

Градація одноманітних за іронічно-урочистим пафосом фраз-звернень, словесна абракадабра представлення опозиційних сторін, задіяних у війні, динамізують художню реалізацію ідеї абсурдності війни, втягнення в неї народів шляхом псевдопатріотичної політики. Саме в запитанні «Війна? Кому й до чого вона потрібна?» – зав'язка конфлікту як зовнішнього, масштабного в межах світу людства, так і внутрішнього – у душі окремої людини, що спроектований на розвиток в повісті «За Збручем» ідеї «непотрібності» війни для звичайної людини, що на рівнях розуму і серця набуває особистісного відчуття – «нехотіння війни».

Емоційно проголошені гасла «Ми війни не хочемо. Ми не хочемо воювати» [12, 186] у другій новелі повісті із невідповідною, на перший погляд, опозиції людина / війна назвою – «Пой песні» – є виявом усвідомлення антилюдськості війни, пробудження в лавах солдатських протесту колишніх селян, робітників, навіть інтелігента (оповідача – автора записника), проти війни і тих, хто її розв'язує. Інтелігент-оповідач у своїх записках про події і ситуації своєї служби неодноразово змінює «я» на «ми», підкреслюючи таким чином єдність особистісного й загально-солдатського, спільність долі солдатів. Ця теза підтверджена його особистим становищем: він, освічена людина є «нижнім чином», як і рядові солдати, змушений терпіти приниження й знущання з боку фельдфебелів і ротних, за наказом «Пой песні» співати в час фізично виснажуючої муштри. У таких обставинах підготовки до битви в новелі «Пой песні» П. Лісовим виокреслюється модель «загубленої людини», яка втратила свою самість: «...і вже немає ні Стецька, ні Грицька, ні Петра, ні Івана, а відтепер “рядовые” такого-то полку» [12, 183]. «Під уніформою <...> не людина, а номер» [12, 186]. З розвитком сюжету до цієї низки безликих і безіменних додається і виходець із інтелігентного кола (автор записника). Він із впевненістю – «моє місце там, з ними, з народом». Розгортання життєвих перипетій оповідача і є логічним розкриттям зміцнення цього його переконання. Він змагається з ротним «за пісню» – і на допомогу приходять солдати. Він поділяє їх ненависть до вбивства людей тільки за те, що вони одягнені в іншу уніформу, схвалює думку про покарання офіцера-душегуба, разом з ними в атаці й на відпочинку.



Оповідач про себе говорить значно менше, ніж про інших, але поруч з кожним зримо стоїть він сам. Тому головну думку про наростання протесту проти війни, усвідомлення її причин і винуватців письменник пропускає через його сприйняття. Взяття назви «Пой песні» у структурі повісті «За Збручем» в лапки та її неодноразове вживання (без лапок) як команди в епізодах муштри мобілізованих оприявнюють її функцію як символу неволі солдата, його безправ'я, людини, яку «Машина війни міцно запопала» [12, 183]. Такий зміст образу солдата російської армії поглиблюється в атестації «нижчих чинів», де до його характеристики додано означення «каторжник воєнної казарми», «живі автомати», «дерев'яний солдат», «слухняна машина війни», «гарматне м'ясо для окопів» тощо. Їх умотивування в епізодах знуцань унтерів, фельдфебелів над солдатами під час навчання (аби зробити «однаковими всіх»), а у фронтових умовах дозволяють собі навіть «дострілювати» поранених (як це робить один із персонажів новели «Смерть поручника Візгаліна») – аби звикли до смерті. Певною мірою їм це вдається. «Ми звикли до смерті», – проголошує один із персонажів названої новели. А другий продовжує: «Для нас смерть була буднями. Дивувалися не тому, що вмирали, а тому, що жили» [12, 196–197].

Однією з мотивацій «небажання воювати» солдат російської, царської, армії в Першій світовій війні в повісті «За Збручем» репрезентовано парадоксальність, і нетиповість певної частини складу армій, воюючих між собою. І в російській, і в австрійсько-угорській були українці. Вони після бою зустрічалися на території розмежування «і мирно розходилися»; розмовляли «про те, чи скоро скінчиться війна, коли буде мир <...>, обмінювалися скромними сувенірами» [12, 174]. Підсумовуючи характеристику таких стосунків «ворогів», письменник наголошує на їхній єдності у ставленні до війни («величезна ненависть до війни» [12, 175]), у розумінні того, хто і що спричинює її, та шляхів виходу з неї («...якби начальство та уряди не втручалися в справи солдатів, то мир був би підписаний не далі як за тиждень» [12, 174]).

За такою інтерпретацією ставлення людини-українця до Першої світової війни Петро Лісовий солідаризується з Осипом Маковеєм (оповідання «Братання», що було опубліковане в збірці його оповідань «Кроваве поле», 1921) та М. Ірчаном, який в нарисово-мемуарній книзі «В бур'янах» (уперше була опублікована в канадській газеті «Українські робітничі вісті» в 1924, окремою книгою теж у Канаді – 1925 року, в Україні – 1931 року у видавництві «Західна Україна», Харків-Київ) у ракурсі дещо містичної ситуації «розмови з головою» розкриває вражаючу трагедію «галицького племені, що стало “сліпим знаряддям” [5, 70] як австрійської, так і російської армій фактично “чужинецьким легіоном” центральних імперіалістичних держав» [5, 77].

Як і в названих творах Осипа Маковея, М. Ірчана та інших письменників – учасників Першої світової війни (С. Пилипенка «Льодолом», М. Яцкова «Чорна хмара», С. Васильченка «Чорні маки» та ін.), у повісті П. Лісового у форматі «записної книжки невідомого солдата» розкрито «долю мільйонів жертв кривавої імперіалістичної війни» [12, 175], події останньої та зображені з позицій естетики трагічного. Показовою в цьому відношенні є новела «Нива», в епіцентрі

сюжету якої є концепція війни як смерті. Її текст побудовано на контрасті весняної природи, розмаїтої за кольоровим забарвленням («ясне, обмите небо», «біла хмара», «починало зеленіти», «жовтів борець», «ніжно голубіли проліски»), і деталей воєнного пейзажу («змучену, скопану, заскороджену стрілами, обплутану дротом, вкрити чорними ранами землю»). Серед весняної природи солдат стає чуйним до краси: «З замилюванням дивляться на голубі квіточки, зривають їх і запихають за кашкети, а в очах світиться щось нове, якась ніжність і сум». Такі відчуття змінюються на почуття жаху, бо поруч війна і смерть. У ліричну оповідь вривається голос публіциста. Його оповідь про трагізм доби сповнена деталей руйнування життя людини і її світу війною, емоційно-психологічних характеристик переживань і співчуття оповідача до себе, до інших: «Війна! Війна! Війна!.. Всюди вона нагадує про себе. Дає знати. Не випускає із своїх пазурів. Вона в попалених і зруйнованих селах. У могилах, що розкидані всюди. У сиротливих хрестах. В обірваних людях. У босій дівчорі. У голоді в очах» [12, 209]. І на підтвердження цих слів дитячий голос, що просить хліба, і розгорнута картина важкої праці діда, жінки і хлопчика, які орють ниву [12, 211].

У ситуаціях «кривавих днів війни», в експресивних полілогах тих, хто поливав цю землю «рясно своєю кров'ю», постає в новелі «Нива» образ «ниви смерті», що прочитується як хронотопічний символ війни. Він постає у двох вимірах: сучасного (весни) і минулого, поєднаних темою наслідків війни. Весняна нива презентується не як «Весна. Життя», а як «смерть». «Перші ніжні квіти» викликають в уяві солдатів, які проїздять (змінилася, очевидно, їхня дислокація) у вагонах повз них, не «мирні картини» довоєнного життя, а апокаліптичні реалії дійсності, навіть деталі портретування – «чорне обличчя молодиці», «сповнене муки» діда – «Як земля. Змучене» [12, 210], акцентують драматизм життя людини в умовах війни, відтінюють зміст домінуючого концепта смерті – війни. Зміст цього страшного слова еволюціонує. Повтор означень «війна» (« Це війна!», «Так – це війна. Це війна!» [12, 211]) «нива смерті» розширює її просторові межі: «Засівали ми ту ниву своїми білими кістками. Ниву смерті. Орали ми ту ниву власними руками. Ниву смерті. Поливали ми ту ниву рясно своєю кров'ю. Ниву смерті. Що ж вона нам вродить? Ех, якби-то вона вродила бунт! Якби-то коса смерті впала на престоли й корони!» [12, 211]. У системі багаторазового повтору означення «війна» зароджується і мотив «протесту». Спершу як вияву сподівання на нього («Ех, якби-то вона вродила бунт!») та впевненості в його неминучості («–вона... вродить бунт!»). у параметрах повтору метафоричного образу «ниви смерті» динамізується його розвиток, зміцнюється усвідомлення того, що досить виконувати «роботу смерті <...> з примусу», «вбивати за наказом», адже «у тайниках душі сидів прихований протест проти війни і цих безглузких масових смертей» [12, 197]. У художній інтерпретації Першої світової війни як «непотрібної» П. Лісовий, насамперед, як і інші письменники (М. Ірчан, О. Маковей, С. Пилипенко та ін.), акцентував увагу на екзистенційних станах апокаліпсису, смерті як невід'ємних концептів світу війни. Етично-естетичною ознакою художнього вираження стану людини

в обставинах війни є трагічний пафос. У його оприявленні в повісті «За Збручем» в активній позиції засоби подієвого та вербального планів, психологізм діалогів і полілогів, монологів-роздумів. Саме цей твір минулого століття може бути значимим і сьогодні. Це не означає, що творчість Петра Лісового, зокрема його художню прозу в її цілісності, потрібно викреслити з пам'яті. Вона, як і життя її автора, як і багатьох митців слова з епохи розстріляного відродження мають залишатися в анналах історії як своєрідне підґрунтя уроку для майбутнього розвитку української літератури.

#### Список використаних джерел

1. Власенко В. П. Петро Лісовий / В. П. Власенко // Радянське літературознавство. – 1959. – № 3. – С. 83–89.
2. Власенко В. Петро Лісовий (1891–1943) / Владлен Власенко / Вступ. стаття // Лісовий П. Наші слобожани. Повісті. Оповідання. Нариси. – Київ: ДВХЛ, 1960. – С. 3–12.
3. Голубєва З. Проза (1917–1934) / З. Голубєва // Українська радянська література / За ред. П. П. Кононенка та В. В. Фащенко. – Київ: Вища школа, 1979. – С. 147–171.
4. Заверталюк Н. И. Публицистика писателей на Украине 20-х – 70-х гг. XX ст. Проблемы. Жанры. Мастерство: Диссертация на соискание учен. степени докт. филол. Наук. – 10.01.01 – украинская литература. – Днепропетровск, 1992. – 323 с.
5. Ірчан М. В бур'янах. Спогади / Мирослав Ірчан // Ірчан М. Твори. У 2 т. – Т. 2: Спогади. Повісті. Оповідання. Новели. Публіцистика. – Київ: Дніпро, 1987. – С. 5–101.
6. Історія української літератури: У 2 т. – Т. 2: Радянська література / Ред. колегія: О. І. Білецький (голова) та ін. – Київ: Вид-во АН УРСР, 1959. – 880 с.
7. Історія української літератури: У 8 т. – Т. 6 / Ред. колегія: Є. Кирилюк (голова) та ін.. – Київ: Наукова думка, 1970. – С. 55–91; 275–367.
8. Історія української літератури. Книга перша (1910–1930-ті роки) / За ред. чл.-кор. АН України В. Г. Дончика. – Київ: Либідь, 1998. – 782 с.
9. Лісовий П. Крик села / П. Лісовий // Вісті ВУЦВК. – 1923. – 12 грудня.
10. Лісовий П. Комуністичний похорон (до питань побуту) / П. Лісовий // Вісті ВУЦВК. – 1923. – 9 вересня.
11. Лісовий П. Наші слобожани / П. Лісовий // Лісовий П. Наші слобожани. Повісті. Оповідання. Нариси. – Київ: ДВХЛ, 1960. – С. 30–105.
12. Лісовий П. За Збручем / П. Лісовий // Лісовий П. Наші слобожани. Повісті. Оповідання. Нариси. – Київ: ДВХЛ, 1960. – С. 111–275.
13. Письменники Радянської України. Біобібліографічний довідник / Упоряд. Олег Килимник, Олександр Петровський. – Київ: Радянський письменник, 1970. – 538 с.
14. Універсальний словник-енциклопедія / Керівник проекту О. Коваль. – Київ: Ірина, 1999. – 1552 с.

#### Annotation

#### **Zavertaliuk N. I. Petro Lisovuyi's Prose of 1920-30s**

*The article focuses on the prose by Petro Lisovyi who was Ukrainian journalist and writer of 1920-1930s. We investigated the status of Petro Lisovyi's heritage researches in Ukrainian literary criticism. After the analysis of some of his texts, we made some conclusions about their genre specificity, highlighted the themes and problematic of his prose and comprehended the peculiarities of their artistic realization. Despite being Soviet writer who depended on socialistic realism clichés and ideology Petro Lisovyi urges to describe the reality truly. This model is represented in the focus of philosophical, moral and national paradigms, and the real sense of them could be hidden under the socialistic realism dogmas because of soviet censure. We tried to investigate the peculiarities of his artistic manner, especially in novella "Beyond Zbruch". Its theme (human in the world of war (First World War)) and the artistic representation of criticism of the politics of conquest are topical even nowadays and can arouse a reader's interest.*

**Key words:** *genre specificity, novella, publicism, psychological depiction, antimilitary motives, topicality.*

УДК 821.161.2

Т. Р. Іртуганова (м. Северодонецьк)

#### **ЗБІРНИКИ ОПОВІДАнь-МІРАКЛІВ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ XVII СТОЛІТТЯ**

*У статті висвітлено історію написання та художню своєрідність українських збірок оповідань-міраклів XVII століття. Коротко подано специфіку сюжетів, зв'язок з «Руном орошеним» Димитрія Туптала та збірками оповідань-міраклів перекладного характеру.*

*Наголошено на використанні в оповіданнях-міраклях такого явища, як ехетра. Підкреслено, що в літературі «приклад» відображує мікрокосм народної свідомості, також акцентовано на ролі збірників у релігійному житті не лише сучасників, а й збереженні їх у культурній пам'яті для наступних поколінь.*

**Ключові слова:** *оповідання-міраклі, збірка перекладного характеру, приклад, культурна пам'ять.*

*В статье рассматривается история написания и художественные особенности украинских сборников рассказов-мираклей XVII века. Коротко*



описано сюжеты, указано на связи с «Руном орошенным» Димитрия Туптало и сборниками рассказов-мираклей перекладного характера.

Акцентирувано на використанні такого явлення, як *exempla*. Підкреслюється, що в літературі «приклад» зображає мікрокосм народного свідання, а також роль цих збірок в релігійній житті не тільки сучасників, а й збереженні їх в культурній пам'яті для майбутніх поколінь.

**Ключевые слова:** *рассказы-миракли, сборник переводного характера, пример, культурная память.*

Останнім часом спостерігається підвищення інтересу дослідників до української літератури XVII ст. Не є винятком і збірники оповідань-міраклів цього періоду. Їх вивченню були присвячені студії В. Шевчука [15], Н. Чепіги [14], І. Огієнка [5], М. Сумцова [11; 12], Н. Мех [4], Є. Сакал [9] та ін.

Найвизначнішими представниками польської проповідницької барокової культури були Петро Скарга та його учень Фабіан Бірковський. Останній особисто підтримував контакти з європейським теоретиком нової риторики – Ліпсусом. Реформи проповіді були спричинені боротьбою з реформатськими течіями в Речі Посполитій, обороною католицтва, оскільки з новими поглядами на життя, що вкорінилися в суспільстві, потрібно було надати образам живості й реальності, а оповіді – цікавості. Відбувалося повернення до середньовічного проповідницького стилю й до середньовічних збірок оповідань-прикладів. У 1612 році вийшов підручник для укладачів проповідей єзуїта Симона Висоцького «Велике зеркало прикладів». То була польська версія «*Magnum speculum exemplorum*». Пізніше цією збіркою скористався Фабіан Бірковський [17, 179], творчістю якого (а також Петра Скарги) було й окреслено пізніші напрями розвитку барокового проповідництва в Польщі.

О. Владіміров називає «Велике зеркало» провідником католицьких поглядів на життя. Згідно з основними джерелами, збірка належить до середніх віків. Найголовніше її значення було на Заході – служити матеріалом для проповідників, надаючи їм приклади (*exempla*) для повчань. Цією частиною книга подібна до середньовічних збірок, так званих «*promptuarii*» чи просто книг «*exemptorum*».

«Велике зеркало» не було перекладено жодною з європейських мов: у повному зібранні воно існувало лише середньовічною латинською мовою. Видавцями й розповсюджувачами «Зеркала» з кінця XVI ст. були єзуїти. Вони й надавали схоластично-вчений характер збірнику, відзначаючи цитати й коментуючи деякі його місця з метою показу більшої достовірності чудесних легенд і повістей. Головна увага їх була звернена на життя святих та на чуда [1, 5]. Це була одна з найбільш розповсюджених книг у польських школах. У досить невеликий проміжок часу польський переклад «Великого зеркала» витримав три видання. Упорядниками збірки зазначеного періоду були вчені-єзуїти, які

доповнили його польськими джерелами переважно з епохи польської історії, у якій проявилось більше чудесного елемента.

Ми вважаємо, що «Magnum speculum» – виправлене й доповнене видання «Speculum exemplorum», що була написана єзуїтом Іоаном Майором. Він, узявши за основу оригінальний текст, доповнив нову книгу 160 прикладами, розташував усі їх за рубриками догматичного та релігійно-морального богослов'я, додав до кожного з них вказівку на джерело й приєднав подекуди свої коментарі [11, 6].

У тодішньому українському інтелектуальному середовищі цей збірник був також відомий. В. Владіміров підкреслює, що українські письменники не лише цитували й перекладали ці збірники, але й, наслідуючи їх, складали свої, відомі частково за друкованими виданнями, частково за рукописами.

У другій половині XVII ст. на території Русі не менш популярним був збірник «Звезда пресвѣтла» («Казання про чуда Пресвятої Владичиці нашої Богородиці та Приснодіви Марії, про запрошення янгольського привітання, що принесе від Бога архангел Гавриїл, запрошуючи радість Богородиці “Богородице, Діво, радій”»). Визначений збірник має таку структуру: зміст, передмова «До люб'язного читача» та 138 чудес – невеликих новел, розподілених по 15 главам згідно з тематикою. На відміну від інших збірників про чуда Богородиці, «Звезда пресвѣтла» не містить оповідань про чудеса, що сталися під час її земного життя, а лише посмертні.

Спочатку збірник «Звезда пресвѣтла» було перекладено білоруською мовою. Книга отримала широке розповсюдження у другій половині XVII ст. на території України [8], проте зазнала й критики, зокрема Феофана Прокоповича, який бачив надуманість багатьох чуд, оскільки вони відрізняються легковажністю й забобонністю й належать жінкам. Основний тон та характер збірника має суто католицький склад. Об'єднує усі чуда їхня головна героїня – Богоматір [6, 494].

До речі, М. Петров наголошує, що за зразком збірників західних казань і було створено особливо популярні збірки «Руно орошенное», «Небо новое», «Скарбниця потрібна» Іоаникія Галятовського, «Руно орошенное» та «Чуда Пресвятої й Преблагословенної Діви Марії» Димитрія Туптала, а також вірш «Богородице, Діво» Іоана Максимовича. Різноманітність візантійських та західних джерел, якими послуговувались автори, свідчить про їхню значну начитаність і разом з тим показує енциклопедичний зміст збірників [6, 508–509].

І. Фетісов зауважує, що він нагадує «Небо новое» [13, 71]. Науковець підкреслює, що тут легенди так само згруповано в окремі розділи із спеціальними заголовками, а деякі оповідання цілком збігаються з такими самими оповіданнями зазначеної збірки [13].

Серед перекладених збірок можна виокремити «Римські діяння» («Gesta Romanorum»). Вважається, що під цією назвою існувало два збірники: один був меншого обсягу та написаний латиною в Англії, а потім перекладений англійською, інший – складений на континенті. Останній містив близько 180 глав. Одні дослідники зазначають, що його автором був Петро Берхорій, пріор Бенедиктинського монастиря в Парижі, інші – невідомий німець. Імовірно, що

збірник складался поступово, оскільки друковане видання має різну кількість глав. Оповіді цієї збірки переважно використовували італійські новелісти. На відміну від інших книг цього жанру, наприклад, «Руна орошеного» Дмитрія Туптала, оповідання «Римських діянь» не пов'язані між собою та не мають передмови, що вказувала б на мету збірки та її автора. З другої половини XVII ст. існував російський переклад з польського. Проте він містив лише 40 оповідань. У п'ятнадцятій главі йдеться про життє Олексія, людини Божої [7, 737].

З грецької було перекладено збірник «Грішних спасіння» («Αμαρτωλὼν σωτηρία») Агапія Критського, у якому багато західних легенд про Богородицю. Ця збірка пов'язана з культом Богоматері та видана 1641 року на зразок середньовічних західноєвропейських чернечих повчальних книг. Легендарний матеріал автор узяв не лише з латинських, а й з грецьких джерел. Середньовічні писання автори й самі запозичили колись із Візантії, які віддавна були поширені в нас у перекладах. Легенди з «Грішних спасіння» мають аналогії в таких пізніших збірниках, як «Велике зеркало», «Звезда пресвітла» й творів Галятовського. Автор, як і у «Великому зеркалі», у своєму збірнику замінює православні католицькі особливості на свої джерел, його писання так само поділено на рубрики моральних понять за схоластичною системою. Часом Агапій послуговується тими самими джерелами, що й Іоанікій Галятовський та «Велике зеркало». Однак, «Грішних спасіння» відрізняється від інших тим, що це найсуцільніша збірка оповідань про матір Божу, у ній здебільшого збережено місцевий колорит, місце, де відбувається дія, власні імена. Також легенди цієї збірки значно докладніші, з досить розвиненою фабулою оповідання, вони відзначаються барвистістю, дотепністю та драматизмом позицій, що дає простір для уяви читача. Ці легенди в північно-слов'янських та румунських перекладах дісталися до народного середовища й позначилися в усній творчості сучасної території Закарпаття та румунських народних легендах [13, 95].

На п'яти легендах збірки Агапія позначився вплив усної словесності, зокрема легенда про царицю французьку, якій відрубані руки і яку зцілила Мати Божа («О царице франачкой, ей же осеченіе руце исцели Всесилна Владычица»), про жінку, яку чоловік продав дияволу («О благословёинои некой женё, ее же образ Владычица на себе вьземши от бёсовского избави ю злодеиства»), легенда про забиту дитину, яка назвала свого вбивцю («О вьскрышем отрочети и исповёдавшем оубившего его»), легенда про дитину, яку мати віддала була, як зачала, бісові (о преданном от матере вь зачети бёсови»), легенда про кровозмісильницю та дітовбивцю «О сьтворшей кровосмёшеніе и детооубійство, юже Всечистаа от оклеветавшаго ю избави») [13, 74].

Легенда про те, як чоловік продав дияволу жінку зустрічається з деякими змінами також у «Руні орошеному» Дмитрія Туптала («Прилог» п'ятої «Роси устрашіння ворогів»). І. Фетісов уважає, що ця легенда перейшла з «Legenda aurea» Якова де Ворагіне до «Великого зеркала», а звідти – до «Руна орошеного» Дмитрія Туптала [13, 90]. З «Руна» воно потрапило до «Народних картинок» уже без змін. Хоч у самому «Руні орошеному» чітко зазначено, що текст належить Якову де Вораіне [3].

Оригінальними збірниками оповідань-міраклів були «ΤερατοῦρΥημα, lubo Cuda, ktore były tak w samym świętucudotwornym monasteru Pieczarskim Kiiowskim, iako u w obudwu świętych pieczarach» Афанасія Кальнофойського та «Parergon cudov Przechystey Bogarodzice w monasteru Kupiatyckem» Іларіона Денисовича, «Небо нове» та «Скарбниця потрібна» Іоанникія Галятовського. Перші дві було написано польською мовою, наступні – тогочасною українською.

«ΤερατοῦρΥημα» було видано 1638 року та вміщено оповідання про чуда, що відбулися біля святинь Києво-Печерської лаври в кінці XVI – першій половині XVII ст. Завданням Кальнофойського, тодішнього ієромонаха лаври, було показати, що дива продовжують відбуватися в лаврі й у сучасний для нього час. «Parergon» було видано того ж року й також у лаврському видавництві під редакцією Афанасія Кальнофойського як додаток до збірки «ΤερατοῦρΥημα». Автор, Іларіон Денисович, був ігуменом Куп'ятицького монастиря.

«ΤερατοῦρΥημα», за висловом В. Шевчука, була одним із видатних пам'ятників українського літературного бароко. Збірка поєднує риси історичної оповіді, путівника для паломників та збірки проповідей [15]. Навіть сама назва «ΤερατοῦρΥημα» етимологічно пов'язується зі словом «чудо». Оскільки «tera» – у перекладі з грецької позначає «чудо», а суфікс «urg» уживається на позначення того, хто виконує дію. Загалом слово *teraturgima* можна вжити й зі значенням «ті, хто творить чуда», тобто «чудотворці». За структурою визначена збірка також трішки нагадує «Руно орошенное». Починається книга передмовою до читача, продовжується двома трактатами, додатком та додатком. Перша є розділом-передмовою, тому містить загальні відомості про Лавру, у другій подаються описи див, як і в останніх двох частинах. Останні три частини мають підчастинами пронумеровані оповідання про чуда. У кожному оповіданні є короткий епіграф, опис чуда, вказується дата, коли воно відбулося, і повчання.

Як додаток до збірки «ΤερατοῦρΥημα» виходить книга «Parergon» Іларіона Денисовича. Книга містить 29 оповідань про дива Куп'ятицької ікони Богоматері.

Іоанникій Галятовський укладає збірник «Небо нове», що містить 445 оповідань про чуда Пресвятої Богородиці. Спочатку Іоанникій Галятовський написав її як додаток до свого «Ключа розуміння», а 1665 року видав окремою книжкою, яку радив використовувати для проповідей на ранкових богослужіннях, на похвалу Марії у дні богородичних свят, для читання під час монашої трапези тощо [14, 18]. Збірка справді набула популярності, про що свідчить історія її перевидань, перекладів та літературного впливу, дослідженням яких займалися та науковці, як М. Сумцов та І. Огієнко [5, 2]. М. Сумцов вважає, що у творчості Іоанникія Галятовського представлене «цілком середньовічне по духу» прославлення Божої Матері, характерне для польських та українських письменників другої половини XVII ст. [3, 372]. Поза тим, серед київських учених і письменників того часу саме цей автор виявляв «найбільшу схильність до міфології» [11, 5]. Багато оповідань у «Небі новому» написано з використанням відомостей із грецької, римської, візантійської, киево-руської, української історії, життів святих, описів чудотворних ікон, збірників



апокрифічних і легендарних оповідань, фольклорних джерел. Таким чином, перші дослідники творчості Іоанікія Галятовського (М. Сумцов, І. Фетісов) наголошували на надмірному звертанні проповідника до західних збірників і хронік, а також на завеликій довірі до легендарного матеріалу [11; 5].

Інша збірка оповідань-міраклів «Скарбниця потрібна і пожитечна» Іоанікія Галятовського вийшла в Київській друкарні 1676 року. Присвячено її було гетьману Івану Самойловичу, який реставрував церкву Пресвятої Богородиці в Єлецькому монастирі. Вона має, певною мірою, характер монастирського літопису. У ній у загальних рисах подано історію монастиря, потім перелічено єлецькі архимандрити. Зміст побудовано наче за збіркою «Τερατοῦρῦμα» Афанасія Кальнофойського: історію монастиря викладено в першій частині загально, а в другій – конкретно через чуда. Усіх чуд 32. Описано Єлецьку церкву Богородиці з легендами про неї, повідомлено про знахідки під час розкопок на території монастиря. Однією з найпозитивніших рис є те, що легенди містять дійсно багато історичних фактів з життя Єлецького монастиря та загалом українського народу. Завершує твір «Придаток», у якому автор вихваляє образ Єлецької Богоматері й дає читачам настанову прибігати до неї з вірою [10].

Книга «Чуда Пресвятої і Преблагословенної Діви Марії» була фактично першим варіантом книги Дмитрія Туптала «Руно орошенное». Проте «Чуда» були анонімними. Авторство цієї книги Дмитрієм Ростовським уперше встановила Т. Каменєва. І. Шляпкін помилився, припускаючи, що «Руно орошенное» є першим з творів Туптала, що дійшли до нашого часу.

Проте А. Крумінг та М. Федорова вважали, що «Руно орошенное» – це не просто розширена переробка книги «Чуда», його потрібно вважати новою книгою, а не новою редакцією книги 1677 року.

Якщо порівнювати структуру зазначених вище книжок, то можна спостерігати такий факт, що в «Чудах» після першого дива – повчання, а структура усіх «Рос» у «Руні орошенному» чітка. Таким чином, ми бачимо, що «Руно орошенное» більш відповідає бароковим параметрам тексту. Навіть у назві ми можемо спостерігати символіко-алегоричний прийом. У «Чудах» він відсутній. 24 дива, як 24 години у добі, символізують цілодобову поміч Діви Марії стражденним. І хоч існували пізніші видання книги, у яких було додано додаткові чуда, проте основним для нашої розвідки є видання 1683 року.

З дослідниками можна погодитись, оскільки під час найближчого розгляду стає зрозуміло, що це не перша редакція «Руна орошенного», а самостійний твір. Окрім відсутності «Бесід» та «Прилогів» можна спостерігати відмінність і «Повчань». Навіть їх кількість у цих книгах є різною.

У кінці «Чуда» підсумок не містить молитви, як ми це можемо простежити у «Руні орошенному». Немає й переліку людей, з якими ці чуда відбулися. Замість цього тут наводиться вірш, присвячений дивам Богоматері та роздуми автора про них. Закінчується ж книга «Чуда» окремим віршем, що налічує дванадцять підчастин і кінцевий підсумковий вірш. Кількість підчастин символізують дванадцять зірок. Взагалі, ця книга користувалася великою

популярністю. На основі сюжетів див було написано книгу Іоанна Максимовича «Богородице Діво».

В оповіданнях-міраклях здебільшого виникала проблема зацікавлення слухачів (у нашому випадку читачів). Проповідник повинен був розповідати цікаві історії, давати їм певні знання (новини, вісті, байки). Оповіді, які проповідники використовували, називалися прикладами (або за латинським зразком – *exempla*).

*Exemplum* є репрезентантом наративної літератури і є короткою оповіддю, яка споріднена з ле фаблію, казкою. Концепція часу, яку пропонує *exemplum*, стає яснішою в контексті проповідей, аргументація яких ґрунтується на трьох основних джерелах: *auctoritates* (посилання на авторитети), *rationes* (доводи), *exempla* (приклад). Час *exemplum*'у має вписуватися в час проповіді, у яку введений *exemplum*. Проповідницький коментар до цих авторитетних цитувань подається у теперішньому – позачасовому теперішньому часі істин. *Rationes* подаються в дидактичному теперішньому.

Францисканці й домініканці не цуралися мирського життя й шли проповідувати всюди – у селища й замки. Проте «прикладями» користувалися й ченці старих орденів. Створюються збірники «прикладів» з яких проповідники черпали матеріал, що використовувався в проповіді. Автори збірників запозичували розповіді з християнських легенд і житій, в античних авторів та з фольклору, обробленого та пристосованого для потреб морального напучування людей [2].

Узагалі в літературі «приклад» відображає мікрокосм народної свідомості. Це гранично коротке оповідання з мінімальною кількістю діючих осіб несе колосальне смислове навантаження. Насправді, у просторі оповідання фігурують два світи – буденний земний світ та потойбічний. Дивним чином ці світи поєднуються у «прикладі», що призводить до незвичайного, вражаючого ефекту [2, 358].

Правда, на відміну від історій середньовічного «*exemplum*'у» в українських збірниках оповідань-міраклів, святі не набувають рис живих людей у радикальному ракурсі. Наприклад, вони не стають мстивими, образливими, схильними до гніву, які б'ють, а подекуди й вбивають кривдників.

Останнім часом українські збірники оповідань-міраклів стають об'єктом зацікавлення не лише науковців, а й релігійних кіл. Таким чином, можна зробити висновок, що ці книги починають відігравати помітнішу роль у житті сучасників, тому можна сподіватися не лише на їхню важливість для минулого, а й на збереженні їх в культурній пам'яті для наступних поколінь.

#### Список використаних джерел

1. Владимирова П. В. Великое зеркало (Из истории русской переводной литературы XVII века) / П. В. Владимирова. – Казань: Тип. Казан. ун-та, 1884. – 180 с.
2. Гуревич А. Я. Избранные труды. Средневековый мир / А. Я. Гуревич. – СПб.: Изд-во С-Петербур. ун-та, 2007. – 560 с.

3. Димитрій Туптало. Руно орошенное / Димитрій Туптало. – Чернігів: Друкарня Свято-Троїцького монастиря, 1683. – 6+107 арк.
4. Мех Н. Трактат Афанасія Кальнофойського «Тератургіма або Чудеса...» в сучасному українському культурному просторі / Н. О. Мех // Проблеми історії України ХІХ – початку ХХ ст.: Зб. наук. пр. – 2013. – Вип. 21. – С. 379–383.
5. Огиенко И. И. Отражение в литературе «Неба нового» Иоанникия Галятовского, южнорусского проповедника ХVІІ в. / И. И. Огиенко. – Воронеж: Типография Т-ва Н. Кравцов и Къ. Бол. Дворянская улица, 1912. – 26 с.
6. Петров Н. О влиянии западноевропейской литературы на древнерусскую / Н. Петров // Труды Киевской духовной академии. – 1872. – № 6. – С. 463–544.
7. Петров Н. О влиянии западноевропейской литературы на древнерусскую / Н. Петров // Труды Киевской духовной академии. – 1872. – № 8. – С. 705–779.
8. Поклонская М. «Звезда Пресветлая» / М. Поклонская // Словарь книжников и книжности Древней Руси. – Выпуск 3. – ХVІІ в. – Часть 1. – А-З – 1992 – С. 398–400.
9. Сакал Є. «Тератургема» Афанасія Кальнофойського: між чудесами та віровизнаннями / Є. Сакал // Актуальні проблеми вітчизняної та всесвітньої історії. – 2009. – Вип. 12. – С. 205–214.
10. «Скарбниця потрібна й пожиточна»: Українські монастирські літописи, життя, повчання ченцям, чуда та інше / упоряд., авт. Вступ. ст. та комент. Валерій Шевчук. – К.: Либідь, 2012. – 488 с.
11. Сумцов Н. О. Иоанникий Галятовский (К истории южно-русской литературы ХVІІ века) / Н. О. Сумцов // Киевская старина. – 1884. – No 3. – С. 371–390.
12. Сумцов Н. О. Иоанникий Галятовский (К истории южно-русской литературы ХVІІ века) / Н. О. Сумцов // Киевская старина. – 1884. – No 1. – С. 1–20.
13. Фетісов І. Збірник легенд Агапія Критянина «Αμαρτωλόν σωτηρία» в українському та московському письменствах та народній словесності // Записки історико-філологічного відділу. Кн. ХХІІІ. – Київ, 1929. – С. 37–95.
14. Чепіга Н. «Ключ розуміння» Іоаникія Галятовського – видатна пам'ятка української мови ХVІІ ст. / Н. Чепіга // Галятовський Іоаникій. Ключ розуміння / Іоаникій Галятовський. – К.: Наук. думка, 1985. – С. 5–52.
15. Шевчук В. «Тератургіма» Атанасія Кальнофойського / В. Шевчук // Хроніка 2000. – № 17–18. – Київ, 1997. – С. 18–19.
16. Athanasius Kalnofoysky. Τερατούργημα, lubo Cuda, ktore były tak w samym świętocydotownym monastyrze Pieczarskim Kiiowskim, iako y w obudwu świętych pieczarach, w których po woli Bożey błogosławieni oycowie pieczarscy, pożywszy, ciężary ciał swoich złożyli / Athanasius Kalnofoysky. – Kyjow, 1638.— 34+322 s.
17. Hernas Cz. Barok / Cz. Hernas. – Warszawa: Wydawnictwo naukowe PWN, 2002. – 729 s.

18. Hilarion Denisovicz. Parergon cudov Przechystey Bogarodzice w monastyrze Kupiatyckem / Hilarion Denisovicz. – Kyjow, 1638. – 62 s.

*Annotation*

***Irtuganova T. R. Collections of stories-miracles in Ukrainian literature of the XVII century***

*In the article the author describes the history of writing of and reviews such anthologies as «Teraturgima or miracles that took place in the most sacred and miraculous monastery Pechersky Kyiv, and in both holy caves» by Athanasius Kalnofoisky, «Parergon of the Miracles of the Blessed Virgin in the Kupyatytsky Monastery» by Ilarion Denisovich, «The new sky with new stars is created, that is the Blessed Virgin Mary the Mother of God with her miracles», «The treasury needed and useful to the whole world» by Ioanniki Galyatovsky, «The Miracles of the Holy and Blessed Virgin Mary» by Dymytri Tuptalo. The researcher briefly reviews the plots, provides a connection with «Runo oroshennoye» («Dewy Fleece») by Dymytri Tuptalo and anthologies of stories-miracles in translation («Deeds of the Romans», «Sinners' Salvation», «The brightest star»), as well as «The Great Mirror» (not translated into any of the European languages, existed only in the original in medieval Latin).*

*It also points out the use of such a phenomenon as “exempla” in similar works. It is emphasized that in the literature the “exempla” reflects the microcosm of popular consciousness. This extremely short story with usually a minimal number of actors carries a great meaning. In fact, in the space of the story there are two worlds - the everyday earthly world, which accommodates one or two, the largest number of characters, and the afterlife. These worlds are surprisingly combined in the «exempla», which leads to an unusual, impressive effect.*

*The researcher also emphasizes the role of these anthologies in the religious life not only of contemporaries, but also their preservation in cultural memory for future generations.*

***Key words:*** *stories-miracles, translated collections, exempla, cultural memory.*

УДК 821.161.2

Л. Ю. Калініна, А. В. Тараненко (м. Дніпро)

**СВОЄРІДНІСТЬ НАРАТИВУ ПОВІСТІ ОЛЕСЯ ВОЛІ «ЗАВІРЮХА»**

*У статті розглянуто прийоми й засоби формування наративної концепції повісті Олесья Волі «Завірюха», їх специфіка, функційність, вплив на відтворення складної діалектики внутрішнього світу персонажів. Висвітлено етапи становлення нараторології як науки, її сучасний стан. З'ясовано тип наратора*



й дієгетичної ситуації за класифікацією Ж. Женетта. Узято до уваги таксономію Ц. Тодорова, за якою встановлено тип оповіді в повісті «Завірюха». Подано аналіз наративної парадигми, що репрезентує світовідчуття жінки, чоловіка й дітей в умовах геноциду. Розглянуто особливості психологічного стану героїв крізь призму наративної концепції. Як інструменти дослідження оповідної манери повісті Олеся Воли «Завірюха» використано інтертекстуальні елементи (листи, молитви, архетипні образи). Залучено до розгляду авторської суб'єктивної модальності й аналіз хронотопічної організації твору, що посилює психологізм і внутрішню напругу тексту. Продемонстровано ахроматизм викладової манери, що досягається такими засобами наративної програми, як спогади, ретроспекції, монологи-роздуми.

**Ключові слова:** наратологія, наратив, наратор, суб'єктивна модальність, Голодомор, контраст, метатекст, архетип, простір, психологізм.

В статье рассматриваются приемы и способы формирования нарративной концепции повести Олеся Воли «Заверюха», их специфика, функциональность, влияние на создание сложной диалектики внутреннего мира персонажей. Демонстрируются этапы становления нарратологии как науки, ее современное состояние. Определяется тип нарратора и ситуации диэгега по классификации Ж. Женетта. Берется во внимание таксономия Ц. Тодорова, по которой выясняется тип рассказа в повести «Заверюха». Подается анализ нарративной парадигмы, которая репрезентирует мироощущение женщины, мужчины и детей в условиях геноцида. Рассматриваются особенности психологического состояния героев сквозь призму нарративной концепции. Как инструменты исследования повествовательной манеры повести Олеся Воли «Заверюха» используются интертекстуальные элементы (письма, молитвы, архетипные образы). Привлекается к анализу авторской субъективной модальности оценка хронотопической организации произведения, что усиливает психологізм и внутреннее напряжение текста. Демонстрируется ахроматизм повествовательной манеры, который становится актуальным благодаря таким формам нарративной программы, как воспоминания, ретроспекции, монологи-размышления.

**Ключевые слова:** нарратология, наратив, наратор, субъективна модальность, Голодомор, контраст, метатекст, архетип, пространство, психологізм.

Наратив – поняття неоднозначне, багатопланове, адже у своїй структурі кодує такі прийоми й засоби, якими послуговуються водночас літературознавці й критики як об'єктами аналізу, а також митці, як предметами операції під час написання власних творів. Маємо на увазі формули письма – «переміщення емпіричних характеристик автора в трансцендентальну анонімність» [9, 445].

Цьому підпорядкований будь-який текст, адже дієгезис характеризується унікальністю, а засоби і прийоми його організації письменники здебільшого універсалізують. Без сумніву, абсолютно схожих наративів не буває, кожен оригінальний, а от форми їх унаочнення переважно збігаються: вони можуть оприявлюватися в монологах, фразментації, полілогах, ліричних відступах тощо. Наратив розглядали й самостійно як такий, і на прикладах конкретних творів. Такий літературознавчий аспект став предметом аналізу ще в працях давньогрецьких філософів – Аристотеля та Платона [2, 34]. Пізніше увагу на розповідні форми звернув німецький учений О. Вальзель, який почав виокремлювати складові частини твору та їх функційну взаємодію [3, 26]. До обговорення проблем розповідної теорії долучилися свого часу також і О. Людвіг, Ф. Шпільгаген, котрі досліджували оповідну техніку роману. Пізніше Ф. Штанцелю вдалося ґрунтовно пояснити окремі питання наратології. 1955 року він опублікував працю «Типи розповідних ситуацій у романі», а 1979 року видав «Теорію нарацій». В останній праці дослідник висунув ідею морфології, що базується на еволюційному, часовому підході до літературознавства [10, 126]. Постструктуралістський період розвитку наратологічної науки знаменується діяльністю таких науковців, як Т. Лайч, М. Претт, Б. Сміт та ін., які вважали: основні недоліки структуралістського бачення оповіді – це зневага оточенням та історичними умовами літературного процесу. ідеолог постмодернізму Жан-Франсуа Ліотар стверджував, що серед засобів і способів для зображення різнопланових подій твору, метапрескрипція (загальнообов'язковість) зовсім не потрібна, навіть шкідлива, адже будь-яка претензія на вироблення загальнообов'язкових правил і норм містить небезпеку терору [5, 52]. Сьогодні актуальні студії з наратології провели М. Зубрицька, Л. Мацевко-Бекерська, І. Папуша, Н. Римар, С. Сіверська, М. Ткачук та ін.

Універсальність вищезазначеної дефініції репрезентує також розуміння наративу як «голосу» певної доби. Наприклад, О. Бондарева [1] називає «великим наративом» епоху соцреалізму, адже на той час справді творча манера не вироблялась індивідуально, а задиктовувалась масово: усі тексти були схожі один на одного, тому їх аналізувати в контексті подібності наративної програми не доводилось – вони склали мононаратив. Проте, з відходом у затінок подібної перспективи, література поновилася новими способами організації текстів. Митці всіляко намагаються тематично, ідейно, образно урізноманітнити власні твори. Таку постфігурацію унаочнює Олесь Воля у своїй модерністично-реалістичній повісті «Завірюха».

Творчість прозаїка репрезентує новий вектор в осмисленні складної теми Голодомору на українських землях («Мор», «Завірюха», «Перегін», «Степівщина» тощо). Сильна й безкомпромісна манера викладу дає змогу зарахувати Олесю Волю до когорти таких видатних письменників, як Улас Самчук, Василь Барка, Юрій Клен, Анатолій Дімаров. Доступність слова, лабораторність і відкритість текстів є ознаками індивідуального стилю митця. За словами М. Славинського, це пояснюється тим, що «творча свобода для нього – понад усе. Цінує її, ненастанно оберігає від суєти суєт, послідовно обстоює

у творах і, попри спокусливу марноту марнот, у виступах, дискусіях та дружніх розмовах повсякчас закликає прагнути до неї, тієї свободи, яка насправді – найточніший синонім творчості» [7, 3]. Псевдонім – Воля – до речі, вибраний не випадково, адже як у житті, так і у творчості Олександр Міщенко (справжнє ім'я) не допускає обмежень. Однак, незважаючи на потужний творчий потенціал, доробок письменника досліджений спорадично. Вписати митця в сучасний літературний процес здебільшого прагнуть журналісти (У. Золотоноша, О. Кавуненко, Ю. Калита, П. сорока), оскільки останнім часом дізнатися про талант Олеся Волі можна саме з газет та журналів. Проте й деякі літературознавці не залишаються осторонь творчого феномену автора. Огляд художньої діяльності прозаїка зробив у своїй книзі «Колеги: шляхи та роздоріжжя» М. Славинський, вписавши його в сучасний письменницький контекст [6, 339–341]. На увагу заслуговує й розвідка М. Якубівського, яка є своєрідним відгуком на епопею-реквієм «Мор» [11, 132–135].

У нашій статті спробуємо дослідити своєрідність наративної концепції повісті «Завірюха», її функціонування, вплив на відтворення складної діалектики почуттів героїв.

У центрі оповіді – родина Завірюх, яка мешкає в селі Буйномирі, куди вихором вривається голод. Автор обирає цікаву стратегію організації тексту – контрастну. Між минулим і теперішнім він проводить яскраву демаркаційну лінію, названу Голодомором. З огляду на вищезазначене вважаємо доцільним скористатися типологією оповідей Ц. Тодорова [8], який пропонує виокремлювати два принципи нарації – міфологічний та гносеологічний (або ще епістемічний). Схема, де поєднуються логіка послідовності й трансформації, актуальна для першого принципу оповіді. Гносеологічний тип визначається порушенням цієї логіки: важливість події стає меншою за важливість її сприйняття читачем. Іншими словами, під час такої оповіді зникають причинно-наслідкові зв'язки між епізодами. Другий вид зсуває увагу реципієнта з подій на внутрішній світ людини, її індивідуальне бачення тієї чи тієї ситуації [8, 46].

Спираючись на вищезазначену класифікацію, можемо визначити гносеологічний тип нарації в повісті Олеся Волі «Завірюха» основним, а міфологічний – допоміжним. Таке співвіднесення пояснюємо тим, що послідовність подій у творі не має причинно-наслідкових зв'язків. Ясна річ, голод у селі Буйномирі спричинений попереднім розкуркулюванням і насильницьким відбиранням харчів у людей, однак ці події є загальним тлом, на якому розкривається складна діалектика почуттів героїв. Міфологічний принцип також виявляється в тому, що майже весь текст побудований на зіставленні опозиції «минуле – теперішнє», яка загострює сприйняття персонажами їхнього сьогодення.

Автор свідомо «ущільнює» часи, чим ускладнює наративну організацію повісті. Цей контраст ілюструє дисгармонію як у душах героїв, так і в селі зокрема: *«У Петрикові аж грала кров до лоскоту в усьому тілові; він би, як було це торік-позаторік, подався б з Івасем отуди далі й далі, до козацької могили, де балка набирала грізної наступальної сили <...> То раніше було. І справді, Петрик*

й Івась давали собі волю – тепер і кроку з двору. Мовби стерегли його від напасти чергової. Та й стримувало те, що зголоднілі односельці про їжу дбають, а вони що – волоцюги хіба дурні, які десь позауманню волочитимуться на посміх людський?» [4, 67]. Наратив наведених рядків репрезентує не лише накладання часових реєстрів, а й звуження простору героїв: якщо раніше хлопці відчували себе необмеженими, то з приходом в село голодних часів їхній простір замкнувся. Наратор маркує цю зміну промовистими локативними деталями «балка» – «двір».

Яскравим засобом організації наративу є включення в текст листів Уляни й Микити – головних героїв твору. Ці епістолярії потрібно трактувати як опозиційні елементи стосовно подій, у яких опинилися чоловік і жінка. У листах-зверненнях чітко виокреслюється внутрішній стан обох героїв. Також можна на їх основі розпізнати фемінне та маскулінне сприйняття жаху масового геноциду. Наприклад, лист жінки витриманий у трагічному пафосі: відчувається Улянин біль і безвихідь; жінка не може витримати самотність, їй не потрібна свобода без Микити, тому вона готова сісти до в'язниці разом із ним: *«Дуже мені самотньо без тебе, Микитко, і голодна скрута мучить-доконує... – коли вона минеться клята. І безвихідь така, що, мабуть, деревцю край дороги захисніше, ніж мене скубуть місцеві начальники-придурки. Другий раз на душу насідає, що хоч бери й до тебе, Микитку, втікай у тюрму. Скрушно, сумно без тебе. Таке, як світ чорніє...»* [4, 83]. Улянин лист ілюструє страх, відчай, неготовність жити без підтримки, опори. Відірвано від контексту цей лист можна було б трактувати як монолог молодої дівчини, що засвідчує її неготовність жити самотійно в несприятливих умовах. Наратор ілюструє внутрішній душевний злам слабкої жінки; текстуально це унаочнюється уривчастістю наративу: обірваністю фраз, маркованою лексикою на позначення горя.

Зовсім іншим постає лист Микити до дружини: чоловік у ньому намагається розрадити Уляну, відволікти від печальних думок, пишучи про канал «Москва – Волга», то про публікацію в газеті «Перековка». Навіть на відстані Микита турбується про моральний і фізичний стан дітей, дружини й матері, у чому відчувається маскулінна протекція: *«Я так розупонився зараз душею, що писав би вам і писав, незрівнянні мої Улясю, орлики-соколики Петю й Ваню, але команда на роботу пролунала <...> І я тільки на останок повторю: ви ж просити йдіть хліба, бо ж не виживите інакше... <...> А ще я дуже й дуже хвилююся за мамою. Щось вона не пише мені довгенько. Чи жива? Хай Петрик, чи ти, Улясю, провідайте її у Світайлівці й напишіть про неї»* [4, 129–130]. Надмір демінутивної лексики наштовхує на сприйняття цього листа так, ніби його писав юнак, однак подібна наративна стратегія передбачає створення словесної близькості з адресантом, його моральної підтримки.

Домінантним прийомом конструювання наративної тканини повісті Олеся Волі є залучення інтертекстуальних знаків, зокрема біблійних. Вони зазвичай не мають вказівки на текст, а просто органічно вмонтовуються в репліку того чи того героя. Це дає змогу наратору використовувати їх як дотичні до контексту структурно-змістові елементи, що допомагають підсилити конфлікт, загострити



окремі мотиви. Наприклад, подібна прогресія стає актуальною під час розгортання мотиву зневіри в Бога: *«Бабуся Прися закінчила молитву, стогнучи – розігрався біль у суглобах – і спираючись на долівку здоровою лівою рукою, стала на коліна, тричі б'ючи обов'язкові, до самого долу, поклони: "Слава тя, Господі. Слава тя, Господі, слава тя, Господі". Відколи себе пам'ятає Петрик, сімейна молитва приносила радість, бо ж наче ближчими ставали всі, ріднішими; надії в очах додавалося, а це Петрик молитву слухав неуважно; моління не зворушувало, навпаки, він подумки ображався: "І чого б я ото принижувався, як Бог від людей одвернувся..."»* [4, 65–66]. Молитва як інтертекстуальний елемент ідейно ускладнює наратив, надає йому сакральності, але водночас Петрикова відмова звертатися до Бога знищує її пряму конотацію: вона сприймається не як священне дійство, а більше як стереотипне.

Виразними показниками метатекстуальності є також архетипні образи дороги, плоду груші, жінки-матері. Усі вони є ретрансляторами своєї рідної ментальності українця. Дорога в класичному розумінні кваліфікується як символ життя; вона постає як давня матриця руху, освоєння нового, набуття мудрості й досвіду. Однак наратор змінює таке трактування, адже у творі дорогу зображено тернистою, заплутаною, звивистою: *«Йде, йде, Петрик, уже, мабуть, третю частину дороги подолав <...> від утоми кроки сповільнювалися; тричі падав, бо не сягав ступнею чергової шпалі, тож носом землю проорав, роздряпав долоні до крові. І це не все: коли упав. Позаду поїзд заверещав, мов кабан недорізаний. Петрик ледве-ледве вистрибнув із-поміж рейок»* [4, 97]. Подібна нарація ускладнює і без того складний часопросторовий контекст твору. Нагнітання створюється задля того, щоб показати дитину не беззахисною, слабкою, а морально сильною. Наратор прагне подати героя-підлітка цілеспрямованим, адже вижити без боротьби в той час здавалося неможливим.

Плід груші приховує архетипну семантику «верхнього цїрства; ділитися грушею (так само, як і яблуком) є гріховною спокусою. Окультним деревом вважають ще й тому, що сприймається як хтонічне завдяки своїй природній міці, глибокій закоріненості всередину землі. Автор неспроста використовує саме цей символ у фрагменті сну Петруся: відшуковуючи грушу, молодший брат потрапляє в «перевернутий» світ – танатальний: *«А години через дві привиділося, ніби спочатку його меншого брата Івася "гуси-гусенята взяли за крилята", опустили на грушу найвищу з гіллям розлогим <...> Чогось він зляканий був, кістлявий, мов горобеня-доходяга. Петрик дав ту грушу найбубнявішу. Івась її ковть – і нема, Петрик другу грушу йому – теж ковть і нема. Третю – так само з'їв. Такий голодний»* [4, 94]. Така наративна стратегія надає своєї рідної містифікації, викликає певну пересторогу: незважаючи на те, що це всього-на-всього сон, реципієнт відчуває напругу, проймається трагічним пафосом.

Архетип жінки-матері традиційно трактується як образ берегині, святині, захисниці. Олесь Воля залишає його оригінальну концепцію, посилюючи значення цього образу через опис неоднозначного екстер'єру: Уляна мала виховувати Петруся й Івана в нелюдських умовах. Сприйняття дітьми своєї матері як святої підкреслено демонструє їхню патетичну любов до неї.

У молодшого сина особливий зв'язок з Уляною, який гостро відчутний, коли вона помирає: *«Тільки тепер Петрикові ставав зрозумілим крик-воляння Йвася, і він, немов окропу на голову йому вилили, схопився з ліжка, спрожого кинувся в куток до печі, де на полу лежала мама. Очі в мамі – мов скляні. Відкриті й нерухомі. У очах сльози німі, захолили; руки на грудях складені: з синіми прожилками, подзьобані коричневими крапочками смерті»* [4, 127]. Наратив вражає натуралістичністю; називні короткі речення репрезентують статику простору, його знерухомленість, створюючи трагічну колажність. Зі смертю матері Уляни діти втратили підтримку, лишилися духовного притулку, саме тому в молодшого сина «перевернулася» свідомість: *«Невдовзі заснув, як убитий, а Івась не спав. Івасеві ввижалося, що мама з могили встала, до нього тихцем-тихцем підійшла, гладила невидимою рукою по голові й питалася: “Ви хоч вечеряли, дітки?”»* [4, 128].

Наративний проект повісті Олесь Воля «Завірюха» організований так, щоб якомога цілісніше представити часи голодного лихоліття минулої епохи. Родина Завірюх – це модель тисяч і мільйонів тих сімей, які опинилися в умовах Голодомору; вона є репрезентантом того, що відбувалося за дверима кожного будинку в ті часи. Наратор постає як обсерватор, глядач і занотовувач. Гетеродієгетична позиція послаблює його вплив на розвиток подій, однак посилює сприйняття їх реципієнтом. Він розгортає амбівалентний хронотоп, прагнучи на контрасті висвітлити головний задум – розкрити перманентний жах і безвихідь під час голодних років в Україні. Дотичними до цього засобу є також спогади й ретроспекції, що допомагають через опозиційні кореляції транслювати ідейно-смыслову модальність. Рельєфність письма досягається також елементами-вставками у вигляді листів. Значущими засобами є і метатекстуальні вкраплення та архетипізація, що істотно допомагають у розкритті ідейного задуму повісті. Таким чином, наративна система твору Олесь Воля «Завірюха» демонструє високий рівень викладової манери, що накопичує велику кількість психологічних ходів, яскраву палітру мотивів, постійне експериментування із читацькою уявою. Завдяки поєднанню зовнішньої простоти та внутрішньої глибини, тонкого психологізму й бездоганної точності кожного слова-деталі твір дає прекрасний матеріал для дослідження його наративних особливостей.

#### Список використаних джерел

1. Бондарева О. Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання: [монографія] / Олена Бондарева. – К.: Четверта хвиля, 2006. – 512 с.
2. Борецький М. Античні поетики. Аристотель. Поетика. Псевдо-Логін. Про високе. Гораций. Про поетичне мистецтво / М. Борецький, В. Зварич. – К.: Грамота, 2007. – С. 27–65.
3. Вальзель О. Проблема форми в поезії / О. Вальзель // Теорія літератури. Поетика. Стилистика: [Сб. науч. ст.] / Ред. В. М. Жирмунский. – СПб.: Академия, 1979. – С. 24–69.
4. Воля О. Завірюха / Олесь Воля // Київ. – 2013. – № 7–8. – С. 55–136.

5. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна / Ж.-Ф. Лиотар; [перев. с франц. Н. Шматко]. – М.: Алетейя, 1998. – 160 с.
6. Славинський М. Колеги: шляхи та роздоріжжя / Микола Славинський. – К.: ВД «Дивосвіт», 2014. – С. 339–341.
7. Славинський М. На «Волі народу»: Олесь Воля – автор унікального епосу «Мор» / М. Славинський // Воля народу. – 2012. – № 5. – С. 3.
8. Тодоров Ц. Два принципи оповіді / Цветан Тодоров; [перекл. з фр. Є. Марічева]. – К.: ВД «Києво-Могилянська академія», 2006. – С. 40–55.
9. Фуко М. Що таке автор? / Мішель Фуко // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / Упор. М. О. Зубрицька. – Л.: Літопис, 1996. – С. 443–457.
10. Штанцель Ф. Теорія нарратива / Ф. Штанцель; [перев. с нем. Ш. Годш]. – Кембридж: Изд-во Кембриджського університета, 1982. – 309 с.
11. Якубівський М. Покликаний Богом / М. Якубівський // Вітчизна. – 2004. – 11–12. – С. 132–135.

#### *Annotation*

#### ***Kalinina L. Yu., Taranenko A. V. Peculiarity of the narrative of Oles Volya's novel «Storm»***

*The article examines the techniques and methods of forming the narrative concept of Oles Volya's story "Zaveryukha", their specificity, functionality, influence on the creation of a complex dialectic of the characters' inner world. The stages of the formation of narratology as a science, its current state are demonstrated. The type of narrator and situations of diegesis are determined according to the classification of J. Gennett. The taxonomy of Ts. Todorov is taken into account, according to which the type of story in the story "Zaveryukha" is clarified. The article provides an analysis of the narrative paradigm, which represents the attitude of women, men and children in the context of genocide. The features of the psychological state of the characters are considered through the prism of the narrative concept. Intertextual elements (letters, prayers, archetypal images) are used as tools for studying the narrative manner of Oles Volya's story "Zaveryukha". An assessment of the chronotopic organization of the work is involved in the analysis of the author's subjective modality, which enhances the psychologism and internal tension of the text. The achromatism of the narrative manner is demonstrated, which becomes relevant thanks to such forms of the narrative program as memories, retrospections, and meditation monologues.*

**Key words:** *narratology, narrative, narrator, subjective modality, Holodomor, contrast, metatext, archetype, space, psychologism.*

## ОКАЗІОНАЛЬНІ ФРАЗЕОЛОГІЧНІ ОДИНИЦІ В РОМАНІ «БРУХТ» П. ЗАГРЕБЕЛЬНОГО

*У статті досліджено особливості функціонування трансформованих фразеологічних одиниць у романі «Брухт» П. А. Загребельного. Розглянуто індивідуально-авторські фразеологічні одиниці, зокрема їх граматичні та семантичні особливості. Виявлено, що найчисельнішу групу модифікованих фразеологізмів становлять фразеологічні одиниці, організовані за моделлю речення, а також ті, що побудовані на основі сурядного зв'язку між словами. З'ясовано, що визначені одиниці мови письменник уживає для індивідуалізації мовлення персонажів, їх самохарактеристики, для змалювання суспільно-політичного та морально-психологічного стану суспільства ХХІ ст.*

**Ключові слова:** фразеологізм, okazionalna фразеологічна одиниця, трансформація, контекст, індивідуально-авторські фразеологізми-речення.

*В статье исследованы особенности функционирования трансформированных фразеологических единиц в романе «Брухт» П. А. Загребельного. Рассмотрены индивидуально-авторские фразеологические единицы, в частности их грамматические и семантические особенности. Акцентируется, что самую многочисленную группу модифицированных фразеологизмов составляют фразеологические единицы, организованные по модели предложения, а также те, которые построены на основе сочинительной связи между словами. Выяснено, что определенные единицы языка писатель употребляет для индивидуализации речи персонажей, их самохарактеристики, для описания общественно-политической и морально-психологического состояния общества ХХІ века.*

**Ключевые слова:** фразеологизм, okazionalnaya фразеологическая единица, трансформация, контекст, индивидуально-авторские фразеологизмы-предложения.

Проблема дослідження фразеологічного багатства мови в художніх текстах тісно пов'язана з такими дисциплінами, як стилістика, лінгвістика тексту та перебуває на перетині двох наук – мовознавства й літературознавства. Художній текст має всі загальнотекстові характеристики: структурно-сміслову єдність, упорядкування одиниць і складових частин, комунікативне спрямування [6, 89]. Однак на відміну від, наприклад, тексту наукового стилю, художній текст має естетичну вартість, містить художню інформацію, що не завжди еквівалентна



реальній дійсності, а також вирізняється високим ступенем авторської мовної свободи.

Фразеологічна одиниця, як компонент будь-якого тексту, тісно пов'язана з контекстом твору. Лише в контексті й у живому мовленні зазвичай вона може виявити свій смисл. Аналіз фразеологізмів поза контекстом малоефективний, оскільки не дає змоги розкрити їх семантику. Як слушно зазначає І. Гнатюк, стилістична здатність мовних одиниць у конкретних умовах певною мірою стосується фразеологічних одиниць, оскільки «<...> внаслідок співвіднесеності фразеологізму зі словом дуже часто принципи аналізу і його основні характеристики переносяться в галузь фразеології. Потенційні можливості слова виявляються в контексті» [1, 62].

За визначенням О. Куніна, «контекст – це відрізок тексту, що вичленовують й об'єднують мовною одиницею або мовленнєвою одиницею, що може перейти в мовну, які детерміновані актуалізаторами в разі узуального або okazіонального використання. Фразеологічний актуалізатор – це слово, словосполучення, речення чи група речень, семантично пов'язана з фразеологізмами, що вживаються в цих контекстах» [4, 17].

Контекст сприяє не лише найповнішому та найефективнішому вияві значення традиційних фразеологічних одиниць, а й створює умови для нової їхньої сполучуваності. Так, наприклад, у художніх текстах фразеологізм може потрапити в незвичне для нього контекстне оточення, що спричинює нові відтінки в значення, подвійну значущість або навіть повну зміну семантики. У контексті постає їхня експресивність та емоційна оцінність. В. Папіш слушно зауважує: «Контекст є сприятливим словесним ґрунтом, семантичним фоном для виникнення авторських виразів – потенційних фразеологізмів» [5, 93] та «<...> визначає творче обличчя митця» [5, 93].

Багато фразеологічних одиниць належать до виражальних засобів мови, що уможлиблює вживання фразеологізмів в узуальному (мовному) та okazіональному (мовленнєвому) значенні. У нашій науковій розвідці дотримуємося думки, що «узуальний (від лат. *usus* – звичай, правило) – такий, що відповідає загальноприйнятій нормі щодо вживання слова, фразеологізму» [65, 188]; «okazіональний – такий, що не відповідає загальноприйнятому вживанню, має поодинокі, рідкісні значення» [2, 188].

Аналізуючи певні тексти, дослідники неодноразово відзначали те, що фразеологічні одиниці, вживаючись у певному порядку в контексті, а під час функціонування в конкретних висловленнях, унаслідок їхнього оригінального використання авторами, набувають експресивних відтінків, а отже, і нового емоційного забарвлення. Творчість відомого українського письменника П. А. Загребельного теж не виняток.

У гостросюжетному романі «Брухт» автор подає не лише масштабну картину руйнації економіки, політики, культури, а й звертає увагу читачів на «руйнацію» духовності людини, на втрату нею «людської особистості». Як слушно зауважує Михайло Слабошпицький: «“Брухт” – це техніка й технологія розкрадання» [8, 155]. Змальовуючи сучасне суспільство майстер художнього

слова вживає своєрідну емоційно забарвлену лексику, яка засвідчує авторське ставлення до зображуваних подій, оскільки має глибокий іронічний підтекст. Серед використовуваних стилістичних засобів експресивного характеру значну групу становлять фразеологізми.

Фразеологічна одиниця (фразеологізм, фразема) являє собою стійку відтворювану сполуку слів, що відзначається тими ознаками, які дають змогу вважати їх самостійними одиницями мови, відмінними від інших лінгвістичних одиниць (слова, звичайного словосполучення, речення) [7, 9]. Порівняно зі словами фразеологічні одиниці переважно є виразнішими за емоційністю та експресивністю, образністю. Від синтаксичних одиниць вони відрізняються тим, що відтворюються як цілісні структури, а не будуються щоразу за певними синтаксичними моделями, як вільні словосполучення чи звичайні речення. Отже, фразеологічною одиницею називають лексико-граматичну єдність двох і більше нарізно оформлених компонентів, граматично організованих за моделлю словосполучення чи речення, яка, маючи цілісне значення, відтворюється в мові за традицією, автоматично [7, 11].

У системі фразеологічних одиниць роману «Брухт» П. Загребельного можемо виокремити три основні групи: 1) традиційні фразеологізми, тобто зафіксовані фразеологічними словниками; 2) трансформовані усталені вирази; 3) okazіональні індивідуально-авторські фразеологічні одиниці, або вислови з розмовного мовлення, що не вийшли до фразеологічних словників, на відміну від загальнономовних усталених виразів, відзначаються надзвичайною частотністю. З одного боку, автор їх вживає з метою створення образності, яскравості висловлення, емоційності, а з іншого – є засобом самохарактеристики героїв, їхнього внутрішнього стану (відчуття розгубленості), а також для змалювання почуттів, що виникають між жінкою і чоловіком, для змалювання суспільно-побутового та морально-психологічного стану сучасного суспільства.

Серед структурно-граматичних типів авторських фразеологічних одиниць у романі «Брухт» окрему групу становлять фразеологізми, організовані за моделлю речення та на основі сурядного зв'язку між словами. Потрібно зазначити, що продуктивним є прийом письменника вживання авторських фразеологізмів-антонімів для характеристики одного персонажа. Значення таких сталих сполучень слів зрозуміле лише в контексті, оскільки поза ним вони нічим не відрізняються від звичайних сурядних сполучень слів: *«безбарвний і безформний»* – *«викристалізувався й отвердів»*. Наприкінці твору П. А. Загребельний про одного з головних героїв роману – Нуля (Нерона) пише так: *«Сам теж безбарвний і безформний, замість обличчя бліда маска, тонкогубий рот хижої риби, що його годилося прикрити вусами, але вуса в Нуля не росли»* [3, 190]; чи далі: *«Тепер він уже викристалізувався й отвердів остаточно, нахабно розсівся на одному з позолочених Євдокієних стільчиків, закинув ногу за ногу, спроквола покинував перед очима Совинського черевиком з якоїсь безбарвної, чи то зміїної, чи навіть саламандрячої шкіри»* [3, 190]. Сполучення слів *«викристалізувався й отвердів»* у такому контексті набуває фразеологічного значення «особа, що виявила свої здібності», оскільки протягом

твору Нерон не викликав довіри («безбарвний і безформений»), Совинський та Євдокія вважали, що Нуль нічого не вартий, що він може лише «займатися цифрами», ці риси поглиблюються через розгорнення авторських фразеологічних одиниць.

Чимало авторських фразеосполук є синонімічним поєднанням слів, що належать до одного тематичного ряду. Так, наприклад, кафедру судово-медичної експертизи письменник називає «*смуток і печаль*»: «<...> до області добралися лише в сутінках і, мабуть, довелося б довго блукати в пошуках корпусу медінституту, де знаходилася кафедра судово-медичної експертизи, коли б не всезнаючий міліцейський полковник, що вивів їх на місце точно й безпомилково. *Місце смутку і печалі*» [3, 248].

Не менш цікавим є поєднання письменником таких власних назв, як Греція й Рим та прізвищ відомих політичних діячів радянської влади Сталін і Гітлер. Значення таких оказіональних сталих сполучень слів теж умотивовано лише контекстуально: «*Греція й Рим*» має значення «історія», а «*Сталін і Гітлер*» – «зло»: «<...> я ж так званий історик. *Греція й Рим. А в Римі все починалося аб ово – від яйця*» [3, 163]; «*Може, короткозорим або враженим катарактою був і Торквемада, для якого справжні й уявні єритики були тільки темними тіннями, і він намагався переборювати темноту, що його огортала, криваво-червоними вогнищами інквізиції. А Сталін і Гітлер?*» [3, 142].

Нерідко П. А. Загребельний на сторінках роману послуговується фразеологізмами з розмовної мови, які вводить у текст твору в лапках: «*сталінські будови комунізму*» – на позначення гігантоманії в розвитку промисловості за радянських часів; «*спустити “в пісок”*» – забути про щонебудь: «<...> *Будувалось воно [місто Кучугури – Т. К.] на початку тридцятих років як соцімістечко біля індустріального велетня, призначеного забезпечувати металокопункціями “сталінські будови комунізму”*» [3, 14]; «*Справу було спущено, як то кажуть, “в пісок” і доводилося тільки дивуватися, як зуміли агенти колеги Ледви виколупати її звідти майже через двадцять років*» [3, 112].

Низку індивідуально-авторських фразеологічних одиниць П. А. Загребельний уживає з метою характеристики героїв, а також для підкреслення окремих рис персонажа. Наприклад, такі оказіональні фразеологізми, як «*дістав (мене) до печінок*», «*покласти “на лапу”*» характеризують одну з героїнь роману – колегу Ледву. Зокрема, фразеологією «*дістав (мене) до печінок*» автор підкреслює роздратованість головної героїні: «*Ти нічого не їси, а тільки розбалакуєш, – вередливо зауважила Клеопатра. – Вже дістав мене своєю балаканиною до печінок і селезінок*» [3, 122], а фразеологізмом «*покласти “на лапу”*» підкреслює її всевладність і має значення «давати хабар»: «*Його випустили, коли я поклада “на лапу”*».

Характеристичний елемент містять й оказіональні стійкі сполучення слів на позначення небажаних дій персонажа. Так, Совинський застерігає Євдокію щодо надмірної довіри Нулю. Совинський говорить: «*Він, граючи, може тебе ошукувати, як тепер кажуть, “кидати” на всі твої мільйони і пускати головою в Африку*» [3, 157]. З наведеної ілюстрації можемо зробити висновок, що

фразема «*“кидати” на мільйони*» має значення «ошукувати» й характеризує негативну рису одного з героїв – Нуля, а фразема «*перекачувати гроші*», тобто переводити на банківський рахунок, підкреслює його геніальність: «*Острови тихоокеанського архіпелагу Науру, куди Ноль перекачує наші гроші*» [3, 205].

В основі деяких індивідуально-авторських фразеологічних одиниць лежить метонімія. Наприклад, гральні автомати письменник порівнює з «*одноруким розбійником*», а Генерального секретаря КПРС Л. І. Брежнєва називає «*кремлівським кащеєм*»: «*Але з нього сипляться гроші, як з отого грального “однорукого розбійника” при виграші*» [3, 90]; «*Парткоми від Москви до самих до окраїн інквізиторсвовали над нещасними ширінькодержателями “за моральний розпад”, а цей кремлівський кащей нахабно гречкував, бо він же “перший теоретик партії, видатний ленінець, видатний марксист”*» [3, 79].

У романі «Брухт» помітне місце посідають індивідуально-авторські компаративні фразеологічні одиниці, фразотворчим компонентом яких є сполучники «як» або «мов». Переважно порівняльні конструкції викликають у читача певне ставлення до описуваних подій: позитивне чи, навпаки, негативне, наприклад: «*Віскі – прекрасний напій, але воно може діяти на чоловіка, як обух на вола*» [3, 30]; «*Ага, ти напився, як свиня, дармового віскі, а тепер хочеш філософствувати?*» [3, 30]; «*Для радянських трудівників, напактованих у комунальні квартири, як шпроти в банку, отакі зелені оази посеред кам'яного міста були справжнім раєм...*» [3, 95]. Значення наведених фразеологічних одиниць ідентифікується ступенем прислівника «дуже» або «надзвичайно».

Компаративні фразеологічні одиниці, які вживає письменник, мають таку структуру: «дієслово, що виражає дію або стан + порівняльна конструкція». Другим компонентом компаративного фразеологізму переважно є іменники, що називають твари або частини тіла тварини чи людини, наприклад: «*<...> гороподібний Ягнич клював, як курка просо, якийсь херсонський кандьор, підставлений йому послужливим Фенем...*» [3, 139]; «*Наїхало міністрів і генералів, прискочили американці заглядати в нашу шахту, як сорока в маслак, запросили на це, так зване торжество і Ягнича*» [3, 80] тощо.

Індивідуально-авторські фразеологізми-речення П. Загребельний уживає з певною стилістичною метою – для змалювання морально-психологічного стану особистості, для зображення сучасних умов людського існування в новопосталій державі. Фразеологізм-речення, що є своєрідною трансформацією відомого більшовицького гасла («Пролетарі всіх країн, єднайтеся!») «Голодранці всіх країн єднайтеся» є опосередкованим виявом негативного ставлення письменника до одного з головних постулатів радянської політики, поєднавши його з реаліями часу: «*Радити, як організувати мітинги й загальні збори на тему монолітної єдності афганського народу з радянськими окупантами? Голодранці всіх країн єднайтеся?*» [3, 109].

Критично ставиться письменник і до сучасного економічного, політичного, духовного й морального стану людей в Україні, виражаючи його оцінку за допомогою фразеологізмів. Наприклад, одного з персонажів роману –



гендиректора Ягничача автор зображує так: «<...> по-верблюдячого плював на те череп'я, як ще вчора на людей, що нижче його гендиректорства. Бо плюють завжди вниз, а не вгору» [3, 170].

Отже, мова роману «Брухт» П. А. Загребельного насичена не лише узуальними, а й оказіональними фразеологічними одиницями, що дає змогу стверджувати, що стиль універсального романіста впізнається завдяки масиву фразеологічних одиниць, що надають його творам емоційної насиченості та образності.

#### Список використаних джерел

1. Гнатюк І. С. Деякі особливості використання фразеологізмів у мові сучасної художньої прози / І. С. Гнатюк // Українська мова і література в школі. – 1981. – № 9. – С. 62–64.
2. Єрмоленко С. Я. Українська мова: короткий тлумачний словник лінгвістичних термінів / С. Я. Єрмоленко, С. П. Бибик, О. Г. Тодор. – К.: Либідь, 2001. – 222 с.
3. Загребельний П. А. Брухт: [роман] / Павло Архипович Загребельний. – Харків: «Фоліо», 2003. – 254 с.
4. Кунин А. В. Курс фразеології сучасного англійського мови: [учеб. посіб. для вузів] / А. В. Кунин. – М.: Высш. шк., 1986. – 336 с.
5. Папіш В. Фразеологізми у спектрі лінгвоаналізу художнього тексту / В. Папіш // Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства: зб. наук. Праць. – Ужгород: УжНУ, 2006. – Вип. 10. – С. 89–96.
6. Прадід Ю. Ф. У царині лінгвістики і права / Ю. Ф. Прадід. – Сімф.: Ельїнью, 2006. – С. 5–131.
7. Скрипник Л. Г. Фразеологія української мови / Л. Г. Скрипник. – К.: наукова думка, 1973. – 279 с.
8. Слабошпицький М. Тризе, або Таємниця творчості / М. Слабошпицький // Київ. – 2004. – № 7–8. – С. 141–156.

#### Annotation

##### ***Kedich T. V. Occasional phraseological units in P. Zagrebelny's novel "Brucht"***

*The article examines the peculiarities of the functioning of transformed phraseological units in the novel "Brucht" by P. A. Zagrebelny. Individual-author phraseological units, in particular their grammatical and semantic features are considered. It was found that the most numerous group of modified phraseologies are phraseological units, organized according to the sentence model, as well as those built on the basis of a coherent connection between words. It was found that the writer uses certain units of language to individualize the speech of the characters, their self-characteristics, to depict the socio-political and moral-psychological state of society in the XXI century.*

*Analyzing certain texts, researchers have repeatedly noted that phraseological units, used in a certain order in context, and when functioning in specific statements,*

*due to their original use by the authors, acquire expressive shades, and hence a new emotional color. In the system of phraseological units of P. Zagrebelny's novel "Brucht" we can distinguish three main groups: 1) traditional phraseological units, ie recorded by phraseological dictionaries; 2) transformed established expressions; 3) occasional individual-author phraseological units, or expressions from colloquial speech, which did not appear in phraseological dictionaries, in contrast to common colloquial expressions, are marked by extraordinary frequency. On the one hand, the author uses them to create imagery, brightness of expression, emotionality, and on the other - is a means of self-characterization of the characters, their inner state (feeling confused), as well as to depict the feelings that arise between woman and man, to depict socially -domestic and moral and psychological state of modern society.*

*Among the structural and grammatical types of authorial phraseological units in Brucht's novel, a separate group consists of phraseological units organized according to the sentence model and on the basis of a coherent connection between words. It should be noted that the writer's method of using the author's phraseology-antonyms to characterize one character is productive. The meaning of such permanent word combinations is clear only in the context, because outside of them they are no different from the usual conjunctive word combinations.*

*The language of P. A. Zagrebelny's novel Brucht is saturated not only with usual but also with occasional phraseological units, which makes it possible to assert that the style of a universal novelist is recognizable due to an array of phraseological units that give his works emotional richness and imagery.*

**Key words:** *phraseology, occasional phraseological unit, transformation.*

УДК 821.161.2–3.09+821.162.1–3.09

І. В. Кропивко (м. Дніпро)

## **КАРНАВАЛІЗОВАНА КУЛЬТУРНА СВІДОМІСТЬ ПОСТМОДЕРНОЇ ЛЮДИНИ (АВТОР, ПЕРСОНАЖ, КРИТИК)**

*У статті література позиціонується як поле гри-карнавалу, суб'єктами якої виступають автор, читач, наратор, персонаж, критик. Конвенції між ними перебувають в одному полі літературного тексту. Автор втрачає домінуючу позицію перебування поза текстом, набуваючи статусу персонажа або наратора. Функція формування смислу переходить до читача. Естетику авторської інтенції замінено естетикою приватного досвіду читача. Критична діяльність «охудожнюється», підпорядковується принципу комунікативної гри зі змінними правилами.*

**Ключові слова:** культурна свідомість, літературне поле, автор, персонаж, наратор, читач, критик.

*В статтє література позиціонується як поле игри-карнавала, суб'єктами котрої виступають автор, читатель, наратор, персонаж, критик. Конвенції между ними находяться в одном поле літературного текста. Автор терять доміантну позицію расположення вне текста, получая статус персонажа или наратора. Функція формирования смысла переходит к читателю. Эстетика авторской интенції заменена эстетикой личного опыта читателя. Критическая деятельность «охудожнивается», подчиняется принципу коммунікативной игри с изменяющимися правилами.*

**Ключевые слова:** культурное сознание, літературное поле, автор, персонаж, наратор, читатель, критик.

Специфіку мислення постмодерної людини якнайкраще передає поняття карнавальної свідомості, пов'язаної з карнавалізацією сучасної культури загалом. Карнавальний принцип обертання значень використовується й для означення культури постмодерну. Зокрема Віктор Неборак у розмові з Василем Габором зазначив, що «час БУБАБУ – це час, коли людина стає кимось таким, як карнавальний персонаж, і не конче під час карнавалу. Людина в цьому часі відходить від своєї сутності» [23, 271].

Термін «карнавалізація» науквці зазвичай використовують у бахтінському сенсі, з посиланням на його праці чи без. Наприклад, Марцин Ковальчик потрактує карнавалізацію як гротескне перетворення відповідно до засад поетики карнавалу, визначених М. Бахтіним; літературним маркером карнавалу визнає гротеск [31, 55]. Анджей Шахай безпосередньо зауважує про вплив теорії М. Бахтіна на культуру постмодерну: «[П]остсучасність – це час карнавалізації культури, карнавалізації в специфічно бахтінівському смислі» [33, 385]. Ознаки постмодерного карнавалу він убачає в штучно викликаному хаосі й балагані та в тому, що монологічний характер офіційної культури, базований на ієрархії цінносте, змінюється поліфонізмом оповідей, які не мають яскраво вираженого аксіологічного статусу [33, 382–384].

Умберто Еко не згадує М. Бахтіна, проте використовує його термінологію. Італійський учений називає однією з нових характеристик суспільства, у якому живемо, – стовідсоткову карнавалізацію життя [28, 142], що охопила всі сфери буття людини – не лише дозвілля, а й процес праці. Зокрема він наводить такі аргументи: телебачення стало переважно розважальним, причому глядач надає перевагу тим розвагам. Що репрезентують життя як суцільний карнавал; фізична праця замінена машинною; клерк, сидючи за комп'ютером, має змогу грати в ігри; карнавальним учений уважає й керування автомобілем, особливо після того, як авто навчили розмовляти й обирати маршрут; карнавалом непотрібних і яскравих речей є супермаркет; політика теж стала карнавалом, перетворившись на видовище, тим більше, що все частіше дійство відбувається в телестудіях.

Рафал Фудалья аналогічно означає постмодерне сьогодення, зауважуючи, що ми живемо в час перманентного карнавалу, у просторі забави й сваволі, у якому змішано суспільні норми; цей час повинен був тривати хвилину, щоб стати відпочинком від щоденної праці, однак ніхто не хоче повертатися до аскетичної порівняно з ним попередньої реальності [30, 121].

Роль мас-медіа в карнавалізації життя постмодерної людини – окрема тема, широко розроблена в культурології. Для нас важливі лише деякі її аспекти. Зокрема знаковий, симулякрний характер культури, породженої мас-медіа, та надмір інформації, що надається читачу-глядачу-слухачу, принципова фрагментарність останньої. Сучасна масмедійна культура стимулює відчуття святковості й умовності, коли навколишня дійсність не сприймається реальною, бо осягається через посередництво екрана чи іншого медіатора. Надлишок інформації не надається до цілісного осмислення, осягається вибірково й відповідає постмодерністсько-карнавальним принципам фрагментації, нонселекції, децентрації. П. Завойський зауважує онтологічні межі існування людини, витворені мас-медіа. Зокрема він наголошує на тому, що онтологічні параметри зводяться до «самоідентифікації» з тим, на що дивимося, але що, по суті, є неіснуючим, бо становить лише симулякр буття як псевдоприсутність і псевдопредметність. Такий ефект називає тотальною медіатизацією існування, що перестає бути буттям і стає буттям-через-медіум, веде до фактичної неприсутності буття [35, 424]. Богдан Баран говорить про культуру карнавалу як культуру відмінності, бо вона живиться симулякрами, витвореними цивілізацією мас-медіа [29, 242].

Інформативно-знаково-симулякрна специфіка постмодерного існування людини має аналоги в принципах функціонування постмодерністських текстів, зокрема в постулюванні всетекстовості культури (світ як текст) як поля знаків без усталених значень, що є джерелом і способом існування. Знаки культури не апелюють до позатекстової реальності як джерела смислу, її не існує (Е. Циховська: «[П]о суті всі ми сьогодні відтворюємо те, що бачимо по телебаченню – у рекламі, фільмах, шоу. В основі такого суспільства перебуває образ, який нам демонструють, нав'язують і продають. <...> у “суспільстві спектаклю” немає поділу на глядачів та акторів, оскільки кожен глядач бере безпосередньо участь у творенні штучного світу, надаючи свої образи, побоювання, бажання, які й беруться за основу поп-шоу, кожен по суті є співавтором цих шоу, модифікуючи суспільство спектаклю в “суспільство інтерактивності”» [26, 235]). Людина не вважається істотою з усталеним словником, виробленим чи отриманим у спадок набором значень, вона змушена повсякчас адаптуватися до змінних умов і відповідно міняти наратив власного існування (життя як оповідь і інтерпретація).

Позиціонування художнього тексту як поля гри-карнавалу стимулює переосмислення стратегічних стосунків суб'єктів літературної гри в постмодерному тексті: автора, персонажа, читача, критика. Висвітлення цього питання і є метою статті.



У текстах попередніх періодів (крім синкретичного нерозрізнення позицій автора, виконавця, слухача в дописемний період) відбувалося чітке розмежування світу тексту, що слугував засобом передачі авторської інтенції читачу й репрезентувався позиціями наратора й персонажа, та власне опосередкованої текстом комунікації між автором і читачем, що передбачала інтерпретацію художніх образів з метою розшифрування закладеного в тексті смислу.

Натомість у постмодерністських текстах усі учасники літературної гри перебувають в одному полі тексту-карнавалу. Домінантна позиція позазнаходження автора, згідно з якою раніше формувалася авторська інтенція, що вивищувала його над текстом і читачем, у ситуації одноплщинності текстового буття (без ієрархій і чітких меж твору) стає неможливою, що зумовило виникнення теорії смерті автора. Водночас ітенсифіковано як наративну стратегію прийом метатексту. Коли текст у ролі наратора / персонажа вводиться фігура, що позиціонується ідентичною титульному автору і яка безпосередньо звертається до читача. У такому випадку текст-читання перетворюється на письмо-читання, сюжет розгортається в процесі наративізації історії. Модерний порядок визначав автор, хоч сам і вислизав за межі свого твору (Б. Баран [29, 243]). Тепер автор утрачає можливість керування художнім світом, частиною якого він сам себе позиціонує і в процесі писання-читання якого формує наратив про себе.

«Перехід» автора в текст викликає відчуття видовища, спектаклю, що розігрується перед читачем і де автор виконує одну з ролей, як й інші персонажі, та час від часу стає одним із спостерігачів за дією, як і читач. Р. Барт вважає, що метою розмаїття текстових комунікативних ліній є видовище, кожен із комунікативних процесів виявляється видовищем для всіх інших учасників гри [2, 131–132]. Розмаїття формальних прийомів, до яких звертаються письменники-постмодерністи і які сприяють переключенню уваги реципієнта з лінійного смислу на побудову, конструювання тексту, дає змогу говорити про (далі словами Т. Гундорової [2, 88]) заміну гри героя грою тексту. Автор – лише один із можливих наративних фокусів. Функція формування смислу твору переходить до читача. Як наслідок, у самому тексті виявляється закладеною його потенційна поліінтерпретативність, що базується на культурних знаках-кодах, наданих читачу для комбінування й наділення смислом зображених подій і ситуацій. Читач комбінує значення так само, як він витворює штучний світ власного буття із знаків і за подобою віртуального світу реклами й мас-медіа, інших текстів культури. Достовірність художньої інформації більше не потребує легалізації зовнішнім щодо неї фізичним світом, завдяки чому відпадає потреба в наслідуванні (мімезисі) як принципі організації художнього світу за морфологічною подібністю до фізичного.

Також зазначимо, що сучасна культура, відмовляючись від «естетики інтенції», проголошує недовіру до інституцій, авторитетів, ідей на користь конкретики, естетики особистого досвіду, приватності, що забезпечує довіру до поетичного слова (Беата Утковська) [34, 61]. У такий спосіб постмодерністський

текст апелює не так до знань читача, як до його відчуттів, досвіду переживання емоцій, здатності помітити відмінності між собою й Іншим, яким виступає наратор / персонаж. Ідентифікаційним іншим може стати будь-хто, хто має відмінність. Відмова від уніфікації й потреби легітимізації висловлюваного знання привернула увагу до не зауважених раніше категорій людей і аспектів літературного твору, літературного життя. Наприклад, набуло популярності питання висвітлення специфіки кампу, що репрезентує реальність у лапках («реальність»), життя-як-грання ролі. Художнє слово, яке позиціонували як засіб передавання художньої інформації в комунікації автора з реципієнтом, перетворюється на самостійний предмет осмислення й навіть на персонажа. Зрівняння в правах відчуття й розуміння зумовило можливість сприйняття тексту на дотик, тобто концептуальним елементом тексту стає і слово як код, і «тіло» тексту – матеріал, з якого зроблено книгу, і паратекстова інформація на обкладинці, що може бути позиціонована як частина художньої інформації.

Карнавалізацією позначена й критична діяльність письменників-постмодерністів, яка якнайкраще розкриває карнавальний принцип комунікативної гри зі змінними правилами. Зазвичай критик посідає позицію, зовнішню щодо аналізованого тексту, а критичний текст розуміється як такий, у якому пропонується максимально об'єктивована оцінка діяльності автора, щоб полегшити читачу доступ до художньої інформації. Зважаючи на те, що в постмодерністській літературі змішано всі норми й відсутні ієрархії, то принципи літературної критики порушені так само. По-перше, критичні тексти можуть містити об'єктивну інформацію, стосуватися не лише тексту (-ів) певного автора, а й особи самого критика. «Біограф» [32] Януша Рудницького презентує такий тип текстів, де біографічна оповідь про конкретну людину (письменника чи історичну особу) й конкретний текст перетворюється на оповідь про наратора / автора. А стосовно критичних текстів Ігоря Бондаря-Терещенка зі збірки «Текст 90-х: герої та персонажі» Олександр Бойченко зазначає, що в них більше відомостей про самого критика, ніж про предмет висловлювання: «Бо в пам'яті від статті про Жадана залишається інформація про те, як дорогою з Києва ІБТ читав на верхній полиці “Історію бритів”, поки Жадан шукав, з ким би допити подаровану Кокотюхою пляшку. Від статті про Андруховича – про те, що ІБТ у Москві відвідував поетичний семінар, а у Львові йому (ІБТу) заплатили чи ні. Від статті про Цибулька – про те, що ІБТ плаче, коли лунає вступ до виходу матадора в другій дії “Циганії”. <...> І так – 64 рази: про себе у третій особі (наразі – однини)» [4, 186]. По-друге, межа між художнім і науковим способами висловлювання також може бути не дотримана, коли один і той же текст написаний із застосуванням різних рецептивних і мовленнєвих стратегій. Такими є «Мої серед чужих» Олександра Бойченка [3], «Шидеври світової літератури. Хрестоматія доктора Падлючча» Михайла Бриниха [7], «Переказки» Володимира Діброва [14], кожний із яких можна аналізувати і як художній, і як критичний текст. Окрему групу становлять критичні тексти про ненаписані художні твори, вигадані титульним автором-критиком. Таку псевдонаукову стилізацію здійснив, наприклад, Станіслав Лем у «Абсолютному

вакуумі» [20]. У заголовковій «статті» збірника з такою ж назвою порушується дистанція між автором і критиком (іронічна амбівалентність ситуації – Лем критикує Лема: «Написання рецензій на неіснуючі книжки – на винахід Лема» [20, 7]) та акцентуються текстуально-ефемерні стосунки між ними (обігрується принцип інтертекстуальності за допомогою прийому «оголошення прийому»: «І єдиним вивертом, яким ще міг би скористатися Лем, заплутуючи сліди, була б контратака: у вигляді твердження, що це не я, критик, а він сам, автор, написав цю рецензію і зробив з неї чергову частку “Абсолютного вакууму”» [20, 12]). Художньою родзинкою є стилізація критичного дискурсу з резонерством критиків, риторичними прийомами й логоцентричністю (не спрямованою на розкриття «логіки речей», тобто тексту, авторського задуму) та конструювання поліфонічного тексту з приводу іншого (неіснуючого художнього) тексту з голосами уявних автора й критика.

Карнавалізація в критико-теоретичних працях виявляється в застосуванні псевдонаукової метафоричної (Я. Голобородько про роман Ю. Винничука: «“Мальва Ланда” очевидно виходить за межі інтимного або й еротичного роману. Цілі розділи у творі Юрія Винничука відведені романтично-відвертому мелосу й привабливо-брутальній феєрії сексуальних поривань і взаємин, подекуди дещо нетрадиційних та екстравагантних, заснованих на поетиці нині усюдисущого суперепатажу» [11, 109]) та «непристойної» (наприклад, Катерина Ботанова: «Коли вже зайшло про зади і дупи, то гріх не згадати чільного дупознавця й оспівувача еротичної розбещеності Юрка Винничука» [6]) термінології, а також іще в один спосіб. Він зазначений Григорієм Косиковим, який пише про Р. Барта, що той у своїй творчості уникає чіткого висловлення власної позиції, натомість розігрує поліфонію чужих голосів [19, 25]. Завдяки цьому, на його думку, Р. Барт повертає смислу його багатозначність, рухомість, плинність [19, 28].

Карнавальна свідомість критика, що приймає засади постмодерністського мислення, знаходить свій вияв і в «охудожнених» назвах статей. Наприклад, Ярослав Голобородько до збірки «Артеграунд. Український літературний істеблшмент» [10] включав статті з такими по-ігровому ненауковими назвами: «Шоу деміфологем Юрія Андруховича», «Андрій Бондар. Імпічмент канону», «Проза Тараса Прохаська: еманация почуттів», «Саундтреки свідомості. Стиль Сергія Жадана» тощо, позиціоновані як конференції: кожній з них передують порядкове означення (конференція перша, конференція друга й так далі). Замість слова «зміст» критик використовує термін «симпозіум». Ігрова природа відчутна й у назві іншого критичного відгуку «Замість рецензії на замість роману Юрія Андруховича “Таємниця”» (Б. Залізник) [16].

Карнавалізація іноді стосується не так критичного тексту, як способу його репрезентації читачу. Маємо на увазі збірник аналітичних статей «Історії літератури» (2010) [17], у якому статті гротесково подані у двох напрямках, як і нумерація сторінок, тобто збірник має дві титульні сторінки й два початки, кожний номер сторінки повторюється, але містить інший текст. Завдяки такому оформленню читач починає сумніватися в науковості вміщених у ньому статей.

У такий спосіб підтверджується теза про те, що постмодерністський текст позбавлений об'єктивного існування, це поле, що витворюється в процесі читання, жодна його інтерпретація не може бути точною, бо щоразу заново конструює свій об'єкт (див. детальніше: Р. Нич [22, 104]).

Додамо до визначених вище аспектів карнавалізації критичного дискурсу ще про розмаїту, «нонселективну» методологію «надміру» постмодерністського дослідження, адже літературознавці можуть користуватися різними, здебільшого конкуруючими між собою методами, провадити крос-культурні, мультидисциплінарні дослідження. Про їхню актуальність свідчить поєднання підходів соціології, менеджменту, літературознавства в дослідженнях літературного поля П'єром Бурдьє. У цьому зв'язку доречною є думка Н. Шавокшиної про те, що карнавал постає і як об'єкт дослідження, і як дієвий інструмент аналізу літератури [27, 436].

Найчастіше, коли йдеться про карнавальність літератури, згадують ознаки карнавальності, визначені М. Бахтіним, і які автоматично оприявнюються в обраних для аналізу текстах. Н. Шавокшина, наприклад, убачає елементи карнавальності в мотивах свята й маски, карнавальних персонажах, гротескних перевтіленнях і фантастичних пригодах, тобто виокремлює формальні ознаки карнавалу як свята [27]. Зазвичай науковці зупиняються на виявленні карнавальних образів і прийомів, коли йдеться про поетику карнавалу постмодерністських текстів. Це притаманно дослідженням Ірини Дегтярьової «Лексико-семантичні ознаки карнавальності в постмодерністському тексті» [13], Галини Косаревої «Концепти магії та карнавалу як ідентифікаційні маркери метаісторії у романі “Фелікс Австрія” Софії Андрухович» [18] тощо. Іноді дослідники переходять на інший рівень, визначаючи принципи карнавальності й апелюючи до поліфонізму й ігрової природи роману як жанру, на яких наголошував М. Бахтін і витоки яких убачав у карнавальній свідомості, але далеко вони не відходять від теорії М. Бахтіна. Наприклад, О. Гнатюк у розвідці про карнавальну трилогію Ю. Андруховича «Авантюрний роман і повалення ідолів» [9] звертає увагу на специфіку творення карнавально-гротескової дійсності за допомогою змішування значень, нівелювання меж, жонглювання гаслами, порожніми фразами, комізму, іронії, багатозначності імен, гротескних персонажів, які існують у химерному світі, костюмів, що використовуються як назви персонажів, розмаїття породженого духом карнавалу, у тому числі надміру в напоях і їжі, стилізації усіх різновидів розмовної мови. Ю. Єгорова, Л. Копейцева в романі О. Забужко «Музей покинутих секретів» виявляють такі риси карнавалу: поєднання патетики з іронією, нахил до стилізаторства, заміна «ліричного героя» щоразу новою «маскою», розмитість персонажів, специфічна наративна ідентичність, схильність до гри з текстом і читачем, особливий карнавальний часопростір, звернення до фольклору, містики та еротизм [15]. Однак карнавал як сюжетний чинник твору лише унаочнює його карнавальність, проте не є обов'язковим.

В українській літературі найбільш досліджена в аспекті карнавальності «карнавальна трилогія» Ю. Андруховича, особливо роман «Рекреації», де



карнавал «виступає головним героєм твору» (О. Бойченко, О. Сандул) [5, 80]. Зокрема С. Лизлова зазначає гру в карнавал [21, 82], Т. Ткаченко – мотив карнавальності [24, 84], А. Ф'ют – посткарнавал [25, 211], М. Гірняк – карнавал у карнавалі [8, 75], загалом дослідниця називає весь Андруховичів текст суцільним карнавалом [8, 78].

Отже, для постмодерністських текстів як художніх, так і не зовсім важливі принципи карнавального мислення, оприявлені в них на всіх рівнях, про що йшлося вище. Узагальнити сказане можна словами Юрія Андруховича, що карнавал – це вічне оновлення й безперервне жанглювання суттю [1, 45], де концептуальне значення мають поняття аієрархізму, варіативності, полісемантичності, десемантизації, рухливості й відсутність прив'язки до усталеного значення.

Постмодерний карнавал відзначається трансгресивною, фронтірною і фрагментарною специфікою. Він сформувався як тимчасове явище, необхідне для переоцінення стереотипів свідомості, що виникли під впливом цивілізаційних стандартів і доміантних ідеологій, які скомпрометували себе в минулому сторіччі. Зокрема Олександр Бойченко назвав карнавал лазнею для психіки, акцентуючи його терапевтичний ефект та іронічно додаючи, що «безглуздо було б провести все життя в лазні, та ще гірше – не митися зовсім» [25, 69]. Завдання постмодерністського мислення – звернути увагу людей на нові правила гри: визнання права на існування позиції іншого й значущості індивідуального досвіду, відмова від необхідності створення спільної системи цінностей, у тому числі в літературознавстві.

Карнавальна свідомість, репрезентована в прозових текстах постмодерністів, що позиціонуються (тексти) як поле вільної гри різних суб'єктів (автор, наратор, персонаж, реципієнт, критик, теоретик), форм (аієрархізм літературних прийомів) і смислів (принципова полісемантичність і поліінтарпретативність текстів), таким чином, забезпечує перехід від тоталітарного й псевдодемократичного модерного мислення до іронічного, що ставить під сумнів будь-яке твердження, але не посідає ціннісно трансцендентної позиції щодо мовця й ситуації мовлення. Карнавальна свідомість характерна для постмодерної ситуації, де світ сприймається як текст, у якому відсутнє розмежування на минуле й майбутнє. Усі тексти існують водночас, об'єднані моментом сприйняття й особою сприймаючого, який покликає їх до життя, реанімує з неіснування. Час постмодерного карнавалу – завжди теперішній. Минуле можливе лише як фрагменти пам'яті, що не надаються до цілісної нарації, а майбутнє – як розрізнені й ризоматичні мрії про нього. Фрагментація сьогодення зумовлена неможливістю окинути поглядом іззовні себе й своє життя, можлива лише оповідь про себе, потенційно придатна до зміни в будь-який момент як така, що надається до реінтерпретації у зв'язку з інакшим поглядом на себе. Поштовхом до цього може стати випадковий інший як ідентифікаціне дзеркало для постмодерної особи.

### Список використаних джерел

1. Андрухович Ю. Апологія блазенади (Дванадцять тез про себе самих) / Юрій Андрухович // «Бу-Ба-Бу» (Юрій Андрухович, Олександр Ірванець, Віктор Неборак): вибрані твори. – Львів: ЛА «Піраміда», 2007. – С. 23–24.
2. Барт Р. S / Z / Р. Барт; [пер. с фр., ред. и предисл. Г. К. Косикова]. – Москва: Эдиториал УРСС, 2001. – 232 с.
3. Бойченко О. Мої серед чужих. Читацький путівник для дітей старшого шкільного та молодшого студентського віку / О. Бойченко. – Чернівці: Книги – ХХІ, 2012. – 320 с.
4. Бойченко О. Шатокуа плюс / О. Бойченко. – Львів: ЛА «Піраміда», 2004. – 192 с.
5. Бойченко О. В., Сандул О. В. Рекреація жанру меніппеї у творчості Ю. Андруховича [Електронний ресурс] / О. В. Бойченко, О. В. Сандул // Питання літературознавства. – Чернівці, 1998. – Вип. 5 (62). – С. 76–86. – Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/P1\\_1998\\_5\\_11](http://nbuv.gov.ua/UJRN/P1_1998_5_11) (дата звернення: 25.12.2018).
6. Батанова К. Епатажні акварелі [Електронний ресурс] / К. Батанова / опубліковано в газеті «Коментар». – 2003. – № 1. – Режим доступу: <http://www.potyah76.org.ua/potyah?t=37> (дата звернення: 24.11.2015).
7. Бриних М. Шедеври світової літератури. Хрестоматія доктора Падлючча / М. Бриних. – Том 1. – К.: Laurus, 2013. – 272 с.
8. Гірняк М. Ігри з ідентичністю в романах Юрія Андруховича [Електронний ресурс] / М. Гірняк // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. – 2008. – Вип. 44. – Ч. 1. – С. 72–85. – Режим доступу: [http://old.phsology.lnu.edu.ua/visnyk/44\\_2008/44\\_2008\\_hirnjak.pdf](http://old.phsology.lnu.edu.ua/visnyk/44_2008/44_2008_hirnjak.pdf) (дата звернення: 25.12.2018).
9. Гнатюк О. Авантюрний роман і повалення ідолів / О. Гнатюк // Між літературою і політикою: есеї та інтермедії. – К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2012. – С. 71–96.
10. Голобородько Я. Артеграунд. Український літературний істеблїшмент: збірка статей / Я. Голобородько. – К.: Факт, 2006. – 160 с.
11. Голобородько Я. Інтертекстуальність й ультрасексуальність. Синектура Юрія Винничука // Артеграунд. Український літературний істеблїшмент: збірка статей / Я. Голобородько. – К.: Факт, 2006. – С. 101–118.
12. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн / Т. Гундорова. – К.: Критика, 2005. – 263 с.
13. Дегтярьова І. Лексико-семантичні ознаки карнавальності в постмодерністському тексті / І. Дегтярьова // Культура слова. – К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2013. – № 78. – С. 68–73.
14. Діброва В. Переказки / В. Діброва. – К.: КОМОРА, 2013. – 160 с.
15. Єгорова Ю. М. Феномен карнавалу в масовій літературі (на матеріалі роману Оксани Забужко «Музей покинутих секретів») / Ю. М. Єгорова, Л. П. Копейцева // Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського. Філологічні науки (літературознавство). – Миколаїв: МНУ імені В. О. Сухомлинського, 2015. – № 2 (16). – С. 98–102.

16. Залізник Б. Замість рецензії на замість роману Юрія Андруховича «Таємниця» / Б. Залізник // Дзвін. – 2007. – № 7. – С. 141–142.
17. Історії літератури: збірник статей / Упорядники Олена Галета, Євген Гулевич, Зоряна Рибчинська. – К.: Смолоскип; Львів: Літопис, 2010. – 184 с.
18. Косарева Г. Концепт магії та карнавалу як ідентифікаційні маркери метаісторії у романі «Фелікс Австрія» Софії Андрухович / Г. Косарева // Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського. Філологічні науки (літературознавство). – Миколаїв: МНУ імені В. О. Сухомлинського, 2017. – № 2 (20). – С. 110–114.
19. Косиков Г. Идеология. Коннотация. Текст / Г. Косиков // Барт Р. S / Z [пер. с фр., ред. и предисл. Г. К. Косикова]. – Москва: Эдиториал УРССР, 2001. – С. 8–29.
20. Лем С. Абсолютний вакуум / С. Лем // Апокрифи / пер. з пол. Андрій Поритко. – Львів: Літопис, 2001. – С. 7–227.
21. Лизлова С. М. Гра в постмодерністському творі: на матеріалі творчості Ю. Андруховича: дис. ... канд. філол. Наук: 10.01.06. – Донецьк, 2003. – 189 с.
22. Нич Р. Світ тексту: постструктуралізм і літературознавство / Р. Нич; пер. з пол. Олена Галета. – Львів: Літопис, 2007. – 316 с.
23. Розмова Василя Габора з Віктором Небораком (з приводу книги В. Неборака «Введення у Бу-Ба-Бу») // Неборак В. А.Г. та інші речі. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2007. – С. 271–283.
24. Ткаченко Т. Ю. Карнавалізація у романах Ю. Андруховича / Т. Ю. Ткаченко // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія: Філологія. – Харків: ВЦ ХНУ, 2005. – Вип. 45. – № 666. – С. 83–86.
25. Ф'ют А. Зустрічі з Іншим / А. Ф'ют; пер. з пол. Ярослав Поліщук. – Харків: Акта, 2009. – 261 с.
26. Циховська Е. «Суспільство спектаклю»: перспективи та загрози сучасних ЗМІ / Е. Циховська // Стиль і текст. – К.: [б.в.], 2014. – Вип. 15. – С. 231–240.
27. Шавокшина Н. В. Трансформація топосу карнавалу в російському та українському посмодернізмах / Н. В. Шавошкіна // Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур. – К.: ВПЦ «Київський університет», 2009. – Вип. 10. – С. 436–443.
28. Эко У. От игры к карнавалу // Эко У. Полный назад! «Горячие войны» и популизм в СМИ / пер. с итал. Е. Костюкович [Электронный ресурс]. – Москва: Эксмо, 2007. – С. 140–147. – Режим доступа: [http://abbus.narod.ru/Biblio/eco\\_nazad1.pdf](http://abbus.narod.ru/Biblio/eco_nazad1.pdf) (дата звернення: 18.05.2018).
29. Baran В. Postmodernizm i końce wieku / В. Baran. – Kraków: Inter esse, 2003. – 304 s.
30. Fudala R. Płynna nowoczesność: czas zabawy i karnawału / R. Fudala // Ogrody Nauk i Sztuk. – 20014. – № 4. – DOI: 10.15503/onis2014-121-127.
31. Kowalczyk M. Poetyka Karnawału w Dzienniku 1954 Leopolda Tyrmanda / Pamiętnik Literacki. – 2006. – Т. ХСVII. – Z. 4. – S. 51–70.

32. Rudnicki J. Życiorys / J. Rudnicki. – Warszawa: Grupa Wydawnicza Foksal, 2014. – 352 s.

33. Szahaj A. Ponowoczesność – czas karnawału. Postmodernism – filozofia błazna / A. Szahaj // Postmodernizm a filozofia / wybór tekstów, red. S. Czerniak, A. Szahaj. – Warszawa: IFiS PAN, 1996. – S. 381–392.

34. Utkowska B. Poeci «bruLionu» – kontestatorzy czy moralisci? – Napis. – 2011. – T. XVII. – S. 59–70. – URL: [http://rcin.org.pl/Content/53917/WA248\\_65620\\_P-I-2795\\_utkow-poeci.pdf](http://rcin.org.pl/Content/53917/WA248_65620_P-I-2795_utkow-poeci.pdf) (data звернення: 25.12.2018).

35. Zawojski P. Monitory między nami. O byciu razem i osobno w cyberprzestrzeni / P. Zawojski // Wiek ekranów: przestrzenie kultury widzenia / pod red. Andrzeja Gwoździa i Piotra Zawojskiego. – Kraków: «Rabid», 2002. – S. 423–431.

#### *Annotation*

#### ***Kropyvko I. V. Carnivalized cultural consciousness of postmodern man (author, character, critic)***

*The article considers the influence of the specifics of postmodern human thinking on the understanding of the literary text as a field of correct play of different subjects, forms and meanings. Postmodern cultural consciousness is defined by scholars as carnivalization. The term "carnivalization" is usually used in Bakhtin's sense, with reference to his work (A. Shahai et al.) Or without (U. Eco et al.). Scientists associate the cultural carnival with the mediatization of society, calling the culture of the carnival a culture of differences, fueled by simulacra created by the mass media. the author loses the dominant position of being outside the text, gaining the status of a character or narrator. the function of forming meaning passes to the reader. the aesthetics of the author's intention is replaced by the aesthetics of the reader's private experience. critical activity in postmodernism is subject to the principle of communicative play with variable rules. critical texts contain subjective information, including about the critic himself, use pseudo-scientific metaphorical and "obscene" terminology, may relate to unwritten works of art. in such texts the boundary between artistic and scientific ways of expression is not observed, names, ways of representation are "articulated". Carnival postmodernist thinking builds new rules of the literary game of its subjects: recognition of the right to the existence of another's position and the significance of individual experience, rejection of common value systems, including literary.*

**Key words:** *cultural consciousness, literary field, author, character, narrator, reader, critic.*



## ХУДОЖНЄ ВІДОБРАЖЕННЯ ІСТОРИЗМУ В РОМАНІ П. А. ЗАГРЕБЕЛЬНОГО «Я, БОГДАН»

*У статті висвітлено своєрідність художнього зображення історичної епохи часів Богдана Хмельницького відомим українським письменником П. А. Загребельним, специфіку художнього мовлення як домінанти у відтворенні дійсності України цього періоду, зокрема вживання застарілої лексики, відзначено функцію останньої, контекстуальні особливості лексичних історизмів та архаїзмів, особливості введення їх у художню оповідь у творі «Я, Богдан».*

**Ключові слова:** історичний роман, реалії, гетьманщина, історична епоха, мовлення, лексичні засоби, історизми, архаїзми.

*В статье освещены своеобразие исторической эпохи Богдана Хмельницкого известным украинским писателем П. А. Загребельным, специфика художественной речи автора как доминанты художественного воссоздания истории Украины, в частности устаревшую лексику и ее функции, контекстуальные особенности лексических историзмов, архаизмов, а также специфика введения их в художественный текст произведения «Я, Богдан».*

**Ключевые слова:** исторический роман, реалии, гетьманщина, историческая эпоха, лексические приёмы, историзмы, архаизмы.

У сучасному українському суспільстві актуалізовано дослідження історичного минулого нашої країни, вивчення якого зацікавило останнім часом науковців різних галузей: історичної, філософської, соціальної, філологічної, культурної тощо. Історію України, її минуле можливо пізнати з художньої літератури, зокрема історичних творів відомого українського письменника, Героя України, лауреата Державної премії СРСР та Шевченківської премії – Павла Архиповича Загребельного, особистість якого відома кожному українцю, оскільки його творчість посідає значне місце в українській літературі.

Творчість П. Загребельного розмаїта як за тематикою, так і за її жанровою палітрою. Своєрідне місце в ній займають історичні романи («Диво» (1968), «З погляду вічності» (1970), «Переходимо до любові» (1971), «Первоміст» (1972), «Смерть у Києві» (1973), «Євпраксія» (1975), «Розгін» (1976), «Роксолана» (1980), «Я, Богдан (Сповідь у славі)» (1983)). Кожен із зазначених історичних романів є зразком мистецької майстерності й таланту письменника. Свідченням цього є і роман «Я, Богдан», самобутній за характером створення

історичного колориту епохи Богдана Хмельницького, художніми засобами реалізації історичної теми. Це і привертає увагу багатьох дослідників.

Творчу спадщину письменника вивчали чимало науковців, літературознавців, зокрема М. Жулинський, який один із перших відгукнувся на роман П. Загребельного «Я, Богдан». У статті «Сповідь у безсмерті», що було опубліковано в газеті «Літературна Україна» (1983), він відзначав, що цей твір є «життєвим документом і своєрідною формою роздуму головного героя про своє життя в історії», дослідженням «діалектики душі» [1]. Водночас М. Жулинський, як характерну рису стилю автора роману, виокремлює «вільне повіствування в межах хронологічної канви історичних подій, яке ґрунтується на логіці “розгадування” думок і почуттів головного героя – свідомого творця історії» [1].

В історичному романі Павла Загребельного «Я, Богдан» відтворено події епохи козацтва, безпосереднього часу правління гетьмана Богдана Хмельницького. Текст твору структурується на реальних подіях. Це зумовлює його актуальність для сучасника.

Сюжет роману розгортається як сповідь головного героя, гетьмана Богдана Хмельницького, який аналізує власні вчинки та рішення, роздумує над сутністю буття свого народу. На схилі літ Богдан згадує звияги й поразки, свій життєвий шлях, вступає в незриму боротьбу з часом. Митець обирає складний шлях оповіді – трактування тих моментів життя, які залишилися поза увагою історії, але які пояснюють саме таку, а не інакшу поведінку героя. Тому, як зазначає автор, «програна Богданом Хмельницьким битва під Берестечком», пов'язана з особистим життям гетьмана. Ефект ретроспекції та форма сповіді ущільнюють часовий вимір, актуалізується найвідоміше в долі гетьмана й України. Історичний час у романі не монументалізується. Герой, гетьман по-своєму сприймає минуле й теперішнє, ототожнюючи власний хронотоп із соціально-психологічними, історико-філософськими аспектами буття людського суспільства. Звідси й своєрідна художня концепція образу Богдана, домінантою якої є цінності, непідвладні часу. Водночас виразно простежується проекція подієвого плану не на історію окремої людини, а на історію народу, що співвідноситься із сакральним мотивом вічності.

Матеріалом для написання роману Павло Загребельний використав великий масив історичної літератури, архівних документів та інших джерел, які забезпечили відповідність зображених в романі подій часів Богдана Хмельницького реальній дійсності. Текст твору «Я, Богдан» вибудовано на достовірних фактах достовірної інформації, що зорієнтована (що оприявнюється під час зіставлення авторських коментарів та відступів із історичними розвідками істориків) на матеріал історичних нарисів Д. І. Яворницького «Історія запорізьких козаків», М. Грушевського «Ілюстрована історія України» та Н. Яковенко «Національно-визвольна боротьба українського народу 1648–1657».

З метою досягнення в романі колориту козацької епохи Павло Загребельний застосовує прийом архаїзації, через який відтворено тогочасні

реалії, а саме: реалії позначення адміністративно-територіальних одиниць (хутір, слобода, воєводство, землі, обійстя); топоніми (Вишгород, Дубно, Заруб, Звенигор, Корсунь, Лубеч, Любар, Острог, Паволоч, Переяслав); козацьки клейноді (булава, бунчук, хоругва, печатка тощо); назви осіб за суспільним становище або професією та назви військових частин (коронний підскарбій, писар військовий, осавул полковий, генеральний обозний, староста, коронний хорунжий, піхота, гвардія, сотня, полки); військові атрибути (шаблі, галера, мушкети, кольчуги, гармати, пістоль, самопал); побутове життя (запасака, оселедець, жупан, саламаха).

Як відомо, у час національно-визвольної боротьби під керівництвом Богдана Хмельницького Україна змінювалася не лише за політичним світоглядом, а й територіально. У романі П. Загребельного художньо акцентовано адміністративно-територіальний поділ України, із підкресленням історичних змін за часів правління гетьмана. Як відомо Україна в цей період постійно перебувала в стані війни. Цей період в історії нашої держави названо «руїною», позначеною безкінечною розрухою та знищенням життя людей. Територію України грабували поляки, турки, татари, москалі, та й військо самого Богдана Хмельницького. Сотні людей тікали переважно на Лівобережну Україну, а Правобережна стала безлюдною пустелею, де «вільно жили» лише дикі звірі. З часом ця частина країни стихійно заселювалася новими поселенцями. На підтвердження таких фактів автор звертається в романі до поодиноких назв адміністративно-територіальних одиниць України XVII ст., зокрема: «<...> сказав хлопцям завернути на знайомий мені здавна, милий оку моєму хутір» [2, 55]; «Молодий Конецпольський вже сімнадцятилітнім призначений був корсунським і чигиринським старостою, володів Корсунем, Стеблевам, Чигирином, Криловим, Лисянкою, Звенигородкою з безліччю сіл, слобід і хуторів» [2, 107]. Наявність у романі концепта «хутір» вказує на те, що козацькі поселення були невеликі, але обов'язково мали присадибні ділянки для ведення домашнього господарства та обробки землі. Хутори виникали в час засвоєння нових земель, де створювалися хуторські господарства із розміщенням землі і господарських забудівель в одному місці. Саме з XVI ст. на запорізьких землях, а згодом на Чорноморщині й Донщині, поставали хутори-зимівники, але в сучасній українській лексиці слово «хутір» майже не використовується, бо вийшло з ужитку.

Концептуально аналогічно в романі вживається і поняття «слобода». Слободи виникли в XVI–XVIII ст., це були не одноосібні поселення, а цілі колонії. Саме за часів козацтва слобода була новозаснованим поселенням із власним самоврядуванням, мешканців якого власник (державна, церква, і, головне, магнати) звільняв на деякий час (15–25 років) від виконання повинностей (оплати чиншів тощо). такі пільги надавали власникам маєтків, щоб привернути селян з інших місцевостей. Наявність у романі Павла Загребельного «Я, Богдан» подібних слів-історизмів вказує на обізнаність автора з історичною епохою, яку він описує, що своєрідно впливає на реципієнта, який переноситься на декілька століть назад, у часи правління гетьмана Богдана Хмельницького.

Поняття «воєводство», що фігурує в романі «Я, Богдан» як хронотопічна ознака, походить від княжої доби, це була частина землі, якою володів князь, а земля своєю чергою ділилася на воєводства, які очолювали воєводи й підкорялися вони безпосередньо князю. Але в романі йдеться не про княжу добу, тому можемо вважати, що ця адміністративно-територіальна одиниця прийшла до нас із Литви та Польщі у XV–XVIII ст. на українських землях у складі Речі Посполитої існували Белзьке, Берестейське, Брацлавське, Волинське, Київське, Підляське, Подільське, Руське і Чернігівське воєводства. Саме цей факт скорельовує на події часів козацтва.

Письменник використовує слова-реалії на позначення буденності та колоритності козацького життя: *«Тимко поправляв кульбаку на моїм коні. А Мотронка? Де ж вона? Несла мені мою шапку-кабардинку»* [2, 53]; *«<...> сам Ніздіковський, верхи на коні, в новому кунтуші з шнурками»* [2, 59]; *«<...> і йдемо ми досить поважно й виставно: в синіх шароварах та жупанах, в чорних легких киреях, оселедці звисають з круглих наших голів, мов шабляки, самі ж шаблі напинають унизу кирею»* [2, 63]; *«Я й сам брав батьківську ще вербову тридцятиструнну бандуру, співав пісні чужі, складав свої і вже знав: бандура сміється струнами всіма своїми і тільки приструнками плаче»* [2, 77]; *«Ще коли малятами лежали в колісках і бачили над собою стелю та вугластий сволок на ній»* [2, 80]; *«<...> руки для шаблі й для пера, для грубості й ніжності»* [2, 82]; *«Не помагало мені тоді ніщо. Ні люлька, ні горілка, ні бандура старенька. Блукав я по світлиці, товкся, мов домовик»* [2, 83]; *«<...> тепер саме до того тину простувала якась невиразна постать»* [2, 87]; *«<...> мерцій зняти з мене мокру кирею, гукав про велику свою радість бачити в себе пана сотника»* [2, 88]; *«<...> тільки кінь під тобою, та бандура в саквах, та дві книжки улюблені»* [2, 91]; *«<...> дивувався нашим голеним головам і оселедцям, ми дивувалися його парикові»* [2, 93]; *«Так умовилися ми, що прийдуть морем на французьку службу до двох тисяч піших та до тисячі кінних козаків із заплавою по дванадцять талярів на збройного козака та по сто двадцять талярів за кожного старшину та на додачу кожному з козаків сукна тонкого французького барвистого по двадцять аршин»* [2, 95]; *«<...> я блукав по табору ночами, притискаючи до грудей кульбаку»* [2, 97]; *«А козак у корчмі п'є-гуляє, корчму схваляє»* [2, 112]; *«Маю писаний наказ пана комісара Шемберка, – дістаючи з-за обшлага папір і простягаючи його полковникові, знизав плечима ротмістр»* [2, 125]; *«Вечеря наша була проста, коли не сказати убога, як і водилося на Січі. Юшка риб'яча у дерев'яних ваганах на столі та загреби до неї, тоді варена риба на стеблі, а до цього горілка й пиво у великих ковшах, з яких ми попивали дерев'яними ж михайликами, бо тут ні чарок, ні скляниць не водилося»* [2, 144]; *«<...> вершинами в брудних кожухах»* [2, 147]; *«<...> мали б ще заплющити очі від сяйва золотого каптана ханського і його золотої шапки з самоцвітами»* [2, 154]; *«Сьогодні їмо саламаху на Дніпрі, а завтра їстимемо масні плови в Стамбулі»* [2, 80].

Найменування старовинного одягу, взуття різних соціальних верств тогочасного суспільства, деталі довгополого верхнього одягу (жупан, каптан,



кунтуш, свита), види кожухів (байрак), різновид свит (бурка), чоловічого стегового одягу (шаравари) та взуття (постоли, сап'янці) тощо. Жіночий одяг представлено в розмаїтті назв: запаска, плахта, намітка. Слово запаска – спільнослов'янське найменування жіночого буденного поясного одягу. Однак визначення «буденний одяг» не є вжитою реалією цього типу в романі П. Загребельного «Я, Богдан» у контексті оповіді актуалізовано значення «святкового вбрання»: «<...> А стояла в світлиці незнана дівчина – україночка, мила і тишна, засоромлена й зухвала, проста й вишукана: кокетлива кибалка на голові, прикрита довгими кінцями тонкої намітки, запаска в барвах червоній і шовково-золотистій» [2, 209].

Назви головних уборів систематизуються за ознакою приналежності до тієї чи тієї статі. Чоловічі головні убори: кабардинка, магерка; жіночі: очіпок, намітка, наверхник, кибалка, убрус, наприклад: «Кокетлива кибалка на голові, прикрита довгими кінцями тонкої намітки» [2, 209]. Широко використано старовинні назви монет, грошових одиниць (гріш, гривна, дирхема, дукат, золотий, мідниця, міліарісій, ногата, нумизма, резана, срібляник, талер, червінець, шеляг) теж на означення хронотопу. Слово дукат має два значення. Застарілими є обидва: «старовинна монета, червінець» і «жіноча прикраса у вигляді монети, яку носили на шії»: «Король тривожно задекларував війну, поймаючи полковників і капітанів, розділив між ними 80 тисяч дукатів» [2, 105]. Функціонально вагомим у характеристиці часу є одиниці виміру і ваги на позначення глибокої давності і найтіснішого зв'язку з історією народу. Вони представлені словами-означеннями: верства, лікоть, міра, п'ядь, поприще, пуд, стадія, фунт. Багато давніх лінійних мір пов'язано з рукою, її розмірами, рухами. Слово «п'ядь» певної сталої величини не має, вона коливається залежно від способів вимірювання. Переважно ця одиниця позначає відстань між кінцями великого та вказівного пальців у момент їх найбільшого розтягнення. Іноді п'ядь уже не стільки асоціюється з мірою, скільки виступає символом дуже малих величин: «Виціловую кожну мить і кожну п'ядь, яка наближає до тебе...» [2, 194].

Отже, у романі Павла Загребельного «Я, Богдан» своєрідно охарактеризовано епоху правління Богдана Хмельницького через використання історичних реалій, уведення історизмів та архаїзмів. Це дає змогу реципієнту легко уявити історичні події національно-визвольної боротьби українського народу 1648–1654 років.

#### Список використаних джерел

1. Жулинський М. Сповідь у безсмерті. Роздуми про новий роман П. Загребельного «Я, Богдан» / Микола Жулинський // Літературна Україна. – 1983. – 7 липня. – С. 3–6.
2. Загребельний П. А. Я, Богдан (Сповідь у славі): Роман / П. А. Загребельний. – К.: Дніпро, 1986. – 492 с.

Annotation

**Miroshnichenko L. V. "Features of reflection of historical epoch in a novel "I, Bohdan" P. A. Zahrebelnyi"**

*Pavlo Arhypovych Zahrebelnyi – the Ukrainian writer is known, his work occupies a considerable place in literature. A basic genre of P. Zahrebelnyi is a novel, although in his work there are and short stories, and stories, and stories. However among the genre-stylistic variety of writer the special place, indisputably, historical fiction occupies. Our attention was attracted by a historical novel "I, Bohdan". Work is built in form confession of protagonist, hetman Bohdan Khmelnytsky, that analyses own acts and decisions, and reflects above essence of existence of the people. On the slope of year Bohdan remembers victories and defeats, remembers the course of life, enters into an invisible fight in course of time. An artist elects the difficult way of story – image and interpretations of those moments, that remained out of eyeshot to history, but that explain just the same, but not other behavior of hero. It costs to mark that the effect of retrospective view and form of confession make more compact sentinel segments, choosing from them most ponderable for the fate of hetman and Ukraine. Historical time is in the novel of not monymento. A hetman in its own way analyses past and present, identifying the chronicle of events with the social, psychological, historical and philosophical aspects of existence of human society. From here and original artistic conception offense of Bohdan, the dominant of that are values unsubjects to time. The refore there is projection not on history of man, but on history of people that is correlated with sacral perception.*

**Key words:** historical novel, realities, historical epoch, archaisms.

УДК 821.161.2–3.09

Л. В. Мірошніченко, О. С. Ковальчук (м. Дніпро)

**ДОКУМЕНТАЛЬНО-ПУБЛІЦИСТИЧНЕ ПІДҐРУНТЯ  
ЖАНРОВО-СТИЛЬОВОЇ СВОЄРІДНОСТІ  
ЗБІРКИ ОПОВІДАнь «РУКИ І ДУША» М. ДОЧИНЦЯ**

*У статті досліджено жанрово-стильову своєрідність збірки М. Дочинця «Руки і душа та інші невігадані жіночі історії», з'ясовано вплив публіцистичних нарисів автора на художнє обрамлення оповідань про жіночу долю та її душу. Широке використання письменником документальних свідчень-спогадів про героїнь, які він отримав за часів своєї професійної журналістської діяльності, свідчать про стильову специфіку митця. Жанрово-стильова своєрідність збірки зумовлена документально-публіцистичним підґрунтям, однак письменник виразно підкреслює саме художнє відтворення дійсності. Простежуються такі*

домінанти, як особистісне начало, ретроспективність, різні часові виміри, асоціативність мислення, концептуальність тощо.

**Ключові слова:** жанр, стиль, документально-публіцистичне підґрунтя.

*В статті досліджено жанрово-стильове своеобразие збірки сочинень М. Дочинця «Руки и душа и другие невыдуманные женские истории», виявлено вплив публіцистических очерков автора на художественне обрамлення розказів про жіночу долю та її душу. Широке використання письменником документальних свідчень-вспоминань про героїнь, котрі він отримав за час своєї професійної журналістської діяльності, свідчать про стильову специфіку художника слова. Жанрово-стильове своеобразие збірки обумовлено документально-публіцистическою основою, однак письменник виразливо підкреслює саме художественне відтворення дійсності. Відслідковуються такі домінанти, як особистісне начало, ретроспективність, різні часові виміри, асоціативність мислення, концептуальність тощо.*

**Ключевые слова:** жанр, стиль, документально-публицистическая основа.

Початок ХХІ ст. характеризується розквітом документально-художньої прози, який охопив усю світову літературу. Помітно зростає інтерес до так званої «літератури факту»: щоденники, спогади, мемуари, біографії та інші численні різновиди документалістики. У зв'язку з цим документальні домінанти почали окреслювати не лише модель літератури non fiction, але й глибоко проникати у твори художнього спрямування, тісно взаємодіяти з ними через відтворення атмосфери доби, відповідність зображуваного реальним подіям і документальним фактам.

Творчість сучасного українського письменника Мирослава Дочинця не виняток, у ній теж можемо простежити вплив документально-публіцистических творів. Це пояснюють тим, що він тривалий час працював журналістом і велика кількість реальних подій були підґрунтям для написання оповідань збірки «Руки і душа та інші невігдані жіночі історії», що й вплинуло на жанрово-стильову специфіку літературно-художніх творів автора.

Мирослав Дочинець – прозаїк, філософ, публіцист, член Національної спілки письменників України та Асоціації українських письменників. Його творчість збагачує й формує художньо-естетичні засади сучасної української літератури. Митець є автором таких творів: «Гірчичне зерно» (1989), «Оскал собаки» (1991), «Мукачєво і мукачівці» (1994), «Мункачі з Мукачєва» (1995), «Роса на фігових листках» (1995), «Він і вона» (1996), «Дами і Адами» (2002), «Гра в ляльки. Жіночі історії» (2003), «Куфрик з фіглями» (2003), «Руки і душа» (2011), «Бранець Чорного лісу» (2012), «Криничар» (2012), «Горянин. Води Господніх русел» (2013), «В'язень замку Паланок» (2013), «Світован. Штудії під небесним шатром» (2014). «Многі літа. Благі літа» увійшла до шістки найпопулярніших видань за рейтингом «Книжка року 2010», а «Вічник. Сповідь

на перевалі духу» (2012) висунута Національною спілкою письменників України на здобуття літературної премії імені Т. Г. Шевченка.

За плідну й самобутню творчу діяльність М. Дочинець відзначений низкою нагород, із них три міжнародні («Корона Карпатія» (2005) – за малу прозу; «Козацька балачка ім. О. Ільченка» (2012) – за книжку «Криничар»; «Віжи-3000» (2013 р.)). 2012 року отримав звання «Золотий письменник України», а 2014 – за романи «Криничар. Діяріюш найбагатшого чоловіка Мукачівської домінії» та «Горянин. Води Господніх русел» удостоєний найвищої державної нагороди за вагомий внесок у розвиток культури та мистецтва – Національної премії імені Т. Г. Шевченка.

Зацікавлення літературно-мистецьким доробком письменника активізує осмислення основних аспектів його творчості, однак до сьогодні критичні зауваги літературознавців обмежуються схвальними відгуками й рецензіями, які зібрані на офіційній сторінці митця [2]. Так, М. Слабошпицький зауважив: «Твори М. Дочинця “підмикають” читача до інтелектуального поля всієї літератури. Це окремий материк нашої літератури» [43]. В. Базилевський наголосив, що книги автора – «глибокого дихання» [2]. Роман «Вічник» відомий літературознавець і громадський діяч Є. Сверстюк назвав «книгою століття» [2]. Письменник В. Захарченко про індивідуальний стиль прози М. Дочинця зазначив: «Лаконічні новели побудовані на підтексті якоїсь майже Гемінгвейвської густини» [2]. Сам же митець про свою літературно-художню діяльність говорив так: «Кожного разу, починаючи книгу, до кінця я навіть не знаю, чим вона закінчиться <...> Я живу серед своїх героїв, вони ведуть мене за собою та щоразу чогось вчать. Тобто кожен роман – це конспект певного духовного піднесення» [5].

Сучасне літературознавство потребує наукових розвідок, у яких творчість М. Дочинця була б оцінена на фаховому рівні. У статті репрезентовано спробу осмислити жанрово-стильові особливості оповідань автора «Руки і душа та інші невігадані жіночі історії». Новаторство письменника виражається в особливостях змістової і формальної структури творів, що активізує осмислення найвиразніших компонентів його творчої майстерності.

Оповідання збірки «Руки і душа» М. Дочинця вражають витонченістю й глибиною зображення жіночих характерів, є своєрідною енциклопедією жіночої долі й душі, написані просто й водночас поетично, в основі своїй мають реальне підґрунтя, що посилює зацікавленість прочитаним. Таке поєднання зумовлене професійною журналістською діяльністю митця, адже він заснував у Мукачеві газету «Новини Мукачева» (1990 р.), тривалий час працював кореспондентом різноманітних часописів.

Про вплив фаху публіциста на власну творчість письменник в одному з інтерв'ю зауважував: «Журналістика – це, мабуть, була якась база, школа, яку згодом я змусив себе великою мірою забути й відкинути. Тому що журналістика – це штамп, а художня проза – це поборення штампу. Журналістика – це фактаж, документ, а проза – це викристалізований образ нашого життя, який сильніший за документ, він переконливіший. У літературі,



мистецтві залишається не документальна річ, а та, яка піднята до міфу, до концентрації образності» [4]. Жанрово-стильова своєрідність збірки «Руки і душа» зумовлена документально-публіцистичним підґрунтям, проте письменник виразно підкреслює саме художнє відтворення дійсності. У творах простежуються такі документальні домінанти, як особистісне начало, ретроспективність, різні часові виміри, асоціативність мислення, концептуальність тощо. У текстах це втілено в залученні цитат, спогадів, особистих інтерв'ю з героїнями творів.

У збірці «Руки і душа» подано невигадані історії про жінок, мешканок міста Мукачєва або його околиць. Свого часу ці розповіді зацікавили автора, коли він писав про них публіцистичні нариси, однак нової якості вони набули саме в оповіданнях, де яскраво простежується його ставлення до героїнь. М. Дочинець про оповідання збірки «Руки і душа» зазначає, що це «<...> реальні історії про реальних жінок. Історії духовного пошуку, а нерідко й духовного подвигу. Немає загадки долі. Немає загадки таланту і щастя. Є загадка любові. І ці жінки все життя розгадували її» [1]. Цілителька («Уроки її любові»), масажистка («Руки і душа»), остання аристократка, золотошукачка, атеїстка й виноградарка з однойменних оповідань, арештантка («Гра в ляльки»), художниця («Харизма осінньої хризантеми»), бізнес-вумен мимоволі («Небідна Ліза»), черниця («Сестра Лавренція»), жінка, що споряджає в останню дорогу небіжчиків («Чорний ангел») – відтворюючи життєву долю своїх персонажів, митець показує, з одного боку, типове, зумовлене конкретними обставинами, а з іншого – кожна розповідь особлива, усі зображені жінки виразно індивідуалізовані. Вони яскраві й непересічні особистості, їхнє життя – це фізична чи духовна боротьба з невідчужливими людині силами, здебільшого непомітний для оточуючих, але величний подвиг над собою. Наприклад, в оповіданні «Куполи любові» історію Анни читач сприймає крізь призму свідомості оповідача, що підсилює напруження й трагізм зображеного, відчувається глибоке переживання за долю головної героїні. М. Дочинець використовує засоби психологізації образу жінки для відтворення внутрішнього світу: детальний аналіз думок, емоцій і почуттів, переживань, залучає в текст прийом сну і марення. Після загибелі сина Анина віра в Бога похитнулася, в «розпалену розпукою голову» [1, 74] почали приходити дивні сни. У них Віталік заспокоював її, обіцяв, що скоро він сам повернеться до неї, в її життя все налагодиться, тато кине пиячити. Так і сталося: народився Сашко «*точно в час і в день народження і смерті Віталіка*» [1, 75], зовні справжнісінька його копія. Анна пообіцяла побудувати церкву на місці, де загинув її син, із сімома куполами, бо стільки йому тоді було років. Цей храм став символом її всеосяжної, незглибимої материнської любові, великої віри в Бога.

Персонажі белетристичних творів нерідко мають прототипів, однак, щоб реальну людину перетворити на художній образ, потрібно узагальнити, осягнути, що саме об'єднує її з іншими людьми, а що робить неповторною: «Кожну особистість можна умовно розділити на дві частини: однією людина подібна до інших, другою від інших відрізняється. Причому все те, що людину

споріднює з іншими, так само як і те, що її відокремлює, є багатоаспектним і часто незрозумілим у витоках» [3, 32].

М. Дочинець понад усе ставить цінність людської особистості – такою є ключова ідея творів збірки «Руки і душа», що втілена в рядках: *«Безцінні, я вірю, й ті щоденники, де людина без літературних хитрувань і самомилувань пише історію своєї душі. Бо справді, безсмертя наше, милих, рядових людей пропускає для грядущих у тій же пляшці, книжці, листівці, картинці, списаному зошиті, що надбані й збережені такими мудрими людьми»* [1, 61]. Такі слова визначають та акцентують, перш за все, жанрову специфіку оповідань, сформульовану в підзаголовку збірки – «Руки і душа та інші невігадані жіночі історії». Митець зазначає: *«У кожного героя, аби він ожив, автор мусить вдихнути частку своєї душі. Кожен образ авторові треба пережити, треба зіграти його роль (побувати в його шкірі). Тоді окремі риси, штрихи, деталі зіллються в щось цільне, виразне, стануть образом-героєм, який назавжди входить у нашу свідомість, так, наче він жива людина, з якою ми довго спілкувалися»* [3, 33]. Цілком погоджуємося з наведеною думкою, адже в збірці М. Дочинця «Руки і душа» помітно, що письменник долю кожної з героїнь пропускає через власну душу, захоплюється їхніми вчинками, внутрішньою силою, витримкою. Автор розповідає про жінок із великої літери, вони мають свої таємниці, нерідко – життєві драми, про це, зокрема сказано в одному з оповідань так: *«Мабуть, справді Бог випробовує найдостойніших»* [1, 30].

В оповідання «Уроки її любові» М. Дочинець залучає певні документальні свідчення-спогади про героїню Анну Михайлівну Римарук, із вуст знайомих, зокрема, Володимира Пацюрко: *«<...> була веселою, життєрадісною жінкою, гарно співала, бралася за будь-яку роботу, особливо значення надавала науково-духовній літературі. Усмішка, здається, ніколи не сходила з її лиця. Не рекламувала свого хисту, хоч багато її зцілень дивовижні й неймовірні. Ба більше, вона рішуче відмежовувалася від екстрасенсів та магів, запевняла, що зцілити людину можна тільки через Бога. І шукати причину тієї чи іншої хвороби треба в душі людини, а не в її тілі»* [1, 5]. Анна Михайлівна лікує людей від хвороб специфічним, нетрадиційним способом: *«Основний лікувальний засіб її практики – молитва»* [1, 6]. У своїх небесних покровителів, святих Йоанна Хрестителя та Павла, жінка вчиться праведному життю, самовдосконаленню. Невипадково обрана назва оповідання – «Уроки її любові» – адже текст твору укладений оповідачем саме як практичні поради (уроки), мудрі життєві настанови Анни Михайлівни, якими вона прагне поділитися з кожним. Найважливіше в тексті письменник виділяє графічно – жирним шрифтом, ніби підкреслює вислови, насичені особливою афористичністю: *«Нещасна та людина, яка не розуміє змісту життя на землі, навіщо вона тут живе, і такий дорогоцінний час витрачає на своє вічне падіння, а не вічне спасіння»* [1, 13]. Головна героїня глибоко переконана, що в основі всього має лежати любов, віра, добро, тоді людина і її оточення будуть по-справжньому здорові та щасливі.

Отже, жанрово-стильова особливість збірки М. Дочинця «Руки і душа» визначена поєднанням белетристичного й документального компонентів:

публіцистичний виклад фактів із життя реальних жінок органічно доповнюється індивідуально-авторським осмисленням і переживанням, художньою концептуальністю й образністю відтворення історій непересічних українок.

#### Список використаних джерел

1. Дочинець М. Руки і душа та інші невігадані жіночі історії / Мирослав Дочинець. – Мукачєво: Карпатська вежа, 2012. – 171 с.
2. Мирослав Дочинець – прозаїк, філософ, публіцист [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://miroslav-dochinets.com/>.
3. Моклиця М. Вступ до літературознавства: навч. посіб. / М. Моклиця. – Луцьк: Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2011. – 468 с.
4. Хімич М. Мирослав Дочинець: «Життя краще вигадує за нас» [Електронний ресурс] / Марія Хімич. – Режим доступу: <http://zhytomyrshyna.zt.ua/statti/zustrichi-z-tsikavymy-liudmy/1636-myroslav-dochinets-zhyttia-krashche-vyhadiue-za-nas.html>.
5. Щур О. Український Коельйо: Мирослав Дочинець зумів угадати запити типового читача [Електронний ресурс] / Оксана Щур. – Режим доступу: <http://tyzhden.ua/Culture/43807>.

#### Annotation

***Miroshnichenko L. V., Kovalchuk O. S. Documentary background for genre and stylistic originality of the short-story collection “Hands and Soul” by M. Dochinets***

*The present-day literature study requires scientific exploration in which Myroslav Dochinets' work would be evaluated at a professional level. The article presents an attempt to comprehend the genre and stylistic features of the author's stories "Hands and Soul and Other Non-Fictional Women's Stories". The writer's innovation is expressed in the specificity of the content and formal structure of the works, which activates the comprehension of the most expressive components of the author's skill.*

*M. Dochinets' work is a glorious page in the history of the contemporary Ukrainian literature that deserves detailed analysis and study, as it contains human wisdom, moral and ethical truth. The short-story collection “Hands and Soul and Other Non-Fictional Women's Stories” testifies to the extraordinary concept of the world perception by the author. The writer reproduces in his collection the stories about various women, residents of Mukachevo city or its suburbs. It is a kind of author's encyclopedia of women's fates and characters, a deep insight into a human soul.*

*The documentary and journalistic background for his works is explained by the fact that he worked as a journalist for a long time and many real life events were assigned to the story collection "Hands and Soul and Other Non-Fictional Women's Stories", which affected the genre and style specificity of this work. Moreover, the basis of these stories are the author's journalistic essays. As you know, genre is a subjective phenomenon, so it embodies the author's understanding of the image. The writer singled out the individualized artistic images from real heroines, gave them credence,*

*showed typical things in their life stories that was determined by definite circumstances. Thus, a number of topical issues of the past and present are raised through the prism of personal events from the main characters' life.*

*The documentary dominants are manifested in the personal beginning of the story, retrospection, the combination of different dimensions of time, associative thinking, conceptualization, using the quotations in the text, memoirs, private interviews. However, the preference is given to the artistic illumination of images and events, whereby the narrations gain compositional and plot completeness, more than that, the off-screen elements are actively used as important means of additional characteristic of characters. The transition of the journalistic fact into the artistic material is due to its aesthetic design. The author uses the first person narrative with a personal type of a narrator, where through the prism of his perception, the images of women are presented. He sets an emotional tone, psychologizes the images, frames the life stories of the main characters with their own reflections, evaluations, sensitive imaginative expressions.*

*M. Dochinets attributes his own traits to the literature characters, in particular, his professional journalistic interest in ordinary people, among whom he lives. The main idea of the story collection "Hands and Soul" is the value of a personality, and the narrator's image contributes to its disclosure. A woman is the central image in the analyzed works by M. Dochinets. The typology of female characters is quite interesting and variously presented by the author, i.e. the healer and the masseuse, the last aristocrat and the detainee, the artist and the gold digger, the wine grow and the businesswoman, the nun and the atheist, the woman who equips the deceased in the last way and other. The characters shown in the stories are vivid and extraordinary; their lives look like a physical or spiritual struggle with complex circumstances, often unnoticeable to others. M. Dochinets feels every fate of his heroines, the author is fascinated by their actions, inner strength and endurance.*

*Thus, the represented attempt to contemplate the most distinctive, in our opinion, genre and style features of the story collection "Hands and Soul and Other Non-fictional Women's Stories" by M. Dochinets's is determined by the interspersion of documentary and journalistic elements.*

**Key words:** *genre, style, the documentary and journalistic background.*



## ПРОБЛЕМАТИКА СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ФАНТАСТИКИ ДЛЯ ДІТЕЙ (НА МАТЕРІАЛІ ПОВІСТІ ОКСАНИ ЛУЩЕВСЬКОЇ «ЗАЛІЗНИЙ ВОВК»)

*У статті осмислено проблематику повісті Оксани Луцєвської «Залізний вовк» – втілення актуальних для сучасних дітей і підлітків проблем за допомогою сюжетної схеми чарівної казки, закоріненої у мономіф. З'ясовано, що авторка торкається таких складних питань, як родинне насильство, жорстокість до людей і тварин, осмислення дитиною невідворотності смерті, самотність, психологічний тиск з боку батьків у традиційній патріархальній родині, що породжує невпевненість дитини в собі, втрату життєвих орієнтирів, несамотійність; сприйняття батьками дитини як елемента власного іміджу, а не самоцінної істоти; розмивання меж між реальним та віртуальним просторами в дитячій свідомості. Використовуючи традиційну схему «вигнання з дому – ініціація – повернення додому в новому статусі», письменниця показує шлях змузнення хлопчика, який бере відповідальність за свою долю на себе й може стати прикладом для наслідування для сучасної дитини.*

**Ключові слова:** *О. Луцєвська, література для дітей, фентезі для дітей, родинне насильство, екологічна проблематика, ініціація, мономіф.*

*В статтє освещена проблематика повести Оксаны Луцєвской «Железный волк» – воплощение актуальных для современных детей и подростков проблем при помощи сюжетной схемы волшебной сказки, укорененной в мономиф. Автор касается таких сложных вопросов, как семейное насилие, жестокость к людям и животным, осмысление ребенком неотвратимости смерти, одиночество, психологическое давление со стороны родителей в традиционной патриархальной семье, порождающее неуверенность ребенка в себе, потерю жизненных ориентиров, несамотоятельность; восприятие родителями ребенка как элемента собственного имиджа, а не самоценного существа; размывание границ между реальным и виртуальным пространствами в детском сознании. Используя традиционную схему «изгнание из дома – инициация – возвращение домой в новом статусе», писательница освещает путь возмужания мальчика, который берет ответственность за свою судьбу на себя и может стать примером для подражания для современного ребенка.*

**Ключевые слова:** *О. Луцєвская, литература для детей, фэнтэзи для детей, семейное насилие, экологическая проблематика, инициация, мономиф.*

Фантастична повість «Залізний вовк» опублікована 2019 року у «Видавництві Старого Лева». Її авторка, Оксана Луцєвська, написала понад 30 книжок для дітей, є лауреатом конкурсів «Гранослов» (2007), «Витоки» (2008), «Рукомесло» (2008, 2009), літературного конкурсу видавництва «Смолоскип» (2009), перекладала англійською мовою українські казки та літературу для дітей, а також літературу для дітей з англійською мови українською. Дитячі книжки Оксани Луцєвської неодноразово входили до коротких списків конкурсів «Книга року ВВС», «ЛітАкцент року», були високо оцінені експертами Простору української дитячої книги «БараБука». 2017 року повість письменниці «Вітер з-під сонця» потрапила до престижного каталогу 200 найкращих дитячих книжок світу «White Ravens» («Білі круки») [0]. «Залізний вовк» також здобув схвальні відгуки, зокрема, від українського пен-клубу, а сайт «БараБука» включив це видання до довгого списку (50 книжок) «Топ БараБуки».

Повість «Залізний вовк», попри те, що адресована дітям 10–13 років, має виразні ознаки такого незвичного для української літератури жанру, як стимпанк: у ній акцентовано глибоку соціальну нерівність різних верств населення (процвітання панівного класу й злидні найманих робітників), а технології відповідають рівню розвитку кінця ХІХ століття (часу «пари» – англ. steam). У творі функціонують такі «антуражні» образи, як механічні звірі, у дизайні яких наявна велика кількість шестерень, що є специфічною зовнішньою ознакою стимпанку. Разом з тим у повісті виразно оприявлено елементи чарівного (перетворення людини на тварину), що єднають її із казкою, а отже, і з літературою фентезі.

Фантастичний сюжет «Залізного вовка» підважує проблеми, цілком злободенні для сучасного підлітка. Серед них – самотність дитини, насильство та жорстокість до неї, нерозуміння між батьками й дитиною, а на рівні суспільства – проблема майнової нерівності, а відповідно й світоглядної прірви між багатими й бідними. Осібно виокремлюється проблема жорстокого ставлення до тварин, що апелює до сучасних трендів екологічного активізму.

Власне, фабула повісті «Залізний вовк» відтворює традиційну для фентезі схему «квесту», закорінену в чарівну казку і глибше – у мономіф: головний герой, Вір, залишає дім (точніше, його виганяють за провину), пізнає світ, змінюється, стає сильнішим, виконує поставлене завдання й повертається додому, тобто відбуває своєрідний обряд ініціації – здійснює символічний перехід із дитинства в дорослість. Цей зв'язок із фольклорною традицією помічають усі критики, які відгукнулися про повість, зокрема, Тетяна Петренко: «Нова повість Оксани Луцєвської «Залізний вовк» розгортається на знайомій казковій території – у світі монарших титулів, полювань і замків. І вона використовує впізнавану казкову форму, щоб поговорити про сучасну дитячу ініціацію, яка передбачає зустріч зі смертю, усвідомлення неоднозначності світу і... розмову про родинне насилля» [0]. Розглядаючи повість, Т. Петренко слушно виокремлює три аспекти ініціації Віра:

1) втрата «дитячого титулу», дистанціювання від реальності як виправлення подій, титул як маркер змін: «З одного боку, втрата імені

й колишніх привілеїв – це типовий елемент ініціаційного становлення. Під час ініціації хлопець має стати Ніким, символічно померти <...> І темний ліс, крізь який пробиратиметься Вір, – це прохід у потойбічний світ. <...> Але <...> за дворянським титулом може ховатися приналежність до світу дітей і бажання стати своїм у світі дорослих» [0];

2) вигнання з Едемського саду: «Вирушаючи у свої небезпечні митарства, Вір відкриває, що світ не ділиться на чорний і білий. <...> І тоді його персональний Бог маліє до батька, <...> а райський сад дитинства назавжди закриває свої ворота перед дорослим» [0];

3) визнання проблеми насильства з боку батька: «А якщо перелізти через паркан із фантастичних образів “Залізного вовка”, то цю книжку можна прочитати як казку про родинне насилля» [0].

Щодо першого з названих аспектів цікаве спостереження робить також критикиня Марина Рибалка: «Ідучи шляхом випробувань і втрат, хлопчик замислюється про те, який він є насправді, та ще не раз звинувачує себе в боягузстві. <...> У нових обставинах Вірові доведеться змінити ім'я. Тепер його звати Діян. Можливо, це означає, що він має врешті почати діяти, щоб урятувати те, що втрачено» [0].

Головний герой, Вір, є вихідцем з панівної верстви суспільства – шляхти. Хлопець не уявляє, що таке щоденна праця чи нестача елементарних засобів до існування, але не знає також і справжнього душевного тепла й батьківської любові. Через пристрась до полювання його батько, граф Горгій, перетворюється на жорстоку й марнославну людину, байдужу до своїх сина й дружини – вони цікавлять графа лише як свідки його мисливських «подвигів». Як зазначає Т. Петренко, «весь зображений у книзі час батько все більше віддаляється від рідних і все більше часу проводить поза домом – на полюваннях. А коли наприкінці батько зникає з життя Віра і його мами, ми можемо уявити, що це такий евфемізм на позначення розлучення батьків (втрати батьківських прав, смерті батька чи його ув'язнення)» [0].

Палац, наповнений опудалами вбитих графом тварин, перетворюється на простір смерті. Вір живе в постійному страху перед звірячими головами на стіні, які є наочним свідченням агресивності, жорстокості його батька: «Хлопець спустився до просторої зали й чемно кивнув до голови дикого кабана, що висіла над каміном. Вір її побоювався. Дрібні скляні очі, великі жовті ікла... <...> Та ще більше його жахали яскраві опудала фазанів уздовж стіни. Вір не раз помічав, як птахи повертали голови, озираячись на нього. Величезні роги старого лося над канапою випиналися в його бік, готові штрикнути. Вір бачив, що вони ворухнуться й кивають у відповідь на його побоювання» [0, 9]. Батько постійно тисне на хлопчика, намагаючись виховувати в ньому сміливість як традиційну маскулінну цінність у патріархальному суспільстві. Натомість матір, із якою Вір проводить більше часу, вчить його абсолютно протилежній, фемінінній стратегії існування – запобігати перед батьком, пристосовуватися до його настроїв і бажань. М. Рибалко зауважує, що такий підхід створює атмосферу шаленого психологічного тиску на дитину [0]. У таку ситуацію

(отримання взаємовиключних життєвих установок від батька й матері) нерідко потрапляють і сучасні діти й підлітки, особливо в «неблагополучних» родин, де один з батьків має руйнівну для сім'ї звичку або схильний до жорстокості.

Унаслідок нещасливого збігу обставин Віра несправедливо звинувачують у тому, що він відпустив химерну здобич батька – залізного вовка. Втрата трофею стає причиною приниження графа Горгія, псування його «іміджу» перед гостями. За цю «провину» Віра жорстоко карають – як у казці про Білосніжку, слуга має відвезти його до лісу й стратити, але відпускає. У цій ситуації оприявнюється жорстока правда: для деяких батьків дитина є не самоцінністю, а частиною власного соціального образу, «статусу» в суспільстві. Порушивши заборону або не виправдавши очікувань, дитина втрачає свою цінність в очах батька. У системі цінностей графа Горгія син прирівняний до мисливського собаки, який має сумлінно виконувати свою роль, а в разі непослуху – бути покараний: *«У дитинстві Вір бачив, як за наказом батька на вулицю викинули пса, улюбленого Горгієвого хорта. Собака не прислужився графові як годиться. Його тримали на морозі й не годували кілька днів. <...> Вірові хотілося потай пустити його в дім. Але він боявся порушити батькову заборону»* [0, 27]. Звісно, у сучасній реальності невиправдання надій не призводить до таких жахливих наслідків, проте психологічне покарання для дитини може мати травматичні результати.

Вимушена зміна соціального статусу ставить Віра перед необхідністю взяти відповідальність за своє життя на себе, навчитися бути корисним, виконувати роботу, яка б забезпечувала його існування: *«Вірове життя докорінно змінилося. Тепер він був служкою. Їв зі слугами, спав у кімнаті для слуг. Коли Глорія калатала у дзвоник, він хапав Дадю і біг її розважати. Коли Глорія була на уроці з гувернанткою, працював на кухні чи в саду. Виявилось, що Вір нічого не вмів»* [0, 61]. Принагідно до вимушеного входження Віра в доросле життя хотілося б розглянути й заголовковий образ залізного вовка. Він має давнє міфологічне походження й відображений у казках багатьох народів світу. У нарисі «Традиції воїнів-звірів в українській військовій культурі» Ю. Фігурний зауважує: *«У фольклорних утвореннях українців є чимало легенд, казок, переказів про песиголовців, перевертнів, вовкулаків, вовкунів, волкодлаків, вурдалаків, козаків-характерників, головну роль у яких відіграє образ вовка, що іноді ототожнюється з образом собаки чи ведмедя [0, 43]; «У Київській Русі досить поширеним був дохристиянський мілітарно-сакральний культ вовка та воїна-звіра, численні свідчення чому містяться у народній міфології, билинах київського циклу, літописах, літературних творах, у тому числі й у “Слові о полку Ігоревім”. Можна пригадати безліч казок про залізного вовка-перевертня, що вірно служить своєму князю, з-поміж яких звертають на себе увагу, наприклад, “Залізний вовк”, “Іванко – цар звірят”, “Про жар-птицю та вовка”, “Сини сліпого царя» тощо»* [0, 45]. У балто-слов'янських, зокрема литовських, казках вовк часто виступає як втілення диявола, що переслідує головного героя (іноді сестра героя укладає з вовком угоду) [0]. До певної міри цей мотив перефразований у повісті «Залізний вовк»: хазяйка вовка, Глорія (дівчинка



одного віку й соціального статусу з головним героєм), «підставляє» Віра, визволяючи свого улюбленця, і стає причиною Вірових нещасть. Однак труднощі стають причиною його змушнення, переродження, тому могутнього залізного вовка можна розглядати і як своєрідний тотемний образ. Як зазначає Ю. Фігурний, «важливу роль у релігійному світогляді чоловічих таємних військових громад відігравав образ-тотем воїна-хижака, часто воїна-ведмедя або воїна-вовка. Тотем воїна-вовка виявився провідним, очевидно, не лише завдяки поширеності цього хижака, а й тому, що вовк відповідав ідеалові первісного індоєвропейського воїна. Саме в його образі найрельєфніше відтворювались такі типові риси справжнього воїна, як хоробрість, мужність, стійкість, уміння боротися до останнього подиху» [0, 33] – власне, це ті риси, яких вимагає від Віра граф Горгій. Хлопець не черстве серцем через негаразди, не стає «вовкодухим», але набирається сміливості, аби опиратися волі батька й повернутися додому.

Переосмисленню попереднього життя сприяє те, що Вір спостерігає за буднями Глорії, схожими на його колишні, і знайомиться з Леславом. Останній виступає як персонаж-дзеркало – у ньому Вір у гіпертрофованій формі бачить усі ті вади, які мав як представник своєї соціальної верстви: пихатість, марнославство, боягузтво, зверхність. Перебування Леслава в статусі «дитини», якій усе можна, затяглося більше, ніж потрібно, і зіпсувало його характер, зробивши хлопця нестерпним, жорстоким і жалюгідним водночас. Заради забави Леслав влаштовує загибель єдиного друга Віра – щура Дади. У такий спосіб зіткнувшись зі смертю, Вір усвідомлює справжню цінність життя. Варто зауважити, що саме смерть домашнього улюбленця часто є першим досвідом зіткнення із неминучістю в житті дитини, і деякі батьки схильні приховувати факт смерті тварини, замінюючи її схожою, якщо ідеться про гризунів, або евфемізуючи смерть фразами на кшталт «кіт утік», «папуга відлетів», «собака пішов жити до лісу» тощо. Проте психологи наголошують на тому, що замовчування складних, табуйованих тем під час виховання дитини призводить того, що її сприйняття реальності спотворюється, розвиваються неврози тощо. Фахівці Інституту розвитку дитини, наприклад, вважають: «Якщо ми дозволимо дітям говорити з нами про смерть, зможемо дати їм потрібну інформацію, підготуємо їх до кризи і допоможемо, коли вони будуть засмучені» [0]. Вір не готовий до такої події, хоч через батька неодноразово бачив мертвих тварин. Однак лише особисте горе міняє його світосприйняття. Хлопець виказує Глорії за її любов до залізного вовка – механічної іграшки, а не живої істоти, яка справді може загинути: *«Оживе? – Вір поморщився. – Але ж він [залізний вовк] і не помирав, – спазм скував хлопцеві горло. – Він не Дада! Це мені не повернути Дади! – підскочив він. – От хто не оживе! Ти розумієш?»* [0, 94]. Цікаве зауваження щодо цього робить Т. Петренко: «До того ж Віра злитиме, що світова скорбота Глорії (яка теж переживає втрату) спрямована на істоту, яка не може померти. І хоч скорбота обох дітей є сильною і важливою, їхні сльози й образи є дитячими. Адже Вір оплакує свого щура, а Глорія, як царівна-несміяна, носить траур за чимось на кшталт тамагочі» [0]. Справді, прив'язаність Глорії до

залізного вовка можна сприймати і як відчайдушний пошук друга, спробу втекти від самотності в родині – і як проблему, яка є актуальною для сучасних дітей та підлітків і зумовлені віртуалізацією життя: труднощі в розрізненні реального / нереального, справжнього / несправжнього, значущого / другорядного, розмивання меж дійсності.

Фінал повісті гостро ставить не лише проблему відчуження батька від родини, але й уже згадувану проблему жорстокості, яка за сюжетом виявляється в першу чергу як жорстокість до тварин. За законами казки граф Горгій покараний за насильство, яке чинив: опудала вбитих ним звірів оживають і стають на захист Віра: *«Натомість з опудалами почало коїтися щось дивне. Вір побачив, як зблиснули очима голови вепрів, як заворушилися оленячі ноги. Опудала фазанів залопотіли крилами»* [0, 115]. Цей моторошний момент передую розплаті графа – він сам перетворений на звіра (покарання, яке у казках, зокрема соціально-побутових, часто спіткає героя, що вчинив негідно): *«Він жив як звір і вбивав звірів. То хай тепер сам побуде в їхній шкурі, – хрюкнула голова. Вір озирнувся. Батька більше не було. На його місці метався переляканий до смерті величезний ведмідь»* [0, 117].

Звільнення Віра з-під батьківського гніту можна сприймати у фрейдистських категоріях, зокрема, Едипового комплексу: *«Чи любив він свого батька? Це запитання складне. <...> Він боявся батька. Він слугував батькові. Він догоджав батькові. Він шанував батька. Він слухався батька. Він чекав на батька, коли його не було. Він хотів проводити час із батьком. Але бувало, що й уникав батька. <...> Але й справді: чи любив він батька?»* [0, 120]. Після зникнення графа Вір не дозволяє матері продати опудала, у такий спосіб вшановуючи пам'ять і про батька, і про вбитих ним звірів. Розв'язка повісті залишає сподівання на те, що в майбутньому для графа Горгія можлива спокута й повернення в родину, де на нього чекає прощення.

Отже, пригодницький сюжет і фантастичний антураж повісті «Залізний вовк» стають тим тлом, на якому Оксана Луцевська розгортає серйозні проблеми, близькі сучасним дітям, – від вічної проблеми батьків і дітей до проблем наймодерніших, наприклад, екологічної свідомості й розрізнення реального й несправжнього (віртуального) буття, розставлення життєвих пріоритетів у зв'язку із цим.

#### Список використаних джерел

1. Луцевська О. Залізний вовк: повість / Оксана Луцевська. – Львів: Видавництво Старого Лева, 2019. – 136 с.

2. Луцевська Оксана [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D1%83%D1%89%D0%B5%D0%B2%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B0\\_%D0%9E%D0%BA%D1%81%D0%B0%D0%BD%D0%B0\\_\(дата\\_звернення:\\_23.11.2019\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D1%83%D1%89%D0%B5%D0%B2%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B0_%D0%9E%D0%BA%D1%81%D0%B0%D0%BD%D0%B0_(дата_звернення:_23.11.2019)).

3. Петренко Т. Стежками «Залізного вовка» Луцевської: для чого сучасним авторам казки [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.chytomo.com/stezhkamy-zaliznoho-vovka-lushchevskoi-dlia-choho>

suchasnym-avtoram-kazky/\_(дата звернення: 27.11.2019).

4. Рибалко М. Побачити звіра і померти. Чи вижити [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.barabooka.com.ua/pobachiti-zvira-i-pomerti-chi-vizhiti/>\_(дата звернення: 25.11.2019).

5. ТОП-50: оголошений список найкращих родинних книжок цього року [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://nus.org.ua/news/top-50-ogoloshenyj-spysok-najkrashhyh-rodynnyh-knyzhok-tsogo-roku/>\_(дата звернення: 25.11.2019).

6. Фігурний Ю. С. Традиції воїнів-звірів в українській військовій культурі. *Історичні витоки українського лицарства: Нариси про зародження і розвиток козацької традиційної культури та національне військово мистецтво в українознавчому вимірі / Науково-дослідний ін-т українознавства Міністерства освіти і науки України.* – Київ: Стилос, 2004. – С. 32–49.

7. Шляконите Ю. Почему Гедиминасу приснился железный волк [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http://tautosmenta.lt/wp-content/uploads/2013/12/Slekonyte\\_Jurate/Slekonyte\\_BSI\\_15\\_2002.pdf](http://tautosmenta.lt/wp-content/uploads/2013/12/Slekonyte_Jurate/Slekonyte_BSI_15_2002.pdf) (дата звернення: 27.11.2019).

8. Як говорити з дітьми про смерть і втрату [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://life.pravda.com.ua/society/2017/10/28/227139/>\_(дата звернення: 27.11.2019).

#### *Annotation*

#### ***Pasko I. V. The problems of modern Ukrainian fantasy for children (on the material of Oksana Lushchevskaya's novella "Iron Wolf")***

*The article deals with the problematic of Oksana Lushchevska's novella "Iron Wolf": the embodiment of current problems of modern children and adolescents through the plot scheme of a fairy tale, rooted in a monomyth. It was found that the author comprehends such complex issues as domestic violence, cruelty to people and animals, child's understanding of the inevitability of death, loneliness, psychological pressure from parents in a traditional patriarchal family, which causes feel of insecurity, loss of life goals and independence; parents' perception of a child as an element of their own image, but not a self-sufficient being; the blurring of the boundaries between real and virtual spaces in children's consciousness. Using the traditional scheme of "expulsion from home – initiation – homecoming in a new status", the writer shows the boy's way to mature. The main character learns how to take responsibility for his own fate, so he can be an example for the modern child.*

*Oksana Lushchevska uses mythological images and motives (like totem image of iron wolf, motive of human transforming into an animal as a punishment for crimes and sins) to express many ancient and some specific contemporary problems, from the Oedipus complex (a boy's necessity to overcome father's influence, to defeat him in symbolic way) to the environmental issues of the modernity.*

**Key words:** *Oksana Lushchevska, children's literature, fantasy for children,*

## **СПЕЦИФІКА ЗМІШАНОЇ НАРАЦІЇ В ПОВІСТІ І. БАЙДАКА «ЧОЛОВІК З МОЇМ ІМЕНЕМ»**

*У статті висвітлюються результати дослідження наративної організації повісті І. Байдака «Чоловік з моїм іменем». Визначається присутня роль голосу гомодієгетичного наратора (яким є головний герой) у конструюванні художнього світу твору, суголосність моделі розгортання нарації світоглядним орієнтирам протагоніста. Особливості реалізації текстової інтерференції в повісті: функціонування «роздвоєного наратора», різкі взаємопереходи гомо-ї гетеродієгетичної нарації в різних часових площинах, активна комунікація з читачем – розглядаються як маркери постмодерністичної наративної моделі з ігровою структурою.*

**Ключові слова:** *аналепсис, змішана нарація, нарація, повість, пролепсис, реципієнт, «роздвоєний наратор», текстова інтерференція.*

*В статтє освещаются результаты исследования наративной организации повести И. Байдака «Мужчина с моим именем». Определяется роль голоса гомодиегетического нарратора (которым является главный герой) в конструировании художественного мира произведения, созвучность модели нарации мировоззренческим ориентирам протагониста. Особенности реализации текстовой интерференции в повести: функционирование «раздвоенного нарратора», резкие взаимопереходы гомо-и гетеродиегетической нарации в разных временных плоскостях, активная коммуникация с читателем – рассматриваются как маркеры постмодернистической наративной модели с игровой структурой.*

**Ключевые слова:** *аналепсис, смешанная нарация, нарация, повесть, пролепсис, реципиент, «раздвоенный нарратор», текстовая интерференция.*

Іван Байдак – молодий український письменник, який стрімко й доволі успішно ввійшов у сучасну прозу романом «Особисто я, особисто тобі» (2013), після якого було видано ще один твір цього жанру – «Рольові ігри» (2014), збірка оповідань «Тіні наших побачень» (2017) та ін. Популярності роману «Особисто я, особисто тобі» серед молоді читачької аудиторії, на переконання автора,



сприяли актуальність теми людських стосунків і цікава художня структура [5; 12]. Як зауважує І. Байдак, орієнтуючись на модель письма як гіпертексту (Х. Л. Борхес, М. Кундера, Г. Г. Маркес, С. Цвейг), він пропонує в цьому романі «спільний початок та єдиний кінець, але прийти до нього кожен читач може по-своєму» [12]. Повість «Чоловік з моїм іменем» (2019) теж відзначається специфічним конструюванням тексту, де різні типи нарації співіснують із покликаннями на записи героєвого нотатника. Подібний формат розгортання нарації, на наш погляд, поступово втрачає рису новаторства в осмисленні дійсності, адже таких текстів сьогодні вже створено чимало (у жанрі повісті це твори О. Забужко, Р. Іванчука, Л. Таран, Я. Мельника та ін.). Він радше ілюструє одну з концептуальних ознак літературного процесу сучасності і з цього погляду забезпечує неабиякий читацький і науковий інтерес. Названа повість І. Байдака видається органічною складовою означеної наукової проблеми комбінування різних типів нарації в художньому творі.

У наратологічних студіях текстів української літератури (XX – початку XXI ст.) визначено присутні особливості такої моделі нарації, якій притаманний голос не лише одного наратора, а поліфонія голосів. Водночас триває кристалізація термінологічного змісту відповідного поняття: найчастіше дослідники послуговуються термінами «текстова інтерференція» і «змішана нарація». В одній із ключових наратологічних праць, до якої часто звертаються вітчизняні науковці, – «Наратологія» В. Шміда – текстовою інтерференцією називають такий тип висловлювання, ознаки якого «вказують не на одного лише мовця, а співвідносяться то з наратором, то з персонажем» (тут і далі переклад наш – Ю. Р.) [11, 201]. Поняття «інтерференція дискурсу наратора і персонажа» функціонує в дослідженні Л. Деркач [2, 7]. Водночас простежується тенденція продукування інших семантично близьких термінів. О. Лященко, спираючись на класифікацію Л. Долежела, виокремлює «типи реалізації дискурсів наратора і персонажа» [7, 7] у прозі МУРу, класифікуючи їх за специфікою співвіднесення (у її дисертаційному дослідженні вжито такі поняття: «змішане мовлення розповідача і персонажа» [7, 7], «словесні синтези наратора і персонажа» [7, 8] тощо). До поняття «змішані типи нарації» звертається і М. Рябченко [9, 12]. В українській прозі початку XXI ст. така «постмодерністична наративна модель», як переконливо доводить авторка, має два різновиди: «з інтертекстуальною структурою» і «з ігровою структурою» [9, 16]. У дисертації «Наративні стратегії художньої прози Ніни Бічуї» Н. Римар науково обґрунтовує специфіку понять «змішано-змінна нарація», «роздвоєний наратор» тощо [8, 8], закріплюючи їх у термінологічному апараті українського літературознавства. Оскільки названі вище поняття близькі або майже ідентичні за значенням, у нашій статті ми вживатимемо їх як абсолютні синоніми (міжнародний термін «текстова інтерференція» і власне український – «змішана (змішано-змінна) нарація»).

Обрана нами для вивчення повість І. Байдака «Чоловік з моїм іменем» поки що не здобула наукового осмислення, однак читацький інтерес книга вже викликала. У низці Інтернет-видань, поряд із анонсом презентаційного туру,

лаконічно схарактеризовано новий твір письменника. Пропонована стаття покликана ініціювати літературознавче прочитання повісті «Чоловік з моїм іменем», зокрема з погляду наративної організації тексту. Реалізація поставленої мети передбачає розв'язання таких завдань: визначити загальну модель нарації в аналізованій повісті; охарактеризувати специфіку текстової інтерференції, її роль у формуванні художнього світу твору.

Нарація в повісті І. Байдака здійснюється від імені 65-річного героя Родвелла Вільямса, який оповідає історію свого життя в притаманній художній літературі манері – ретроспекції. Окрім аналепсису (повернення в минуле [10, 12]), рельєфність нарації забезпечується у форматі оповіді (рідше – розповіді) про теперішнє, а також пролепсисом (забігання наперед [10, 112]). Ця збільшена до обсягів повісті рефлексія – над своїм світовідчуттям і текстами власного нотатника – є ілюстрацією гіпотези Родвелла про те, що впродовж життя «ми» змінюємося настільки, що *«наші версії, розтягнуті в часі та різних досвідах, стають абсолютними протилежностями»* [1, 128]. Для переконаного у власній правоті протагоніста доречніше розповідати про своє минуле від третьої особи. У тексті повсякчас змінюються образи наратора. Відповідно до класифікації статусів наратора Ж. Женетта [3, 421–422], виокремлюємо у вищезазначеній повісті чотири основні варіанти: гомодієгетичний наратор в інтрадієгетичній ситуації (коли Родвелл є одночасно і наратором, і персонажем), гомодієгетичний наратор в екстрадієгетичній ситуації (Родвелл-наратор оповідає ту «версію» себе, з якою він себе не співвідносить), гетеродієгетичний наратор в екстрадієгетичній ситуації (розповідь про Родвелла розгорнуто ніби від сторонньої особи), гетеродієгетичний наратор в інтрадієгетичній ситуації (розповідач наче віддалений, але відчувається його зв'язок із подіями, про які йдеться).

Оповідь гомодієгетичного наратора в інтрадієгетичній ситуації, якою відкривається повість «Чоловік з моїм іменем», концентрується навколо ситуації продажу батьківського будинку – остаточного прощання зі спогадами дитинства. Уже на початку тексту у словах наратора виокреслюється одна з ключових проблем, над якою він міркуватиме надалі, – пам'яті і її визначальної ролі в людському світосприйнятті. Текст повісті сегментований на невеликі за обсягом розділи (у середньому – 2–3 сторінки), які часом вказують на зміну типу нарації, її тематичного змісту тощо, хоча закономірність поділу не простежується. У розділі «1.2» наратор, продовжуючи рефлексію вічного протистояння пам'яті й плинності часу, вдається до «ти»-нарації, однак наприкінці розділу повертається до попереднього типу оповіді (від імені «Я»). В інтимному просторі діалогу через «ти»-нарацію Родвелл-наратор одразу пропонує реципієнтові свою систему координат: *«Коли говориш про себе в розрізі двадцятилітньої давності, то, гадаю, варто вживати третю форму»* [1, 10]. Зміна фокалізації (перспективи, «з якої представляються наратовані ситуації й події» [10, 147]) мотивується ідеєю відображення погляду дистанційованого наратора на себе колишнього, об'єктивно увиразнюючи відмінності різних моделей людського «Я». Українські прозаїки неодноразово

вдаються до таких трансформацій образу наратора. Наприклад, наратор повісті Р. Іваничука «Як тиха ніч пов'є долину» [4] – письменник, який пише автобіографічну повість, – змінює статус із гомодієгетичного на гетеродієгетичний задля розповіді про свої юнацькі роки.

Якщо параметри змішаної нарації найчастіше передбачають «втручання» голосу персонажа в загальну канву розповіді від наратора, то в повісті І. Байдака оприявнений менш поширений різновид текстової інтерференції. Родвелл (наратор і водночас герой) закріплює право на творення тексту лише за собою, додатково пояснюючи причини переходу до різних своїх статусів у його особі. Такий його стан видається нам близьким до типу «роздвоєного наратора», коли, за Н. Римар, «з одного боку постає у внутрішній фокалізації я-оповідач, з іншого – екстрадієгетичний наратор» [8, 70]. Водночас із загальної канви тексту інколи проступає взаємонакладання цих двох іпостасей наратора.

«Я»-нарація, згідно з вибудованою автором логікою Родвелла, найчастіше сфокусована на двох аспектах (наратор перебуває в інтра- та екстрадієгетичних ситуаціях відповідно). Перший аспект – самохарактеристика протагоніста в найближчий до часу наратування момент і певні його позачасові ремарки щодо власної персони (наприклад, «Ці рядки я пишу з клініки психологічної допомоги. За офіційними даними, мені 65 років, мене звати Родвелл Вільямс, і моє тіло досі не демонструє ознак, за якими мене треба було б відсторонити від суспільства <...>» [1, 13]); другий – активне коментування з позиції спостерігача сказаного й зробленого колись ним самим («Я знаю, що 8 липня 1957 року Родвелл прогулювався пірсом <...>» [1, 11]). Самохарактеристика Родвеллом себе як Іншого в різних вікових та світоглядних площинах поглиблюється записами з нотатника. Звернімо увагу, що виокремлюючи цю деталь, яка стосується начебто іншої людини (себе в минулому), наратор залишається в позиції гомодієгетичного в інтрадієгетичній ситуації. Родвелл, ствердивши спочатку важливість у його житті записника, акцентує на спорадичності власних нотувань, адже вони, найчастіше пов'язані з певними деталями, «не мали регулярності» [1, 11]; нотатник «не містив визначних дат» [1, 11]. Балансування між судженнями про прийняття / відторгнення написаного ним вказує на початок гри з читачем, у якій останньому належить визначити істинну сутність Родвелла.

У повсякчасному прагненні відтінити несхожість на молодшого за себе Родвелла (через пряму характеристику або через зміну типу нарації) «Я»-наратор досліджуваного тексту не завжди послідовний. Скажімо, категоричне його висловлювання про записане в нотатнику («<...> надто не переймаюся описаними подіями. До слова, я не впізнаю почерку: він надто різкий і холеричний» [1, 14]) змінюється емпатичною реакцією («Це було доволі стримане життя, тому я, мабуть, також дотримуватимуся схожого стилю письма» [1, 20]; «Коли я перечитую це, то подумки підказую йому: “Не чини так!” Я намагаюся переконати, що це погана затія <...>» [1, 50]). Такі принагідні зауваження (які можуть бути іронічними, про що йтиметься далі) нерідко наявні в тих фрагментах тексту, де право розповіді належить гетеродієгетичному наратору. Акуратно розставлені акценти, часто адресовані

реципієнтові, засвідчують суб'єктивність продукованої нарації, наприклад: *«Я симпатизую йому, і не тільки тому, що ми пов'язані давніми дружніми стосунками, – я несучу відповідальність за деякі його вчинки»* [1, 29]. Перехід за схемою «гетеродієгетична нарація → гомодієгетична нарація» переважно є різким (за класифікацією О. Лященко [7, 7]), адже на нього вказують крапка між сентенціями і видозміна займенника. Пом'якшена схема переходу [7, 7] від гомодієгетичної до гетеродієгетичної нарації застосовується значно рідше: *«Це все сталося ще тоді, коли я, тобто він, Родвелл, працював сортувальником книг <...>»* [1, 85]. Доречно при цьому згадати, що за теорією Ю. Крістевої, існує два рівні тексту: генотекст – глибинний рівень, осердя інтенцій того, хто продукує цей текст, натомість у фенотексті вони «замасковані або обмежені» [6, 195]. Процитовані вище переходи різних типів нарації в повісті І. Байдака, обмовки й недомовлені фрази випрозорюють цілісність особистості Родвелла, попри його намагання маскуватися під різних нараторів.

Окрім розглянутого вище включення «Я»-нарації в розповідь від імені гетеродієгетичного наратора, у деяких фрагментах тексту повісті «Чоловік з моїм іменем» простежуємо повне заміщення останньої моделі першою. Усупереч концепції відстороненої розповіді про ті періоди життя, що минули, устами Родвелла озвучено частину його спогадів чоловіка імені «Я». Зокрема, гомодієгетична нарація стає першорядною, коли йдеться про найбільш значущі моменти його життя: дитинство (*«Із того, що пригадую: я не надто надокучав батькам, одягався за погодою <...>»* [1, 17]), продовження ним справи батька (*«Після смерті батька Родвеллу довелося подорослішати <...> Мій батько мав тютюновий бізнес, що перейшов мені у спадок»* [1, 63]), розрив із дружиною, повернення до Сіетла, пошуки автора загадкових рукописів тощо. Межа між різними типами нарації часто позначається через виокремлення нового абзацу чи розділу, тому переходи, як і в наведених вище прикладах, є здебільшого різкими. Найбільш очевидним поясненням такої видозміни статусу наратора видається сила душевних потрясінь, якої у відповідний період зазнав герой і від якої не зміг відмежуватися через спосіб розповіді від третьої особи.

Світовідчуття Родвелла на інших етапах його життя відтворюється з позиції перевтіленого в гетеродієгетичного наратора. Художньо змодельований скрупульозний розповідач (*«<...> зараз я лише наратор, хоч і безпосередньо причетний, але абсолютно не спроможний змінити хід подій <...>»* [1, 51], – укотре через промовисту самохарактеристику заявляє про себе Родвелл) презентує численні «версії» дорослішання й особистісного становлення Родвелла, серед них: навчання, робота в книгарні, написання дисертації і викладання, стосунки з жінками... Перебуваючи в такому статусі, наратор то дистанціюється від подій, учасником яких він був, то починає детально про них розповідати (екстра- й інтрадієгетичні ситуації комбінуються). Модель поведінки юного й уже дорослого Родвелла часто осмислюється таким «усезнаючим» наратором крізь призму пролепсису: *«Пізніше він почне читати ті самі книги різними мовами <...>»* [1, 23], *«Він так житиме наступні багато років <...>»* [1, 40].



Інтенсивна комунікація з імовірним читачем, яка імплікується за допомогою форм «Я»-, «ми»-, «ти»- і «ви»-нарації, є ще одним прийомом в арсеналі Родвелла-наратора. Численні апелювання до реципієнта доповнені самоіронією, а наратор час від часу грається зі смислами озвученого, що вналежнює нарацію повісті І. Байдака до постмодерністичної наративної моделі з ігровою структурою (за класифікацією М. Рябченко) [9, 16]. Через посередництво низки конструкцій читач стає співтворцем тексту: *«Ми зупиняємо момент і наводимо об'єкти в Родвелла»* [1, 19], *«<...> ви цілком маєте рацію»* [1, 25], *«пропоную не зупинятися на цьому періоді <...>»* [1, 33]. Такі звернення є не лише стандартизованими етикетними формулами, а й неформальними коментарями, які зменшують дистанцію між наратором і реципієнтом, наприклад: *«<...> маю надію, що Родвелл уже встиг вам полюбитися, а якщо навпаки, тоді вам цікаво буде почути, як я вирішив із ним покінчити»* [1, 85], *«А поки залишу тут місце для пояснень, яких не напишу...»* [1, 120] тощо. Ця особливість нарації формує багатоаспектний образ головного героя повісті – самовпевненого і водночас такого, який шукає підтверджень власної правоти.

Аналогічно до часткової заміни гетеродієгетичного наратора гомодієгетичним у розділах, присвячених минулому Родвелла, його оповідь про себе 65-річного зазнає подібного реверсування. Нагадаємо, що герой-наратор повісті І. Байдака неодноразово відступає від заявленої ним ідеї розповідати про різні «версії» себе ніби про сторонню людину (від третьої особи). Актуалізація голосу гетеродієгетичного наратора замість гомодієгетичного в момент, найближчий до творення розповіді, очевидно, зумовлюється прагненням сконструювати ще одну «версію» Родвелла. Перехід між різними статусами наратора часто різкий (за класифікацією О. Лященко [7, 7]), переважно на межі абзаців або розділів, наприклад: *«Ці рядки пише Родвелл, який байдуже до всього ставиться і сприймає все за належне. Стверджує, що усі попередні Родвелли – це максимально відокремлені історії <...>»* [1, 61] (гетеродієгетична нарація); *«Я не заперечую, бо не знаю, який із цих Родвеллів справжній, не буду навіть раціоналізувати з цього приводу»* [1, 62] (гомодієгетична нарація). Посилена увага до імені, про що свідчить і назва повісті – «Чоловік з моїм іменем» – тут не випадкова. Завдяки цьому увиразнюється як багатогранність людської особистості впродовж життя, так і ігрова стратегія творення нарації. Строкате наративне полотно твору доповнюється детективною лінією, лише окресленою в цій статті, але детально не проаналізованою. Згідно із сюжетом, Родвелл вирушає на пошуки автора текстів, які в таємничий спосіб з'являються в його житті і вражають Родвелла *«співзвучністю з особистим світом»* [1, 87]. Художні функції цієї вставленої історії, як і багато інших аспектів поезики повісті «Чоловік з моїм іменем», видаються перспективним матеріалом для подальших наукових студій.

Отже, своєрідністю наративної організації повісті І. Байдака «Чоловік з моїм іменем» є текстова інтерференція – співіснування в одному текстовому просторі двох іпостасей головного героя як гомо- і гетеродієгетичного нараторів. Такий образ «роздвоєного наратора», відповідно до витвореної письменником

концепції героя Родвелла Вільямса, репрезентує ідею мінливості людської особистості, унаслідок якої розповідати про своє минуле слід від третьої особи. Змішана нарація в досліджуваному творі реалізується переважно через різкі взаємопереходи між статусами наратора, які інколи зумовлюються не стільки дотриманням визначених на початку повісті правил, скільки подіями, про які наратується. Комунікація із читачем (через «Я»-, «ми»-, «ти»- і «ви»-нарацію) унаочнює ігрову структуру повісті І. Байдака, що цілком органічно вписує цей твір у контекст літератури постмодернізму.

#### Список використаних джерел

1. Байдак І. С. Чоловік з моїм іменем : повість / І. С. Байдак. – Харків, 2019. – 144 с.
2. Деркач Л. М. Наративні моделі у прозі Валер'яна Підмогильного : автореф. дис. ... канд. філол. наук. – Київ, 2008. – 20 с.
3. Женетт Ж. Лицо. *Фигуры*: В 2 т. / Ж. Женетт. – Москва, 1998. – Т. 1–2. – С. 419–424.
4. Іваничук Р. Як тиха ніч пов'є долину... *У корчмі Лисого Мацька* / Р. Іваничук. – Львів, 2013. – С. 9–95.
5. Ковальчук В. «Особисто я особисто тобі» – роман чортківця, що став бестселером [інтерв'ю з І. Байдаком]. *Золота пектораль* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://zolatapektoral.te.ua/osobysto-ya-osobysto-tobi-roman-scho-stav-bestselerom/> (дата звернення: 19.09.2019).
6. Кристева Ю. Семиотика : Исследования по семанализу / Пер. с. фр. Э. А. Орловой. – Москва, 2013. – 285 с.
7. Лященко О. А. Наративний дискурс у прозі Мистецького Українського Руху : автореф. дис. ... канд. філол. наук. – Київ, 2007. – 12 с.
8. Римар Н. Ю. Наративні стратегії художньої прози Ніни Бічуї : дис. канд. філол. наук: 10.01.01. – Переяслав-Хмельницький, 2016. – 230 с.
9. Рябченко М. М. Наративні моделі сучасної української прози (Софія Андрухович, Любка Дереш, Таня Малярчук, Світлана Пиркало, Наталка Сняданко, Марина Соколян) : автореф. дис. ... канд. філол. наук. – Київ, 2011. – 21 с.
10. Ткачук О. М. Наратологічний словник / О. М. Ткачук. – Тернопіль, 2002. – 173 с.
11. Шмид В. Нарратология / В. Шмид. – Москва, 2003. – 312 с.
12. Янченко К. «Література – це хобі, але я хотів би зробити її своєю професією» [інтерв'ю з І. Байдаком]. *День*. – Режим доступу: <http://m.day.kyiv.ua/uk/article/ukrayinci-chytaete/literatura-ce-hobi-ale-ya-hotiv-zrobyty-yiyi-svoeyeu-profesiyeu> (дата звернення: 19.09.2019).

Annotation

**Reznichenko J. O. Specificity of mixed narration in I. Baidak's story "The Man with My Name"**

*This paper analyses narrative organization of I. Baidak's story "The Man with My Name". The main purpose of the current study is to determine textual interference peculiarities in the above-mentioned story. Recently, researches have shown an increasing interest in the field of narrative studies. However, storytelling manner of I. Baidak's works has remained unclear. The presented investigation was undertaken in order to confirm that mixed narration is widely disseminated in the modern Ukrainian prose. Narrative, descriptive and partly comparative methods were used to conduct this study. This article defines and examines mechanism of combining types of heterodiegetic and homodiegetic narrator in extradiegetic or intradiegetic situations (these types were outlined by Genette) in the story "The Man with My Name". The author of this paper demonstrates that storytelling process in the text complies "I"-narrator's philosophy. Therefore, the protagonist changes various versions of himself: homo- or heterodiegetic narrators, who construct their narration using analepsis and prolepsis. Furthermore, this research reveals and clarifies textual interference expression in the analyzed story: the type of "split narrator", abrupt transition between homo- and heterodiegetic narration in various timelines, communication with a recipient. To summarize, the exploration of the story "The Man with My Name" by I. Baidak confirmed that modern Ukrainian prose continues to apply postmodern narrative models with game structure. Further researches should be undertaken to investigate additional aspects of narration in I. Baidak's story in comparison with other representative texts.*

**Key words:** *analepsis, mixed narration, narration, story, prolepsis, recipient, "split narrator", textual interference.*

УДК 821.161.2

О. Ю. Сидоренко, О. В. Гонюк (м. Дніпро)

**КОНЦЕПТОСФЕРА ХРОНОТОПУ ВІЙНИ В ЦИКЛІ ОПОВІДАНЬ  
ЗБІРКИ «ЗЕМЛЯ ЗАГУБЛЕНИХ, АБО МАЛЕНЬКІ СТРАШНІ КАЗКИ»  
КАТЕРИНИ КАЛИТКО**

*У статті осмислюються провідні складники концептосфери хронотопу війни у творах книги сучасної української письменниці Катерини Калитко «Земля Загублених, або Маленькі страшні казки» на матеріалі циклу оповідань, хронотопу яких притаманні риси середньовічно-лицарської темпоральності. дозволяє простежити, яким чином сучасна війна концептуалізується*

в хронотопі творів покоління українських письменників, передусім К. Калитко, як це позначається на особливостях творчої манери, ідіостилю авторки, способах взаємодії з читачем.

**Ключові слова:** хронотоп, війна, концепт, субконцепт, концептосфера, художній час, художній простір, ідіостиль.

*В статье исследуются ведущие составляющие концептосферы хронотопа войны в произведениях книги малой прозы современной украинской писательницы Екатерины Калитко «Земля Потерянных, или Маленькие страшные сказки» на материале цикла рассказов, хронотопу которых присуща средневеково-рыцарская темпоральность. Концептный анализ рассказов позволяет проследить, каким образом современная война концептуализируется в хронотопе произведений поколения украинских писателей, прежде всего Е. Калитко, и как это влияет на особенности творческой манеры, идиостиля, способ взаимодействия автора с читателем.*

**Ключевые слова:** хронотоп, война, концепт, субконцепты, концептосфера, художественное время и пространство, идиостиль.

В інтерв'ю з Є. Стасіневичем 2015 року сучасна українська письменниця Катерина Калитко висловила свій погляд на подальший розвиток української прози: «... в найближче десятиліття, коли відсіється відверта кон'юнктура, є підстави очікувати дуже свіжої, страшної і доброї прози» [7]. Збірка малої прози письменниці «Земля Загублених, або Маленькі страшні казки» побачила світ у 2017-му й тоді ж була визнана Книгою року BBC [2]. Без сумніву, вона є сміливою спробою художньої реалізації теми війни (не лише сучасної, а й у загальнолюдському вимірі), удаючись до міфічної, інколи фантазмагоричної умовності часу-місця-дії, що залучає авторку до сучасного літературного процесу, в якому спостерігається тенденція до співіснування ознак постмодерного, модерного і традиційного художнього мислення. Такі тенденції розвитку літератури засвідчують продовження традицій попереднього століття з його зверненням до міфологічного хронотопу, який і досі вважається спробою втечі від певних небажаних явищ реальної дійсності. Літературознавець Я. Поліщук у книзі «Гібридна топографія» пояснює цю втечу тиском постколоніального, а точніше посттоталітарного дискурсів: «Невдачі й провали у становленні постколоніальних держав породжували стійке розчарування, що виявило себе в небажанні культурного освоєння реальності й, замість цього, ангажуванні у віртуальні світи, в химерні картини уяви, що їх можна було протиставити депресивній соціальній дійсності» [6, 22]. Такі витворені письменницькою уявою фіктивні світи дослідник називає симулякрами, з допомогою яких можна втекти від нагальних проблем [6, 23].

Провідна тема всіх дев'яти історій збірки – це трагедія «загублених» особистостей, які «потрапляють у типові ситуації непорозуміння з людьми, але внаслідок своєї інакшості, на кшталт нестандартної психіки, ці події для них



*розгортаються інакше» [3], тому вони вимушені шукати своєрідний притулок – Землю Загублених. За інтерпретацією авторки концептуальними домінантами хронотопу є простір землі як притулку в умовах війни не лише як збройної агресії, а й як основи спричинення протиріччя й дисгармонії всередині самої людини, яка усвідомлює свою інакшість, загубленість, відстороненість й відкинутість і відстороненість від соціуму. В анотації до книги зазначено, що Земля Загублених як суцільний метафоричний притулок для «відкинутих» людей «перероджується і розростається щоразу, коли черговий інакший переживає свою відкинутість, і тому постійно оточена водою, як ембріон». Не випадково перше оповідання в книзі має назву «Вода». Концепт води в прозі письменниці загалом нерозривно пов'язаний з хроносом воєнного лихоліття й за своїм значенням відрізняється від традиційного уявлення про неї, адже, за народними віруваннями, вода оживлює та робить плодючою землю, виступає способом очищення [1, 83]. В оповіданні образ води (озера) спершу пов'язаний із таємницею головної героїні Лале, яку прийомні батьки виховували, як хлопчика, тому однолітки не знали, що насправді вона дівчинка: «Якось мені заманулося показати своє озеро товаришам, і саме того дня «я-він» перетворилося на «я-вона» [4, 11]. Усвідомлення того, наскільки тіла хлопців відрізняються від її власного, спричинили глибоку психологічну травму дівчини («Я поле, яке витоптали кінями, хоч воно й не було полем битви. Євнух, який навіть чоловіком не народжувався» [4, 12]), яку посилила підслухана розмова батьків: «...я почувала, як вони з батьком розмовляють над своєю мискою сочевиці й повним глеком води: яке ж воно чуже виростало. Воно. Чуже. Виростало» [4, 22]. Рідна водна стихія для героїні стала болючим нагадуванням про власну інакшість: «Після того я ще кілька разів купалася в тому післядощовому ставку, вже на самоті, і вода щоразу здавалась мені гіркою і наче здирала з мене шкіру» [4, 13].*

Фізична слабкість і тендітність Лале визначили єдино можливу її роль у середовищі – стати помічником(-цею) водовоза, який вимушений через брак води в місті Змієва Шия доставляти рідину з гірського озера – Кам'яного Ока, адже місцеві два колодязі були неглибокими, «і навіть у найкращі часи вода з цих двох колодязів була зовсім не такою чистою і смачною, як з Кам'яного Ока» [4, 11]. Коли ж посеред літа сталося те, чого найбільше боялися жителі: священні колодязі засолилися, у місті розпочалися війна й штурм загарбниками Змієвої Ший, стіни якої були міцні й неприступні, весь свій вік потерпаючи від збройних наступів: «За наше місто завжди воювали. Воно було водночас брамою і ключем, його потребували всі, хто вів свої війська на завоювання нових земель» [4, 7]. Для міста, зусібіч оточеного загарбниками, єдиним порятунком стала саме вода, адже «це була надія, шанс, знак, що опір триватиме» [4, 22]. Однак для героїні вода «виявилася важчою за життя і значно невідворотнішою за смерть» [4, 22], тому її умовна зрада – рішення продірявити останні діжки з водою, без якої місто довго не протримається («...я роздірявила останні діжки – вода, здавалось, зітхнула з полегшенням, коли пішла в землю...» [4, 23]) і врешті-решт утеча сприймаються як певна перемога над закам'янілим середовищем і територією, «(не)обраною географією»: «Мої зелені нетутешні очі були очима їхньої поразки.

Можливо, навіть оте жорстоке і таке людське бажання моїх прийомних батьків зробити з дівчинки хлопчика було прагненням виліпити зі своєї поразки щось інше, не таке пекуче» [4, 23]). «Зелені нетутешні очі», як і білявий колір волосся та шкіри у місті, де всі смагляві, є яскравим маркером інакшості, яка призвела до того, що дівчина стала жертвою безкінечної війни, оскільки її справжню матір було згвалтовано. Закам'янілість своєрідної резервації – Змієвої Шиї породила «страх перебування на відкритому місці» [4, 7]) через відсутність живого простору («скупі клатті родючої землі на штучно створених терасах» [4, 10]) і бажання героїні за будь-яку ціну віднайти свою, омріяну землю: «Я часто мріяла – мріяв – про краї, де є багато простору» [4, 10].

Остаточне усвідомлення себе як жінки приходить до Лале з першою закоханістю – у ворога-загарбника Латіфа, який виявився єдиним, хто розпізнав у ній жінку та одразу ж збагнув сутність внутрішнього конфлікту дівчини («Яка ж ти дивна, Лале. Ніби не вмієш бути тим, ким є» [4, 29]), навчив бути справжньою: «Навіть не уявляла, що я така глибока, глибша за наші священні колодязі, глибока, як Кам'яне Око» [4, 25]. Надія на світле майбутнє закоханих пов'язується з простором моря, про яке оповідає Латіф: «Якщо тобі хтось скаже, що море – це велика вода, не вір йому. Море – це насправді чарівне скло, яке збільшує все, що ти маєш» [4, 27]. Воно постає опозицією до озера зі Змієвої Шиї як складової топосу колишнього середовища, що породило гендерну та онтологічну кризу героїні.

Проміжним субконцептом між озером і морем є дощ, злива, «вода, яка летіла з неба» і ніби «намагалась прив'язати його до землі, потопити в тутешньому камінні» [4, 33]. Вода прагне прив'язати до кам'яного простору й самих Лале та Латіфа, закорінити їх у собі, але водночас саме їй героїня завдячує можливістю розділити з коханим віднайдений притулок, Землю Загублених: «Жила, утворившись із води, і – і всупереч їй. Якби не ця, земна і тутешня, тепер отруєна і ненависна, яка мене виростила, я не мала би що запропонувати Латіфові. Я обміняла себе на неї, викупила себе за воду й зреклася її» [4, 33–34].

Своєрідним продовженням історії Латіфа та Лале, але від імені іншого оповідача Латіфового військового побратима Ердаля є оповідання «**Вітер у порожній очниці**». Ердаля та Латіф – сироти, які зростали разом, однак вони відмінні за концептом вираження генетичної пам'яті: «Я завжди дивувався, що Латіф, у якого не залишилося нікого у світі, чудово пам'ятав своє минуле, а я, котрий міг би розшукати свою рідню, нічого не пам'ятав» [4, 54]. Єдиним відгомонам давно забутого життя постає для героя черешня: «... колись я полюбив дерево – у ньому було стільки краси й сили, мовчазної щирості і правдивості, що я проводив у саду години й години, обіймаючи його стовбур і звіряючи йому свої дитячі гризоти значно відвертіше, ніж будь-якому з людей... Че-реш-ня. Дивне розспіване слово з уже незнаної мови лишилося зі мною, як острів, як гіркий дим, як єдина пам'ять» [4, 57]. Однак доля Ердаля – стати навіки рабом, заручником закам'янілого простору: «Я покійно й старанно забував те, що наказали забути, пам'ятав те, що веліли пам'ятати» [4, 55].

Образи каміння (фортеці, стіни) у прозі Калитко є концептами втраченої пам'яті. Коли хлопця змалечку було забрано від батьків, він усвідомлює, що запахи рідного дому було змито дощем, а рідна мова поступово була витіснена звуками мови, якої він не розумів, і *«почали складатися спершу в слова, а згодом у речення, які застрягали у пам'яті, будували там свою фортецю – камінь на камені, стіну за стіною»* [4, 53].

Окрім згаданих оповідань, до циклу творів з домінантною альтернативною середньовічно-лицарською темпоральністю, потрібно також віднести коротке оповідання **«Каштелян»**, адже вже із самої назви можна зробити висновок, що йдеться про події приблизно XVIII століття, коли людей, що обіймали посаду управлінця замком, фортецею та приналежною до неї місцевістю, називали каштелянами. В оповіданні через концепти води та камінного простору найяскравіше репрезентований художній час воєнного лихоліття. Йдеться про хлопця, що народився й виріс у час війни, і під час оборони фортеці за власною волею був замуrowаний в одну з її стін у місці, де була слабка кладка. Це оповідання прикметне тим, що, на відміну від Лале, – героїні «Води» чи Ердаля – наратора в оповіданні «Вітру у порожній очниці», каштелян з однойменного твору стає заручником закам'янілого простору не просто на психологічному, а й навіть на фізичному рівні. Він неодноразово констатує, що його власне тіло, *«щодня більше пристосовуючись до ландшафту»* [4, 36], перетворюється на брилу середньовічного каміння: *«Я тепер жив у ритмі стіни, прислухався до її резонування, внутрішніх шурхотів і пульсацій, я ставав її частиною, навіть дихати почав поверхневіше й рідше»* [4, 42]. Однак жертвність юнака видається марною, адже, окрім нього, живим не залишається ніхто. Після завершення війни юнацька жертвність доходить до фанатизму, адже він проголошує себе каштеляном, аби інші люди не стали заручниками стіни: *«Часом я думаю, що залишаюся тут, аби не пустити інших на цю скелю. Вони прийдуть, освоють цей схил, видеруться ще вище, оселяться в короновидній улоговині на самому гребені хребта, і їхні долі будуть настільки загубленими, щербатими й приреченими, що краще мені просто залишитись тут і не пустити їх сюди, не дозволити їм оселитися»* [4, 48]. Усе подальше існування хлопця зводиться до створення ілюзії, що фортеця жива, з цією метою він погодинно вдаряє у дзвін, що не дозволяє йому покинути кам'яні мури й піти до людей, від яких герой відділений річкою: *«Година – це відстань між одним ударом дзвона та іншими. І світ я досліджував тільки між двома подзвонами»* [4, 47]. Утім, про справжню причину страху перед іншим – людським світом каштелян знає: *«Хоча насправді причина була інша. Мене народила стіна, і я боявся далеко відходити від її материнської груді»* [4, 47]. «Дитина стіни», каштелян, якого війна перетворила на одного із багатьох, позбавила усвідомлення власної унікальності (*«у мені живе страх власного голосу»* [4, 36]), понад усе боїться почути від людей страшну правду про те, ким він є насправді: *«солдатом із розгромленого війська, фанатиком, чие відчайдушне божевілля не врятувало нікого й нічого – ані стіни, ані людей за нею»* [4, 45]. Річка, що відділяє героя від людей, – це межа, що відділяє від світу, в якому ті, хто пережив війну, мають змогу з цим знанням

бодай якимось чином впоратися й жити далі. Як констатує каштелян, з кожним роком *«людей з-за річки стає все більше»* [4, 40], тому, можливо, саме це й впливає на його остаточне рішення назавжди покинути фортецю: *«І я пішов уперед. Перейшов на той берег. Вийшов з води»* [4, 49].

Отже, лейтмотивом книги «Земля Загублених» є концепт воєнних лихоліть, що *«не закінчуються, а просто відповзають як змії у свій вирій воєн, а потім таки розлітаються і повертаються на свої землі»* [7, 37]. Звідси й показові топоніми «Змієва Шия», «Кам'яне Око» циклу аналізованих оповідань, і мотив втраченої генетичної пам'яті, фанатичної жертвовності, адже, як зазначає сама авторка, *«дія будь-якої війни – це розбиття цих паралельних зв'язків, знищення дерева пам'яті, оскільки будь-яка війна нівелює сенс і образ того краю, землі, який люди тримали доти в голові»* [3]. Хронотопічна концептосфера цього стилізованого під середньовічний епос циклу оповідань найкраще ілюструє тезу перекладачки А. Вовченко про те, що в текстах Катерини Калитко «війна є протиприродним явищем у прямому значенні слова “природа”. Не російсько-українська, Перша світова чи Друга світова – будь-яка війна протиприродна. Земля і війна взаємно впливають одна на одну» [5].

#### Список використаних джерел

1. Войтович В. Українська міфологія / Валерій Войтович. – К.: Либідь, 2002. – 664 с.
2. BBC Україна оголосила переможців Книги року BBC-2017: про перемогу Катерини Калитко [Електронний ресурс] // BBC Україна: сайт. – Режим доступу: <https://www.bbc.com/ukrainian/features-42360395>.
3. «Казки – це територія страху...» [Електронний ресурс]: [інтерв'ю з письменницею К. Калитко / розмовляла О. Піддубна] // BBC Україна: сайт. – Режим доступу: <https://www.bbc.com/ukrainian/features-4222520>.
4. Калитко К. Земля Загублених, або Маленькі страшні казки/ Катерина Калитко. – Л.: Видавництво Старого Лева, 2017. – 224 с.
5. «Для всіх є місце і ніхто не є неістотним – на те й існує Земля Загублених» [Електронний ресурс]: [інтерв'ю з письменницею К. Калитко/ спілкувався О. Вашелені] // Видавництво Старого Лева: сайт. – Режим доступу: <https://starylev.com.ua/news/kateryna-kalytko-dlya-vsih-ye-misce-i-nihto-ne-ye-neistotnym-na-te-y-isnuye-zemlya-zagublenyh/>.
6. Поліщук Я. Гібридна топографія. Місця й не-місця в сучасній українській літературі / Ярослав Поліщук. – Ч.: Книги ХХІ, 2018. – 272 с.
7. «У найближче десятиліття є підстави очікувати дуже свіжої, страшної і доброї прози» [Електронний ресурс]: [інтерв'ю з письменницею К. Калитко / розмовляв Є. Стасіневич]. – Режим доступу: <http://www.theinsider.ua/art/katerina-kalitko>.



*Annotation*

**Sydorenko O. Y., Honiuk O. V. Conceptosphere of the chronotope of the war in the book by Kateryna Kalytko “The Land of All Those Lost, or Little Scary Tales” (on the example of the cycle of short stories with medieval and chivalrous temporality).**

*The article studies the leading and most striking components of the conceptosphere of the chronotope of the war in the book of the small prose of the modern Ukrainian writer and translator Kateryna Kalytko “The Land of All Those Lost, or Little Scary Tales” on the example of the cycle of short stories with medieval and chivalrous temporality. A conceptual analysis of the short stories allows to trace how the current war is conceptualized in the chronotope of artistic works of the generation of Ukrainian writers, first of all, by K. Kalytko, and how this affects the peculiarities of the creative manner, the author’s individual style, and ways of interaction with the reader.*

**Key words:** *chronotope, war, concept, subconcept, conceptosphere, artistic time, artistic space, idiostyle.*

УДК 821.161.2.09

І. В. Смаглій (м. Дніпро)

**ФУНКЦІОНАЛЬНІСТЬ СНУ В РОЗКРИТТІ МОРАЛЬНО-ПСИХІЧНОГО СТАНУ ГЕРОЯ В РОМАНІ «АНДРІЙ ЛАГОВСЬКИЙ» А. КРИМСЬКОГО**

*У статті розглянуто взаємозв’язок емоційно-психічного стану Андрія Лаговського (головного героя однойменного роману А. Кримського) з його снами. Оприаявлено зв’язок між істеричними станами та сном, різновиди сну героя залежно від зовнішніх обставин. Унаочнено образи Христа, янгола, голосів як афірмативні для героя. Висвітлено еволюцію почуттів до матері: «жаль» – «велика антипатія» – «забуття». Проаналізовано останній сон в першій частині роману як своєрідно виражену програму подальшого життя Андрія Лаговського.*

**Ключові слова:** *сон, істерика, підсвідоме, матір, образ, концепт, функціональність.*

*В статье рассматривается взаимосвязь эмоционально-психического состояния Андрея Лаговского (главного героя одноименного романа А. Крымского) с его снами. Рассмотрена связь между истерическими состояниями и сном, разновидности сна героя в зависимости от внешних обстоятельств. Представлено образы Христа, ангела, голосов как аффирмативные для героя. Освещена эволюция чувств к матери: «жалость» –*

*«большая антипатия» – «забвение». Проанализирован последний сон в первой части романа как своеобразно выраженная программа дальнейшей жизни Андрея Лаговского.*

**Ключевые слова:** сон, истерика, подсознательное, мать, образ, концепт, функциональность.

Агатангел Кримський, переважно знаний як сходознавець, перекладач, репресований академік УАН, також є письменником інтелектуального напрямку, що створював цілісні й об'ємні характери героїв. Роман «Андрій Лаговський» (1905 рік; повністю опублікований у 1972 році) – яскравий приклад твору, де сон є домінантою в репрезентації психології героя, Андрія Лаговського. Увага дослідників до постаті А. Кримського посилилася вже у ХХІ ст.: це розвідки С. Павличко, Ю. Кочубея, Т. Маленької, Е. Циганкової, О. Василюк, щоправда, з акцентом на біографічних моментах, орієнталістиці та націоцентричності (дисертаційна робота С. Петькун) письменника. Вагомою літературознавчою працею є дисертація Г. Останіної, але «Андрій Лаговський» не увійшов до переліку аналізованих у ній творів. Зважаючи на недостатню дослідженість названого роману А. Кримського й концептуальності сну в ньому зокрема, актуальність статті є незаперечною. Мета розвідки – аналізування функції сну в розкритті морально-психічного стану героя, завдання – простежити мотивну лінію сну, зображену письменником.

У першій частині роману «Не порозуміються» (у чернетці «Мати») зображено Андрія Лаговського як людину, яка страждає на психічні розлади. Це розгорнуто на рівні репрезентації його поведінки та через назву підзаголовку до цієї частини («Із життя істериків»). У поведінці Лаговського, як зазначав дослідник його творчості П. Колесник, виявляються «патологічні форми істерії, навіть дикого безумства» [4, 51]. Юний гімназист Лаговський зі стану повного контролю над собою (Кримський у характеристиці його ставлення до оточуючих наголошує ознаки-домінанти: «не сердито», «без усякої таки злості, навіть гумористично трохи», «зовсім апатично») переходить до істерійного стану, початок якого підкреслено деталями фізичного стану: «пароксизми ядухи», слабкість, спазми в горлі, напади гніву, ридання, тремтіння тіла, завдання собі фізичного болю («...парубок іще раз угризнув свій палець, та з великим болем почув, що його зуби вже не шкуру перетирають, а в живе м'яке м'ясо глибоко впираються і доходять до кістки» [4, 21]). Подекуди юнак зовсім втрачає контроль над власним тілом, різко переходячи від сліз до сміху: «рот і горло сами собою реготалися» [4, 36].

Лаговський, звинувачуючи у своїй поведінці «прокляті нервища», постійно саморефлексує: «Одним разом я ні сіло ні впало буду без причини дуже добрий, а другим разом так само без причини буду лихий і поганий... Стихія, а не людина!..» [4, 13]; він називає себе «істериком», «продуктом сучасної цивілізації», «дегенератом», «людиною з fin de siecle», «неврастеніком», з одного боку, вважаючи свою хворобу «висококультурною», даниною часу, з іншого –

бажаючи припинити нервові напади і своє існування загалом. Така самохарактеристика цілком відбиває настрої на зламі XIX–XX століть, які Н. Зборовська охарактеризувала як «пошуки синтезу розщеплених частин імперського та національного суб'єктів» з відповідними «національними неврозами», які відбивалися і на окремих людях [2, 180].

Автор в описі зовнішності Андрія також відзначає прикмети його психічного стану, фіксуючи увагу на загальному його хворобливому вигляді («блідим, виснаженим обличчям»), деталях, рисах вияву внутрішнього стану під час гніву: *«Очі йому запалали, ніздрі пороздimalися, виски застукотіли. Лице його конвульсивно кривилося та шарпалося в усі боки <...> очі Андрієві широко порозкривалися, зінки поробилися великі й чорні, як терен. З нервового напруження по тілі перебігла цинічна спазма»* [4, 25].

Здебільшого засинання героя в романі так чи так пов'язане зі станом істерії. Після епізодів конфлікту Лаговського з оточенням саме «істерика», «довгий плач» виснажують юнака, після чого він міцно засинає, ніби після фізичної праці. Постійна саморефлексія і самокартання юнака перед сном згодом переходять і в сюжет сну, якому письменник приділяє чимало уваги. Автором згадано також сон без сновидінь в епізоді після розмови Андрія з матір'ю, під час якої герой «люто міркує», б'є кулаком по столу, виказуючи тим самим свою нервову вдачу. Після чого зауважено, що Лаговський «закуняв і вклався спочить» [4, 31]. Наскільки важливим є цей міцний безперервний сон, А. Кримський наголошує в описі ночі в епізоді пожежі в сусідньому хуторі.

Герой кидається гасити пожежу «несвідомо й машинально», зауважує автор, тобто Лаговський перебуває у стані напівсну. Утомлений мозок не може працювати (*«Руки сами собою працювали і одностайно молотили ломакою дах, очі заплющувалися...»* [4, 34]), що ледве не призводить до трагедії, адже Андрій втрачає координацію і падає на долівку з даху. Після цього в нього з'являється відчуття «страшенної втоми та ослаби», що й змушує повернутись додому і заснути.

Сон стає маркером перебування Лаговського в різних локаціях: якщо під час від'їзду з дому він спить тривожно, нервово, з поганими сновидіннями, то після приїзду додому *«Він пішов до своєї кімнати і заснув так любо, як, мабуть, ніколи за останніх трьох років»* [4, 14]. Епітет «любо» є ключем до розкриття ієрархії моральних цінностей Лаговського: радості від зустрічі з матір'ю, можливості поводити себе вільно у власній хаті, тиші й спокою розміреного життя у просторі Громополя. Різкий контраст рідної хати порівняно з домом Бобрових змушує Андрія відчувати себе «паном» у матеріному домі. Зміна умов життя і є причиною появи «любого сну», що є показником надзвичайного спокою у душі Лаговського. А. Кримський створює меланхолійний тип характеру головного героя, який понад усе прагне тиші й спокою.

Підсвідомий ескапізм репрезентовано іншими снами Лаговського. Сон про матір, генеральшу та її сина є своєрідним кодом розкриття індивідуального несвідомого Андрія Лаговського. На те, що цей сон є продукуванням тих шарів несвідомого, які містять загублені спогади, витіснені важкі уявлення (за

К. Юнгом), вказує фраза: «...чи то сон він такий побачив, чи то, попросту дрімаючи, згадав собі децю, тільки ж от яка сцена з минулого життя перебігла в його уяві» [4, 22]. Тобто письменник безпосередньо акцентує, що цей сон може бути спогадом або ж проекцією власного «я» у світ фантазії. Основою сюжету сну є конфлікт між Лаговським і його матір'ю. Автор пояснює причину і zarazом розкриває глибину зневажання поведінки матері сином у її характеристиці: «...мати інколи плазувала перед панством, хоч і не так сильно, як тепер» [4, 22].

Сон повертає Лаговського до тих часів, коли прірва між ним і матір'ю тільки почала з'являтися. Психолог Ф. Майоров, орієнтуючись на класифікацію «художніх» і «мисленневих» сновидінь Павлова, наголошував, що істерикам властиві сновидіння «художнього» типу з відображенням у них патологічних симптомів і комплексів [5, 105]. З цієї позиції можна трактувати співвіднесеність стану Андрія і його сновидінь. Так, уві сні Андрій обурюється матірною запопадливістю перед генеральшею і навідріз відмовляється виконати її прохання – написати пісню. До цього додається почуття ревності до «генералятка», якого вихваляє матір. Андрій категоричним «А бодай воно здохло!..» [4, 23] висловлює своє обурення поведінкою матері та зневагу до панства загалом. Однак побачивши сина генеральші, юний Лаговський кардинально змінює свою думку й відчуває муки совісті. Умотивування цієї зміни в портреті хлопчика: «То була бліда, слабовита дитина, надзвичайно симпатична на обличчя. Очі в того хлопчика, як на його літа, дивилися занадто журливо і замислено, та zarazом привітно й лагідно: достоту маленький Христос» [4, 23]. Андрій відчуває жалість до «генералятка», який був калікою, і разом з тим образ хворого хлопчика в його очах несподівано вивищується до образу Христа. За Ф. Майоровим, який розглядав «символіку» як заміну абстрактних понять і думок конкретними зоровими образами [5, 106], можна трактувати образ Христа у сні Андрія як символ, в якому втілено вищу силу, на образ якої накладається табу в підсвідомості Лаговського. Таким чином, сон із християнськими образами автоматично стає афірмативним, архетипічним. У ньому з'являються упізнавані образи, які апелюють до головного героя.

Природною реакцією Лаговського на побачену постать «генералятка» є розкаяння у власних грубощах, яке є настільки сильним, що переходить у «плачущий» біль. Відчуття розкаяння закорінене в безсилість гніву героя в конфліктах із панами. Адже він перестає володіти собою саме після того, як до нього починають ласкаво звертатися Бобров («... через тую ласкавість спазма йому підступила до горла» [4, 11]) та Лоначевська («... несподівано виринало гарне її обличчя з прихильним, лагідним осміхом, який він побачив наостанці. На ту згадку Андрій якось інстинктивно скулювався та й схилив голову на груди» [4, 21]). Отже, на образ хлопчика, побаченого в дитинстві, наклався образ Ісуса Христа, що й зумовило комплекс Лаговського – відчуття нерівності із людьми вищого соціального стану, провини, які з'явилися у дитинстві й активізуються щоразу, коли він вступає у суперечку з багатіями. Цей комплекс набирає візуальних обрисів після пробудження Лаговського від сну, причому автор характеризує «генералятка» як «мару», привида, що з'являється з туману. Герой



роману розуміє це як вияв своєї психічної хвороби і ставить собі діагноз: «З мене психопат» [4, 23].

Останній сон у першій частині роману – своєрідно виражена програма подальшого життя Лаговського. Сну передують рішення героя піти з Громополлю назавжди, отже, юнак рішуче налаштований на майбутнє без жалю за минулим. Письменник зображає стан напівсну, в якому перебуває Андрій («... *пальто гріє не гаразд – спокійного снання немає*» [4, 40]): йому чуються два голоси, які «судять удвох совість його, наче судія та оборонець», пророкують йому майбутні події, які надалі збуваються [4, 40]. І. Вольперт так пояснював виникнення «віщих» снів: «враження, які не дійшли до свідомості або були забуті відображають початок серйозних майбутніх подій життя, і тоді незначні, здавалося б, моменти пережитого, у силу закону парадоксальної фази, отримують у сновидіннях свій справжній, важливий сенс, який пізніше підтверджується ходом подій» [1, 51].

Спираючись на це раціоналістичне інтерпретування пророчих сновидінь, згадані в ситуації напівсну Андрія два голоси можна трактувати як своєрідне роздвоєння його особистості, під час якого всі його думки, жахи, рефлексії походять із несвідомого та формуються у два протилежні голоси. Причому голос, який є «судією», критикує Лаговського, «глузує», «зневажливо й холодно насмівається», «іронічно перебиває», тобто є проекцією самокритики. «Оборонець» навпаки, виправдовує вчинки героя роману, «лагідно завважає». Ці голоси і свідомість Лаговського існують окремо. Через такий своєрідний «суд» розкрито внутрішній стан Лаговського в епізоді, коли він спав коло «прочан». Критичний голос не лише звинувачує його в егоїзмі, істерійності, але й прогнозує його майбутнє життя: по-перше, він пророкує повернення Андрія до матері («*Ще благатиме, щоб вона подарувала йому хоч крихітку своєї матірньої любові!..*» [4, 40]), по-друге, висуває питання втечі від світу, про яке вже йшлося вище. У такий спосіб виявляється бунт героя роману: не маючи сил і змоги протистояти відкрито, він тікає.

«Пророцтво другого «судді», що у фантастичному сні відкривав Лаговському життєву путь в науку, збувалося», як зазначає П. Колесник, умотивовуючи це своє узагальнення тим, що у другій частині роману Андрій Лаговський уже є професором, «ходячою енциклопедією з усіх галузей знання, знавцем мов, тонким цінителем мистецтв і талановитим поетом» [3, 52]. Але професор не може перемогти свої жахи і, не порозумівшись зі Шмідтами, повертається до Москви, що теж є проявом ескапізму.

Пророцтво «голосу» «потонути в своїх учених книжках, мов у могилі» справджується з точністю до деталей. Опис квартири, до якої повертається Лаговський, ставить її в один ряд із «катакомбою», «льохом», «підземеллям» і, нарешті, «могилою», яку було напроороковано голосом. Схожість із ними акцентується в авторському описі квартири: «...вона містилася в найнижчому, підвальному поверсі, та й <...> вікна в ній були на однім рівні з землею. В ній було трошки темно, і сутеніло в ній зарані» [4, 202]. Важливими деталями в описі квартири Лаговського є вказівка на маленький розмір і тишу, яку автор

інтерпретує як «гробову й могильну». Таким чином Лаговський, тікаючи від світу, ніби ховає себе живцем, влаштовує символічну смерть, щоб переродитися на здорову людину.

Якщо у сні під час «суду» Андрій ніяк не виявляє свого ставлення до пророкування йому життя науковця, то обіцянка голосу про повернення до матері викликає в юнака гнів і обурення, він двічі хоче перебити «судію», щоб запевнити, що до матері він не повернеться. Юнак упевнений: якщо він не любить свою матір, то й не повинен знаходитись біля неї. Його підтримує уві сні «невидимий оборонець». Коли Лаговський аналізує свої почуття до матері, то зауважує лише жалість, як дуже розвинену рису свого характеру: *«Мені на неї жалко тільки, а любові немає...»* [4, 40]. Автор фіксує еволюцію почуттів Андрія до матері: «жаль» – «велика антипатія» – «забуття».

Але в останній частині роману («Порозумілися»), дія в якій відбувається через сім років після розлуки, професор повертається до матері. С. Павличко справедливо відзначила, що імпульсом до цього послужив лист. У першій частині «примітивний» лист матері був зразком її дикунства [6, 125]. Продовжуючи думку дослідниці, можна говорити про описану в четвертій частині роману реакцію професора Лаговського на лист «родички з Чернігівщини, якої він ніколи і в вічі не бачив», яка (реакція) була прямо протилежною іронічному настрою молодого Андрія: у нього *«сперло дух, закрутилося в очах»* [4, 292]. Такі емоції були викликані словами «Додому», «мати», «материне благословення» з цього листа, як фіксує сам А. Кримський [4, 292]. Зустріч із матір'ю викликає щирі сльози в головного героя роману, йому стає *«соромно, аж до болю соромно»* [4, 295]. Примирення у сім'ї і є розв'язкою конфлікту між матір'ю і сином та внутрішнього конфлікту в Лаговського, який знаходить рівновагу між своєю сім'єю та родиною Шмідтів *«без драматизування своїх відносин, без давнішнього копірсання в усіх відтінках тих відносин»* [4, 304]. Він більше не тікає від спілкування, що означає його гармонію з умовами та людьми, які його оточують.

Суперечка уві сні між голосами щодо причини вчинків Лаговського – «добрість» чи «істерійність» – має підґрунтя у постійних роздумах Андрія про свій характер, про причини допомоги погорільцям та нянці. Уві сні його рефлексії втілюються в голоси, з яких критичний говорить про «істерійність», захисник – про «добрість». Таким чином А. Кримський стверджує невпевненість Лаговського у собі як у людині та у своїх вчинках, які він приписує своєму хворобливому стану. Бажання позбутися хвороби настільки сильне, що голос-захисник пророкує йому смерть: *«...помре, мабуть, передше, ніж десять год над ним впливуть <...> він, либонь, сам собі смерть заподіє: втопиться, повіситься...»* [4, 41]. Голос виказує приховане бажання Андрія, про яке він згадує у моменти нападів (*«Хоч би вже швидше здохнути!»*) [4, 10]). Але суїцидальні настрої, які виникали в героя в першій частині твору, в інших розділах не згадані.

Отже, поглиблений аналіз сновидінь Лаговського оприявнює приховану сторону його життя і вмотивовує його вчинки, які неможливо зрозуміти,

використовуючи лише інформацію про зовнішню канву подій. Функція сну у творі – розкрити характер героя у психоаналітичному ключі. Програмним сном на подальше життя А. Кримський завершує першу частину роману, зробивши тим самим підказку до розвитку майбутніх подій у долі Андрія Лаговського.

#### Список використаних джерел

1. Вольперт И. Сновидения в свете науки / Илья Вольперт. – Ленинград: Медгиз, 1960. – 64 с.
2. Зборовська Н. Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури / Ніла Зборовська. – К.: Академвидав, 2006. – 504 с.
3. Колесник П. Роман А. Кримського «Андрій Лаговський» / Петро Колесник // Рад. літературознавство. – 1971. – № 1. – С. 46–58.
4. Кримський А. Твори: В 5 т. Т. 2. / Агатангел Кримський. – К.: Наук. думка, 1972. – С. 310.
5. Майоров Ф. Физиологическая теория сновидений / Федор Майоров. – Москва: Изд-во АН СССР, 1972. – 131 с.
6. Павличко С. Націоналізм, сексуальність, орієнталізм: Складний світ Агатангела Кримського / Соломія Павличко. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. – 328 с.
7. Юнг К. Собр. соч. Психология бессознательного / Карл Юнг. – Москва: Канон, 1994. – 320 с.

#### *Annotation*

#### ***Smahlii I. V. The functionality of the dream in the disclosure of the moral-psychic state of the hero in the novel «Andrii Lagovskii» by A. Krimskii***

*The thesis considers the relationship of the emotional and mental character of the Andrii Lagovskii (the main hero of the A. Krymskii's eponymous novel) and his dreams. The thesis studies connection between hysterical states and sleep, varieties of the hero's sleep that depends on the external circumstances. The images of Christ, angel, voices presents as affirmative for the hero. The feeling's evolution to the mother is manifested as the «sorrow» – «large antipathy» – «forgetfulness». The reconciliation in the family is the solution of the conflict between mother and son and Andrii Lagovskii's internal conflict. In his dream his reflections are embodied in two voices showing the imbalance of the character of the protagonist, his self-reflection. The desire of hero to get rid of the disease is so strong that the voice-prophet predicts his death and free. A critical voice not only accuses him of selfishness, of hysteria, but he also predicts Andrii's return to his mother and raises questions about escaping from the world. In this way, it turns out the rebellion of the hero of the novel: he escapes not having the strength and ability to resist openly. The description of the apartment to which Lagovsky returns, puts it on a par with the catacombs, cellars, dungeons and, finally, the grave, which was prophesied by voice. After the reconciliation with his mother, protagonist doesn't escape to communication, which means his harmony with*

*the conditions and the people around him. The last dream in the first part of the novel looks like express program of the Lagovskiy`s future life.*

**Key words:** *dream, hysteria, subconscious, mother, image, concept, functionality.*

УДК 821.161.2.09

А. В. Тараненко (м. Дніпро)

## **КОНЦЕПТУАЛЬНІСТЬ КОЛЬОРОПОЗНАЧЕНЬ У ПОВІСТІ БОРИСА ХАРЧУКА «КРИЖІ»**

*У пропонованій статті на матеріалі повісті письменника-шістдесятника Бориса Харчука «Крижі» проаналізовано семантику кольоропозначень. Останні є невід'ємним, концептуально значущим елементом поетики як обраного для аналізу твору, так і більшості текстів письменників другої половини минулого століття. Використані кольоронайменування, поєднуючись із проблематикою, специфікою творення образів тощо, зазвичай мають глибоке символічне навантаження, увиразнюють оригінальність авторського почерку (зокрема, Б. Харчука).*

**Ключові слова:** *особистість, внутрішній світ, семантика, символ, колір, пейзаж, настрої, емоція.*

*В предлагаемой статье на материале повести писателя-шестидесятника Бориса Харчука «Крыжи» проанализировано семантику цветообозначений. Последние являются неотъемлемым, концептуально значимым элементом поэтики как избранного для анализа произведения, так и большинства текстов писателей второй половины прошлого века. Используемые цветообозначения, сочетаясь с проблематикой, спецификой создания образов и т.п., обычно имеют глубокую символическую нагрузку, подчеркивают оригинальность авторского почерка (в частности, Б. Харчука).*

**Ключевые слова:** *личность, внутренний мир, семантика, символ, цвет, пейзаж, настроение, эмоция.*

Не одне століття в українській літературі спостерігається тенденція до відтворення реалій доби крізь призму виразних синтетичних засобів, властивим різним видам мистецької діяльності: музику, колір, запах тощо.

Історико-культурний процес другої половини ХХ сторіччя, одним із яскравих представників якого є Борис Харчук, позначений особливим сприйняттям / розумінням / відтворенням дійсності, оригінальною естетикою



художнього мислення, національною самобутністю, глибоко психологічним ліризмом, емоційною насиченістю.

Мистецька спадщина Б. Харчука, його творча самобутність привертала увагу багатьох дослідників, про що свідчать роідки В. Агеєвої, В. Брюховецького, О. Василюшина, С. Гречанюка, В. Дончика, А. Кравченка, В. Марка, В. Мельника, А. Погрібного, Г. Сивоконя, М. Слабошпицького, І. Співак, Л. Тарнашинської та багатьох інших. Зазвичай у наукових працях названих літературознавців висвітлювалося питання особливостей художнього відтворення війни, воєнного дитинства, екзистенційної проблематики, міфопоетичності, жанрово-стилістичних домінант тощо. Питанню функційності кольорономінант (зокрема, у повісті «Крижі») окремої уваги досі не приділили, тому спробуємо з'ясувати концептуальність кольоропозначень у цьому творі.

Неодноплосинні герої чисельних творів Б. Харчука (романів, повістей, оповідань) – виразники національного характеру, носії істинних духовних цінностей. Останнє яскраво оприявлено в повісті «Крижі», у якій митець психологічно достовірно, майже з документальною точністю говорить про взаємини поколінь, воєнне лихоліття, людину і війну, долю дитини в тих непростих умовах лихоліття, її щоденне життя і побут, думки, вчинки, духовне змушніння.

С. Гречанюк свого часу правомірно підкреслював, що Б. Харчук належить до письменників, які «довіряють читачеві, покладаються на його здатність домалювати й домислити...» [2, с. 343]. Таким «маркером домислення» вважаємо барву, яка може позначати якість чи ознаку предмета, бути виразним образом-символом або фіксувати душевний стан особистості.

Нерідко колір – інструмент, що виокреслює авторський задум, фіксує повноту, зримість об'єкта; є одним із найпотужніших засобів творення художньої форми, структури. Б. Харчук, розкриваючи образи героїв повісті «Крижі», активно використовує психологічні деталі, внутрішні монологи, прийоми сну, що сприяють увиразненню оповіді, концептуальній чіткості, а кольоропозначення нерідко екстрапольовані на висловлення авторської позиції, власного ставлення письменника до подій, персонажів.

В обраній для аналізу повісті Б. Харчука «Крижі» чільне місце займають кольори фольклорного походження – це так звані архаїчні (чорний, білий, зелений та ін.) та кольори, що маркують певну епоху, є своєрідними сигналами доби («червоноармієць» [4, с. 207], «червоні партизани» [4, с. 214] та ін.). Загалом колірний діапазон у тексті Б. Харчука досить широкий. Домінуючими кольорами у творі є «ахроматичні» (чорний, білий, сірий) та «хроматичні» (червоний, жовтий), що підсилюють настроєво-емоційну панораму повісті, рідше письменник використовує синій і зелений.

Повість Б. Харчука «Крижі» насичена колоративами, які доцільно класифікувати й за частотністю вживання: 1) найбільш частотні слова (білий, чорний, червоний, сірий); 2) слова середньої частотності (синій, жовтий, сивий, зелений); 3) рідковживані (рудий, рожевий, карий, багровий, пістрявий, русий, голубий, буряковий, золотий, рябий, рум'яний).

Кольороназва сивий / сірий / білий здебільшого вживається в значеннях «давній», «мудрий», наприклад: «...Біліє його голова. Густі сиві вуса посмикуються задеркуватими кінчиками» [4, с. 146]. Ця барва у традиційному функціонуванні найчастіше передає позитивну оцінку: м'який, стриманий, проте може набувати негативної семантики: темний, сумний, похмурий, яка відображає психічний стан героя. Сірий колір – межовий (між білим та чорним). Зазвичай він засвідчує не просто якість, а таку, що має певний експресивний відтінок: «Дивиться довго, аж сірі очі стають, як олов'яні...» [4, с. 142]; «Сиві брови острішкують...» [4, с. 146]; «Сиві вуса Корнія Терентійовича обвисли, брови сиво насупилися...» [4, с. 180]. У наведених вище прикладах сірий перестає бути кольором, а перетворюється на символ між людських стосунків, ставлення героя до певної ситуації. Подеколи згаданий номінант набуває значення «невеселий», «сумний», використовується для відтворення душевного стану персонажа або підсилення його почуттів.

Сіра барва в колористиці визначеного для аналізу твору Бориса Харчука нерідко вживається для зображення пейзажу чи порожнечі життя, набуваючи негативного значення, наприклад: «У вікнах сіро...» [4, с. 130]; «Блищить лише вікнами вокзал – присадиста сіра споруда...» [4, с. 132]; «Сіріє бокаювата, у виямках бруківка...» [4, с. 159]; «Він у сірому...» [4, с. 180]; «Він у жупані з сивим коміром, але в капелюсі...» [4, с. 200]; «Досвіток сірий, глухий...» [4, с. 207]. Поширене вживання цього кольору в значенні «безликий», «невизначений», «нічим не примітний». Разом з описом сірої буденності автор виокремлює в уяві реципієнта одноманітні образи головних персонажів, їхнє похмуре й важке життя: «Над нелюдським криком і скорботними плачами звідти, із-за сірого вокзалу, проривалася із напхом напханих, заколочених вагонів пісня...» [4, с. 214]; «Он хто таких той він!» – подумала вона, згадавши нічну розмову й побачивши його в сірій гуньці, в сірій смушковій шапці...» [4, с. 234]. У психологічному ключі сірий колір набуває значення невизначеності, суму та певного життєвого розчарування персонажів твору: «Дивиться довго, аж сірі очі стають, як олов'яні...» [4, с. 142]; «Жива гуща непротопна, а навпроти сірого, з сірими колонами вокзалу – вільно. На сірих сходах, прислонений до сірої колони – вбитий...» [4, с. 217].

Білий колір – це загальноприйнятий «символ невинності, чистоти, радості» [1, с. 423]. У народній культурі означає легкий, свіжий, заспокійливий, також може символізувати сакральність, родючість і жіночність. Він пов'язувався з усвідомленням дитячого віку, родинністю, материнством, супроводжував дитя, символізуючи світло ніжності й любові. У повісті «Крижі» Борис Харчук білою барвою позначає зовнішній вигляд героїв, використовує відповідні порівняння, щоб викликати в читача несподівані асоціації: «Оленка стріпнула головою, проганяючи сон, і стрибнула на долівку: босоніж, у полотняній куценькій сорочці – вона, як біле березеня...» [4, с. 130]; «Ходи-ходи, біленька до мене: я тобі й сінця, і теплої водички...» [4, с. 198]; «М'які кучері обрамляють Лесеве біле обличчя...» [4, с. 215]. Насправді автор білою барвою «вимальовує» певну рису в зовнішності персонажа, наприклад: «Стоїть перед ним – білокоса, в білих

кісниках, у рябенькому светрику й стримується, щоб не затреміти...» [4, с. 133]; «Щоб ще більше утвердитися в фольксдойчах, перефарбувала коси в біле...» [4, с. 137]. У навколишньому середовищі білий характеризує предмети, які насправді є білими. Так автор передає своє ставлення до тієї чи тієї ситуації: «Над нею лопотить полотнище, і а ньому наче корчиться на білому тлі свастика...» [4, с. 135]; «Нарешті невеликий білий будиночок – ось праворуч, лише варто зайти у хвіртку...» [4, с. 172]; «Пригадую: закутав мене білим простирадлом, дивися, каже, на себе, а я вириваюсь, реву...» [4, с. 176]; «Поміст високий – всі, хто на ньому, перед стовпом – колоною в білому запиналі, начеб виставилися над площею, щоб їх було видно...» [4, с. 180]; «Лопотів білий цупкий папір, рівненько розлінійований...» [4, с. 188]; «Люди в спідньому, як і вони в білих сорочках...» [4, с. 211].

Образ білого світу в палітрі письменника є символом щасливого ранку, свіжості, чистоти й духовності: «Їм здавалося, що від білої вчительової голови білий день стає ще біліший...» [4, с. 186]; «Але облава серед білого дня наскакує рідко...» [4, с. 159].

Білий та чорний кольори часто набувають символічного звучання, містять емоційно-змістове значення чистоти аж до певної сакральності, світла, радості та суму, самотності, безрадінності. Білий, будучи антиподом чорного, у повісті Б. Харчука «Крижі» символізує важкий життєвий шлях героїв.

Чорний колір – це насамперед символ землі, що контрастує із білим світом дитинства. В українській мові чорний колір має найчастіше негативний зміст, утім, він може виконувати й нейтральну функцію, реалізуватися у прямому значенні слова: «Він викресав вогню, задмухав, і їй здалося, що він добув вогонь не з кресала, а зі своїх пальців, – його чорні долоні висвічувалися...» [4, с. 130]; «Чорний галстук злиняв...» [4, с. 145]; «Не пропустили б будиночок під чорною бляхою...» [4, с. 172]; «Не доходячи до хлопця, оглянулася: пупгестапівець Зігфрід Штернфельс прямував до чорної легківки...» [4, с. 212].

Подеколи чорна барва позитивно характеризує людську зовнішність, підкреслюючи національну приналежність, яка перегукується з характеристикою персонажа: «Держить у руці круглого кашкета, і дрібні чорненькі кучері всіють його лисинки...» [4, с. 133]; «Серйознішає, і його чорні очки зблискують, налившись тушшю...» [4, с. 134]; «Замурзане, чорнявеньке – кіски баранчиком – дівча мовчки лупало чорними очицями...» [4, с. 141]; «Оленка підмітає коло плити й співає: «Нащо мені чорні брови, нащо карі очі?» – так і виводить, але неголосно...» [4, с. 158]. Автор увиразнює опис непомітними на перший погляд елементами, спонукаючи читача до роздумів про жорстоку й сувору дійсність.

Чорний колір майже у всіх етнокультурах – це «символ темряви, зла, смерті...» [3, с. 161]. Чорний та білий кольори є важливими в гамі кольоронайменувань Бориса Харчука; це виразники явищ життя більшою мірою негативного характеру: «У неї в очах чорніє-мерхне полудневе сонце...» [4, с. 136]; «Нависає чорна стеля...» [4, с. 207]; «Оленка зблідла...» [4, с. 236]. Також автор вдається до прийому підсилення передчуття неминучої біди, лиха:

«Чорніє крило Чорного лісу, який тягнеться із Карпат і, перекинувшись десь там, за горами через Крижечанку розростається по Волині...» [4, с. 146].

Образ чорних кіс є традиційним для української літератури, зокрема і для Б. Харчука в аналізованому творі: «Я зараз віником підмету, щоб ніде чорненька волосинка не завалася...» [4, с. 177]; «В тебе чорні коси, а в мене темно-русі...» [4, с. 177]; «Проявляється її чорна голова...» [4, с. 199]; «Сергійко з Дінкою наче близнюки, дарма що вона чорнява, він білявий, а мовби в одній колісці винянчені...» [4, с. 231]. Як засіб контрасту він уписаний в естетичний ідеал гарної людини: на білому личку – чорні брови.

Синій колір займає важливе місце в повісті Б. Харчука «Крижі», символізуючи мрію про втілення загальнолюдського й національного ідеалу, ясність або ж, навпаки, туманне майбутнє. Наприклад: «На скронях пульсують сині живчики...» [4, с. 139]; «З очей зникла осмута – в них, синіх, спалахнула якась незгасна ясність...» [4, с. 181]; «В неї на душі було синьо і чисто, як у тих синіх і чистих криничках неба, що їх не заступили хмари...» [4, с. 190]. Душевну чистоту автор позначає синім кольором, оскільки любов до свободи і вольова вдача персонажа є провісниками світлого й мирного майбутнього.

Подеколи синя барва символізує спокій, дає надію на краще життя («Ранок – синій, ясний...» [4, с. 217]), акцентує на жорстокості («В синіх насторожених очах, у носіку, який наставився, загострившись, у блідому обличчі – в усій її поставі була якась незрозуміла йому серйозність...» [4, с. 149]). Також синій застосовується автором у характеристиці зовнішності персонажів: «Такі синенькі, а сорочка біла, рукавички з чохлами...» [4, с. 162]; «З вулиці до них хтось завернув: обшмугляна вушанка, синеньке пальто, карзяки – лиштва із сирого полотна, клубочок виток впали на долівку, всі її думки розсипалися по хаті...» [4, с. 232].

Уважають, що голубий – колір неба, вічності й чистоти, доброти й вірності. Він уособлює мрійливість, безмежні надії, сподівання. Борис Харчук використовує цю барву в зображенні героя, надаючи їй неоднозначного тлумачення: «Добра пані за рабами, – мовив Корній Терентійович і запитує дивлячись у голубі очі гестапівця...» [4, с. 227]. Очі гестапівця не можуть бути світлими та чистими, оскільки він своє життя присвятив «політичному міфу», котрий змушує його бути жорстоким.

У народній символіці кольорів зелений – це колір надії, весняного оновлення, спокою та свіжості. Закономірно, що і в літературі він асоціюється з барвою молодості, щасливого життя, повного надій: «Зупинився і світлив у темні сіни зеленими очима...» [4, с. 170]; «Узлісся палахкотіло кленами, червленими дубами, високо зеленіли сосни, а коло спаленого млина посхилялися плакучі верби...» [4, с. 186].

У повісті «Крижі» Б. Харчук нерідко поєднує два кольори, щоб передати експресивну насиченість і художню образність твору. Синій та зелений кольори зазвичай трапляються в описі краєвидів, зрідка позначають деталі одягу персонажів, їхній побут: «Мартин згадує батька, згадує матір – перед ним зеленіє, подекуди багряніючи на узліссі, гай, удвобіч розкинулася бідна



Перначівка, за нею лежать Крижі, кричать поїзди, женучи на схід і захід, над ним висне синє вересневе небо; а його голова гуде, як великий дзвін, і на те, чому він мучиться, ніхто не дає відповіді...» [4, с. 141-142]; «Підняв догори два пальці – відміряв мені двадцять палок і ткнув тими пальцями об зелений стіл: тут бити...» [4, с. 225]. Семантика цих кольорів допомагає Б. Харчуку створити позитивні образи персонажів; підкреслити світло й чистоту їхніх душ.

Для пейзажної замальовки автор використовує і таку пару кольороназв, як жовтий / зелений: «І жовте, і зелене листя в пилюзі: зарошене, й видно, як роса скапує брудними крапельками...» [4, с. 183]. У цьому випадку зелений є кольором-фоном, тому особливого філософського значення він не має.

Жовтий – теплий, веселий, грайливий. Це символ жіночої краси, жита, хліба та сонця: «Жовтаві кучерики накручуються...» [4, с. 165]; «Свічка, – подумав він. – Світло млявеньке, жовтеньке...» [4, с. 172]. Йому приписуються одночасно і позитивні, й негативні якості: «Мартинові дісталось велике жовтобоке яблуко...» [4, с. 166]; «Курява клубами заступає дорогу – суне, навалюючись, рудою хмарою на місто...» [4, с. 146]. Крім того, автор вживає цю кольороназву в нейтральному значенні, тим самим констатує реальність: «Каштани в алеї ще не тріскають, і листя ще не жовтіє...» [4, с. 166]; «Оленка не встигає на те йому щось відповісти – із заростей вишняка, струшуючи пожовкле листя, зіскакує, начеб їм на голови, Мартин» [4, с. 185].

Золота барва є символом сили та багатства. Для митця золотий колір у будь-якому контексті несе позитивну ознаку й нерідко фігурує в пейзажних замальовках: «Часто оглядалася і в козушку, в білій хустині стояла над урвищем, як золотава берізка, яку не обнесли вітри...» [4, с. 236]. Поєднавши два яскраві й теплі кольори, письменник сповістив про прихід довгоочікуваної весни: «Високий, він розхитнув соснові крони й, пожовкнувши, почервонівши, стояв осяяний сонцем...» [4, с. 187].

Б. Харчук акценту увагу читача на характеристиці пори року, аби показати красу природи й те, що, незважаючи на суворі й нелегкі часи, земля-годувальниця не відвернеться від чесних, працьовитих людей: «Червоніє калина. На яблуні жовтіють яблука...» [4, с. 190].

Червоний, як відомо, символізує стійкий емоційний заряд радості, свята, пристрасті. Це колір активності, пробудження, тепла й любові: «Багряніло за Крижами – серед горбів...» [4, с. 211]. Він наділяється захисними властивостями, постає як оберіг і відганяє духів та негоду. Безпосередньо пов'язаний з вогнем, кров'ю, символізує достаток і родючість. У портретній характеристиці персонажів цей номінант підкреслює їхній настрій, душевний стан чи зовнішній вигляд: «Видяш непоказний: обличчя кулачком, завжди червоненьке, ніби підрум'янене...» [4, с. 133]; «Вона не встигала прижмурити своїх червонястих очей – зворухнулася, нашорошилася, скинулася, встаючи; хтось нишком підкрався до їхніх дверей...» [4, с. 198]. Червоне забарвлення дитячого обличчя передає хвилювання, зніяковіння, сором: «Скинув оком з-під свого рудого чубика, зміряв Леся. Той почервонів, надувся...» [4, с. 154]; «Обличчя забуряковіло, а ряботиннячко, виступивши під очима, зачорніло...» [4, с. 165];

«Видяш непоказний: обличчя кулачком, завжди червоненьке, ніби підрум'янене...» [4, с. 133]; «Зачервонілася, зарум'янілася, мовби її залило ранкове сонце, раптом збагнувши: вона поставила Мартина в своїх думках першим навмисно...» [4, с. 182].

У повісті Б. Харчука «Крижі» червоний колір має ще одне значення – символ відтворення часово-просторових маркерів доби: «Мало того, що не допакував свій обід, – йому влетіло від пані Ельзи, і пан директор знає, що його хліб з маслом, хай і недоїдений, було віддано колишнім червоним бійцям...» [4, с. 152]; «Там її чекатиме червоноармієць, якого ми врятували...» [4, с. 207]; «Репетує: знали червоні партизани, коли підривати залізницю, коли наскочити на місто – військовий гарнізон набирав із сіл робочу силу...» [4, с. 214]; «Може б, і не з'явився зовсім, якби не прийшли червоні...» [4, с. 172]; «Учитель приніс червоного прапора, щоб він маяв над Крижами...» [4, с. 172]. Червоний як ознака бентежної дійсності – це історичні події, символ змін, переворотів тощо: «З-під кривавого, начеб кам'яного бинта – очі, білки з червоними прожилками...» [4, с. 136]; «Розпечений дріт червоний...» [4, с. 151]; «Довга рука, червона в світлі ліхтарика й чорна, коли він гасне, нишпорить під ними...» [4, с. 168]. Ці найменування підкреслюють жорстокість тогочасного ладу; нерідко червоний колір асоціюється з кров'ю, війною, смертю.

Отже, оригінальна складова художнього мислення Б. Харчука – колір – нерідко набуває емоційно-ціннісного й філософського підтексту як колір буття, маркер епохи. Кольорономінанти виконують в повісті «Крижі» низку функцій: інформативну, емоційно-експресивну, оціночну, є своєрідним сигналом візуалізації відчуттів і вражень. Кольорова гама фіксує модифікаційні особливості внутрішнього світу персонажа, його стан.

#### Список використаних джерел

1. Багнюк А. Символи українства : Художньо-інформаційний довідник / А. Багнюк. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2010. – 512 с.
2. Гречанюк С. Борис Харчук / С. Гречанюк // Історія української літератури ХХ століття: [у 2 кн.] / Ред. В. Дончик. – К. : Либідь, 1995. – Кн. 2. – С. 339 – 344.
3. Словник символів культури України / За заг. ред. В. П. Коцура, О. І. Потапенка, М. К. Дмитренка, В. В. Куйбіди. – [3-е вид.]. – К. : Міленіум, 2005. – 352 с.
4. Харчук Б. Крижі // Харчук Б. Школа: [повісті й оповідання]. – К. : Веселка, 1979. – С. 129 – 237.

*Annotation*

**Taranenko A. V. Conceptual importance of colour designation in the story by Borys Kharchuk “Kryzhi”**

*There has been a tendency in the Ukrainian literature for more than one century to depict the realities of the time through the synthetic expressive means, typical of different types of creative activity: music, colour, smell etc.*

*Borys Kharchuk is one of the most vivid representatives of the 20<sup>th</sup> century. The historical and cultural process of this time is marked by the especial perception, understanding and reflection of the reality, the original aesthetics of the artistic thinking, national identity, deep psychological lyricism, emotional saturation.*

*Multidimensional characters of the works by B. Kharchuk (novels, stories, short stories) are the embodiments of the national character, the representatives of the real spiritual values. The latter is vividly depicted in the story “Kryzhi” where the author psychologically depicts the relations of the generations, war tragedies, a person and a war, the fate of a child in those difficult conditions of bad events, their everyday life, thoughts, deeds and spiritual development.*

*In this article the semantics of colour designation is analyzed on the material of the story by Borys Kharchuk “Kryzhi”. The colour designation is the inseparable contextual element of the poetics of the work chosen for analyses as well as the texts of the majority of writers of the second half of the last century. The use of colour names together with problematic, specificity of the image creation have deep symbolic meaning, making the originality of the author’s style more vivid (B. Kharchuk).*

*The original part of the artistic thinking of B. Kharchuk – the colour – often gains emotionally unified and philosophical meaning as the colour of entity, the marker of the epoch. The colour nomination performs in the story “Kryzhi” a lot of functions such as informative, emotional and expressive, evaluative, and serves as a signal for visualization of feelings and emotions. The scale of colours fixes the modified peculiarities of the inner world of the character, his status.*

**Key words:** *personality, inner world, semantics, symbol, colour, landscape, mood, emotion.*

УДК 821.161.2.09-3.09

О. О. Ткач (м. Дніпро)

**ПАМ’ЯТЬ ЯК ФОРМА ВИРАЖЕННЯ АВТОРСЬКОЇ СВІДОМОСТІ  
У ЗБІРЦІ РОМАНА БАБОВАЛА «ПАМ’ЯТЬ ФРАГМЕНТАРНА»**

*У статті досліджено мнемонічний дискурс у творчості Р. Бабавала, члена Нью-Йоркської групи, в аспекті індивідуально-авторських особливостей*

реалізації ментальної пам'яті та ширше – пам'яті як механізму свідомості, так, якби вона існувала безсуб'єктно; визначено контент спогадів ліричного Я, що складається не з реальних спогадів, а з ризомних, релятивних, фрагментарних епізодів, що ставить поняття «автор» та «авторська свідомість» у їхньому традиційному розумінні під сумнів і зумовлює їхній розгляд у межах постмодерністського дискурсу.

**Ключові слова:** авторська свідомість, концепт пам'яті, мнемонічний дискурс, постмодернізм, лірика Романа Бабовала.

*В статті досліджено мнемонічний дискурс в творчестві Р. Бабовала, члена Нью-Йоркської групи, в аспекті індивідуально-авторських особливостей реалізації ментальної пам'яті, ширше – пам'яті як механізму свідомості, так якщо б вона існувала безсуб'єктно; визначено контент спогадів ліричного героя, який складається не з реальних епізодів, а з ризомних, релятивних, фрагментарних епізодів, що ставить поняття «автора», «авторського свідомості» в їхньому традиційному розумінні під сумнів і їх розгляд в межах постмодерністського дискурсу.*

**Ключевые слова;** авторское сознание, концепт памяти, мнемонический дискурс, постмодернизм, лирика Романа Бабовала.

Розгляд художнього тексту, незважаючи на різні погляди на його онтологію, передбачає осмислення проблеми його створення, а саме – проблему автора, зокрема й художніх, естетичних, світоглядних векторів його свідомості.

Р. Бабовал – поет, який писав українською мовою, хоча народився в бельгійському містечку Льєж і всього вісім діб свого життя був в Україні; поет, який належав до Нью-Йоркської групи, але ніколи не був у Нью-Йорку. Його спілкування з членами цього угруповання було майже цілком епістолярним, бо особисто бачився лише з Б. Бойчуком у Києві 1993 року та з Е. Андієвською 1997 року в Мюнхені. Біографічних відомостей про Р. Бабовала небагато. В антології «Поza традицієb» згадується, що навчався майбутній поет у Малій папській українській семінарії, де всі заняття велися українською мовою [15, 264]. І. Івашко в передмові до збірки поезій Р. Бабовала пов'язує його ізольованість із відсутністю широкого українського культурного осередку в Бельгії [5]. На нашу думку, ця ізольованість була скоріше перевагою аніж недоліком для подальшої творчості поета. До Нью-Йоркської групи поет увійшов після знайомства з Б. Бойчуком, який став його наставником. Завдяки приналежності до групи молодий поет мав згоду друкуватися. Про його публічні виступи нічого не відомо. Але біографізм – слабо ефективний метод дослідження творчості



Р. Бабовала, бо в ній «космічне відчуття життя явно переважає над соціальним чи психологічним його аспектом, біографічні обставини приглушені до краю» [5, 7].

Про стиль автора в уже згаданій антології емігрантської поезії «Поza традицією» зазначено: «Р. Бабовал висловлює себе головно метафорами, вільним віршем та подекуди прозопоезією» [15, 264]. Як і всі нью-йорквці, Р. Бабовал спирався в художньо-естетичному плані на філософію екзистенціалізму, а у формальному – на поезію сюрреалістів та дадаїстів [6]. За термінологією Ю. Шереха, Р. Бабовала можна кваліфікувати як не програмового автора, адже через відсутність у нього «певної системи ідеології» «цікавими є не сформовані погляди, а процес їх формування» [17, 226]. На думку Б. Рубчака, Р. Бабовала можна назвати «поетом для поетів» [11, 59], до яких дослідник зарахував і всю Нью-Йоркську групу.

Попри прагнення дослідників виявити типологічну подібність творчості митця з нью-йоркськими поетами своєрідність художнього мислення Р. Бабовала очевидна, передусім з огляду на його походження: йому не потрібно було боротися з комплексом емігранта. Поет не відчував потреби заперечувати традицію, бо сам перед собою таку не ставив. «Я – не є дерево, що його пересадили проти волі в іншу землю; я – дерево, що виросло на іншій землі зовсім природньо», – жоден з представників Нью-Йоркської групи не зміг би так сказати про себе, як Р. Бабовал [цит. за 12, 46–47]. Ще одна відмінність поезики Р. Бабовала та старшого покоління нью-йорквців, на нашу думку, полягає в тому, що мова – єдиний національний спадок поета – диктує йому весь образний план, отже, творить художній світ («Мова не є святая святих, – це матеріал для вжитку поета» [3, 70], – зазначає Б. Бойчук). Р. Бабовал, цілком занурений у семантику слів, вивільняє у своїх поезіях мовну стихію, що дає підстави говорити про зародки постмодерні стичних тенденцій у його творчості.

Особливість авторської інтенції Р. Бабовала, та рідкісна в нашій літературі ситуація україномовності, майже цілком вилученого з національного культурного поля митця, актуалізують інтерес до дослідження концепту пам'яті в його віршах – як пам'яті в його віршах – як пам'яті індивідуальної та когнітивно – лінгвістичної, національно – архетипної. Фізична відірваність поета від України та сучасна йому національна культура не стерла етноментального українського коду в його (під)свідомості, що оприявнився в його поезії через мову як універсальний комплекс пам'яті народу, як генетичний код поколінь українців. Водночас етнокультурна пам'ять, яка проглядає крізь індивідуальну авторську свідомість, вільна в текстах Р. Бабовала від ідеологічної заангажованості.

Творчість митця однак вивчена дуже поверхово, в українському літературному процесі вона залишається непоміченою. Серед дослідників доробку Р. Бабовала можна назвати П. Сороку [12], В. Івашка [5], Д. Дрозд [4], О. Легку [7]. Поета згадано в студіях Б. Бойчука [3] та М. Ревакович [10], в антологіях та дослідженнях про Нью-Йоркську групу. Тому **актуальність** нашої роботи зумовлена необхідністю заповнити прогалину у вивченні емігрантської української літератури, висвітлити постмодерністську презентації авторської свідомості, зокрема концептуалізації пам'яті – особистої та ментальної з постструктуралістських позицій на матеріалі Р. Бабовала збірки «Пам'ять фрагментарна». Наукова новизна дослідження полягає у вивченні особливостей художньої презентації мнемонічного концепту на образному, композиційному, нарративному рівнях тексту як форманта авторської світоглядної позиції у збірці Р. Бабовала «Пам'ять фрагментарна». Мета нашої роботи – розгляд особливостей художнього втілення концепту пам'яті як складової авторської свідомості у збірці поезій «Пам'ять фрагментарна» Р. Бабовала

Дослідження авторської свідомості й феномену пам'яті як її складової у творчості ізольованого від української культури митця змушує скарювати увагу на єдиний збережений у ній національний код – українську мову. Як універсальна знакова система, мова у текстах Р. Бабовала є не лише «співтворцем» поетичних смислів, а іноді – основним смисловим полем, що вивищується над автором. Така специфіка його письма змушує розглядати авторську свідомість у його текстах крізь призму постструктуралізму. Теорія «смерті автора», обґрунтована Р. Бартоном [2] та М. Фуко [16], нівелювала авторську владу над текстом, чинним його суб, нівелювала авторську владу над текстом, чинним його суб'єктом стає мова, а поет набуває статусу спостерігача. У такій теоретичній інтерпретації поняття «автор», як і його тексти втрачають прямий (міметичний) зв'язок з фізичною реальністю, здобувають новий смисл. За такого підходу художня свідомість на відміну від традиційного її трактування як репрезентанта волі, розсудку, гасію [13] постає ентропійною, релятивною, ірраціональною.

У постмодерністському, постструктуралістському ракурсі пам'ять як складова авторської свідомості перестає бути носієм об'єктивно достовірних знань про минуле. Важливо зазначити, що пам'ять належить до темпорального дискурсу, але полягає не так у пригадуванні попередніх подій, як їхньому «наново-відкритті» [14, 54]. Тобто, продукти пам'яті, зафіксовані в ліричному тексті, відбивають не справжні події минулого, а результати суб'єктивного оціночного відбору певних дискурсів зі спогадів. Унаслідок такої реконструкції втрачається частина спогадів, а решта становлять фрагментарну картину пам'яті.

Отже, з постмодерністських засад можна говорити про ризомність пам'яті та її мозаїчну структуру. Мозаїчність мнемоніки ще більше помітна в поетичних творах, адже у формально необ'ємних текстах цілісний спогад минулого стискається до фрагментів-символів, які можуть рандомно сполучатися між собою, оприявнюючи не сам спогад, а лише натяк на нього.

Актуальним, на нашу думку, у концепції пам'яті є теорія імпліцитної пам'яті, а вужче – праймінг – несвідоме запам'ятовування під впливом випадкових зовнішніх стимулів. Свідомість не встигає обробляти інформацію, а пам'ять вже її зафіксувала, утворивши в такий спосіб нішу прихованих від суб'єкта спогадів. Але неусвідомлені спогади легко виринають на зовні, варто наштовхнутись на асоціативно близькі об'єкти [8]. Поняття праймінгу корелює з механізмом творення поетичних текстів, адже в них автор не подає поверхневий образ, зрозумілий реципієнту, а намагається сконструювати сукупність точкових образів, які дають широку призму інтерпретацій шляхом асоціативного, інтуїтивного підбору. Це працює й у дихотомії автор / реципієнт, коли автор подає в тексті певний образ, який на несвідомому рівні звертає реципієнта до художніх спогадів автора або ж до його власних.

Така артикуляція понять авторської свідомості, пам'яті як її складової сформувала вектори дослідження мнемонічного концепту в збірці поезій Р. Бабовала «Пам'ять фрагментарна». Особлива побудова збірки за циклами підкреслює її ідею. Р. Бабовал пронумерував цикли («Фрагмент перший», «Фрагмент другий» тощо), але розташував їх у хаотичному порядку, тобто спочатку йде другий фрагмент, за ним четвертий, перший і третій. Сприйняття тексту від цього не руйнується, адже він не претендує на цілісність. Такий вибір хронології на композиційному рівні дає підстави говорити про деієрархізацію й на ідейному рівні. Концепт пам'яті оприявнюється за рахунок перегуку мотивів, монолітності образів, механізмів переосмислення минулого в теперішньому. Мнемонічний дискурс корелює і з вибором строфічної форми поезій: шестирядкова моно строфа нагадує нарис начерк, малярський ескіз. Водночас кожен вірш ніби вирваний з контексту, який для реципієнта залишається поза сферою опри явлення, але на рівні асоціацій постає у своїй цілісності:

хто ми? – яких не вигнав янгол ще з раю  
мої міста з роси споруджені – тривкі  
моя імперія – безмежна: кінчик голки [1].

У тексті, так само як і у свідомості, працюють механізми пам'яті, які витягають певні спогади і сплітають їх в єдність, втрачаючи при цьому деяку частину з них. Метафорично художню свідомість Р. Бабовала можна уявити як резервуар, у якому різні рідини (спогади) лежать не шарами, а змішані між

собою. Тому поділ на цикли є скоріше формальністю, адже збірка читається суцільно як неприливний потік рефлексій.

Мова текстів Р. Бабовала віддзеркалює свідомість суб'єкта в стані пригадування, що означає спалахи прозріння й муки забуття. Ліричний потік переживань у віршах розірваний, логічність викладу часто порушена, передусім через хаотичність рефлексій:

аварія кохання: змішані строкато  
тьма пристрасть і брехня  
(хто – жертва на ножі?) [1].

Нагромадження риторичних запитань створює ефект ентропійної, розгубленої свідомості:

чи варто нині це пригадувати вам?  
чи варто цим із вами ще ділитися?  
ви плоть свою з моєю не мішали?  
я не торкався вас? Ви не здригалися? [1]

У некті не тільки важливим є сам фак. Пригадування, адже на меті стоїть не так фіксування спогадів, як віднайдення в пам'яті свого identity. Концепт пам'яті, пам'яті децентрованої, розкривається на всіх рівнях тексту: у програмовій назві, що вказує на деструктивність пам'яті; у деієрархічній композиції; мову тексту, яка репрезентує розгублену, ентропійну свідомість; образній системі, зображення переходу пам'яті із сфери свідомого у сферу не-свідомого. Реалізується концепт пам'яті за рахунок семіотичних образів годинника, який не правильно показує час («у метушні годинник згубив стрілки» [1]), дзеркала, як проєкції на себе минулого, а отже несправжнього («тим дзеркалом, що всіх забуло (й вас також)» [13]), опудала й ворона перемир'я яких у контексті художнього світу поета інтерпретується як примирення зі станом дезорієнтованої пам'яті («опудало уклало перемир'я з вороном: тобі – увесь покіс мені – забуте зерно» [1]), смертельного свята, непроханих гостей, отрути як можливої причини безпам'ятства ліричного суб'єкта («заснули гості під столами // <...> нікому з нас тут пригадати // чим були залиті вщерть тоді чарки: // вином, цикутою чи кров'ю?» [1]).

У формуванні концепту пам'яті в поезіях Р. Бабовала акцентовано дихотомію пам'ять / забуття як темпоральний спосіб «взаємного віддзеркалення смислів». Це не просто кореляти, а монолітний пласт, в якому забуття – не відсутність пам'яті, але сама пам'ять – абстрагована й герметична. «Компліментарна тотожність пам'яті й безпам'ятства називають мнемонічним парадоксом» [9, 44], де пам'ять вже не підпорядковується гасію, а виходить у простір не-свідомого. Замість достовірного відтворення образів така пам'ять їх наново створює за подібністю, що дозволяє говорити про метафоричність,



симулякровість спогадів у мнемонічному дискурсі автора. Перенесення ознак явищ, осіб, предметів створює формально схожу, але симулятивну за своєю природою реальність, ілюзію реальності, але не її саму. Для текстів Р. Бабовала забуття – не форма відсутності пам'яті, але сама пам'ять у єдиній можливій формі.

Отже, експлуатація концепту пам'яті як форми авторської свідомості в ліриці Р. Бабовала корелює з постмодерністськими тенденціями в літературі, такими як герметичність, децентрація, утрата авторської влади над текстом, симулятивність, ентропійність, розгубленість світовідчуття. У такому контексті мнемонічний дискурс не обмежується спогадами про когось чи щось. Вони у поетичному доробку автора являють собою моноліт етнокультурної пам'яті, що опри явлений головним чином у мові поета. Це пам'ять у чистому вигляді, так, якби вона існувала безсуб'єктно, пам'ять світового гасію.

#### Список використаних джерел

1. Бабовал Р. Пам'ять фрагментарна: Поезії / Р. Бабовал. – Льєж. – 1994. – Режим доступу: [www.ukrcenter.com/Література/РоманБабовал/68212/1994-Зі-збірки-Пам'ять-фрагментарна](http://www.ukrcenter.com/Література/РоманБабовал/68212/1994-Зі-збірки-Пам'ять-фрагментарна).
2. Барт Р. Смерть автора / Р. Барт. // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М: Прогресс. – 1989. – 616 с.
3. Бойчук Б. Тільки про різне інше / Б. Бойчук // Сучасність. – 1969. – Ч. 7. – С. 68–75.
4. Дрозд Д. Видіння замість спогадів: образи неznаної вітчизни у поезії Романа Бабовала та Марії Ревакович / Д. Дрозд // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. – 2014. – Вип. 60. – Ч. 1. – С. 128–138.
5. Івашко В. Однокрилий янгол / Василь Івашко // Бабовал Р. Мандрівники ймовірного: Поезії / Роман Бабовал; [передм. В. Івашка]. – К.: Дніпро. – 1993. – С. 5–17.
6. Вінницький М. Меандри внутрішніх краєвидів: Творчість поетів Нью-Йоркської групи / М. Ільницький // Дзвін. – № 7. – 1995. – С. 129–144.
7. Легка О. «Заснули райдуги у теплоті твого волосся...»: особливості інтимної поезії Романа Бабовала / О. Легка // Парадигма. – 2011. – Вип. 6. – С. 161–172. – Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/paradig\\_2011\\_6\\_15](http://nbuv.gov.ua/UJRN/paradig_2011_6_15).
8. Пришин М. Собр. соч. в 8 т. – М.: Худож. лит. – Т.8. – 1986. – 242 с.
9. Маликман М., Койфман А. Види праймінга в исследованиях восприятия и перцептивного внимания / М. Маликман, А. Койфман // Вести. Моск. ун-та. – Сер. 14. Психология. – 2005. – №3. – С. 86–96.
10. Ревакович М. Дещо про Нью-Йоркську групу / Марія Ревакович // Persona non grata: нариси! про Нью-Йоркську групу, модернізм та ідентичність. – К.: Критика. – 2012. – С. 19–33.
11. Рубчак Б. Від «святих корів» до творчого мислення. Агон з Грирорієм Грабовичем / Б. Рубчак // Сучасність. – 1969. – Ч. 9. – С. 46–75.

12. Сорока П. Ймовірність вічності / П. Сорока // Кур'єр Кривбасу. – 1998. – № 5. – С. 41–49.

13. Стародубцева Л. Мнемозина и Лета. Пам'ять и забвение в истории культуры: Монография / Л. Стародубцева. – Х.: ХГАК. – 2003. – 696 с.

14. Тарнашинська Л. Мнемонічне коло у структурі художньої свідомості: метаморфози пам'яті (літературно-філософський зріз поетики Ліни Костенко / Л. Тарнашинська // Слово і Час. – 2010. – № 3. – С. 51–67.

15. Фізер І. Роман Бабовал / І. Фізер // Поза традиції: Антологія української модерної поезії в діаспорі / за ред. Б. Бойчука. – Київ, Торонто, Едмонтон, Оттава: Видавництво Канадського інституту українських студій. – 1993. – С. 262–264.

15. Фуко М. Що таке автор? / М. Фуко // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – Л: Літопис. – 2001. – С. 596–613.

16. Шерех Ю. Третя сторожа / Ю. Шерех. – К.: Дніпро, 1993. – 587 с.

#### *Annotation*

#### ***Tkach O. O. Memory as a form of authors's consciousness in the R. Baboval's collection «Memory is fragmentary»***

*This article deals with the art of R. Baboval, a member of the New York group and an Ukrainian emigrant, which was physically divorced from Ukraine and connected to Ukrainian discurs only semantically.*

*In this context, the relevance of the work lies in the consideration of the author's consciousness mechanisms and memory, as a carrier of the national code in the poems from the collection "Memory is fragmentary".*

*But since the R. Baboval memory broadcasts not real memories, but something rhizome, relative, fragmentary, then "author" and "author's consciousness" notions are also questioned. Therefore, their realization is considered in the context of postmodern discourse.*

*The objectivity of memory (the concept of priming) and its reproduction mechanisms in lyrical text are investigated. The memory mechanisms as a component of the author's consciousness and the concept of memory in poems through the lens of opposition «memory - oblivion» are considered;*

*The figurative system is being considered as an element of «concept of a memory» on the material of poems from R. Babov's collection "Memory is fragmentary".*

*As a result of the research became it turned out that the explication of the concept of memory as a form the author's consciousness in the lyrics of R. Baboval correlates with postmodern tendencies in the literature, such as tightness, decentration, power loss over the text, simulation, entropy, confusion. In this context, mnemonic discourse is not limited to memories of someone or something. In the poetic work of the author it is a monolith of ethno-cultural memory of the poet. This is the memory in its purest form. So, if it existed by itself, it would be called the «the world*

*Racio» memory.*

**Key words:** author's consciousness, the concept of memory, mnemonic discourse, postmodernism, lyrics of Roman Baboval.

УДК 821.161.2 – 1.09

О. В. Шаф (м. Дніпро)

## МОТИВ МОРЕПЛАВСТВА В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІРИЦІ ХХ СТОЛІТТЯ: МАСКУЛІННИЙ «ФОРМАТ» ХУДОЖНЬОГО МИСЛЕННЯ

*Розглядаються гендерно-психологічні закономірності художнього втілення мотиву мореплавства в українській ліриці ХХ століття як тематологічного елемента маскулінного поетичного мислення у його (мотиву) смислових варіантах розвитку: як морського бою, боротьби зі стихією під час кораблетроці в кореляції з психосюжетом ініціаційного випробування, а також як вигнання / повернення на рідні терени в інтертекстуальній кореляції з (анти)колоніальним дискурсом Одиссеї, Енеїди.*

**Ключові слова:** українська лірика ХХ століття, мотив мореплавства, маскулінна лірична свідомість, дискурс Одиссеї, (анти)колоніальні смисли.

*Рассматриваются гендерно-психологические особенности художественного воплощения мотива мореплавания в украинской лирике ХХ века как тематологического элемента маскулинного поэтического мышления в его (мотива) вариантах развития: как морского боя, борьбы со стихией во время кораблекрушения в корреляции с психосюжетом инициации, а также как изгнания / возвращения на родные земли в интертекстуальной связи с (анти)колониальным дискурсом Одиссеи, Энеиды.*

**Ключевые слова:** украинская лирика ХХ века, мотив мореплавания, маскулинное лирическое сознание, дискурс Одиссеи, (анти)колониальные смыслы.

Гендерно-психологічне вивчення лірики ХХ століття зорієнтоване на визначення типології художньої свідомості та техніки письма. Інтердисциплінарна методологія гендерного літературознавства спрямовує на

залучення даних психології й соціології задля виокреслення маскулінного життєвого профілю, що забезпечує й виділення домінант маскулінного художнього мислення. Однією з таких домінант є потяг до мандрів, зокрема й морем, що реалізує прагнення свободи, сепараційні устремління за межі родинного світу, дозволяє продемонструвати маскулінні якості. Зображена в ліричному тексті ситуація плавання морем, сприйнята наратором як різновид боротьби (у цьому випадку – боротьби зі стихією) у згуртованій команді на чолі зі сміливим капітаном, художньо втілює маскулінную сенсожиттєву орієнтацію, адже імітує ініціацію – свідомо обране випробування смертельною небезпекою під патронатом досвідчених чоловіків, які передають свою майстерність, зрештою, беруть до гурту «неофіта», який довів свою маскуліність. На рівні теми (мореплавання, морські мандри) та ракурсу її художнього втілення в широкому хронологічному спектрі в українській ліриці оприявнюється маскулінный «формат» авторської свідомості, що зумовлює актуальність вивчення його специфіки в межах антропологічних зацікавлень літературознавства.

Мариністична тема в літературі (ліриці) досить досліджена у вітчизняному літературознавстві, про що свідчить, зокрема, чотиритомне видання матеріалів Міжнародної наукової конференції «Мариністика в художній літературі» (Бердянськ, БДПУ, 2010). Уважаючи зібрані в цьому виданні статті «зрізом» літературознавчих студій мариністики, виокреслимо основні вектори наукового інтересу (чинні й нині, зокрема з огляду на відсутність відтоді масштабних форумів, присвячених цій темі). Найбільший інтерес у дослідників (вагомими є розвідки О. Борзенка, В. Погребенника, О. Галича, Н. Заверталюк та ін.) викликає художнє функціонування концепту море (вода) у творчості прозаїків та поетів від Т. Шевченка до постмодерністської доби. Деяко менше уваги приділено дослідженню мотиву мореплавання в змістовій тканині творів про козацькі воєнні походи Чорним морем (Н. Шевель), а також у релігійній площині – як паломництва (А. Кондрашева досліджує в такому ключі «Вірші про Італію» М. Кузьміна). Гендерний аспект розвитку мотиву плавання морем в українській літературі (ліриці) у названому корпусі студій не розглядався, хоча часом відображена в тексті ситуація плавання морем пов'язувалася з випробуванням, доданням труднощів, перенесенням страждань, тобто з ініціаційним актом для «справжніх» чоловіків. Отже, завданням нашої статті є вивчення художніх закономірностей реалізації мотиву мореплавання в українській ліриці ХХ століття як актуального «коду» маскулінного поетичного мислення.

У плаванні морем основними для маскулінной психіки є чинники ризику, (смертельного) випробування, сепарації від жіноцтва, яке є «лихом» на кораблі,



помноження «інструментального потенціалу» в гомосоціальному (одностатевому) «братстві», а також відчуття свободи, азарт відкриття незвіданого. Ситуація мореплавства зумовлює реалізацію в маскулінному психотипі сенсожиттєвої орієнтації на боротьбу у двох аспектах – двобій зі стихією та морський бій, задоволення амбіцій підкорення природи, демонстрації сили, вправності, звитяги, непересічності (адже море підкоряється не всім). Так, безстрашність, відчайдушність мореплавців, романтика шаленої плавби, захоплення свободою морського безмежжя емоційно відтворені в поезії О. Влизька «Туман» («...десь летить / сп'янілий корабель, / між двох морів <...>. / Сторогатим чортом / охрестить все / похмурий / капітан, / і вдарить в дим, / одчайно, / мов таран, / сирени тон / над портом»), «Рейд» («у трюмах – помпами – залижуючи рани, / в обвали вод летять сталні левіафани») [3, 77 – 78, 82]. У містично-жаскому тоні в його «Баладі про Летючого Голландця» актуалізовано пригодницько-небезпечний план романтики плавання морем. На тлі небезпеки контрастно окреслені маскулінні якості моряків – відчайдушність, енергія, вправність – і в «Баладі про контрабанду»; у коротких розмовних репліках – команди капітана, вигуки, лайка матросів – змальована напружена ситуація втечі шаланди в море від переслідувачів, смертельно небезпечна для екіпажу: «Стріл... / Блискавиця... / – В море! / – Шквар!! – / Стріл... / Кров... / Труп... / Мар... / Ба...тько...ві там пере...кажи... / – Чорт тобі в руль! / – В море держи!!! – В мо! / – о! / – о! / – ре!.. / Бита шаланда... / Кров... / Труп... / Життя / продається / за / руб!!!» [3, 157]. Морська романтика О. Влизька захопила й поціновувача його поезії Вадима Лесича («Причинний Рембо»).

У романтичній, дещо ювеніальній тональності фантазує про мореплавство ліричний наратор поезій із циклу «Кочегари» С. Жадана: «І я колись стану простим китобоем, / і запишусь норвезьку посудину» («Радість – це те, що дається з боєм...»). Його приваблюють у житті китобоя маскулінні сила й вправність («...знатиму корабельні секрети, / матиму жили, від праці здуті»), зокрема, у підкорення природи («...гнатиму втомлені китові зграї»), що забезпечують діяльне й цілеспрямоване життя, сповнене екзотики, ризику. Та сам наратор у таку перспективу не вірить, бо його життя «котиться, ніби колесо, / не маючи жодного інтересу» [4, 17 – 18]. Смерть моряка річкового флоту в однойменній поезії С. Жадана ніяк не пов'язана з героїзмом, водночас романтизована у своєму метафізичному триванні, у поступовому обриванні зв'язків зі світом, з любов'ю, з життям. Алюзивно близька до міфомотиву смерті як подорожі морем до далеких берегів і тема його поезії «Ти довго тримався за наші місця...»: її ліричний герой, який «наважився теж відійти назавжди», зібравши «ватаги» таких, як і він, подався до Ефіопії – її неймовірна екзотика зближена з посмертним раєм. Водночас романтика морської подорожі,

протиставлена осілості, і є посмертною винагородою: «Тому що смерть відпускає тих, / за ким немає боргів, / хто плив у трюмах залізних своїх / до ламких берегів» [4, 22]. Подібна світомоделююча стратегія в поезії «Я добре домовився з провідником...» С. Жадана визначає протиставлення мрії про справжнє життя ліричного героя (романтичне, наповнене свободою мореплавання) та його реальне існування (неприкаяність волоцюги, арешт). Для нього план реальності видається химерним та ілюзорним (текст, що його виражає, взято в дужки, ніби описані події героя не стосуються) – він увесь у мрії про море: «...рвався крізь морок усіх перепон, / крізь дихання субтропічного шторму...» [4, 30]. Фантазія про мореплавство як випробування, що дає життєвий сенс, у ліриці останніх десятиріч оприявнює тугу за героїчним ідеалом. У ліриці С. Жадана 1990 – 2000-х років її вияв відтінено юнацьким романтичним світовідчуттям, дезорієнтацією у громадському житті, утечею від реальності, що властиві поколінню дев'яностих.

Випробування маскулітного потенціалу моряків стає серйознішим за смертельної небезпеки кораблетроші. Вона відтінена мотивом героїчної смерті капітана в поезіях О. Веретенченка «Дні і ночі шумів океан...» («Кораблі йшли на дно. / Не один капітан / Загинув, простріливши скроню») [2, 11], «Пісня про капітана» («...коли корабель цей залізний / Стане гробом від міни, тоді / Сам він [капітан] піде до порту вітчизни, / Як Христос – по воді, по воді») [2, 80]. У сакралізації образу героїчно загиблого капітана, який пожертвував життям, актуалізовано батьківський ідеал. Взорування на нього – невід'ємний елемент маскулітного психічного (і сенсожиттєвого) вивершення. Батьківський ідеал, акцентований у слідуванні морському кодексу честі, вірності кораблю, уособлений в образі старого адмірала в поезії Д. Кременя «Прощання з морем», ідейно інспірованою подвигом «Варяга» в русько-японській війні. Для адмірала прощання з морем рівноцінне прощанню з життям (що підкреслено в тексті паралелізмом): «...Ти думав: навіки прощався з життям. / Зберіг тебе янгол. Ти тільки прощаєшся з морем.../ <...> А бронзове серце щемить, / За тих, що у морі колись під «ура» помирали» [7, 339].

Мотив мореплавства, зокрема в аспектах небезпечної морської мандрівки, повернення блукальця додому, розгорнутий в українській ліриці в інтертекстуальній площині «Одіссеї» Гомера. До цього античного тексту часто зверталися неокласики, зокрема під впливом своїх творчих пріоритетів. Дискурс Одіссеї експлікований у сонетах М. Зерова «Лотофаги», «Karnos tes patridos», «Лестригони» та ін., змістовно орієнтованих на опозицію чужина – батьківщина, проблему «блукання у світах» через втрату дому. Маскулітна сенсожиттєва стратегія мандрів як квінтесенції руху, свободи, випробувань і розваг експонована в поезії Юрія Клена «Шляхами Одіссея». Інтертекстуальний мотив

морських мандрів античного героя, з яким себе ідентифікує ліричний наратор, актуалізовано в аспектах захоплюючих пригод і принад (можливо, і сексуальних – «співучі сирени», Цирцея «в прозорих одежах») та щасливого повернення додому – у «рідний», хоч і «занедбаний», «маєстат». В образі ватаги мандрівників на чолі з Одиссеєм у поезіях М. Зерова, Юрія Клена вгадуються як самі неокласики, які усвідомлювали недосяжність «Ітаки» – вимріяної України, та ширше – колоніальна маскуліність, zagrożена то «снодійним» данням «лотофагів», що змушує її «забути дім» в екзилі, то дикунством «лестригонів» з перспективою знищення. Романтика мореплавства, подорожі, зокрема й інтегрована в дискурс Одиссеї, транлюється в низці поезій молодого М. Рильського. У поезії О. Зуєвського «З легкого триптиха» в активній позиції – мотиви випробування морем («...міцні орли / Над морем подалися у незнане») та насолоди незвіданим (також у сексуальному сенсі – «Як Одиссей від прибережних трав / До Навсікаї простягає руки»). Ситуація морської мандрівки, центральна в дискурсі Одиссеї, реалізує маскуліні едипові бажання випробування (ініціації), унезалежнення від материнської фігури (рідної землі) і водночас збереження лібідозного зв'язку з нею (можливість повернення, яке однак постійно «відкладається»), тому є бажаним сенсожиттєвим «сценарієм» для маскулінного поетичного мислення.

Анти / постколоніальні художні стратегії зумовлюють акцентуацію в дискурсі Одиссеї мотиву повернення на батьківщину, метафорично прочитаного і як віднайдення автентичних національних коренів. Тужить за нею ліричний герой поезії Б. Рубчака «Моя Ітака». Уявляючи власне життя як довге плавання («пливти нелегко з днів вантажем»), він розчарований через утрати й прорахунки (зокрема, у творчості, яка теж асоціюється з плаванням бурхливим морем): «Лишав багато бажань, домів, – / путі опутали тіло. / Хотів, щоб шквал у слові шумів, / щоб слово вітром горіло». Він прагне повернення до спокою, тверді, до батьківщини-як-матері – «І я впливаю в твоє тепло, / як човен у білу гавань» [6, 53].

Неможливість повернення Одиссея до Ітаки задекларована в назві четвертої елегії циклу «Жменька елегій до приятеля у Нью-Йорку» Б. Щавурського й умотивована Долею (фатумом), ефемерністю самої батьківщини («Ітака – міф, метафора абсурду»), її приреченістю («Ти не повіриш, що тобі немає / ані за ким, ані за чим жаліти: / твій, царю, острів догниває тихо / укупі зі свиньми та баранами»), зрештою, непотрібністю його самого на батьківщині (бо ітакійці «щось собі пастушать», а Пенелопа розважається з женихами). Ліричний наратив поезії вибудовано як звернення до Одиссея літописця Ітаки, у якому закодовано послання ліричного суб'єкта (біографічного автора) до заморського адресата (В. Махна), ситуація еміграції якого метафорично спрофільована на сюжет про

пошуки батьківщини. У протиставленні наївного оптимізму емігранта-блукальця («Ти – інший, ти мудріший, Одиссею, – / пливи, люби, борися і поборюй, / будь сам собі вітчизною до смерті, / та й після неї...») песимізму й розчаруванню наратора-літописця занепалої вітчизни, кого «життя єдине добігає / свого кінця, а для блукань світами / нема ні сил, ні мужності, ні віри» [7, 1136 – 1137], оприявлене тупикове становище національної маскулінності, бо обидва способи подолання сенсожиттєвої кризи – еміграція та стоїчне виживання на батьківщині – не дають позитивного результату. У зверненні до сюжету Одиссеї сучасних поетів на відміну від поетів першої половини ХХ століття помітна девальвація маскулінного характеру, адже вістря художнього інтересу спрямоване не так на ініціаційний потенціал морських мандрів з його випробуваннями й ризиком, як на лібідозне «тяжіння» до / «відштовхування» від материнської фігури вітчизни.

Актуальність для маскулінної ліричної свідомості історії морських мандрів Одиссея, його пізнання незвіданого, його випробувань (зокрема й сексуальних), його втрати / віднайдення своєї землі полягає в сублімації маскулінного едипового досвіду: становлення маскулінності (ідентифікація з батьком) шляхом випробування смертю (ініціація) й (сексуального) підкорення Іншого (жінки, матері, землі) на правах сильнішого. Важливість цієї сублімації засвідчує звернення до іншого претексту з подібним психосюжетом – «Енеїди» Вергілія: «Еней» Д. Кременя, «Різдвяні вакації» Ю. Андруховича, «От і пора повертатись додому, Еней...» Т. Федюка – в останній поезії мандри Енея більше нагадують авантюрни походеньки гульвіси «без мети, без царя в голові, голови», ретранслюючи поширений у творчості поета середини 2000-х років мотив безсенсового життя-блукання.

Маскулінна ініціаційна «програма» реалізувалася й у завойовницьких морських походах. Їхнє художнє осмислення – прерогатива маскулінної ліричної свідомості. У поезії Юрія Клена «Конкістадори» піднесені романтика морських мандрів – «кличе радісний простір», «вітри пригод і шторми», відчайдушність мореплавців – «відважних хижаків», ласих до чужої землі; фантазія про її підкорення ретранслює ідентифікаційні устремління ліричного наратора – «Ми теж, п'яніючи, у снах / Чудні вирощуєм химери» [5, 30]. Не вільний від романтичного захвату «подвигами» конкістадорів наратор диптиху «Кортес» Юрія Клена. Під гендерно-психологічним кутом розгляду цього диптиху помітна іноментальна пасіонарність авторської свідомості, адже для неї характерні мотиви завоювання, підкорення, акцентуація твердості характеру чоловіка-воїна, який не спокушається «жіночими» чарами життєвих насолод – типу Цезаря («Цезар і Клеопатра»), короля вікінгів («Вікінги»). Ці мотиви, хоч і закамфльовані в історично-культурні «шати», подані як ідентифікаційний



зразок і в такому аксіологічному модусі не властиві українській культурі, але притаманні германській (арійській) расі. Романтика подорожі морем в незвідане, відтінена мотивами завоювання й героїчної загибелі, хвилює і поетів сучасності, зокрема Ю. Андруховича, автора циклу «Індія»: «Індія починається з того, що сняться / сни про виправу на схід <...>, / ти, почувши різке й наказове «марш!», / добуваєш меч і рушаєш на схід, аби вмерти. / І лаштуєш загін веселих та злих зарізяк» [1, 218]. Мотиви випробувань, мандрів, підкорення чужини, варто додати, художньо реалізують не лише маскулінну психостратегію ініціації, а й реваншистський колоніальний психоконплекс.

Важливість когнітивного поля мореплавства, морських мандрів і битв у маскулінній ліричній свідомості оприявнюється в метафоричній апеляції до нього, наприклад, у мініатюрі Г. Чубая («Цей флот пливе на інші береги. / Це інша буря, інша катастрофа. / Для слів доконче треба ворогів, – / На власну смерть дивитися у профіль»); у поезії І. Римарука «Дай, доле, нам високої води...», де ліричний наратор захоплено спостерігає за смертельною плавбою: «О, як він плив! – потужно і прощально. / Глибинний гул у живих руках». «Висока вода», якої він прагне, – не просто маскулінне випробування, а повнота існування, високість цілей і смертельність ризиків, зрештою – це свобода, це смисл життя. Фантазування про морські мандри опосередковано виявляється в характеристиці власного життя («Дні мої, мої перші хоробрі / Кораблі в ворожі країни» (М. Йогансен «Дні мої...»)), природних явищ («Впливає місяць, наче яхт, / в хмарин архіпелаг, / вп'ялившись вітру якорем / в шпилі смерек» (Вадим Лесич), «Хмари – білі паруси, / Корабель – заспів карий, / Небо – море, / Море – небо... / Серце, / Марно не проси / Спокою – не треба...» (М. Влад «Неси мене, вітре, неси!...»)) та ін.

Отже, в українській ліриці ХХ століття часом цілком відмінної естетично-стильової «гравітації» актуалізується мотив мореплавства в смислових аспектах випробування стихією, боротьби з нею, смертоносною кораблетрощі, згуртованості команди на чолі із сміливим капітаном, блукання морем у пошуках батьківщини, нових незвіданих земель. В усіх смислових варіантах розвитку цього мотиву в автологічному та металогічному сенсах акумулюються маскулінні світовідчуттєві й сенсожиттєві доміанти готовності до ризику, героїчної загибелі, пошукування за батьківським ідеалом, свободи, потягу до незвіданого, що зумовлюють експлуатацію цього мотиву в маскулінному поетичному мисленні. (Анти)колоніальний смисловий підтекст української лірики про морські мандри активізує інтертекстуальну апеляцію до Одиссеєвого дискурсу (неокласики, О. Зуєвський, Б. Рубчак, Б. Щавурський та ін.) у позитивному (насолада відкриттям незвіданого) та негативному (утрата батьківщини, вимушене вигнання) сенсах. В обох варіантах надія на повернення-

реванш, яку зміцнює сюжет про Одиссея, як і про Енея, гоїть колоніальну травму національної маскулінності, тішить її ушкоджене самолюбство, на глибинному психічному рівні дає шанс возз'єднатися з материнською фігурою Батьківщини. Менше притаманний національному маскулінному менталітету ліричний мотив морської конквісти, хоча він і окреслює психологічну можливість постколоніального реваншу.

#### Список використаних джерел

1. Андрухович Ю. Листи в Україну: вибрані вірші / Ю. Андрухович. – Вид.3. – К.: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2018. – 256 с.
2. Веретенченко О. Заморські вина: поезія. [б.м.] / О. Веретенченко. – Сучасність, 1974. – 128 с.
3. Влизько О. Вибрані поезії / упоряд., передм. Л. М. Новиченка. – К.: Радянський письменник, 1963. – 244 с.
4. Жадан С. Ефіопія : поезії / худож.-оформлювач О. Жуков. – Х.: Фоліо, 2009. – 121 с.
5. Клен Ю. Вибране / упоряд., авт. передм. та приміт. Ю. Ковалів. – К.: Дніпро, 1991. – 461 с.
6. Рубчак Б. Крило Ікарове. Нові й вибрані поезії. – Нью-Йорк: Сучасність, 1983. – 183 с.
7. Чорне і червоне: 100 українських поетів ХХ сторіччя: антологія / укладення Б. Щавурського. – Тернопіль: Богдан, 2011. – 1376 с.

#### *Annotation*

#### ***Shaf O. V. The motive of navigation in the Ukrainian Lyrics of XXth century: the masculine “format” of art consciousness***

*Gender and psychological method of literary investigation of lyrics gives opportunities to define the specificity of masculine art consciousness in the field of topics in particular. The theme of navigation has been concretized in Ukrainian lyric texts through the motives of sea battle, of shipwreck, of fighting the nature. The mode of this theme’s implementation outlines the natural features of the masculine art consciousness that focused on the “psychical plot” about challenge like initiation. The scene of sea battle or shipwreck gives the opportunity to demonstrate the “real man” features (courage, endurance, “instrumental” skill, cohesion, independence from womanhood), actualizes the appeal to the image of brave captain embodied “father’s” ideal. These features of masculine poetics are fixed in the poems by O. Vlyzko, O. Veretenchenko, S. Zhadan and others. Ukrainian poets (most of all the neoclassicists – M. Zerov, Yuriy Klen and others) appeal to the motive of navigation in the intertextual field of the Homer’s “Odyssey” and Virgil’s “Aeneid”. Hero’s wanderings to find his Motherland are close to the (anti-)colonial thinking of the Ukrainian poets and at the same time to the masculine psychical needs for separation*

*from the mother space, for attraction to the unknown. The motive of navigation is used also in a metaphorical meaning in the Ukrainian lyrics (masculine poetic mode) because of its importance in masculine art consciousness.*

**Key words:** *the Ukrainian Lyrics of XXth century, the motive of navigation, masculine lyric consciousness, Odyssey's discourse, (anti-)colonial sense.*

## *Розділ II*

### **РОЗДУМИ НАД ПРОЧИТАНИМ**

О. А. Галич (м. Рівне)

#### **СЛОВО К. ДУБА ПРО СТОЛІТНЬОГО ПОЕТА**

Костянтин Дуб є відомим у Дніпрі науковцем. Працюючи багато років у Дніпровському національному університеті імені Олеся Гончара на посаді доцента, він плідно досліджував українську новелістику, став автором нового літературознавчого терміну – автобіографічний синерген. Чимало його праць присвячено вивченню літератури Придніпров'я. 2018 року видавництво «Ліра» надрукувало монографію К. Дуба «Замцерла незалежності: поетика Слова Миколи Миколаєнка». Праця дніпровського науковця виявилася актуальною з двох причин. По-перше, вона є першим монографічним дослідженням творчості Миколи Миколаєнка, а, по-друге, героєві монографії 5 грудня 2019 року сповнюється 100 років.

У невеликому розділі «Про поета» автор монографії наводить біографічні відомості про Миколу Миколаєнка. Поет родом із села Мар'янівка, що поблизу Кривого Рогу. Ріс у багатодітній родині, батько загинув на фронті. Після війни працював на педагогічній роботі в Кривому Розі, був головним редактором міської газети «Червоний гірник», з 1960 року родина перебралася до тодішнього Дніпропетровська, де Микола Миколаєнко до виходу на пенсію працював головним редактором видавництва «Промінь» та головним редактором Дніпропетровського обласного телебачення.

Літературна діяльність Миколи Миколаєнка розпочалася ще в тридцяті роки минулого століття, коли в дитячій газеті 1 вересня 1934 року було надруковано його вірш, присвячений початку навчального року. Студентські роки молодого поета минули в Запоріжжі. Там же розпочалася його трудова біографія як журналіста. Війна перервала мирне життя Миколи Миколаєнка. По закінченню Горьківського зенітно-артилерійського училища, він брав участь у бойових діях, був командиром артилерійської батареї. Має нагороди. І весь цей час писав вірші, що друкувалися в газетах. Творчість молодого поета помітив і підтримав Максим Рильський, який невдовзі після війни надрукував добірку його віршів у столичному журналі «Україна».

Микола Миколаєнко пробував свої сили і в прозі. Окремими виданнями побачили світ повісті «На лінії вогню», «До сходу сонця», збірка оповідань «Ксана». Також його перу належать драматичні твори, збірка публіцистики, переклади. Проте найбільше талант поета виявився в ліриці. М. Миколаєнку



належать десятки збірок віршів, що виходили здебільшого в Дніпропетровську. Найкращі вірші увійшли до шеститомника «Віща зоря», аналіз якого є основою змісту монографії К. Дуба. Її автор справедливо вважає, що «рівень сучасного критичного осмислення творчості Миколаєнка ще недостатній. Прикро звучить: чому? Поліаспектного, копіткого монографічного дослідження ще ніхто не здійснив. А його біографічний синерген, тезаурус (поетичний словник) могли б висвітлити нові грані самобутньої творчості Миколи Миколаєнка» [1, 232]. І цей недолік спробував (і не безуспішно!) здолати сам К. Дуб.

Символом надзвичайно потужної енергетики в шеститомнику постає образ Замцерла. Недаремно К. Дуб виніс його в назву свого дослідження. «Поезії Миколи Миколаєнка структуровані в тій чи іншій мірі сяйвом Замцерли – провідною ідеєю поета, – символічно й поліасоціативно віддзеркалює провіщуючий мотив тієї розгорнутої в часі і просторі метафори, щораз поглиблює семантику. Цей космогонічний, універсальний, доленосний, рукотворний солярний символ – ядро поезики. Під його впливом урізноманітнюються засоби образотворення, викристалізуються і утверджуються державотворчі, соціально-психологічні ідеї, наповнюються підтексти авторськими акцентуаціями вулканно-вибухової сили, громадянського пафосу, іронії, гротеску. Рух Замцерли символізує динаміку поетичного розвитку, спрямованого в безмежжя осягнення найдраматичніших колізій нашого, маскованого під “гібридний” віку» [1, 43–44]. Ця розлога цитата з праці К. Дуба пояснює власну дослідницьку концепцію бачення еволюції творчості дніпровського поета з 30-х років ХХ ст. і до нашого часу з його гібридним присмаком, пов’язаним з воєнним конфліктом на сході нашої держави.

Структура монографії дає змогу різнопланово досліджувати творчий доробок автора за понад сім десятків літ його натхненної праці над Словом. Відштовхуючись від традицій українського літературознавства, К. Дуб називає поезію Миколи Миколаєнка садом (досить пригадати в цьому зв’язку «Сад поетичний» М. Довгалевського початку ХVІІІ ст.), який викликає рій думок і проблем філософського, психологічного, політичного характеру в автора монографії. Наступні розділи монографії – це докладний розгляд колористики шеститомника поезій М. Миколаєнка, аналіз риторичних фігур, епітетів, метафор, анафор та епіфор, алітерацій тощо. Окремі розділи мають компаративний характер («Порівняльний аналіз поезії Миколи Миколаєнка “Чорна пані” і твору Б.-І. Антонича “Дзвінкова пані”»; «Молитва в ліриці Миколи Миколаєнка і Б.-І. Антонича»). К. Дуб розглядає також такі визначальні концепти буття українців як степ і море у творчості дніпровського поета. Не залишається поза його увагою й родовід Миколи Миколаєнка.

Уже в першому розділі наукової праці К. Дуба «Рій думок і проблем у саду поезії Миколи Миколаєнка» зазначено: «Талановита постать майже столітнього Поета Доби Незалежності України за своїм творчим обдаруванням – феноменальна, всеосяжно постає на орбіті красного письменства як унікальне соціопсихологічне, морально-етичне та естетичне явище синтетичного характеру» [1, 5]. Автор монографії розглядає мистецький доробок свого земляка

в контексті традицій української літератури від сивої давнини до новітніх українських письменників. У низку корифеїв національної літератури К. Дуб уводить таких, «як Скворода, Шевченко, Франко, Леся Українка» [1, 5]. Не забуває він і про класику ХХ – початку ХХІ ст. (П. Тичина, М. Рильський, В. Свідзінський, Б.-І. Антонич, В. Сосюра, А. Малишко, Д. Павличко, В. Симоненко, І. Драч, Ліна Костенко, В. Стус та ін.). Автор монографії в цьому розділі розглядає оцінку творчості Миколи Миколаєнка науковцями Дніпра та Кривого Рогу. Позитивно він оцінює працю доньки письменника Юлії Родіонової, яка упорядкувала кілька збірників публікацій про творчість батька, давши їм однакову назву «У сьайві Замцерли».

Досить широко в монографії К. Дуба представлено колористику лірики М. Миколаєнка: «Символіка і семантика кольорів в образотворчій структурі шеститомника “Вічна зоря” поліаспектна і полісемантична» [1, 52]. Перевага чорного кольору, на думку К. Дуба, «відтіняє індивідуально-авторське смисловтілення, контрастує з осяйним образом, який поєднує в собі міф, архетип, символ – Замцерли, яка уособлює долю Незалежної України» [1, 52]. Науковець розглядає весь спектр кольорів у поетичних творах М. Миколаєнка, що чимось нагадує пошуки імпресіоністів. Зелений потрактовано як колір надії, жовтий для нього – приємний і радісний, сірий – негативний тощо. Підсумовуючи мистецькість поета в колористиці, К. Дуб слушно стверджує: «Колір у кожній із поезій шеститомника підпорядковується прагненню поета сполучати його в надзвичайну різноманітність, досконалу гармонійність для відтворення всіх барв природи з усіма їхніми відтінками, які віддзеркалюють психологію митця і психологічне сприйняття образу в такій гамі читачем» [1, 64].

Невеликим, але змістовним є розділ «Бур і громів епітет дзвінкотючий, і ніжності й любові первоцвіт». У науці про літературу є різні погляди на епітет як художній засіб, комусь здається, що надмірність у використанні епітетів шкодить вираженню художності твору. Інші вважають, що без епітетів неможливо її досягти. К. Дуб справедливо визначає епітет, ужитий у шеститомнику М. Миколаєнка, як «дієвий засіб вираження найінтимніших почуттів, настроїв, спонук, вражень, емоції – всього розмаїття життя, сприйнятого крізь призму авторської свідомості, думки, серця, утвердження ідеалу і заперечення всього того, що притлумлює його порив у високість Замцерли» [1, 84].

Окремо в монографії К. Дуба розглянуто такі визначальні концепти буття українського народу, як степ і море, актуалізовані у творчості М. Миколаєнка. Степ в українській літературі набув особливих національних вимірів, чогось сакрального ще з часів Тараса Шевченка, а, можливо, й раніше. Згадаймо Шевченкове: «Вітер віє, повіває, / По полю гуляє. / На могилі кобзар сидить / Та й на кобзі грає. / Кругом його степ, як море / Широке, синіє / За могилою могила, А там – тільки мріє» [2, 111]. Образ степу постає як ключове поняття й у «Заповіті» Тараса Шевченка: «Як умру, то поховайте / Мене на могилі / Серед степу широкого / На Вкраїні милій, / Щоб лани широкополі, / І Дніпро, і кручі /

Було видно, було чути, / Як реве ревучий» [2, 371]. Зважаючи на вищезазначене, К. Дуб зауважує, що «степ споїв М. Миколаєнка своїми росами, зогрів кураєм, згодував всім, що було в ньому, небо прихилилося зорями, подарувавши Замцерлу» [1, 176–177]. Дослідник наголошує, що степ у творчій уяві поета постає деталізованим. Кожна окрема деталь у М. Миколаєнка містить своє семантичне навантаження: створення зорового образу природи, зафіксування подробиці факту чи явища, окремих рис характеру, творення підтексту, розкриття внутрішнього стану ліричного героя. К. Дуб називає степ в інтерпретації Миколи Миколаєнка «ноосферичною субстанцією, екологічною універсалією його душі» [1, 180]. На думку автора монографії, поезія М. Миколаєнка «силою всіх засобів пристрасного Слова утверджує синергетичну проблематику біосферної відповідальності кожного, утверджує екологічний ідеал єдності людини і природи в їх взаємодії, який був порушений в останні десятиліття: “Я степу не впізнаю... Урвалась наша спілка. / Не чути жайворів у синіх небесах. / Кудись поділися куріпки й перепілки, / і дрохва, заєць і лисиця... Степу – крах?”» [1, 180]. К. Дуб аналізує чимало віршів, ключовим поняттям змісту яких є степ («Весняні спалахи землі», «Пісня степу», «Степ і сад», «За туманом», «Сиротинний степ») і приходять до висновку, що в поезії М. Миколаєнка «степ – безмежний простір, – символ національної самобутності, свідок усіх проминутих віків, кривавих подій, в його чорноземній глибині поховано багато людських доль, легенди-загадки вражають уяву... Степ приховує безліч таємниць» [1, 185].

Для М. Миколаєнка, що виріс на степових просторах центральної України, море завжди здавалося чимось загадковим, таємничим, вражаючим... К. Дуб у цьому зв'язку згадує класиків української літератури, які опоетизували море (Т. Шевченко, Леся Українка, М. Зеров, Юрій Клен, Б. Лепкий, П. Тичина, Ю. Яновський), згадує праці дослідників, котрі писали про море (С. Барабаш, І. Забіяка, Т. Верстюк, Н. Осьмак, С. Негодяєва, О. Шаф та ін.). Аналізуючи твори поета про море, автор монографії слушно зауважує: «Психологічно і логічно вмотивовано те, що для степовика в його інтерпретації дійсності, степ буде на першому плані. Психологічно достовірно, що М. Миколаєнко розпочинає зображення двох топосів саме із окреслень обрисів степу» [1, 189]. Море для поета розпочинається з пошуку гармонії з ним. Естетизація морської стихії змістовно є возвеличенням духовності людини.

К. Дуб аналізує у своїй монографії і твори М. Миколаєнка такого рідко вживаного в радянські часи ліричного жанру як молитва, хоч у світовій класиці, й українській зокрема, він відомий давно (давньоєгипетські «Тексти пірамід», «Книга мертвих», давньоіндійська «Рігведа», давньоіудейський Пластир, твори Августина Блаженного, Володимира Мономаха, митрополита Іларіона, Ф. Печерського, Д. Туптала, Г. Сковороди, Т. Шевченка). Образи народу, України, мови пронизують поетичні молитви ХХ століття (Є. Маланюк, Б. І. Антонич, Д. Павличко, В. Стус, К. Мотрич, П. Осадчук, Г. Тарасюк та ін.). Не залишився осторонь і М. Миколаєнко. Його твори значно розширили можливості цього жанру. На погляд К. Дуба, «у молитовних текстах Миколи

Миколаєнка час зупиняється, простір ущільнюється. Молільник (себто ліричний суб'єкт) мислить якимись глобальними, всеосяжними категоріями, звертається до своєї віри з відповідними словами, самостверджується до здійснення найпотаємніших бажань» [1, 205].

«Для чого, як і кому твориться мудра радість книг М. Миколаєнка?» [1, 231], – ставить питання К. Дуб і сам відповідає: «Для вдумливого читача визріває відповідь: для осягнення скороминушого буття в усіх його безмежних виявах, осмислення себе в ньому і його в собі, для вираження в слові найсокровенніших порухів думки про свій час і нас, людей, у ньому. Красномовний коментар звучить в авторському тлумаченні поезики назв його книг із їхньою солярною та астральною символікою: в координатах космічного простору, ущільненого в хронотипі Замцерли. Тієї Зорі, що засіяла на тлі Земної кулі, ледь не торкаючись її, – як віщої зорі, міфологічного образу прадавніх слов'ян і водночас як світлоносного символу сучасної України, яка в тяжких потугах виборює Незалежність у світі» [1, 231].

Таким чином, монографія Костянтина Дуба розкриває глибинну сутність оригінального творчого обдарування столітнього Поета, надзвичайно обдарованої людини, яка понад сім десятків років своєї праці присвятила Слову, передусім поезії, хоч і залишила слід у прозі, драматургії, перекладах. Позитивно потрібно відзначити й спроби К. Дуба в оцінці окремих поетичних досягнень поставити М. Миколаєнка в контекст світової класики.

Гадаю, що дослідження дніпровського автора стане в нагоді багатьом шанувальникам рідного слова, особливо на Дніпропетровщині, яку оспівав і звеличив власною творчістю Микола Антонович Миколаєнка.

#### Список використаних джерел

1. Дуб К. Замцерла незалежності: поезика Слова Миколи Миколаєнка: монографія / Костянтин Дуб. – Дніпро: Ліра, 2018. – 251 с.
2. Шевченко Т. Г. Повн. збір. тв.: У 12 т / Редкол.: М. Г. Жулинський (голова) та ін. – К.: Наук. думка, 2001. – Т. 1: Поезія 1837–1847. – 784 с.

---

**\*\* Напередодні виходу у світ збірника наукових праць «Тайни художнього тексту (до проблеми поезики)» (Вип. 25) надійшла печальна звістка: 18 листопада 2019 року пішов у засвіти, не доживши до свого ювілею – сторіччя від дня народження 18 днів М. Миколаєнка. Пішов із життя воїн, учасник Другої світової війни, сумлінний працівник шкільної освіти, редактор криворізької газети «Червоний гірник», головний редактор дніпропетровського телебачення, поет, прозаїк, журналіст.**



## МИХАЙЛО НЕЧАЙ. ЖИТТЯ І ТВОРЧІСТЬ

*2019 року відзначаємо 100-річчя від дня народження відомого українського письменника, нашого земляка Михайла Потаповича Нечая. До цієї дати Дніпровське видавництво «Ліра» видало книгу «Михайло Нечай: Людина живе любов'ю». У ній подано текст повісті й новел Михайла Нечая, нариси й спогади про нього в тому вигляді, у якому їх було написано свого часу, не змінюючи ані титли. Лише так можна донести у слові повітря епохи: її кисень або чад.*

Ненадрукована спадщина письменника. З хвилюванням дивимося на аркуші, яких ще не торкалася людська рука, окрім автора та його найближчих людей. Перед нами повість «Ранкові роси» і низка новел талановитого прозаїка, публіциста Михайла Потаповича Нечая. Його творчий доробок відомий не лише на Придніпров'ї, а в усій Україні та поза її межами. До цього вагомому доробку увійшло шість романів, добрий десяток повістей, безліч оповідань, новел і великий масив публіцистичних нарисів. Багато творів можна знайти в бібліотеках міста, області й країни. А розвідки, рецензії, відгуки письменників та літературних критиків про них читач знайде в нашій книзі. Як і прозову спадщину, що не була оприлюднена й досі. Перш ніж представити останню (посмертну) книгу письменника, пригадаймо головні віхи його життя, адже ювілей, тим більше такий значущий – це завжди привід не лише перечитати книжку автора, а й осмислити його життя, укотре переконатися, що добрий письменник торує своїм Словом шлях у Вічність.

Михайло Потапович Нечай народився 8 листопада 1919 року у с. Володимирівці Межівського повіту Катеринославської губернії. 1937 року закінчив середню школу. У 1936–1937 роках працював відповідальним секретарем Межівської районної газети «Зірка». 1938 року вступив на філологічному факультеті Дніпропетровського державного університету, який закінчив 1941 р. 1941–1947 роках служив у Військово-морському флоті – спершу на Балтійському, потім у Тихоокеанському, де в березні-грудні 1944 виконував обов'язки відповідального секретаря газет «На рубеже» та «Боевая вахта» ПВО Тихоокеанського флоту. З грудня 1944 по грудень 1947 викладав соціально-економічний цикл на Військово-політичних курсах (м. Владивосток). У 1948 році повертається до рідного міста в Україну, з 1948 до 1960 р. працює в Дніпропетровській обласній газеті «Зоря» завідділом сільського господарства, а з 1959 року відповідальним секретарем. У 1959 році його приймають до Спілки письменників у складі СП СРСР. Протягом 1960–1966 років був відповідальним секретарем Дніпропетровського обласного відділення

Спілки письменників України (у складі СП СРСР). Від 1966 року перебував на творчій роботі. Помер 19 січня 1995 року в Дніпропетровську.

Головний доробок письменника-прозаїка М. Нечая – романи, нариси, новели. Герої його творів – прості люди, чесні, сміливі, мужні, працелюбні, які відстоюють справедливість і правду, мир і добродієність. Базові архетипи зображення у творах письменника – степ, село, краса хліборобської праці, мати, жінка, криниця, поезія Шевченка, народна пісня тощо. Домінантою в емоційній палітрі письменника художньої реалізації світу є любов – до людини, до життя, до природи, до батьківщини та віра у світлу прийдешність. Творчій манері Михайла Нечая притаманна увага до факту, майстерність образності, фольклорність, сповідальність, що виявляється через присутність автора в головних героях його творів, таких як «Невигодана повість. Ранкові роси», у новелах. Перу талановитого прозаїка М. П. Нечая належить чимало творів, які видавалися й перевидавалися в Україні та поза її межами. Серед них «Біля річки Степової: Нариси» (1957 р.), «Вірність. Повість» (1957 р.), «Діти землі: Роман» (1960), «Людина живе любов'ю. Роман» (1961 р.), «Небо душі твоєї. Роман» (1963 р.), «Людина живе любов'ю. Роман» (1963 р.), «Пора чарівних снів: Повість» (1965 р.), «Кров на камені: Повість» (1968 р.), «Небо душі твоєї. Роман» (1969 р.), «Білі лебеди: Роман» (1970 р.), «Пора весен них снов: Повести» (1971 р.), «Східний бастион: Роман» (1972 р.), «Слово про майстра» (1974 р.), «Східний бастион» (1979 р.), «Шумів суворо океан» (1982 р.), «Любовь и память. Роман-трилогія» (1987 р.), «Тривожні наші дні. Роман» (1987 р.), «Перша скрипка нашої літератури (Із невиданої книги мемуарів)» (2008 р.).

Наш славний земляк зазнав на своїм віку чимало, бував, як завсвідчено і його життєписом, і творами, у різних бувальцях, де б його не носила доля, думками завжди линув до рідної Володимирівки, до Дніпра. Де ж первені цієї духовної сили, де коріння міцного характеру, мужньої воїнської вдачі, літературного таланту? Звідки все це бралось в простого хлопчини з бідної родини? Про все це йдеться в його автобіографічній повісті «Ранні роси», яку можна було б назвати «Моє життя». Сповідальна інтонація оповіді створює особливий її настрій. Ця повість – гімн «раннім росам» юності. Це повість про «далекі спалахи» і «вечірні хорали», про те, як хлопчина вийшов «із убогої хати – в широкий світ», про те, як чув у рідному селі ще з дитинства пісню, яка відлунювала йому і в зрілі роки: *«Ой у полі жито копитами збито, під білою березою козаченька вбито... Ой убито, вбито і кинуто в жито, червоною китайкою личенько прикрито...»* Водночас – це відверта остання сповідь письменника й журналіста-газетяра про все, що з ним трапилося на довгій ниві життя: про зустрічі з Г. Петровським, про службу з сином Котовського, про зустрічі з письменниками Павлом Усенком, Михайлом Шолоховим, Павлом Тичиною, Максимом Рильським, Юрієм Дольд-Михайликом. Автор дуже тепло згадує про зустрічі з Олесем Гончаром, з Дмитром Бедзиком, ностальгує за справжнім письменницьким побратимством, яке дедалі з роками відходить у минуле. Ця повість, сповнена, звісно, і радянських реалій, не є проявом невиправної сов'єтизованої свідомості, скоріше вона засвідчує мудрість

і щирість зрілого письменника, і просто чесного чоловіка, якому немає сенсу вигадувати собі інше життя.

Цікаво аналізує Михайло Нечай творчий і життєвий шлях Олесея Гончара: *«У Гончара доля склалася щасливо: після університету він вступив до аспірантури при Інституті літератури АН УРСР. У Києві його перші післявоєнні твори помітили і підтримали. Страшно подумати, що, в гіршому разі, могло статися, коли б Олесь не перебрався до столиці, бо здавна відомо, як низький рівень провінційного літературного середовища нівелює таланти, як провінція, мов болото, засмоктує і навіть іноді губить прекрасне. Хоч і сказано, що талант завжди проб'є собі дорогу, але ж якою ціною? Мабуть, в даному разі некритичне захоплення принесе значно більше користі, ніж завдасть шкоди злісне цькування дріб'язкових заздрісників)».*

Одну з найкращих своїх книг Михайло Нечай назвав «Людина живе любов'ю». Ці слова напис, за бажанням його дружини, вибито на могильній плиті. Нащадки письменника побажали, щоб і книга пам'яті про нього називалася саме так: Нечай М. Людина живе любов'ю. Творча спадщина. Інтерв'ю. Рецензії. Спогади. Упорядник: Леся Степовичка. – Дніпро: Ліра, 2019. – 360 с. Сентенція, винесена в її заголовок, відповідає дійсності та суті, бо серце письменника Михайла Нечая було сповнене любові до рідного села, України, її історії, до батьків, простих хліборобів, до своєї родини – дружини, дітей і онуків. З цією любов'ю він писав книги й дожив до сивин.

Михайло Нечай прийшов у Спілку письменників України наприкінці 1950 -их, опинившись у когорті поетів і прозаїків-фронтовиків, таких як Федір Залата, Федір Ісаєв, Микола Карплюк, Микола Миколаєнко, Степан Чорнобривець, Семен Данилейко, Фросина Карпенко, Олексій Крилов, Тамара Леонова, Петро Біба, Ганна Камінна, Василь Сологуб. У 1960–1966 роках, коли М. П. Нечай очолює обласну письменницьку організацію, вона налічує дев'ятнадцять осіб. Учасник війни, співробітник флотських газет, володар урядових нагород викликав довіру як у керівництва області, так і у колег, працівників пера. За роки його правління до лав Спілки письменників приходять поети й прозаїки Дмитро Демерджі, Борислав Карапиш, Ганна Світлична, Ігор Пуппо, Валентин Чемерис, Леонід Залата, Віктор Корж, Михайло Чхан, Петро Шаповал, Іван Шаповал та ін. Що це був за час? Постсталінська, трохи зігріта короткою хрущовською «відлигою» пора. Про неї письменник розповів у великому радіоінтерв'ю Наталці Нікулій, опублікованому в зазначеній книзі. У Москві виходить у журналі «Новий мир» повість Солженіцина «Один день из жизни Ивана Денисовича». Та незабаром почнеться нове закручування гайок: переслідування й арешти української інтелігенції. З того часу долинають до нас голоси поетів-земляків:

*Ой розтоптано нашу – ще з паростку – долю  
Отією чорнющою лихо-ордою!..  
І здається тепер: та біда- півбіди.  
Бо татарська орда, від крові ошаліла,  
Вміла красти людей –*

*душі красти не вміла, –*

писав у поемі «Орди» Михайло Чхан.

Скільки суму й журби чується в голосах придніпровських поетів, надто, коли суспільний морок накладався на особистісну трагедію, як от у Ганни Світличної:

*По той бік сніги- і по цей бік сніги,  
По той бік зима - і по цей бік хуртеча,  
Прийшла, обснувала мої береги,  
Обвіяла полум'ям білим плечі.*

Міцна тоталітарна Система боялася поетеси, прикутої до ліжка, як і вільного поетичного Слова. Чи це не знаменно? Режим боявся свого кінця.

У М. Нечая в цей час виходить друком його головна книга «Людина живе любов'ю». Колись в Альбера Камю, який багато мандрував і жив у різних країнах, спитали: «Якої ж країни громадянином ви себе вважаєте? Де ж ваша батьківщина?» І він відповів: «Моя батьківщина – французька мова». Отак і письменник Михайло Нечай. Яким би не був час, якою б не була влада тоталітарного радянського режиму, якими б не були посади, нагороди, залишався українцем. У 1930-х таких розстрілювали, а у 1960–1980-х – на таких писали доноси. М. П. Нечай був безперечним українським патріотом, любив національну мову й культуру, хоч і це йому дорого обходилося – доносами колег до КГБ, нагінками, нелюдським напруженням нервів (див. у новій книзі інтерв'ю з Олександром Нечаєм). Товариші по партії та спілці, коли з ним траплялися подібні неприємності, включно, зі зняттям з посади очільника письменницької організації, відсторонювалися від нього, як від прокаженого. Коли неприємності минали, деякі колеги знову поверталися, але шанувати їх після такої зради він, звичайно, не міг. Звісно, Михайло Потапович Нечай не був ні українським підпільником, ні повстанцем, ні активним націоналістом, його статус офіційно означено на сторінках радянських енциклопедій як «український радянський письменник», він був тим, кого називають «націонал-комуністом», ретельно виконував свої «партійні обов'язки». На мій погляд, не може бути нічого протиприроднішого, ніж поєднання українства й комуністичної ідеології. Остання суперечить ментальній сутності українця, до якої належать волелюбність, індивідуалізм, любов до Бога та багато інших чеснот. Тоталітарний режим калічив душі українців, змушуючи міняти власну карму. Страх перед режимом породжував покручів-лакиз, готових служити йому вірою-правдою. Як важко було за таких умов зберегти справжню людяність, і самому залишатися людиною. Михайло Нечай зачинявся в собі, пірнав у літературну роботу. Адже з ним залишалася, як спасення, українська мова й органічна любов до свого народу. А батьківщина – незалежна Україна – сама його знайшла, хоч і на схилі літ. *«Але чим далі мені все частіше сниться убога батьківська хата і я в ній – малий, і мовби я й не залишав її, а з її підсліпуватого вікна заглянув у всі кінці світу, побував на всіх шести континентах. З допомогою книг і наук поводили мене Гомер і Гесіод, Евріпід і Есхіл, Платон і Арістотель по всіх куточках стародавньої Греції, побував я і в стародавньому Римі Цицерона,*



*Сенеки та Овідія по всіх країнах Європи. І в снах моїх іноді замість Афін п'ятого віку до нашої ери бачу босоного в блаженській свиті Сократа на вулицях чи на майдані моєї Володимирівки в оточенні своїх учнів-співбесідників, схожого на моїх односельців-хліборобів, філософів і мудреців», – писав він.*

Михайло Нечай залишив по собі солідну творчу спадщину. Але не тільки. Він, немов кремезний український дуб, пустив паростки й заклав основи чудової літературно-мистецької династії. Його син Олександр Михайлович Нечай став письменником. Онучка Михайла Потаповича – Оксана Олександрівна Нечай – дипломований філолог, журналіст, видавець, директор відомого в Україні видавництва «Ліра», ніжна й водночас залізна леді видавничої справи. Продовженням Нечая стали три її доньки-красуні, талановиті правнучки Михайла Потаповича – Марійка Нечай (1995–2013), яка писала гарні вірші й кохалася в літературі, дизайнер Олександра Нечай і танцівниця Софійка Нечай. Якщо ж придивитися ретельніше до народителя цього українського дуба, то ми побачимо глибші витoki та безсумнівну причетність до творення славної династії ще й батька. Адже батько Михайла Нечая – Потап Степанович Нечай – був чоловіком неординарним. За спогадами Олександра Нечая, він багато читав, завідував у селі хатою-читальнею, «писав листи ритмічною прозою». Тобто мав схильність до літератури, якій не судилося розвинутися. Зате його нащадки успадкували креативні гени й розвивають їх сповна в наші дні. Якщо ж заглянути ще глибше в історію, то очевидним стає козацьке походження Нечаїв. Бо Нечай – відоме й славне прізвище в історії України. Нечаї – шляхетний козацький український рід. В історичних хроніках серед відомих Нечаїв фігурують: Даніло Нечай (1612–1651) – український військовий діяч, полковник брацлавський. Походив з української православної шляхти, власного гербу. За деякими відомостями, замолоду сліди Данила Нечая були помічені на Запорозькій Січі й навіть серед донських козаків, де він опановував військово-мистецтво. У національно-визвольній війні брав участь у здобутті козаками Кодака, у битві під Жовтими Водами, у битві під Корсунем Іван Нечай (рік народження невідомий – після 1673), український шляхтич, брат Данила Нечая, зять Богдана Хмельницького. Наказний полковник кальницький, резидент Б. Хмельницького у кримського хана (1650–1653). Юрій Нечай (? – після 1668) – український шляхтич, військовий та дипломатичний діяч періоду Хмельниччини. Брат Данила, Матвія, Івана Нечаїв. У 1656–59 роках був представником старшини козацького полку Білорусі. Своїми бойовими подвигами Нечаї прославили історію України в XVII столітті. Історії родини Нечаїв у книзі про М. Нечая присвячено розділ повісті «Якого ми роду-племені?» Михайло Нечай пишався тим, що есаул Нечай був зі Стенькою Разіним, а Пушкін промовляв його прізвище Нечай, за яке хлопчину дражнили хлопці в рідному селі.

Сьогодні Нечаї розбрелися по всій країні, живуть на сході й на заході України. У Карпатах волхвує знаменитий мольфар Михайл Нечай, тезка й однофамілець героя книги про письменника Михайла Потаповича Нечая, громадянина вже незалежної України. Він прагнув відшукати своє коріння, добитися істини: від яких же Нечаїв походить його рід? Документи, церковні та

дворянські книги згоріли в пожежах століть. А часу в нього було вже мало. Істина відкрилася його синові, письменнику Олександрю Нечая. А далі шукати її в глибині століть випадає його прекрасним нащадкам.

Михайло Нечай – письменник, народжений сто років тому, безперечно, цікавий нам сьогодні. Твори письменника й сьогодні живі. Вони належать до великої літератури, у них оспівано українську долю й українську душу, драматичну й прекрасну. Ця стаття, як у книга Михайло Нечай: Людина живе любов'ю. Творча спадщина. Інтерв'ю. Рецензії. Спогади. Упорядник Леся Степовичка (2019 р.), про яку в ній ідеться, присвячена пам'яті М. П. Нечая.

#### Список використаних джерел

1. Бабець П. Живе пам'ять в селі серед людей / Бабець П. // Червона зірка – 2009. – № 84 (18.11). – С. 4.
2. Буряк В. Скіфські профілі. З любові й пам'яті про вічне (Михайло Нечай) // Слово про літературу та письменників Придніпров'я / Упорядник Леся Степовичка. – Дніпропетровськ: Дніпрокнига, 2005. – С. 255–256.
3. Воробець Т. Р. Михайло Потапович Нечай / Т. Р. Воробець // О, alma mater, зоре світанкова!: нариси. – Дн-ськ: Пороги, 2009. – С. 71–74.
4. Дейнега О. Я. Стоїть у селі хатина: Біографія Михайла Нечая // Червона зірка. – 2005. – 16 листоп. – С. 3.
5. Миколаєнко М. Шумів суворо океан / М. Миколаєнко // Зоря. – 1999. – 6 листоп.
6. «Моє Придніпров'я» – Календар пам'ятних дат області: Біобібліографічний покажчик, 2009. – С. 201–206.
7. Нечай Михаил Потапович // Писатели Днепропетровщины: Библиографический указатель – Днепропетровск, 1987. – С. 68–71.

## ПАМ'ЯТІ ПОЕТА МИКОЛИ МИКОЛАЄНКА

«Він відчуває час і вагу слова, прислухається до молодих, живе в ногу з добою, уважним поглядом вдивляється в її суперечливі колізії, щоб відтворити її у своїх поезіях.

У літературу його благословив сам Максим Тадейович Рильський! Сьогодні М. Миколаєнко – автор десятка книг, кількох п'єс, публіцистичних і прозових творів, збірок поезій «Замцерла», «Вечірній блюз», «Ergo... Отже...», «Холодна осінь» та інших».

*Леся Степовичка*

### ВІН ЗАКОХАНО ДИВИВСЯ НА СВІТ...

Микола Миколаєнко народився 5 грудня 1919 року в с. Мар'янівка на Дніпропетровщині. Закінчив Запорізький педінститут, Горьківське зенітно-артилерійське училище. У 1941–1945 рр. перебував на фронті, був командиром взводу, батареї, начальником штабу дивізіону. За бойові заслуги нагороджений орденом Великої Вітчизняної війни I ступеня та медалями.

Один із перших віршів вітора – поезія «Дівчині», присвячений красуні-однокласниці – вийшов друком у газеті «Червоний гірник» у березні 1937 р. Із цією публікацією здобув перемогу у Всеукраїнському конкурсі на кращий літературний твір серед школярів.

Після демобілізації свої воєнні вірші Микола Миколаєнко відправив листом М. Рильському. Відповіді не отримав і вже ні на що не сподівався. І раптом, у потязі придбав літературний часопис «Україна» та побачив рубрику: «Вірші солдата з Кривого Рогу» (саме так він підписався у листі до Максима Тадейовича). На сторінках журналу були надруковані всі вірші, котрі Микола надсилав метрові.

Після війни Микола Антонович працював директором школи, редактором криворізької газети «Червоний гірник», головним редактором дніпропетровської студії телебачення.

Шановний поет не спочивав на лаврах, вів активну літературну діяльність. Він є співавтором семи збірників та альманахів, книг «Сяєво жар-птиці» (2009, 2012, Дніпропетровськ), аудіокниги «Письменники Дніпропетровщини – шкільним бібліотекам» (2012, Дніпропетровськ), альманахів «Степова Еллада» (2016, 2017, 2018, Дніпро). Автор п'єс «Мар'яна» та «Іду за тобою». Всього написав понад 40 книг. Член НСПУ з 1958 р. Нагороджений літпремією ім. П. Кононенка.

5 грудня 2019 р. Миколі Антоновичу мало б виповнитися 100 років. Літературна спільнота Дніпропетровщини втратила талановитого поета.

Висловлюємо глибоке співчуття родині з приводу втрати батька, дідуся, прадідуся й брата.

Пам'ять про Миколу Миколаєнка назавжди залишиться в наших серцях.

*За дорученням членів ДОО НСПУ*

*Еліна Заржицька*

*(Літературна Україна, 23.11.2019)*

*Автори статей та члени редколегії цього випуску збірника наукових праць «Таїни художнього тексту...» висловлюють свої глибокі співчуття рідним Миколи Антоновича Миколаєнка. Пам'ять про нього назавжди залишиться в наших серцях, як і його книги.*



## *ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ*

**Галич О. А.** – доктор філологічних наук, професор кафедри державного управління, документознавства та інформаційної діяльності Національного університету водного господарства та природокористування (м. Рівне).

**Гонюк О. В.** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара (м. Дніпро).

**Дашко Н. С.** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри гуманітарної підготовки, філософії та митної ідентифікації культурних цінностей Університету митної справи та фінансів (м. Дніпро).

**Заверталюк Н. І.** – доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара (м. Дніпро).

**Іртуганова Т. Р.** – викладач кафедри іноземних мов та професійної комунікації Східнослов'янського національного університету імені Володимира Даля (м. Сєвєродонецьк)

**Калініна Л. Ю.** – студентка-магістр кафедри української літератури факультету української й іноземної філології та мистецтвознавства Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара (м. Дніпро).

**Кедич Т. В.** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара (м. Дніпро).

**Ковальчук О. С.** – кандидат психологічних наук, кафедри соціально-гуманітарних дисциплін юридичного факультету Дніпропетровського державного університету внутрішніх справ (м. Дніпро).

**Кропивко І. В.** – доктор філологічних наук, доцент кафедри української літератури Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара (м. Дніпро).

**Мірошніченко Л. В.** – кандидат філологічних наук, кафедри соціально-гуманітарних дисциплін юридичного факультету Дніпропетровського державного університету внутрішніх справ (м. Дніпро).

**Пасько І. В.** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара (м. Дніпро).

**Резніченко Ю. О.** – аспірантка кафедри української літератури факультету української й іноземної філології та мистецтвознавства Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара (м. Дніпро).

**Сидоренко О. Ю.** – студентка-магістр кафедри української літератури факультету української й іноземної філології та мистецтвознавства Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара (м. Дніпро).

**Смаглій І. В.** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри українознавства Українського державного хіміко-технологічного університету (м. Дніпро).

**Степовичка Леся** – член Національної спілки письменників України, співробітник Центру культури української мови ім. Олеся Гончара НТУ «Дніпровська політехніка» (м. Дніпро).

**Тараненко А. В.** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара (м. Дніпро).

**Ткач О. О.** – студентка-магістр кафедри української літератури факультету української й іноземної філології та мистецтвознавства Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара (м. Дніпро).

**Шаф О. В.** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара (м. Дніпро).

Збірник наукових праць

Таїни художнього тексту  
(до проблеми поетики тексту)

Відповідальний за випуск  
О. А. Нечай

Редактор Н. І. Заверталюк  
Коректор Т. В. Кедич  
Набір Т. В. Кедич

Підписано до друку з оригіна-макета 28.06.2020  
Формат 60x84/16. Гарнітура Times. Ум. друк. арк. 8,14  
Наклад 50 прим. Зам. № 351.

Видавництво і друкарня «Ліра»  
49107, м. Дніпро, вул. Наукова, 5  
Свідоцтво про внесення до Держреєстру  
ДК № 6042 від 26.02.2018