

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
Черкаський національний університет
імені Богдана Хмельницького

ВІСНИК ЧЕРКАСЬКОГО УНІВЕРСИТЕТУ

Серія
ФІЛОЛОГІЧНІ НАУКИ

Науковий журнал

виходить 40 разів на рік

Заснований у березні 1997 року

№ 5 (338). 2015

Черкаси – 2015

**Засновник, редакція, видавець і виготовлювач –
Черкаський національний університет імені Богдана Хмельницького
Свідоцтво про державну реєстрацію КВ № 16161-4633ПР від 11.12.2009**

До чергового числа „Вісника Черкаського університету” включено традиційні для серії „Філологічні науки: літературознавство” рубрики теоретико-літературного, історико-літературного, компаративного, фольклористичного та методичного спрямування, в яких розглядається широке коло літературознавчих проблем. Адресується науковцям, учителям, студентам.

Постановою президії ВАК України від 10.02.2010 р. № 1-05/1 (Бюлетень ВАК України, 2010. – № 3) журнал включено до переліку наукових фахових видань зі спеціальності «Філологічні науки».

Випуск № 5 (338) наукового журналу Вісник Черкаського університету, серія філологічні науки рекомендовано до друку та до поширення через мережу Інтернет Вченою радою Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького (протокол № 5 від 23.12.2014 року.)

Журнал реферується Українським реферативним журналом «Джерело» (засновники: Інститут проблем реєстрації інформації НАН України та Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського) та Реферативним журналом Всеросійського інституту наукової і технічної інформації РАН (ВІНІТІ РАН).

Головна редакційна колегія:

Кузьмінський А.І. член-кор. НАПН України, д.пед.н. проф. (головний редактор); *Боєчко Ф.Ф.* член-кор. НАПН України, д.б.н. проф. (заступник головного редактора); *Тарасенкова Н.А.* д.пед.н., проф. (заступник головного редактора); *Луценко Гр.В.* к.ф.-м.н., доц. (відповідальний секретар); *Архипова С.П.* к.пед.н., проф.; *Біда О.А.* д.пед.н., проф.; *Головня Б.П.* д.т.н., доц.; *Гусак А.М.* д.ф.-м.н., проф.; *Драч О.О.* д.і.н., проф.; *Жаботинська С.А.* д.філол.н., проф.; *Кукурудза І.І.* д.е.н. проф.; *Лизогуб В.С.* д.б.н., проф.; *Марченко О.В.* д.філос.н., проф.; *Мігус І.П.* д.е.н., доц.; *Мінаєв Б.П.* д.х.н., проф.; *Перехрест О.Г.* д.і.н., проф.; *Поліщук В.Т.* д.філол.н., проф.; *Савченко О.П.* д.пед.н., проф.; *Селіванова О.О.* д.філол.н., проф.; *Чабан А.Ю.* д.і.н., проф.; *Шпак В.П.* д.пед.н., проф.

Редакційна колегія серії:

Селіванова О.О. д.філол.н., проф. (відповідальний редактор напрямку «Мовознавство»); *Калько В.В.* к.філол.н., доц. (відповідальний секретар напрямку «Мовознавство»); *Поліщук В.Т.* д.філол.н., проф. (відповідальний редактор напрямку «Літературознавство»); *Скорина Л.В.* к.філол.н., доц. (відповідальний секретар напрямку «Літературознавство»); *Баранов А.* д.філол.н., проф. (Литва); *Богданович Г.Ю.* д.філол.н., проф.; *Градовський А.В.* д.пед.н., проф.; *Гудманян А.Г.* д.філол.н., проф.; *Дончик В.Г.* академік НАН України, д.філол.н., проф.; *Жаботинська С.А.* д.філол.н., проф.; *Кавун Л.І.* д.філол.н., проф.; *Калько М.І.* д.філол.н., проф.; *Киченко О.С.* д.філол.н., проф.; *Ковалевська Т.Ю.* д.філол.н., проф.; *Корнієнко Н.В.* член-кор. РАН, д.філол.н., проф. (Росія); *Кравченко Н.К.* д.філол.н., проф.; *Лассан Е.Р.* д.філол.н., проф. (Естонія); *Лімборський І.В.* д.філол.н., проф.; *Манаєнко Г.М.* д.філол.н., проф. (Росія); *Мартінова Г.І.* д.філол.н., проф.; *Наєнко М.К.* д.філол.н., проф.; *Озерова Н.Г.* д.філол.н., проф.; *Панченко В.Є.* д.філол.н., проф.; *Приходько А.М.* д.філол.н., проф.; *Ромащенко Л.І.* д.філол.н., проф.; *Соболь В.О.* д.філол.н., проф. (Польща); *Велівченко В.Ф.* к.філол.н., доц.; *Литвин І.М.* к.філол.н., доц.; *Пахаренко В.І.* к.філол.н., доц.; *Пашіс Л.О.* к.філол.н., доц.; *Чіжмарова М.* к.філол.н., проф. (Словаччина).

За зміст публікації відповідальність несуть автори.

Адреса редакції та редакційної колегії:

Черкаський національний університет ім. Б. Хмельницького,
кафедра української літератури та компаративістики (0472) 355395,
бульвар Шевченка, 81, Черкаси, 18000

© Черкаський національний
університет, 2015

ЗМІСТ

ШЕВЧЕНКІВ СВІТ

Ольга МІРОШНИК

Петро Жур: із Шевченком крізь життя..... 7

ТЕОРЕТИЧНИЙ ДИСКУРС

Інна ТКАЛИЧ

Семіотична природа іронії 11

Ihor NABYTOWYCZ

Postmodernizm w krajobrazie literatury Ukraińskiej lat 1990 – początku 2000 16

Оксана ВЕРТИПОРОХ

Літературознавча деконструкція як практика інтерпретації художнього тексту 22

ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Інна КОШОВАЛюбов – не любов. Роздуми над любовним листуванням Марка Вовчка
(Стаття друга) 33**Тетяна ТКАЧЕНКО**

Домінанти малої прози Людмили Старицької-Черняхівської 44

Людмила СКОРИНА

Одеський «текст» у творчості Івана Микитенка 52

КОМПАРАТИВІСТИКА

Вікторія МАРЦЕНІШКОСтильові особливості історичних романів Михайла Старицького і Генріка
Сенкевича: стереотипи літературної критики 64

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТЕКСТУ

Олеся МІНЕНКОРецепція та інтерпретація сонету 143 Вільяма Шекспіра українським
письменником Іваном Франком 71

ФОЛЬКЛОРИСТИКА. МІФОЛОГІЯ

Наталія ЯРМОЛЕНКОНародні оповіді про розкуркулення й колективізацію: структурно-семантична
класифікація..... 77

ЛІТЕРАТУРА РІДНОГО КРАЮ

Володимир ПОЛІЩУК

Літературна енциклопедія Черкащини (Подача сьома)..... 91

ЛІТЕРАТУРА-НАУКА-ШКОЛА

Тамара СКРИПНИК

- Методичні нотатки щодо виконання компаративного аналізу англомовної поезії у процесі фахової підготовки студентів-філологів (на прикладі вірша В.Г.Одена “Куди ж ти, куди?”) 102

МОВА ХУДОЖНІХ ТВОРІВ

Наталя БІГУНОВА

- Реалізація контакто-встановлюючої стратегії шляхом вираження схвалення, похвали і компліменту (на матеріалі сучасного англомовного художнього дискурсу)..... 108

Богдан МОВЧАН

- Роль образних фразеологізмів у авторському ідіостилі та їх відтворення в англійсько-українському перекладі 114

СУМІЖНИЙ РЯД

Tamila KRAVCHENKO, Olexandra CHEBAN

- Utopia: journey through time and space towards real noland..... 120

Ганна ОЛІЙНИК

- Філософське осмислення феномену нерозуміння 125

РЕЦЕНЗІЇ. ВІДГУКИ. ВРАЖЕННЯ

Ганна КЛИМЕНКО (СИНЬООК)

- Творча майстерня Олександра Солодаря: спроба рецензії та думки з приводу (*Солодар О. Майстерня творчості / Олександр Солодар. – Черкаси : Видавець Ю. Чабаненко, 2014. – 152 с.*) 132

Людмила РОМАЩЕНКО

- У вінок слави Кобзареві..... 139

Тетяна ШЕСТОПАЛОВА

- Нова студія з української мемуаристики ХХ століття
(Рецензія на монографію: *Черкашина Т. Ю. Мемуарно-автобіографічна проза ХХ століття: українська візія: [монографія] / Т. Ю. Черкашина ; [за наук. ред. О. А. Галича]. – Харків : Факт, 2014. – 380 с.*) 141

CONTENT

THE WORLD OF SHEVCHENKO

Miroshnyk O. Petro Zhur: with Shevchenko through life	7
--	---

THEORETICAL DISCOURSE

Tkalych I. The semiotic nature of irony	11
Nabytovych I. Postmodernism Ukrainian literature in landscape years 1990 – the beginning of 2000	16
Vertyporokh O. Deconstruction as practice of interpreting literary text	22

THE HISTORY OF UKRAINIAN LITERATURE

Koshova I. Love – Not-Love. Reflections on Marko Vovchok's love letters	33
Tkachenko T. The dominants of the small prose by Ludmyla Starycka-Cherniahivska	44
Skoryna L. Odessa as Text in Ivan Mykytenko's Works	52

COMPARATIVE

Martsenishko V. The stylistic peculiarities of Mykhailo Starytsky's and Henryk Senkevich's historic novels: the stereotypes of literary criticism	64
--	----

INTERPRETATION OF THE TEXT

Minenko O. Reception and interpretation of sonnet 143 by W. Shakespeare by the Ukrainian writer I. Franko	71
--	----

FOLKLORISTICS, MYTHOLOGY

Yarmolenko N. Public and tale of dispossession collectivization: structure-semantic classification.....	77
--	----

LITERATURE OF NATIVE LAND

Polishchuk V. Literary encyclopaedia of Cherkassy region (the seventh part)	91
--	----

LITERATURE - SCIENCE - SCHOOL

Skrypnyk T.M. Methodological notes about fulfilment the comparative analysis of English-language poetry in the process of the professional education for the students-philologists (comparative analysis of poem "O where are you going?" said reader to rider..." by W. H. Auden)	102
---	-----

LANGUAGE OF ART WORKS

- Bigunova N.** Contact-establishing strategy realization by means of expressing approval, praise and compliment (on the samples from Modern English artistic discourse) 108
- Movchan B.** Role of English image-bearing idioms in author's idiostyle and ways of rendering them in the Ukrainian translations 114

THE ADJACENT RANGE

- Kravchenko T., Cheban O.** Utopia: journey through time and space towards real noland..... 120
- Oliinyk G.O.** Philosophical comprehension of the phenomenon of misunderstanding 125

REVIEWS, COMMENTS, IMPRESSIONS

- Shestopalova T.** New study on the Ukrainian memoir of the 20th century 132
- Romashchenko L.** To Kobzar's crown of glory 139
- Klymenko (Syniook) G.** Literary workshop of Olexandr Solodak: the attempt of review and opinions on 141

ШЕВЧЕНКІВ СВІТ

УДК 82.09 Жур

Ольга МІРОШНИК

ПЕТРО ЖУР: ІЗ ШЕВЧЕНКОМ КРИЗЬ ЖИТТЯ

Статтю присвячено творчій постаті Петра Володимировича Жура – шевченкознавця, перекладача, мемуариста, журналіста, активного популяризатора творчості Т. Шевченка за межами України, лауреата Шевченківської премії. У статті окреслено головні аспекти шевченкознавчих досліджень Петра Жура, зокрема його роботи над Шевченківською енциклопедією, а також ґрунтовних праць, присвячених життю і творчості Т. Шевченка у Петербурзі, в Києві, під час двох мандрівок Україною. Також ідеться про системний життєпис Т. Шевченка «Труди і дні Кобзаря», який став достойним підсумком тривалої дослідницько-пошукової роботи Петра Жура. Архівні матеріали, мемуарні згадки, публікації в тодішній пресі, що їх застосував автор у своїх дослідженнях, створюють широку панораму життя і творчості Т. Шевченка, сприймання творів митця у колах сучасників.

Ключові слова: шевченкознавство, біографія, дослідницька робота, монографія, архівні матеріали, джерела, періодика, спогади, листування, історична топографія, шевченківські місця, Шевченківська енциклопедія, біографічна хроніка.

Постановка проблеми. 26 жовтня виповнилося 100 років із дня народження Петра Володимировича Жура – шевченкознавця, перекладача, лауреата Національної премії України імені Тараса Шевченка.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Багатогранну, фахову діяльність Петра Жура можна вважати малодослідженою. Дуже побіжно його діяльність окреслено у Шевченківській енциклопедії. Детальніше творчу і дослідницьку діяльність науковця схарактеризовано у працях М. Павлюка, В. Поліщука.

Метою цієї статті є окреслити головні аспекти шевченкознавчих досліджень Петра Жура, зокрема його роботи над Шевченківською енциклопедією, а також ґрунтовних праць, присвячених життю і творчості Т. Шевченка у Петербурзі, в Києві, під час двох мандрівок Україною, а також системного життєпису Т. Шевченка «Труди і дні Кобзаря», який став достойним підсумком тривалої дослідницько-пошукової роботи Петра Жура.

Виклад основного матеріалу. Народився Петро Жур у с. Гарбузин, нині Корсунь-Шевченківського району Черкаської області. 1950 р. закінчив факультет журналістики Ленінградського університету. Відтоді працював за фахом у місцевій пресі, редактором у Ленінградському відділенні ТАРС, понад 30 років – відповідальним секретарем і заступником головного редактора журналу «Звезда». Журналістську роботу поєднував з науково-дослідницькою і творчістю.

У творчому доробку Петра Жура – переклади російською мовою творів Лесі Українки, М. Рильського, П. Тичини, В. Сосюри, А. Малишка, Д. Павличка, І. Драча, Янки Купали та ін., монографія «Лесин Петербург» (2002 р.) тощо. Петро Жур – автор спогадів про М. Рильського, П. Усенка, Івана Ле, М. Бажана та ін.

Втім, провідне місце в літературній творчості й дослідницькій роботі Петра Жура посідало поглиблене вивчення біографії Тараса Шевченка. Хоча більшу частину життя Жур жив за межами України, але ніколи не поривав з нею і, ймовірно, це зумовило його зацікавленість творчістю геніального земляка. Дослідник вивчав життєвий і творчий шлях Т. Шевченка та його оточення в Петербурзі, в Україні, Приураллі, Петербурзі, Оренбурзі, Мангішлаку. Про перебування поета у Петербурзі ідеться у книзі «Шевченківський Петербург» (1964 р.). Подорожам Т. Шевченка Україною Петро Жур присвятив три книги: «Третя зустріч» (1970 р.), «Літо перше» (1979 р.), «Дума про Огонь» (1985 р.). Про перебування Т. Шевченка в Києві автор докладно і багатогранно розповів у книзі

«Шевченківський Київ» (1991 р.). Підсумком багатолітньої наукової праці стало монументальне видання «Труди і дні Кобзаря» (1996 р.). Завершило біографічний цикл дослідження «Шевченковский Корсунь» (видано 2003 р.).

Вражає масштаб дослідницької роботи автора. Більшість книжок містили сотні посилань на численні архіви Росії та України, забуті газетні й журнальні публікації, рідкісні книги, листи і спогади сучасників. Приміром, у процесі написання монографії «Шевченківський Петербург» [1] дослідник опрацював неопубліковані матеріали петербурзьких архівосховищ, залучив масиви тодішньої періодики, спогадів і листування сучасників, дані про історичну топографію і старі плани міста тощо. Він детально обстежив усі шевченківські місця в Петербурзі: встановив адреси, за якими жив поет, будинки, де бував у друзів, знайомих чи в якихось справах, значно збагатив відомості про петербурзьке оточення Т. Шевченка, про його зв'язки з літературними, журналістськими й мистецькими колами. На основі вивчених архівних матеріалів автор виправив певні недогляди, ліквідував деякі прогалини, що існували тоді в літературі про Т. Шевченка. Зокрема, дослідник розкрив невідомі сторінки біографії митця, його зв'язки й знайомства. Також присутні уточнення вніс Петро Жур в історію викупу Т. Шевченка з кріпацтва, встановивши час і місце лотереї, на якій було розіграно портрет В. Жуковського. Книгу було видано російською мовою в Ленінграді 1964 р., українською мовою перекладено й видано 1972 р.

Дослідницький талант Петра Жура ґрунтувався на великій працездатності й науковій доскіпливості. Приміром, 1966 року, в процесі роботи над статтею про численні зустрічі Шевченка на Мангизлаку з відомим природознавцем К.-Е. Бером та іншими учасниками його наукової експедиції на Каспійське море автор відшукав і ретельно дослідив матеріали архівів та рідкісних періодичних видань.

Навесні 1967 р. учений та його однодумці – ленінградські літературознавці І. Айзеншток, П. Берков, Ф. Прийма та поети й перекладачі М. Браун, М. Комісарова, О. Прокоф'єв зініціювали видання Шевченківської енциклопедії, яка мала б підсумувати багаторічні здобутки шевченкознавства [2, с. 5]. Щоправда, згодом під цензурно-ідеологічним тиском довелося змінити назву видання на «Шевченківський словник», аби врятувати його від заборони друку. П. Жур став одним із найактивніших авторів енциклопедії, за участь у її виданні дослідника було удостоєно 1980 р. Шевченківської премії. Робота над енциклопедією давала великі можливості для систематизованих досліджень біографії і творчості Т. Шевченка, його оточення, його сприймання в Україні й за її межами. Водночас ця робота передбачала здійснення глибоких попередніх досліджень – вивчення джерел, залучення до наукового обігу досі невідомих матеріалів. П. Жур писав до енциклопедії лише ґрунтовні статті (про оточення Т. Шевченка та місця його перебування, з документально точними датами, адресами, маршрутами тощо), і цим підняв видання до високого джерелознавчого рівня. Робота над енциклопедією також спонукала П. Жура розширити географію наукових пошуків – з Петербурга до України. Докладне вивчення матеріалів, пов'язаних із перебуванням Т. Шевченка в Україні, стало головним змістом його тривалої дослідницької роботи.

Специфічне світобачення П. Жура, органічно поєднавши науково-дослідницький хист і яскраву мистецьку уяву, витворило індивідуальний стиль біографічної хроніки (так визначав сам автор жанр своїх шевченкознавчих досліджень).

У книзі «Третя зустріч. Хроніка останньої мандрівки Тараса Шевченка на Україну» [3] автор на основі ретельно вивченого, здебільшого невідомого архівного, мемуарного та епістолярного матеріалу розповідає про останнє перебування Т. Шевченка в Україні 1859 року, про переслідування поета з боку царської поліції, про його зустрічі з близькими йому людьми, про твори, написані в цей час. П. Жур детально змальовує життя Т. Шевченка в цей час: відвідання рідних місць, а також Лебедина та Лихвина на Сумщині, спілкування з М. Максимовичем та його дружиною, надії збудувати власну сім'ю, намагання придбати шмат власної землі на Канівщині й третій арешт і вислання з України під наглядом поліції тощо.

У книзі «Літо перше. З хроніки життя і творчості Тараса Шевченка» [4] дослідник розповів про першу Шевченкову подорож Україною влітку 1843 р., про його спілкування з культурним середовищем того часу, його стосунки з сучасниками – літераторами, художниками, громадськими діячами. У дослідженні зібрано багатий і цікавий матеріал – пізнавальний та історичний. У процесі його написання до попередніх архівних набутоків П. Жур додав віднайдені в архівах України – не лише київських, а й обласних – тодішні географічні карти, де було зафіксовано маршрути пасажирських перевезень і відстані між поштовими станціями та населеними пунктами, подорожні записки і спогади тощо. Документально вивірені маршрути пересування Т. Шевченка Україною дають змогу уточнити дати прибуття його до Києва, перебування в рідній Керелівці, на хуторі Убіжище в Є. Гребінки, в Мойсівці у Т. Волховської та навколишніх маєтках. Докладніше спинився Петро Жур на знайомстві Т. Шевченка з родиною Рєпніних у Яготині.

Рокам 1845 – 47 у Шевченковому житті присвячено дослідження «Дума про Огонь. З хроніки життя і творчості Тараса Шевченка»[5]. Автор, спираючись на документальний матеріал, розповідає про другу поетову поїздку в Україну 1845 – 47 рр. після завершення навчання в Академії мистецтв у Петербурзі. Ця поїздка розпочалася, як установив дослідник, 25 березня 1845 р. Зокрема, у книзі ідеться про спілкування Т. Шевченка зі студентами Петербурзького університету і Медико-хірургічної академії, молодими поляками, учасниками українського гуртка Є. Гребінки, про участь поета в діяльності Кирило-Мефодіївського братства тощо. Так само уважно П. Жур досліджує і творчість Т. Шевченка в цей час (створення поезії «Заповіт», поем «Сон», «Кавказ», «Єретик», «І мертвим, і живим, і ненарожденним...»).

У книзі «Шевченківський Київ»[6] П. Жур спирається на маловідомі або зовсім невідомі джерела, зокрема на цікаві архівні матеріали, що він їх виявив сам. Дослідник наводить раніше невідомі факти про захоплення Т. Шевченка київськими історичними й архітектурними пам'ятками, про його інтерес до осередків освіти – від університету днів молодості до недільних шкіл наприкінці поетового життя, про службу в Тимчасовій комісії для розгляду давніх актів і зустрічі з О. Афанасьєвим-Чужбинським, М. Костомаровим, П. Кулішем, М. Савичем та іншими учасниками Кирило-Мефодіївського братства, а після заслання – із сім'ями Андрєєвичів, Ботвиновських та іншими киянами. Ця монографія підсумувала всі ті відомості про київські зустрічі Т. Шевченка, що їх містили попередні дослідження П. Жура, а також інших дослідників. Водночас П. Жур посутньо поглибив їх новими матеріалами з київських архівів, періодики, топографічних видань тощо [2, с. 13].

Весь життєвий шлях Т. Шевченка Петро Жур системно дослідив у літописі життя і творчості поета «Труди і дні Кобзаря. Літопис життя і творчості Т. Г. Шевченка». 1996 року книгу було видано російською мовою, 2003 року – українською. На основі своїх багаторічних досліджень і фронтального обстеження всіх доступних джерел, потужної 100-річної Шевченкіани Петро Жур створив вичерпний літопис життя і творчості Т. Шевченка. Простежуючи день за днем життєвий і творчий шлях поета й художника, Петро Володимирович на документальній основі установив точні дати його перебування в Україні та поза її межами, появу кожного віршованого чи малярського твору, повістей і листів, записів у щоденнику, а також вихід їх друком і появу відгуків на них у пресі, в епістолярії та мемуарах сучасників. Використані архівні матеріали, мемуарні згадки, публікації в тодішній пресі створюють широку панораму діяльності Шевченка та сприймання його творчості. За повнотою і документальною точністю праця не має собі рівних в сучасному біографічному шевченкознавстві. Літопис життя і творчості «Труди і дні Кобзаря» є підсумком багаторічної дослідницько-пошукової роботи відомого літературознавця, лауреата Шевченківської премії Петра Жура.

Активно долучався П. Жур до справи вшанування та увічнення пам'яті Т. Шевченка: опікувався спорудженням пам'ятників, роботою Шевченківських закладів, був одним з організаторів традиції шевченківських днів у Ленінграді, прилучився до створення Меморіальної майстерні-музею Т. Шевченка в Академії мистецтв.

Висновки. Тривала самовіддана дослідницька діяльність Петра Жура в царині шевченкознавства розкрила багатогранність особистості Тараса Шевченка – людини і митця, дала змогу відтворити його щоденний життєпис, значно наблизитись до осягнення потужної геніальності митця. Українець, уродженець Черкащини Петро Жур увічнив пам'ять свого геніального земляка, дещо повторивши і його долю – бути відірваним від України, але завжди бути оберненим до неї всіма своїми помислами й ділами.

Список використаної літератури

1. Жур П. Шевченківський Петербург / П. В. Жур. – К.: Дніпро, 1972. – 194 с.
2. Павлюк М. Дорогами Шевченка йшов до України // Жур П. Труді і дні Кобзаря: літопис життя і творчості Т. Г. Шевченка / М. М Павлюк. – К.: Дніпро, 2003. – С. 5 – 14.
3. Жур П. Третя зустріч. Хроніка останньої мандрівки Тараса Шевченка на Україну / П. В. Жур. – К.: Дніпро, 1970. – 307 с.
4. Жур П. Літо перше. З хроніки життя і творчості Т. Шевченка / П. В. Жур. – К.: Дніпро, 1979. – 278 с.
5. Жур П. Дума про Огонь. З хроніки життя і творчості Т. Шевченка / П. В. Жур. – К.: Дніпро, 1985. – 434 с.
6. Жур П. Шевченківський Київ / П. В. Жур. – К.: Дніпро, 1991. – 286 с.
7. Жур П. Труді і дні Кобзаря. Літопис життя і творчості Т. Г. Шевченка / П. В. Жур. – К.: Дніпро, 2003. – 520 с.

Одержано редакцією 22.01.2015 р.

Прийнято до публікації 02.02.2015 р.

Аннотація. *Мирошник О. Петро Жур: с Шевченко сквозь жизнь. Стаття посвящена творческому силуэту Петра Владимировича Жура – шевченковед, переводчика, мемуариста, журналиста, активного популяризатора творчества Т. Шевченко за пределами Украины, лауреата Шевченковской премии. В статье очерчены главные аспекты шевченковедческих исследований Петра Жура, в том числе его работы над Шевченковской энциклопедией, а также глубоких работ, посвященных жизни и творчеству Т. Шевченко в Петербурге, в Киеве, во время двух путешествий по Украине. Также речь идет об системном жизнеописании Т. Шевченко «Труды и дни Кобзаря», которое стало достойным итогом продолжительной исследовательско-поисковой работы Петра Жура. Архивные материалы, мемуарные воспоминания, публикации в прессе того времени, которые использовал автор в своих исследованиях, создают широкую панораму жизни и творчества Т. Шевченко, восприятия произведений художника в кругах современников.*

Ключевые слова: шевченковедение, биография, исследовательская работа, монография, архивные материалы, источники, периодика, воспоминания, переписка, историческая топография, шевченковские места, Шевченковская энциклопедия, биографическая хроника.

Summary. *Miroshnyk O. Petro Zhur: with Shevchenko through life. The article is devoted to the creative personality of Petro Volodymyrovych Zhur. He was a Shevchenko connoisseur, the translator, the author of memoirs, the journalist and so active popularizer of T. Shevchenko's creation abroad Ukraine. He became the laureate of Shevchenko's premium. The main aspects of Shevchenko studies investigations by Petro Zhur. In particular the attention is paid on the Shevchenko encyclopedia and to the basic works about T. Shevchenko's life and creation in Petersburg, in Kyiv, during two trips Ukraine. "The proceedings and days of Kobsar" by Petro Zhur is the system T. Shevchenko's biography. It became the deserving result of the continuous researching work of Petro Zhur. The archives materials, the memoir references, the publications of that time press were used by author in his researches. It's created the wide vision of T. Shevchenko's life and creation and deepens to the artists' works perception among the contemporaries.*

Key words: Shevchenko studies, biography, research work, monograph, archives materials, sources, periodicals, memoirs, correspondence, historical topography, Shevchenko places, Shevchenko encyclopedia, biographical chronicle.

ТЕОРЕТИЧНИЙ ДИСКУРС

УДК 821.161.2.0:001.8

Інна ТКАЛИЧ

СЕМІОТИЧНА ПРИРОДА ІРОНІЇ

У дослідженні проаналізовано іронію як одну з найвиразніших форм семіотичної природи мови, з'ясовано джерела семіотичних процесів у художній літературі та механізми функціонування знакової системи іронії. Авторка встановила, що наслідком еволюційних трансформацій початку ХХ століття стала зміна естетичних орієнтирів. Виникнення явища дегуманізації мистецтва привело до уникання життєподібних форм; розуміння мистецтва лише як гри; відстороненість від життя і тяжіння до глибокої іронії. Це пояснено бажанням приховати зовнішній сенс тексту і разом з тим якнайкраще розкрити глибинний його рівень. І. Ткалич вважає, що в уяві кожного письменника у творчому процесі присутній іманентний читач, на якого уже націлений художній текст, тобто сформований певний горизонт сподівань. У свідомості реципієнта при отриманні ним знаку іронічного характеру відбувається первинна денотація, яка спонукує первинну конотацію: тобто експліцитне повідомлення сприймається у прямому значенні в межах метакоду та психікоментального лексикоду одержувача повідомлення. Знак умонтований у художній контекст стає ключем для розшифрування авторського коду, отож адресат оприявлює імпліцитний компонент іронічного смислу художнього тексту. Так іронічне повідомлення змінюється двічі: вперше, коли оригінальне повідомлення утворює протилежне значення, і другий раз – інтерпретуючись у свідомості читача. Головними фігурантами в комунікативній іронічній моделі визначено адресанта-письменника, що відсилає закодоване повідомлення, й адресата-читача, який в умовах широкого контексту дешифрує імпліцитний смисловий рівень.

Ключові слова: іронія, знак, код, відправник, адресат, контекст.

Постановка проблеми. Початок ХХ століття знаменувався еволюційними процесами в інтелектуальній діяльності й зміною естетичних орієнтирів мистецтва. Художники слова від зображення характерів, предметів перейшли до відтворення ідей. На першому місці постала не людина, а художнє втілення ідей через систему знаків. Актуалізувалася думка, що картина світу не є правдивою: вона – ірреальна. Усі предмети ми не сприймаємо в чистому вигляді, а пізнаємо через їхнє значення. «Саме мистецтво виступає як чиста ірреальність, умовність, ілюзія, фікція, з якою здійснюється гра, причому, гра ця такого ґатунку, коли «від зміни місць доданків сума не змінюється», тобто це – маніпулювання фігурами, сюжетами, операціями, де в принципі має значення тільки процес маніпулювання» [9, с. 259]. Втіленням такої гри у художньому тексті є іронія, що найвиразніше презентує семіотичну природу мови. У цьому зв'язку все більшого наукового інтересу стала набувати знакова система культури, а структуралізм і семіотика виявили себе як перспективні методології.

Аналіз останніх досліджень. Проблеми іронії, як і семіотики, останні кілька десятиліть активно студіюють учені. Теорія іронії знайшла свій розвиток у працях філософів (Гейко С.М., Рорті Р., Янкелевича В.), літературознавців (Півоева В., Рюміної М.Т., Семківа Р., Струця Р., Стусенко О.), мовознавців (Арутюнної Н.Д., Виноградова В.В., Калити О.М., Пацаранюк Ю., Походні С.І.) і психологів (Рубинштейна С.Л.). До питань іронії в контексті загального аналізу семіотики як методу зверталися Барт Р., Еко У., Лотман Ю., Півоев В.

Мета нашого дослідження полягає у з'ясуванні специфіки механізмів функціонування іронії в семіотичній площині.

Виклад основного матеріалу. Трансформація уявлень про світ і про людину поставила нове завдання перед європейським мистецтвом – «створювати ірреальні горизонти» [7, с. 258]. Х. Ортега-і-Гассет в праці 1925 року «Дегуманізація мистецтва», досліджуючи особливості молодого мистецтва, визначив такі тенденції його розвитку, як дегуманізація, уникання життєподібних форм; прагнення до того, щоб художній твір був лише витвором

мистецтва; розуміння мистецтва лише як гри; відстороненість від життя і тяжіння до глибокої іронії [7, с. 237]. Щоб створити нову реальність треба заперечити існуючу, підвестись над нею. «Ніде мистецтво так явно не демонструє свій магічний дар, як в насмішці над собою» [7, с. 257], – писав філософ. Так воно набуває ігрового характеру – тобто сміється над самим собою і цим досягає самозбереження й тріумфу в умовах нової діалектики.

Український мистецький дискурс 20 років XX століття, перебуваючи в атмосфері орієнтації на західноєвропейські естетичні віяння, також встановлював нові художні пріоритети. Зокрема, теоретики задекларували сприйняття мистецтва як гри, а іронія стала однією з прикмет письма початку XX ст., що можна пояснити бажанням приховати зовнішній сенс тексту і разом з тим якнайкраще розкрити глибинний його рівень.

У непростої культурологічному контексті для письменницького процесу гостро постало питання вибору читача. Від цього залежало розкриття суті значеннєвих пластів іронічного повідомлення, а отже розуміння чи нерозуміння авторського задуму. Модерністична література, як зазначає М. Зубрицька, «обрала стратегію відчуження від читача, зосередивши увагу на надто ускладненій структурі тексту й запропонувавши вільну гру без правил – гру, яка здатна задовольнити хіба обмежене коло втаємничених читачів» [2, с. 267].

Вибагливий відбір читачів зумовлював прийоми впливу на діапазон можливих рецепцій комічного. Іронічний знак за своєю природою є двореферентним і завдання автора полягало в тому, щоб стимулювати необхідні механізми розуміння зашифрованого смислу, спонукати читача до потрібних висновків. «Іронія, зводячи два плани в парадоксальному протиріччі, представляє речі в незвичному, новому ракурсі, створює ефект відчуження, підвищує інтерес комунікантів до предмета іронічної оцінки, визначає ціннісну орієнтацію, сприяючи перетворенню протиріччя на творчий пошук ідеалу» [4, с. 3]. Отож, вона носить здебільшого не тільки риторичну, а часто й сентенційну авторську настанову.

Зважаючи на суб'єктивну парадигму іронічного метатексту, у художньому творі реалізується направленість контакту адресант – адресат. При цьому відправником інформації та суб'єктом іронії є письменник, а отримувачем – читач. У ході художньої комунікації автор апелює до реципієнта, відсилаючи йому певне повідомлення. Згідно з семіотичним підходом, будь-яке повідомлення є лише порожньою формою. На парадигматичному рівні воно може мати широке семантичне поле, яке набуває конкретного значення на синтагматичному рівні. Це значення формується залежно від комунікативних обставин та екстралінгвістичних чинників. До позамовних факторів учені зараховують культурну й соціально-історичну ситуацію епохи, особистісні характеристики автора й читача, їхні світоглядні позиції. Зрештою, «іронія не чисто мовне явище, вона в певній мірі обумовлена менталітетом, національним характером, індивідуальним темпераментом та іншими факторами» [1, с. 169-170].

За теорією Г.Р. Яусса, контакт автор-читач зароджується на стадії написання твору. В уяві кожного письменника у творчому процесі присутній іманентний читач, на якого уже націлений художній текст. Митець формує певний горизонт сподівань зі своєї сторони комунікації. Читач, беручи до рук художній твір, має також певне передзнання, що містить досвід як основу пізнання нового. Тобто, все нове сприймається лише в контексті уже наявного читачького досвіду, отже, у більшості своїй, у межах уже відомого. «Новий текст викликає у реципієнта відомий за минулими текстами горизонт очікувань і правила гри, котрі можуть варіюватися, корегуватися, змінюватись, або тільки відтворюватися [14]». Горизонт сподівань – це психологічні, естетичні, уявлення автора, які «впливають на твір, з одного боку, і на читача, з іншого боку. Горизонт сподівань має внутрішнє (зумовлене літературним контекстом) і зовнішнє (зумовлене контекстом читача) розгортання» [10, с. 4].

На думку Ю. Лотмана, читач намагається втиснути текст в первинні уявлення, підбираючи з наявного у нього досвіду ті позатекстові структури, котрі, як йому здається, найбільш підходять до конкретного випадку [5, с. 280]. Під час іронічної комунікації

горизонт очікування розгортається у трьох площинах: площині творення смислу, історичного обмеженні і умовах досвіду. Діалогічність комунікації залежить від часової і культурної дистанції, тобто між історичним часом творення і дійсним часом інтерпретації, а також культурними компонентами й ідеологічними. У момент політизації літератури завжди історична й ідеологічна дистанції будуть формувати іронічне ставлення до офіційних гасел у літературі. Чим більше пафосною насильною і штучною буде ідеологія, тим більшу протидію вона отримає як реакцію.

Горизонт очікувань певною мірою формує початкову перспективу іронії, залежно від якої автор обирає шляхи розвитку комунікації серед безлічі ймовірних. Специфічна властивість мови полягає в тому, що велика за об'ємом, багатомірна за структурною організацією сфера змісту не має відповідної сфери вираження, оскільки остання має меншу кількісну і формальну вартість. На відміну від знаків умовних систем, де один означник відповідає одному означуваному, система живої мови значно складніша: одному означнику можуть відповідати два і більше означуваних, і навпаки – одне означуване – кілька означників. Навіть при обмеженій кількості словесного запасу це дає можливість для створення необмеженої кількості значень і висловлювань. Пріоритет іронії полягає в тому, що проголошуючи найпростіше висловлювання, вона застосовує його таємні резерви багатозначності.

Відношення між означником і означуваним нестійкі. Розмежування протилежних значень іронічного повідомлення відбувається шляхом парадигматичного протиставлення до інших словесних знаків або шляхом синтагматичного контрасту в лінійному ряді.

З погляду художньо-комунікативного аспекту автор закладає іронічний смисл у порожню форму повідомлення, використовуючи певний код. Код, за теорією Р. Якобсона, це один із шести елементів, що утворюють модель комунікації. **Адресант** відправляє **повідомлення адресату**, яке обов'язково потребує зрозумілого **контексту**. **Також необхідно умовою є код**, досить спільний для учасників комунікації, і **контакт** – канал психологічного зв'язку між відправником і отримувачем, котрий тримає процес комунікації [13]. Повідомлення для того, щоб правильно функціонувати мусить містити код доступний як адресанту, так і адресату. Завдяки коду «певний означник можна зіставити з певним означуваним» [12, с. 52], заповнити пустоту повідомлення, надати йому значення. Адресант спрямовує закодований імпліцитний іронічний смисл до мовно-концептуальної картини світу читача, щоб активізувати у його свідомості певні уявлення образів і понять. Для більш точної передачі інформаційно-прагматичного повідомлення він інспірує трактування тих слів, які мають кілька значень. Скажімо, у повісті «Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у Слобожанську Швейцарію» М. Йогансен подає опис однієї героїні, роз'яснюючи його детально: *«Але тепер я вимагатиму від вас ще куди дужчого напруження уваги. Ви мусите уявити собі, що ця фантастична баба, яку нам так не легко було вивести втілену і вдягнену в чорну з горошком спідницю на стежку поміж ліщиною, трохи вище від хати доброго древонасаджя, — що ця фантастична баба є не просто собі баба, а перша жінка доброго древонасаджя, яку він за голодних часів був вигонив з хати, щоб менше було їдців»* [3, с. 443]. Письменник прагне бути прочитаним до глибинних рівнів, дешифрованим, він очікує повного розуміння від обраного читача. Комунікативно-світоглядний код реципієнта максимально мусить збігатися з авторським. До факторів, які впливають на сприймальну діяльність отримувача перш за все зараховують:

- вік і стать;
- соціальний статус й ситуаційну роль;
- культурні, спеціальні, ситуаційні знання;
- мовну компетенцію;
- емоційний стан;
- інференцію – здатність правильно сприйняти інформацію.

У процесі інтерпретаційної діяльності читач актуалізує асоціативне поле отриманих знаків. Тут окремої уваги потребує проблема розшифрування іронічної інформації, пов'язана з питанням структури кодів. В іронічній структурі конститутивне значення витіснено контекстуальним, а їх взаємодію засновано на межовій суперечності понять. «Зовнішнє значення іронії, сприймається поза контекстом іронічної установки, як правило, містить порівняння ціннісних потенціалів суб'єкта та об'єкта іронії і висновок на користь потенціалу об'єкта. Другий план іронії, її внутрішнє провідне значення містить висновок на користь ціннісного потенціалу суб'єкта-іроніка, який, іронічно осмислюючи обраний об'єкт, перетворює іронічне емоційно-ціннісне ставлення в мовну (вербальну) форму, а також кодує другий план іронії з допомогою специфічних засобів вираження, «знаків іронії», що вказують на її контекст» [8, с. 64]. Денотативний код, потрапляючи в нетипові для нього контекстуальні умови, видозмінюється настільки, що стає антитетичним конотативному лексикоду: *«Осли, папуги, павіяни, сороки і вонючки, складаючи більшість самої великої корпорації граматистів, написали стільки статтів та книжок і сказали стільки орацій та промов на тему про виїдене яйце, що стало зовсім ясно, що тварини мають дар слова, усного і друкованого»* [3, с. 436].

У свідомості реципієнта при отриманні ним знаку іронічного характеру відбувається первинна денотація, яка спонукує первинну конотацію: тобто експліцитне повідомлення сприймається у прямому значенні в межах метакоду та психіко-ментального лексикоду одержувача повідомлення. Це перша інтерпретаційна фаза. Друга фаза – вторинна конотація, яка є оберненою протилежно первинній. Знак умонтований у художній контекст стає ключем для розшифрування авторського коду, отожд адресат оприявлює імпліцитний компонент іронічного смислу художнього тексту. Так, іронічне повідомлення змінюється двічі: вперше, коли оригінальне повідомлення утворює протилежне значення, і другий раз – інтерпретуючись у свідомості читача, оскільки, як відомо, читач є співавтором кожного тексту.

До основних умов успішної рецептивної діяльності У. Еко зараховує внутрішній контекст, обставини комунікації і прямі вказівки на код, що містяться в повідомленні, і визначає їх як пояснюючі обставини [12, с. 70]. Зазвичай такі прийоми митець свідомо закладає у структуру художнього тексту, щоб звести до мінімуму амплітуду смислових коливань, адже іронічна істина, існуючи на імпліцитному рівні, має загрозу бути не розпізнаною.

Найбільшої уваги серед інших інтерпретаційних засобів потребує контекст, оскільки він найширше розкриває смисл знака, формує остаточну думку. Термін контекст, за «Словником семіотики», означає будь-який текст, що передує або супроводжує кожну означувану одиницю [6, с. 96]. Р. Якобсон зараховував контекст до умов, без яких не відбудеться комунікація [13]. Ю. Лотман, крім загального, звертав увагу на культурний контекст – втілення культурної пам'яті, що зберігає в собі кожен художній текст [5, с. 163]. Російський дослідник В. Півоєв також обґрунтовує положення про вирішальну роль категорії. Він зазначає, що іронія без достатнього контексту не може бути досягнута і перетворюється на обман або лицемірство, бо порушується її комунікативний характер [8, с. 67]. Так само іронія однієї епохи не сприймається в інший період, якщо випускається з уваги конкретно-історичний соціальний і культурний контекст. Так, у романі «Вальдшнепи» М. Хвильовий називає місто, в якому розгортаються події – Не-Париж [11, с. 204]. Автор насмішкливо дає читачеві зрозуміти, що ніяке копіювання Європи не позбавить українців їхніх азіатських коренів. Така іронія актуальна для культурного середовища початку ХХ століття, в якому превалювало прагнення до наслідування всього західноєвропейського.

Коли для досягнення іронії необхідно задіяти широкий інформаційний простір, то «велике значення контексту для декодування іронії зумовлює її інтелектуалізм і, як наслідок, зростання її ваги у сучасному мистецтві, розширення засобів і механізмів її реалізації в художніх текстах» [4, с. 3].

В основі семіотичного механізму іронії лежить перерозподіл, переорганізація координуючої системи, котра переформовує власні коди, актуалізує резерви. Іронія поєднує у своєму значенні два полярні явища. Таким чином іронічна інтенція позбавляє будь-яке судження його абсолютного значення, тобто має на меті амбівалентність як структурно-функціональну детермінанту.

Отже, художньо-світоглядна знакова система, яка прийшла в Європу й Україну на початку ХХ ст., інспірувала семіотичну трансформацію мистецького дискурсу та вивела іронію на провідні позиції літературної дійсності. Головними фігурами в комунікативній іронічній моделі стали адресант-письменник, що відсилав закодоване повідомлення, й адресат-читач, який в умовах широкого контексту повинен дешифрувати імпліцитний смисловий рівень.

Зазначена тема дослідження розкриває тільки деякі аспекти семіотичного виміру функціонування іронії, тому потребує детальнішого вивчення на матеріалі метатексту української літератури початку ХХ століття.

Список використаної літератури

1. Ермакова О. П. Ирония и её роль в жизни языка / О. П. Ермакова. – Калуга: Изд-во КГПУ, 2005. – 202 с.
2. Зубрицька М. О. Ното legens: читання як соціокультурний феномен. / Марія Зубрицька. – Львів: Літопис, 2004. – 352 с.
3. Йогансен М. Вибрані твори / Майк Йогансен. – К.: Смолоскип, 2009. – 768 с.
4. Калита О. М. Мовні засоби вираження іронії в сучасній українській малій прозі: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: 10.02.01 «Українська мова» / О. М. Калита. – Київ, 2006. – 20 с.
5. Лотман Ю. М. Семиосфера. / Ю. М. Лотман. – С.-Петербург: Искусство-СПБ, 2000. – 704 с.
6. Мартин Б., Рингхем Ф. Словарь семиотики: Пер. с англ. / Б. Мартин, Ф. Рингхем. – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2010. – 256 с.
7. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства. [Перевод и примечания с. Л. Воробьева] / Х. Ортега-и-Гассет // Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в совр. об-ве. – М.: Политиздат, 1991. – 366 с.
8. Пивов В. Ирония как феномен культуры / В.М. Пивов. – Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2000. – 106 с.
9. Рюмина М. Т. Эстетика смеха: Смех как виртуальная реальность (3-е изд.). / М. Т. Рюмина. – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2010. – 320 с.
10. Сінченко О. Горизонт сподівань та його функціонування в літературному процесі (на матеріалі української літератури 20-30-х років ХХ ст.): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / О. Д. Сінченко. – К., 2006. – 19 с.
11. Хвильовий М. Твори: У 2 т. / М. Хвильовий. – К.: Дніпро, 1990. – Т. 2. – 925 с.
12. Эко У. «Отсутствующая структура. Введение в семиологию» / У. Эко. – ТОО ТК «Петрополис», 1998. – 432 с.
13. Якобсон Р. Лингвистика и поэтика [Электронный ресурс] : / Р. Якобсон. // Структурализм: "за" и "против". – М., 1975. – Режим доступа: <http://philologos.narod.ru/classics/jakobson-lp.htm>.
14. Яусс Х. Р. История литературы как провокация [Электронный ресурс] : / Ханс Роберт Яусс. // Новое литературное обозрение. – 1995. – № 12. – с. 34-84. – Режим доступа : / http://www.danilov.lg.ua/author/14437/ebook/62670/yauss_hans_robert/istoriya_literaturyi_kak_provokatsiya/read/2.

Одержано редакцією 16.01.2015 р.

Прийнято до публікації 02.02.2015 р.

Аннотація. *Ткалич І. Семиотическая природа иронии.* Настоящая статья посвящена изучению особенностей иронии как одной из самых выразительных форм семиотической природы языка, выяснены источники семиотических процессов в художественной литературе и механизмы функции онирирования знаковой системы иронии. Автор установила, что изменение эстетических ориентиров стало следствием эволюционных трансформаций начала ХХ века. Возникновение явления дегуманизации искусства означало уход то жизнеподобных форм, понимание искусства только как игры; отстраненность его от жизни и тяготение к глубокой иронии. Это объяснено желанием скрыть внешний смысл текста и вместе с тем лучше раскрыть глубинный его уровень. И.Ткалич считает, что в воображении каждого писателя во время творческого процесса присутствует имманентный читатель, на которого уже нацелен художественный текст, т.е. сформирован определенный горизонт ожиданий. Кроме того, в работе определено, что в основе

семиотического механизма иронии лежит перераспределение, реорганизация координирующей системы, которая переформировывают собственные коды, актуализирует резервы. В сознании реципиента при получении им знака иронического характера происходит первичная денотация, которая побуждает первичную коннотацию: то есть эксплицитное сообщение воспринимается в прямом смысле в пределах метакода и психико-ментального лексикода получателя сообщения. Знак встроены в художественный контекст становится ключом для расшифровки авторского кода, так адресат выявляет имплицитный компонент иронического смысла художественного текста. Автор статьи пришел к выводу, что ироническое сообщение меняется дважды: первый раз, когда оригинальное сообщение образует противоположное значение, и второй раз – когда интерпретируется в сознании читателя, поскольку читатель является соавтором каждого текста. Также главными фигурантами в коммуникативной иронической модели определены адресанта – писателя, отсылающего закодированное сообщение, и адресата – читателя, в условиях широкого контекста дешифрирующего имплицитный смысловой уровень.

Ключевые слова: ирония, знак, код, адресант, адресат, контекст.

Summary. Tkalych I. The semiotic nature of irony. The irony is analyzed as one of the most expressive forms of semiotic nature of language. The source of semiotic processes in literature and mechanisms of the sign of irony is found. The author made a conclusion the result of evolutionary transformations of the early XXth century was the change in the aesthetic guidelines. The phenomenon of the dehumanization caused avoidance of the realistic forms, the detachment from life and engagement to the deep irony; the art is understood as only a play. It's explained by the desire to conceal the external sense of the text and at the same time reveal the depth of his the best level. I. Tkalych considers an immanent reader is at the imagination of every writer in the creative process, which has focused artistic text and also formed by a horizon of the expectations. In addition, the paper states the based semiotic mechanism irony is redistribution, reorganization coordinating system which modifies own codes, updated reserves. The original semiosis is in the mind of the recipient in obtaining his sign's ironic nature, which encourages the primary connotation. The explicit message is seen in the literal sense within metakode and the psychological, mental lexical code of recipient's message. The sign is incorporated of the artistic context. It's become as a key to decrypt copyright code, so the recipient finds the implicit component of the ironic meaning in the literary text. Thus the author concluded about two changes in the ironic message: at the first one when the original message creates the opposite sense and the second one is in the interpretation of the reader's mind. It is known the reader is co-author of the each text. The main persons of the communicative ironic model are also defined an addressee-writer and. The addressee-writer sends the coded message; and the addressee-reader, the recipient decrypts of the implicit semantic level in the broad context.

Keywords: irony, sign, code, sender, addressee, context.

УДК 82.02

Ihor NABYTOWYCZ

POSTMODERNIZM W KRAJOBRAZIE LITERATURY UKRAIŃSKIEJ LAT 1990 – POCZĄTKU 2000

In the article there is examined the period of transition in Ukrainian writing from literature of socialist realism to literature of Ukrainian independence era - the end of 80th to the beginning of 2000. There is shown influence of poetics of modernism on formation this literature that became one of the basic ones during this period.

Key words: Ukrainian literature, postmodernism, postmodernism novel

Proces rozpadu rosyjskiego imperium sowieckiego, który rozpoczął się w sferze politycznej i ekonomicznej pod koniec lat 80. XX wieku, przejawiał się w sposób najbardziej symptomatyczny przede wszystkim w kulturze i swobodzie życia intelektualnego. Literatura krajów byłego Związku Radzieckiego stała się specyficznym sejsmografem, zwiastującym zmiany i łamanie realizmu socjalistycznego, jego poetyki oraz założeń ideologicznych. Skonwencjonalizowany dyskurs socrealistyczny, który bardzo opornie poddawał się deformacji, zaczął być bezlitośnie niszczone i wyśmiewany oraz stał się obiektem gry w dyskursie postmodernistycznym, który go zastąpił.

Ukraińska literatura pod koniec lat 80. XX wieku przechodzi niezwykle złożoną transformację, kontestując kulturę minionej epoki, który to proces – należy zaznaczyć – do dziś się nie skończył. Najwyraźniejszymi cechami tej transformacji jest stopniowe przechodzenie do postkolonialnego i postmodernistycznego dyskursu, który zaczyna dominować i wypełnia stopniowo przestrzeń artystyczną, co znajduje swoje odzwierciedlenie w prozie ukraińskiej, ponieważ tendencje postmodernistyczne nabierają coraz większego tempa, a zarówno postkolonialne, jak i antykolonialne składowe odgrywają coraz ważniejszą rolę. Australijski badacz literatury ukraińskiej, Marko Pawłyszyn, podkreśla tę szczególną rolę dyskursu postkolonialnego w sztuce, a zwłaszcza w literaturze: „Odślania on przed dziełem sztuki możliwość wykorzystania starych kolonialnych mitów i grania z nimi – nie tyle przez ich zaprzeczenie czy stwierdzenie ich istnienia, ile przez wykorzystanie ich do własnych, nowych, estetycznych przedsięwzięć. Nierzadko w tym procesie zasadniczą rolę odgrywają ironia, parodia i karnawał. Oczywiście postkolonialność, opisana w ten właśnie sposób, wpisuje się w znaną nam ramę postmodernizmu” [6, c. 227]. Z kolei amerykański literaturoznawca Bohdan Rubczak kładzie nacisk na specyfikę ukraińskiego postmodernizmu, podkreślając, iż „jest to postmodernizm kultury postkolonialnej, która wciąż nie może sobie pozwolić na luksus autentycznej dekonstrukcji, ale która już potrafi się śmiać – nawet z własnej wiary w ideały” [9, c. 49]. Mówiąc o postmodernistycznych tendencjach w ukraińskiej literaturze od końca lat 80. minionego stulecia, można wykorzystać wnioski innego badacza amerykańskiego, Ivana Fizera, który zauważa: „Jeśli podsumujemy tendencje współczesne, czyli odrzucenie prymatu intelektu, hierarchii wartości, teleologii, a dalej hipostatyczność języka, rozproszenie semantyczne, przypadkowość tematyczną, grę tekstualną, powszechną ironię, i to wszystko określimy mianem postmodernizmu, to rzeczywiście poza ustanowieniem jego chronologii raczej nie uda się nam go określić inaczej” [10, c. 117].

Osobliwością sytuacji ukraińskiej literatury końca lat 80. i początku 90. było to, że w tym okresie doszło do zetknięcia i nałożenia na siebie kilku epok literackich, tradycji oraz ich obrazu w literaturoznawstwie. Chodzi mianowicie o to, że w tym samym czasie piszą i publikują pisarze już za życia uznani za „klasyków” socrealizmu, czyli za niezaprzeczalne autorytety, jak również ci, którzy w literaturze pozostali nonkonformistami i swoją twórczością usiłowali przeciwstawiać się reżimowi. Obok nich pojawia się nowa generacja pisarzy, która dziś kształtuje nowe oblicze literatury ukraińskiej i o której będzie mowa poniżej. Oprócz tego w tym okresie w Ukrainie, niekiedy nawet w antagonistycznej formie (choć należy powiedzieć, że w wielu wypadkach granicę między pisarskimi strategiami trudno wyznaczyć), do literackiego i naukowego obiegu nadzwyczaj intensywnie, ogromną falą zaczynają powracać ci pisarze i ich utwory, na których w ciągu 70 lat reżimu nałożono tabu. Mowa tu również o utworach sprzed okresu sowieckiego i o pisarzach tak zwanego „rozstrzelanego odrodzenia”, zlikwidowanych i zabronionych przez komunistyczny reżim, oraz o tych poetach i prozaikach, którzy tworzyli na emigracji (poeci skupieni wokół pisma „Wisnyk”, pisarze, którzy tworzyli w okresie MURu [Ukraińskiego Ruchu Artystycznego], czy poeci grupy nowojorskiej).

Detonacja, do jakiej doszło na skutek zetknięcia się wyżej wymienionych tendencji artystycznych, pod koniec lat osiemdziesiątych wywołała swoisty rezonans artystyczny, wzmacniony ogromną energią odrodzenia narodowego w Ukrainie i ruchami społecznymi, które całkowicie odmieniły krajobraz współczesnego piśmiennictwa ukraińskiego.

Właśnie dlatego ów okres dyskursywnych zmian i transformacji we współczesnej historii ukraińskiej literatury śmiało można nazwać „epoką rujnowania wszystkich możliwych tabu”: światopoglądowych i kreujących świat, stylistycznych eksperymentów i poszukiwania nowych poetyk oraz przejścia do nowej estetyki.

W sowieckiej literaturze ukraińskiej istniał cały zbiór tematów objętych tabu. Dwa najogólniejsze tematy (zakaz wykorzystywania w utworach literackich tematów, motywów i obrazów z Pisma Świętego bez ich desakralizacji i profanacji oraz przedstawiania antagonizmów między Rosją a Ukrainą, walki Ukraińców przeciw imperialistycznemu zniewoleniu przez Rosjan) podjęła literatura emigracji ukraińskiej. Ten drugi do dziś pozostaje ważnym elementem dyskursu postkolonialnego współczesnego piśmiennictwa w Ukrainie.

Realizm socjalistyczny nałożył tabu również na pokazywanie w tekstach literackich istnienia w granicach imperium mniejszości narodowych i stosunków panujących między nimi oraz subkultur młodzieżowych i mniejszości seksualnych. Łamanie tych tabu – a na poziomie stylistycznym to rezygnacja z wielu eufemizmów językowych i wykorzystywanie leksyki nienormatywnej – stało się cechą charakterystyczną współczesnej literatury ukraińskiej. Bardzo często ukraińskie subkultury posługują się rosyjską leksyką nienormatywną, a rezonansowe i jednogłośnie brzmiące dyskursy postmodernistycznego i antykolonialnego stają się charakterystycznym dla wielu utworów współczesnego piśmiennictwa ukraińskiego.

Ważnymi cechami postmodernizmu są zwłaszcza „radykalny sceptycyzm wobec jakichkolwiek systemów objaśniających, ideologii, pojęć a nawet znaków oraz rozdzielanie ideologii i hierarchii wartości i zwrócenie uwagi na ich względność” [6, c. 227].

Powieści „Rekreacje” (1991) i „Moscoviada” (1992) Jurija Andruchowycza można nazwać zwiastunami postmoderny, pierwszymi utworami w ukraińskiej literaturze początku lat 90., które stały się swoistym kanonem, ponieważ zawierają w sobie zarodek wszystkich kolejnych postmodernistyczno-antykolonialnych działań, charakterystycznych dla wielu innych autorów.

Akcja „Moscviady” toczy się w fikcyjnej rzeczywistości w maju 1991 roku. Główny bohater, ukraiński poeta Otto von F., syn Wilhelma, kończy studia w Instytucie Literatury w Moskwie i przygotowuje się do powrotu do domu, do Galicji. Do rzeczonożego instytutu ściągano początkujących poetów, prozaików i dramaturgów z całego imperium sowieckiego i próbowano zrobić z nich „prawdziwych” pisarzy. W ten sposób na niewielkiej zamkniętej przestrzeni łączone były wielonarodowe grupy, wywodzące się z różnych tradycjach kulturowych, niekiedy całkowicie antagonistycznych. Dlatego dla autora powieści to zamknięte środowisko pseudointeligencji staje się swoistym modelem imperium, poligonem do przedstawienia mniejszości narodowych i seksualnych oraz politycznych antagonizmów. Jurij Andruchowycz wsłuchuje się we współczesny mu dyskurs środowisk politycznych, społecznych wyżyn i dołów, a następnie odzwierciedla je na kartach powieści. Utwór jest mozaiką dyskursów (cytaty z tekstów literackich, ideologicznych *cliché*, nawet parodie Pisma Świętego), słyhać tu szum głosów metropolii, w swoisty sposób ukazują się idee i główne problemy epoki – w chwili rozpadu imperium.

Miasto w powieści Andruchowycza jest z kolei zmitologizowanym miastem ras i narodów, skupionych w sztucznej przestrzeni, współczesną Sodomą i Gomorą, nowoczesnym Babilonem.

Główny bohater, przedstawiciel ukraińskiej mniejszości w akademiku – mikrokopii rosyjskiego imperium sowieckiego – pyta w manierze postmodernistycznej o aktualne dla siebie pytanie „o święty obowiązek każdego, by iść własną drogą, bo co łączy cię z Uzbekiem za ścianą oprócz ściany? Z Uzbekiem, który wiecznie przygotowuje pilaw, a potem na jego tłusty zapach wabi niejedną głodną studentkę. I napycha ją tym pilawem... i co łączy cię z Chudajdurdyjewem, ponurym, tłustym jak eunuch... co z Turkmenem...”. Osobliwe miejsce w tej międzynarodowej hierarchii zajmuje rosyjski poeta Jeżewikin, „który wchodzi do cudzych pokoi bez pukania, bo uważa się za gospodarza całej przestrzeni – od Karpatów po Pacyfik” [1, c. 35].

Wraz z tym autor powieści w postmodernistyczno-antykolonialnej tendencji mocno ironicznie pisze o najważniejszej dla niego mniejszości narodowej, Ukraińcach, zaostżając i do pewnego stopnia nawet hiperbolizując tragedię ich trzystuletniej kolonialnej egzystencji i prób przystosowania się do okoliczności historycznych: „w tym mieście ponoć mieszka milion Ukraińców. Czyli Moskwa to największe na świecie miasto ukraińskie. Każdy co dziesiąty mieszkaniec ma nazwisko kończące się na -enko. Ale jak ich poznać? Przecież w ciągu ostatnich trzystu lat wystarczająco upodobniliśmy się do tych surowych ludzi Północy. Czemuś zaczęli rodzić się inni Ukraińcy – świniocy, o niewyraźnych, zaokrąglonych pucatyh bużkach, o bezbarwnych włosach, istniejących tylko po to, żeby wyłazić. Najwyraźniej naturalne pragnienie naszych przodków, by jak najszybciej awansować na wielkorusów, doprowadziło do pewnych mutacji adaptacyjnych”. Ukraińcom, którzy pokotem śpią na Dworcu Kijowskim w Moskwie, narrator przeciwstawia Estończyków: „Trudno mi sobie wyobrazić Estończyków, którzy w poniżeniu śpią na moskiewskich dworcach. Łatwiej w tej roli wyobrazić sobie na przykład Turkmenów. Ale na tym polega nieszczęście imperium, że targnęło się na łączenie tego, co nie daje się połączyć – Estończyków z Turkmenami” [1, c. 39].

Spółeczność tego pisarskiego środowiska ma osobliwą subkulturową charakterystykę: „Przypominają nie tyle twórców literatury, ile jej bohaterów. Przy czym literatury grafomańskiej, upichconej według nudnych przepisów wielkiej tradycji realistycznej” [1, c. 5]. Ta społeczność jest nieodmienną częścią dna i wyrzutków społeczeństwa. Można to uogólnić: Moskwa jako uosobienie całego imperium – Związku Radzieckiego, staje się uosobieniem subkultury pijaków i degeneratów, narkomanów i złodziei.

Charakterystyczny uogólniony portret społeczny takiej wielonarodowej, różnorodnej stolicy imperium bohater opisuje następująco: „Na spotkanie pełnie ci Moskwa kulawa, mokra, czkająca, pełna weteranów, murzynów, Ormian, Chińczyków, komuchów, fanów „Spartaka” w białoczerwonych szalikach, sierżantów, recydywistów i pielgrzymów do Lenina” [1, c. 57].

Bar mleczny „Zakąska”, jak i wiele innych moskiewskich miejsc (takich na przykład jak piwiarnia na Fonwizina) w przestrzeni powieści Andruchowycza staje się kroplą wody, w której można zobaczyć postępującą unifikację, ujednolicenie różnych na pozór społecznych, narodowych grup i subkultur, ich przejście na wspólny poziom marginesu w czeluściach ogromnego imperium.

W „Rekreacjach” J. Andruchowycz przedstawia patriotyczne subkultury młodzieżowe końca lat 80. i początku 90., których działalność była jednym z najważniejszych czynników rozpadu imperium sowieckiego. Karnawalizacja rzeczywistości i święta w tym utworze, którego akcja rozgrywa się w mitologicznym mieście Czortopol w Karpatach, nabiera ogólnoświatowych, uniwersalnych rozmiarów. Czwooro wciąż młodych przyjaciół poetów przybywa na Święto Zmartwychwstającego Ducha i każdy z nich w ciągu bardzo krótkiego czasu przeżywa makabryczne (niekiedy mistyczne) przygody. Jest to jeden z pierwszych utworów w literaturze ukraińskiej, w którym desakralizuje się postać poety, stojącego do tej pory na piedestale: „...Powieść „Rekreacje” przewidywała upadek kultury i kryzys wartości Poety. O ile Poeta był forpocztą w walce z kolonializmem, to od chwili jego upadku został pozbawiony swej wielowiekowej wysokiej misji, a przez to dotychczasowej godności i prestiżu” [8, c. 252]. Jednym z elementów desakralizacji, dekonstrukcji jest ciągle sugerowanie domniemanej homoseksualności jednego z bohaterów utworu – Chomskiego.

Proza Jurija Andruchowycza staje się znakiem łamania językowych tabu. „Współczesna literatura ukraińska uparcie uciekała od języka mówionego, w Rekreacjach natomiast – zauważa polska badaczka Ola Hnatiuk – mamy wszystkie jego odmiany: od patetycznych i poetyckich przemówień do języka na granicy cenzuralności, od galicyjskiego języka przedwojennego, od surżyka czy rosyjskich wtretów w wypowiedziach prostytutki lub nocnego narkomana, do zupełnego przejścia na rosyjski... Mówiąc najprościej, Andruchowycz pokazał, że w ukraińskiej literaturze można używać języka mówionego” [3, c. 17].

W powieści „Dwanaście kręgów” (2003) Jurij Andruchowycz przedstawia fantastyczne szczegóły biografii ukraińskiego poety międzywojennego, Bohdana Ihora Antonycza, odmalowując go jako stałego bywalca lwowskich szynków i burdeli, powiązanego ze zdeklasowanymi elementami galicyjskiego świata przestępczego.

Obok prozy Andruchowycza jeszcze jednym kultowym (łącającym w sobie postmodernistyczne i postkolonialne dyskursy) utworem połowy lat 90. minionego stulecia stała się powieść Oksany Zabuzko „Badania terenowe nad ukraińskim seksem” (1994). Obiektem obserwacji jest wewnętrzny świat kobiety, poetki i naukowca, przebywającej na stypendium w USA, jej erotyczne odczucia i pragnienia, chęć odnalezienia siebie, uwolnienia się od zależności od mężczyzny: „No, niechże by ktoś wyjaśnił to wszystko: na jaką cholerę było mi się urodzić kobietą (w dodatku w Ukrainie!) – z tą kurewską zależnością, narzuconą ciału, jak bomba z opóźnionym zapłonem, z tą niesamodzielnością [5, c. 18], bo nieszczęsne ciało wciąż żyje, domaga się swego, zdycha ze zwykłego braku seksu, może i polepszyłoby mu się i zakicałoby jak ten zajacek, jakby je tak dobrze przelecieć, niestety tego problemu nie da się tak łatwo rozwiązać, zwłaszcza kiedy jesteś sama jedna w obcym kraju” [5, c. 37]. Nadto walka o kobiecą godność i niezależność jest jednocześnie walką o godność narodową. Antykolonialny, antyimperialistyczny dyskurs utworu ściśle przeplata się z erotyką i próbami pokonania immanentnego niepodzielnego dualizmu *zależności* i *niezależności* płciowej i narodowej. „W dziedzinie kultury wysokiej – pisze Marko

Pawłyszyn – zwłaszcza, feministyczne jądro można rozpatrywać jako postkolonialne, dlatego że wskazuje na szereg pytań, powiązanych z różnicą płciową (czyli genderową – I. N.), których nie można ograniczyć tylko do przeciwstawienia kolonisty i kolonizowanego” [6, c. 232]. „Badania terenowe nad ukraińskim seksem” są swoistym wglądem, spojrzeniem z zewnątrz na życie naukowego i artystycznego środowiska Ameryki i jednocześnie przedstawieniem sposobu funkcjonowania ukraińskiej elity naukowej i literackiej połowy lat 90. minionego stulecia, która znalazłszy się w warunkach pierwotnej akumulacji kapitału, coraz większej kryminalizacji i akulturacji społeczeństwa, żyła na koszt rozmaitych grantów międzynarodowych organizacji naukowych i kulturalnych. Jednocześnie utwór ten przełamał w ukraińskim piśmiennictwie tabu na używanie leksyki nienormatywnej w utworach pisanych przez kobiety.

Lubko Deresz, jeden z najmłodszych pisarzy w Ukrainie, na początku lat 2000. stał się autorem trzech powieści („Kult”, „Pokłoninnia jaszczirci”, „Arche”). Jego twórczość odsłania przed czytelnikiem świat problemów subkultur młodzieżowych w Ukrainie.

Powieści „Pokłoninnia jaszczirci” i „Kult” tworzą dylogię, połączoną wspólnym miejscem akcji (to samo zapomniane przez Boga i ludzi miasteczko Rdzawe Buki w Karpatach) i niektórymi wątkami i bohaterami. O ile jednak „Pokłoninnia jaszczirci” jest próbą artystycznej analizy stosunków panujących w subkulturach nastolatków, przedstawienia brutalnego świata młodych teenagerów, który z nieodwracalnym fatalizmem prowadzi do zabójstwa jednego z nich, o tyle w „Kulcie” nastoletnie środowisko przedstawione zostało w szerszym kontekście młodzieżowych subkultur: młodych intelektualistów (uczniów koledżu i studentów uniwersytetu), których z czasem pochłania narkotyczny moloch.

Bohater powieści „Kult”, student ostatniego roku biologii na Uniwersytecie Lwowskim, Jurko Banzaj, „który wierzył w prawdziwość słów Carlosa Castanedy”, przyjeżdża na praktykę pedagogiczną do koledżu (w którym toczy się również akcja „Pokłoninnia jaszczirci”). „W czasie studiowania biologii Banzaj trzykrotnie łądował na reanimacji”. Dwukrotnie wiązało się to z próbami syntezy i wypróbowywania na sobie preparatów narkotycznych i substancji psychotropowych, a za trzecim razem z poszukiwaniem „niezapomnianych przeżyć psychodelicznych... Zjadł trzy przepiękne sztuki muchomora czerwonego, które wyhodował w warunkach domowych, ale ku własnemu rozczarowaniu, oprócz dziwnych, ogromnych, kolorowych plam, żadnych innych halucynogennych wrażeń nie doznał... Szczyt intoksykacji był z pewnością najokropniejszym uczuciem w całym jego życiu” [4, c. 8-9]. Natchnieniem dla takich prób był najwyraźniej don Juan, niezapomniany nauczyciel Carlosa.

W koledżu Banzaja spotka nową miłość (serce jej jak lutnia, ledwo dotkniesz, a odpowie) – uczennicę Darcie Borges, z którą wypróbowując różne możliwe rodzaje narkotyków (zaczynając od zwykłej fajki wodnej), nieuchronnie zbliża się na skraj przepaści życiowej. Oniryczne i mistyczne wydarzenia, postradanie zmysłów przez niektórych bohaterów, narastający strach, trzymają czytelnika w nieustającym napięciu. Wraz ze zbliżającym się rozwiązaniem coraz trudniej odróżnić rzeczywistość od widzeń, wywołanych przez narkotyczne zamroczenie, czy wizji sennych bohaterów. Zasypane śniegami miasteczko z czasem staje się całkowicie odizolowane od świata – niemożliwe jest wyjście czy wyjechanie z niego żywym. Stare piwnice akademika, w którym mieszkają uczniowie koledżu, okazują się w końcu (w rzeczywistości czy w narkotycznych majakach?) przejściem między rzeczywistościami, łączącym z innymi światami kosmicznymi, przez które wtargną siły Zła. Młodzi bohaterowie utworu giną pod walącą się częścią akademika, ale ratują świat (i znowu: w rzeczywistości czy w psychodelicznych widzeniach?) przed strasliwym Potworem. Przebywając jeszcze na granicy życia i śmierci, Darcia w swoich marzeniach rozmawia ze znanym rockmanem Jimmim Hendrixem (który jak wiadomo, zmarł z powodu narkotyków).

Charakterystyczną cechą utworów na temat młodzieżowej przestrzeni subkulturowej jest używanie młodzieżowego slangu. Oprócz tego, dla całej postmodernistycznej literatury ukraińskiej charakterystyczne jest nadużywanie leksyki nienormatywnej.

Jednocześnie jednak niemal cała ukraińska współczesna literatura postmodernistyczna jest w jakimś sensie realizacją antykolonialnego dyskursu – na poziomie języka. Mocno sarkastyczne

представление outsiders в различных субкультурах najczęściej wiąże się z używaniem surżyka – mieszaniny ukraińskiego z rosyjskim, często z dodaniem nienormatywnego słownictwa rosyjskiego.

Pojawienie się na przełomie lat 80. i 90. erotycznej powieści historycznej „Żytije haremonoje” („Żywot w haremie”) (akcja toczy się w XVI wieku) jeszcze jednego z najwyraźniejszych przedstawicieli ukraińskiego postmodernizmu, Jurija Wynnyczuka (autora „Diwy noci”, „Diwy noci II”, „Łaskawo prosymo w Szczurohrad”) wywołała skandal, ponieważ główną bohaterką utworu jest Ukrainka, Nastazja Lisowska, żona sułtana Imperium Osmańskiego Sulejmana II Wspaniałego, która zapisała się w dziejach pod imieniem Roksolany. Obok mocno erotycznych scen w utworze znalazły miejsce też opisy miłości lesbijskiej między mieszkankami sułtańskiego haremu, a także erotyczne sceny z udziałem mieszkanki haremu i eunuchów. Fantasmagoryczna powieść J. Wynnyczuka „Malwa Łanda” (1992) zawiera jeszcze jedno eksperymentalne podejście do problemu stosunków heteroseksualnych: jedna z bohaterów/bohatek utworu to mężczyzna, „skromny księgowy Cybulka”, który po swej tragicznej śmierci otrzymuje doskonale kobiece ciało i wraca do nowego życia: „W tej chwili rozebrał się do naga i stanął przed lustrem. Ujrzał takie ciało, jakiego w życiu jeszcze nie widział. I jedyne, co nie pasowało, to okrągła i łysa głowa samego Cybulki.

Ehe-he... laska jestem, jak się patrzy. Ot, ogolić się tylko i jakąś treskę podłapać, łysinę zakryć, i wszyscy chłopcy nasi.

Wyginał się w te i we wte... Trzeba było dokładnie nauczyć się swojego ciała. Muszę wiedzieć, gdzie co mam. Żeby potem nie było nieporozumienia. Ręce zmysłowo pogładziły wspaniałe piersi. Od razu poczuł drżenie w całym ciele. Ciało domagało się miłości. Ale z kim?

...Najważniejsze, to teraz określić się, mężczyzną jestem czy kobietą...

Jak zmienić swoją świadomość na kobiecą? Musi nie tylko głos zmienić i ruchy, i zachowanie, ale i całą swoją psychikę. Czy to w ogóle możliwe? Poza wszystkim musi się nauczyć pożądania mężczyzn, a nie kobiet. Jak na razie, oglądanie własnego, kobiecego ciała podnieca go tak, że chce mu się samego siebie zgwałcić. Ciało chce się oddać, a głowa pragnie nim zawładnąć. Ale w ten sposób można oszaleć!” [2, c. 278-279].

Taka konstrukcja literacka umożliwia przedstawienie odczuć mężczyzny, zmuszonego do przeżywania kobiecych doznań seksualnych.

Można stwierdzić, że współczesna literatura ukraińska w wielu momentach interesuje się wszystkimi powyższymi zagadnieniami, a postmodernistyczne kierunki estetyczne, przedstawiając i w swoisty sposób artystycznie analizując problemy subkultur młodzieżowych, bardzo często – społeczne dna, narkomanii, alkoholizmu, chorób psychicznych, w końcu wszystkich problemów współczesnego społeczeństwa – są charakterystycznym przedmiotem poznania. Do tego kierunku należy również zaliczyć twórczość Jurka Izdryka (trylogia „Wyspa Krk”, „Wozzeck”, „Podwójny Leon. Historia choroby”, napisana w latach 90.) oraz powieść Olesia Ulianenka „Stalinka”.

Łamanie społecznych tabu i kanonów poprzednich epok i tradycji literackich, rozpoczęte na przełomie 80. i 90. lat minionego i na początku obecnego stulecia, w literaturze ukraińskiej, jest faktem. Postmodernistyczna estetyka coraz szerzej wywiera wpływ na współczesną kulturę ukraińską i literaturę w szczególności. Bardzo często pewne tabuizowane do tej pory tematy i motywy stają się formą epatowania czy też środkiem do wywołania skandalu. I dlatego panoramę współczesnej prozy zbudowanej na ruinach socrealizmu i mitologii narodowej charakteryzuje jedna ważna cecha – strategie postmodernistyczne mają w ukraińskiej literaturze na różnych poziomach strukturalnych ukryte bądź jaskrawo wyrażone antykolonialne i postkolonialne zabarwienie. Jednakże obok postmodernistycznych praktyk dyskursywnych we współczesnej prozie ukraińskiej istnieje potężny, tradycyjny nurt, który od czasu rozpadu imperium sowieckiego ma liczne osiągnięcia. Wraz z postmodernistycznym dyskursem tworzą niepowtarzalny krajobraz współczesnej literatury ukraińskiej.

Список використаної літератури

1. Андрухович Юрій. Московіада. – Івано-Франківськ, 2000.
2. Винничук Юрій. Мальва Ланда. – Львів, 2003.

3. Гнатюк Оля. Авантюрний роман // Андрухович Юрій. Рекреації. – К., 1997.
4. Дереш Любо. Культ. – Львів, 2002.
5. Забужко Оксана. Польові дослідження українського сексу. – К., 1996.
6. Павлишин Марко. Козаки в Ямайці: постколоніальні риси в сучасній українській культурі // Павлишин Марко. Канон та іконостас. – К.: Час, 1997.
7. Павлишин Марко. Українська культура з погляду постмодернізму // Павлишин Марко. Канон та іконостас. – К.: Час, 1997.
8. Павлишин Марко. Що перетворюється в “Рекреації” Юрія Андруховича // Павлишин Марко. Канон та іконостас. – К.: Час, 1997.
9. Рубчак Богдан. ХХІ сторіччя прийшло разом із пост модерністами, або про літературу, право вибору, дух імпровазації, міт України і не тільки про це // Слово і Час. – 1997. – № 11.
10. Фізер Іван. Постмодернізм: *post/ante/modo* термін із нульовим значенням // Сучасність. – 1998. – № 11.

Одержано редакцією 24.01.2015 р.

Прийнято до публікації 02.02.2015 р.

Анотація. У статті розглянуто період переходу в українському письменстві від літератури соцреалізму до літератури епохи української незалежності – кінця 1980-их – початку 2000-их років. Показано особливий вплив на формування цієї літератури поетики постмодернізму, яка у цей період стає однією з основних тенденцій.

Ключові слова: українська література, постмодернізм, постмодерністичний роман.

Аннотация. В статье рассмотрен период перехода в украинской литературе от литературы соцреализма к литературе эпохи украинской независимости – конца 1980-х – начала 2000-х годов. Показано особое влияние на формирование этой литературы поэтики постмодернизма, которая в этот период становится одной из основных тенденций.

Ключевые слова: украинская литература, постмодернизм, постмодернистский роман.

УДК 82.09

Оксана ВЕРТИПОРОХ

ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧА ДЕКОНСТРУКЦІЯ ЯК ПРАКТИКА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ

У статті аналізується один із сучасних методологічних принципів інтерпретації художнього тексту – деконструкція, основне завдання якого – виявлення децентралізації тексту, відсутності визначеної структури, дослідження його прихованого змісту. Визначається питання функціонування та рецепції цього продуктивного інтерпретаційного підходу. Детально вивчається алгоритм дії інтерпретаційних деконструктивістських технік, котрий полягає в дослідженні власне словесної форми – виявлення різностилістично і різнотонально навантажених слів, бінарних опозицій, словесних новотворів; зверненні уваги на синтаксичний рівень – виявлення у тексті художніх синтаксичних фігур (апосіопези, еліпсиса), звернення уваги на замовчувані місця, лакуни; виявлення граматичних порушень, які свідчать про зміщення структури тексту, пошук у творі ремінісценцій – відгуків інших творів; дослідженні загальнотекстового рівня – виявлення у тексті зміщень, послідовності викладу думки; аналіз розламів хронологу – часової і просторової організації твору; порівняння експліцитного значення твору із його імпліцитним значенням, виявлення суперечностей між ними. Доведено, що таким чином текст можна конструювати і реконструювати, розкладати і складати, надавати йому щоразу нових смислів. Теоретична частина обґрунтовується практикою літературознавчого деконструктивістського аналізу на матеріалі роману Євгена Пашиковського «Щоденний жезл». Досліджено лексичний рівень твору, де роз'єднаність тексту виражається на основі поєднання різних стилів та тонів розповіді, вживанні нестиглих слів у тканині негативно забарвленого речення, поєднання слів урочистого, піднесеного забарвлення із просторічними, часто грубими словами, що створює враження розщепленої мозаїки, а не послідовної структури роману. Також доведено, що внутрішня суперечність тексту виражається завдяки стиранню меж між бінарними опозиціями. Досліджено «розлами» тексту Є.Пашиковського, його суперечності та імпліцитний смисл, який витіснений експліцитним, роз'єднаність та фрагментованість роману. Це простежується і на

словесному, і на синтаксичному, і на загальнотекстовому рівні. Таким чином доведено, що смисл, який намагається передати автор, заперечується смислом, який продукує сам текст.

Ключові слова: постструктуралізм, деконструктивізм, мова, децентрування, викреслювання, означник, означуване, прихований смисл, лексичний рівень твору.

Постановка проблеми. Питання літературознавчої методології і досі залишається складним і дискусійним. На сьогодні маємо велику кількість інтерпретаційних стратегій, одні з яких відомі давно, інші ж щойно з'явилися у зв'язку із появою нових явищ у царині художньої літератури. Різні аспекти зазначеної проблеми стали основою багатьох наукових розвідок, однак це питання не до кінця вирішено. Така ж ситуація спостерігається і у випадку постструктуралістської методології, зокрема деконструктивістського методу дослідження художнього твору, який належить до сучасних літературних стратегій інтерпретації. Методологічний принцип деконструкції був створений та обґрунтований Ж. Деррідою на основі філософського принципу деструкції. Цей принцип дослідження пов'язаний із свободою інтерпретації та покликаний не заперечувати бінарні опозиції, а ототожнювати їх. Водночас завдання деконструктивіста – знайти прихований смисл тексту, який породжується не автором, а самим текстом через гру слів, через глибинне їхнє значення, яке, можливо, вже невідоме на сучасному етапі. Тобто важливу роль у деконструктивістському дослідженні відіграє саме мова, котра породжує ситуацію інтриги, проблематичності, розщеплення єдиного значення, а відтак регламентує цінність індивідуальної інтерпретації.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Попри кризову ситуацію в сучасному літературознавстві та поодинокі прагнення сучасних науковців досягнути різновекторні підходи і вчення до літератури, все ж на сьогодні маємо певний комплекс літературознавчих праць методологічного характеру. Зокрема, талановито й детально розроблену психоаналітичну критичну практику Н.Зборовської, Я.Печарського, О.Бідюк, О.Тиховської; заактуалізовану сьогодні школу компаративістики, когнітивний підхід у літературознавстві Т.Бовсунівської, переосмислене й осучаснене застосування біографічного методу, школу рецептивної естетики тощо. Щодо найновіших підходів до розуміння текстів культури, скажімо, різноманітних постструктуралістських вчень, теорії хаосу, екології тексту, міфологічної критики, симптоматичного прочитання (адаптовані до вивчення Д.Уліцькою [1], Дж.Сторі [2], М.Зубрицькою [3] та ін.) маємо лише знаки запитання і певні закиди щодо зайвого інтелектуалізму в стилі «постмодерного» рефлексування. Скажімо, практика деконструктивістської інтерпретації художнього тексту представлена студією П.Баррі «Постструктуралізм і реконструкція» [4], в котрій автор досліджує сутність постструктуралізму, подає схему постструктуралістської критики та приклад літературознавчої деконструкції і дослідженням українського науковця С.М.Пригодія «Деконструкція» у книзі «Американський романтизм. Полікритика» [5]. Проте у цих дослідженнях, попри добротну теоретичну основу, проводиться загальна деконструктивістська інтерпретація текстів зарубіжної літератури. Саме ж питання деконструктивістської інтерпретації художнього твору є проблематичним у дослідженнях, оскільки не існує конкретної єдиновизнаної схеми, на яку б орієнтувалися сучасні літературознавці. Спробуємо докладніше розглянути сутність деконструктивізму та вивести основні принципи інтерпретації художнього тексту.

Отже, **мета статті** – дослідити теоретичні й практичні аспекти одного із постструктуралістських підходів до вивчення літературних явищ – деконструктивізму.

Виклад основного матеріалу. Загалом, звертаючись до історії виникнення деконструкції, слід зазначити, що деконструктивізм у своїй суті продовжив і розвинув принцип деструкції. Поняття деструкції ввів М. Гайдеггер у творі «Буття і час», яке розвинулося і конкретизувалося в пізніших його працях. М. Гайдеггер хотів покінути із традицією, тому філософські поняття аналізував за допомогою деструкції. На його думку, деструкція призначена для «розхитування закріпленої традиції і відшарування нарощеної нею схованок» [6, с. 39].

Деструктивний аналіз безпосередньо пов'язаний із структурою мови. Людина, за М. Гайдеггером, існує найперше у мові. Мова – не людське установлення з граматичною структурою «суб'єкт-об'єкт», це самовладна, незалежна сила. Саме мова говорить, а не людина. Через мову проявляється буття, особливо в поетичній творчості [7, с.12].

На основі цих положень Ж. Дерріда почав досліджувати дискурси деструкції і звернувся до тих авторів, які у своїх працях формували ідею децентрування структури. «Це ніцшеанська критика філософії; концепти буття, інтерпретації та знаку без присутньої істинності; фрейдова критика присутності при собі, тобто свідомості, суб'єкта, ідентичності собі» [7, с. 12]. Але особливу увагу він приділяв саме концепції деструкції М.Гайдеггера, визначенню буття як наявності [7, с.567].

У результаті досліджень Ж. Дерріди на основі деструкції було створено методологічний принцип деконструкції. Вперше це поняття було оприлюднене на конференції «Мова критики і науки про людину», організованій Університетом Дж.Гопкінса у 1966 р. [7, с. 12].

З філософської точки зору деконструктивістська концепція має власну специфіку та особливість. Ю. Азарова визначає цю специфіку такими моментами:

- по-перше, «антиметодологічною» установкою, тобто орієнтацією на перегляд поняттєвого та методологічного інструментарію традиційної філософії;
- по-друге, «антикритичною» установкою, тобто орієнтацією на подолання критичного догматизму в науці, постановку під знак питання його норм та критеріїв;
- по-третє, «антиметафізичною» установкою, тобто орієнтацією на подолання концептуальних засад «філософії присутності» [8, с. 8].

Повертаючись до питання деконструкції і деструкції, слід відмітити, що вони мають як схожі, так і відмінні особливості. Обидва принципи є методологічними засобами дослідження мовних конструктів, створених у процесі функціонування культури, обидва спрямовані на перебудову засадничих понять європейської культури. Кожен з цих принципів має на меті адекватне сприйняття сучасності через мову. Водночас, якщо деструкція спрямована на демонтаж і перетворення філософських засад західної культури, то деконструкція відмовляється від цього, вважає неможливим позбавитися створених цією культурою опозицій [9, с. 65]. Головне завдання деконструкції має практичний характер. Воно передбачає нове прочитання текстів, нову інтерпретацію, переклад. Саме нові прочитання дають змогу виявити приховані місця у творі, його замовчування і суперечності, які в кінцевому результаті підтверджують думку про децентралізацію всього сущого і художнього твору в тому числі. Якщо деструкція, за словами С.Повторєвої, спрямована на подолання бінарних опозицій, традиційно створених і прийнятих культурою [7, с. 13], то прибічники деконструктивістського принципу намагаються урівняти протилежні поняття, поставити між ними знак рівності, поєднати їх. Це завдання реалізується за допомогою множинних інтерпретацій будь-якого тексту.

Принцип деконструкції у Ж. Дерріди значною мірою пов'язаний із свободою інтерпретації. На його думку, основою інтерпретації будь-якого тексту є припущення про існування наперед існуючого тексту, інстанції, яку називають оригіналом [10]. Наявність виявляє себе позначенням, яке, попри заміну чи трансформацію означників, завжди присутнє і зберігається як тотожне собі [7, с. 337], тобто позначене уявляється як певний смисл, який існує до мови, до поєднання з певним матеріальним носієм (голосом, письмом). При цьому Ж.Дерріда вважає, що ніколи не було привілейованого означуваного (позначеного), а тому поле або гра сигніфікації не мають більше меж [7, с. 567]. Тобто означник (мова, голос, письмо тощо) ніколи не буває нейтральним. Він істотно формує інтерпретації, створює смисли.

Дехто із вчених вважав, що в своїх взаємовідносинах з логікою/раціональністю деконструкція «схожа на людину, яка рубає саме ту гілку, на якій сидить» [11, с. 123]. Однак у пізніших своїх працях Ж. Дерріда вже не боїться такого звинувачення і висуває свою ідею безсенсовості людського життя. Відтак, навіть якщо зрубати гілку логіки, то це нічим не загрожує людині, оскільки під «деревом» нема того твердого ґрунту, на який би могла впасти

людина і цим завдати собі шкоди [7, с. 302]. Тобто істини нема, фактів нема, тому виявлення непослідовності тексту, його суперечностей не може їх підірвати.

Ж. Дерріда замість інтерпретації пропонує поняття викреслювання як метод свого роду антиінтерпретації. Наслідком викреслювання є те, що маємо справу вже не з первинним поняттям з усіма його конотаціями, властивими філософії присутності, але з чимось принципово іншим. Викреслювання – це не просте заперечення, зняття, воно дозволяє зробити виразними основи і межі викресленого поняття, прочитати приховане, розкласти його. Викреслене буде вказувати на те, що було неможливе у його структурі до викреслювання, і при цьому виявляться обмеженість і метафізичні конотації первинного, не перекресленого поняття. Перекреслене не зникло, але його функція і значення змінилися. Отже, викреслене поняття – це деконструйоване, тобто наслідок деконструкції [7, с. 67–68].

Для Ж. Дерріда методом пошуку прихованих смислів, які не лежать на поверхні, є дослідження породження смислу в процесі гри мовної форми, гри слова, яке має глибинне етимологічне значення, невідоме на сучасному етапі, гри граматичних структур, на рівні яких виявляється суперечність. Тут не важливий пошук абсолютного значення чи істинності сказаного, оскільки текст, як постійний транслятор щораз інших смислів, не може мати єдиного вичерпного тлумачення. З цього приводу Є. Гурко зазначає: «Принцип деконструкції не прагне проникнути в істинні структури смислу тексту, як це робили структуралісти, виявити єдину істину буття, виражену через значення. Деконструкція орієнтується на множинність смислів, відсутність єдиної матриці значення тексту, принципове «багатоголосся» тексту, яке не зводиться до однієї істини» [11, с. 56].

Традиція обмеження гри позначень і згортання її до якоїсь точки присутності змінюється у процесі деконструкції рухом від центру, до нескінченності розпорошення значень і цитування. Деконструкція не зупиняється в жодному пункті структури, вона руйнує фундаментальні поняття традиційної західної культури, демонструючи у процесі генеалогічного аналізу їх невідповідність собі. Внаслідок деконструкції виявляється самотійне життя мови, яка чинить опір будь-якій філософській системі. Такий аналіз засвідчує, що кожен текст є нескінченним тлумаченням іншого тексту, і цей процес не має кінця і меж [7, с. 14]. Тому закономірно, що основним гаслом деконструктивізму стало децентрування структури, концепція відсутності центру. За деконструкцією структури руйнується ідея знаковості, натомість висувається ідея поля письма як поля гри, в якому все може бути водночас означником і означуваним, тобто текст звільняється від влади означника і стає тканиною, плетивом, текстурою, а не структурою. Текст можна конструювати і реконструювати, розкладати і складати, його можна «до-писати», «пере-писати», «розписати», «о-писати». Таким чином проголошується ідея, що нічого не існує поза текстом, тобто ідея тексту без контексту [3, с. 459].

Близьким до деконструкції є напрям «нової критики» у працях американського філософа Г. Блума. У деконструктивному аналізі літературних творів Г. Блума домінує ідея, що кожне прочитання вірша хибне або характеризується недооцінкою. Таке прочитання є критичним, створює психологічний захист від стану пригніченості, в якому опиняється поет чи читач, що прагне написати щось нове або по-новому прочитати вірш. Виникає ситуація конфлікту, забарвлена комплексом Едипа, між поетами чи поетом і читачем, і саме завдяки цьому поет-читач стає спроможний відчувати себе оригінальним і створити свій твір через хибне прочитання або недооцінку прочитаного тексту. Проте прагнення досягти новизни виявляється невдалим, оскільки поет чи читач, незважаючи на своє прагнення, мимовільно долучається до традиції і зміцнює цю традицію. Створюються дуже важкі психологічні умови для творчості. Однак ці труднощі стають перевагою для інтерпретатора, який, базуючись на позиції розрізнення (необхідна складова деконструкції) може виявити приховану структуру, що пов'язує вірші попередників і наступників [12, с. 48]. Таким чином читач через своє індивідуальне прочитання дорівнюється до поета, творця, оскільки кожна нова інтерпретація – це нове життя твору, новий смисл, а, тому твір стає іншим, несе інше значення. Ототожнення читача і автора виходить із традиції тлумачення

постструктуралістами самого процесу письма, де воно є цілком самостійним і незалежним від особи, яка її записує або читає. При цьому, читаючи певний твір, реципієнт (читач), інтерпретує його крізь призму свого світобачення, яке включає власний досвід, традиційні уявлення та тлумачення символів, архетипи, тобто долучається до традиції. Оскільки будь-яке прочитання не є новим, по-перше, тому, що немає нових тем чи сюжетів, все вже колись було сказано і написано, а кожен текст має відголоси з інших текстів (теорія інтертекстуальності), а по-друге, смисли, які вловлює кожен наступний читач, вже були виражені самим текстом, оскільки текст вміщує безліч значень і виражає їх нам, однак ми сприймаємо лише одне із запропонованих.

Виразно представлена методологія деконструкції у працях Ю. Крістевої. Вона знаходить опору для формування свого методу в творчості Р. Якобсона. Дослідниця демонструє свій варіант деконструкції, аналізуючи кілька тем, чи міфем, властивих розумінню поезії футуристів Р. Якобсоном. Однією із проаналізованих нею тем є тема смерті. Тема смерті й самогубства завжди привертає увагу лінгвістів у творчості поетів певної доби. Вбивство, смерть, застигле суспільство – це неможливість розуміти позначення як таке, як шифрування і ритм. Поет гине, тому що прагне перетворити ритм на доміную, почути в мові те, чого вона не хоче казати, надати їй субстанції, не підпорядкованої знаку. Кожне суспільство завмирає, коли відкидається поетична мова. Антиномія між словом і поняттям (поруч із усвідомленням їх тотожності) є неминучою, оскільки без цієї суперечності немає руху понять, взаємодії між знаками. Відношення між поняттям і знаком стають автоматичними, зупиняється хід подій, зникає усвідомлення реальності. Поезія здатна захистити нас від цієї автоматизації і стагнації, яка загрожує всім проявам нашого життя [13, с. 320-321]. Якщо слідувати такому розумінню, виходить, що поезія протиставляється смерті, а смерть автора тлумачиться як застійні процеси в суспільстві.

Деконструюючи твори В. Маяковського і В. Хлебнікова, Ю. Крістева доходить висновку, що смисл майбутнього постає як втручання семіотичного ритму в порядок мови, і це втручання апелює до якоїсь пізнішої доби, яка ніколи не здійсниться, але стане переворотом нинішнього місця і значення. Поетичний дискурс завжди вимірює ритм у структурному аспекті, він розчарований у теперішньому і не припиняє зсувати теперішнє в якесь неможливе майбутнє. Це закон поезії, який поглиблює автономію означника, надає йому власного значення, прямує до якоїсь небувалої мови. Елементом цього майбутнього мови є слово як таке, сам феномен слова, породжений двобоєм ритму з системою знаків. Коли вірш доведений до межі експресивності, тоді код культури розкривається назустріч ритму тіла, щоб сформулювати інший сенс, сенс прийдешнього. Цей двобій існуюче суспільство (його дискурс) намагається припинити, що є, на думку Ю. Крістевої, глибинною причиною смерті, ізоляції, втечі поетів [13, с. 322–324]. Тому можна сказати, що дискурс суспільства вступає у суперечність із дискурсом поетичним. Перший з них намагається обмежити інший, який виходить за усталені традиційні рамки, за реальні часові межі. Тому маємо згортання значення, його обмеження, намагання звести смисл до конкретних визначених абсолютів. Натомість необмежений поетичний дискурс продукує і виражає сенс того, що буде, апелює до майбутнього.

Деконструкція як принцип інтерпретації широко застосовується в гендерних дослідженнях. Потреба повторювати повсякчас гетеросексуальні норми, що нав'язуються суспільством, свідчить про нестабільність цих норм, про загрозу і можливість їх руйнування [7, с. 16]. У межах гендерних досліджень основним є прагнення розхитати традиційно прийняті категорії. Для цього дослідники і використовують принцип деконструктивістського аналізу вже існуючих текстів і створення нових. Оскільки деконструкція в основі своїй має поняття про стирання меж між бінарними опозиціями, тому не дивно, що цей принцип застосовують у гендерних студіях, які досліджують саме гендерний аспект творів, що передбачає розгляд традиційного поділу статей та їхніх ролей у суспільстві.

Теоретичні тексти Е. Сіксу і Ю. Крістевої радикально позбавляють суб'єкт центру, в цих текстах дискурси ієрархічно не впорядковані; жорсткі бінарні опозиції нехтуються.

Структурним принципом постає жіноче тіло. Завдання гендерних студій – деконструювати поверхню явищ для оголення внутрішньої прихованої структури. Вважається, що дослідження як таке не може здійснити нічого більшого, ніж описати власний досвід дослідника і в такий спосіб вплинути на досвід інших людей, спонукати їх до дій: сміху, участі або отримання задоволення. Деконструкція у філософії статевої відмінності Е.Сіксу ґрунтується на пошуку ліній розриву фалоцентричного порядку в літературі. У прийнятих метафізичних опозиціях західного світогляду вона намагається докорінно поміняти структурну залежність одного з членів цієї опозиції від другого, розірвати їх звичне панування в ієрархії одного над іншим. Так, у бінарному співвідношенні «чоловік-жінка» дослідниця пропонує не визначати жіноче через чоловіче, а зробити базовим поняттям жіноче начало, жіночу втіху. Це не означає, що чоловіче начало стає підпорядкованим, що здійснюється проста інверсія традиційної опозиції «чоловік-жінка». Будується зовсім інша структура дискурсу на основі письма. Жіноче постає не як протиположність чоловічому, а начало, властиве їм обом, хоч і різною мірою. В жіночому дискурсі це начало постає як спосіб подолання патріархальної метафізики і встановлення рівноправного порядку [7, с. 16]. Деконструюючи поняття чоловічого і жіночого, гендерні студії підривають традиційні уявлення і показують повну відсутність опозиції «чоловік-жінка», яка склалася під впливом патріархального устрою нашого суспільства і нав'язувалася нам протягом століть.

Принцип деконструкції застосовує у своїх філософських і художніх працях і О.Забужко. Вона зазначає: «Захопливішим завданням для сучасного історика української культури, зазначає вона, видається якраз домовити недомовлене, проявити недопроявлене, розглянувши ту чи іншу дисидентську альтернативу колоніальному «мейстрімові» таки в питомих для неї самої, а не в накинутах їй... контекстах: одне слово, деконструювати, щоб реконструювати – якщо і не саме зруйноване місто, то бодай його архітектурний проект» [14, с. 42]. Тобто тут виявляється думка про деконструювання у системі феміністичної методології понять, які тлумачилися у контексті культури колонізатора і їхні значення нав'язувалися культурі колонії. Тому проявлення «недоказаного», «прихованого», дасть змогу відтворити (реконструювати) ці ж таки поняття, але вже у власному, ніким ненав'язаному контексті. Деконструкція допомагає вітчизняній думці «дестабілізувати патріархальний канон, яким колоніальна культура несвідомо дуплікує всередині себе ієрархічну структуру імперської влади» [14, с. 43]. Тобто усвідомлення країни-колонізатора як чоловічого начала, уявлення про її зверхність над країною-колонією як жіночим началом, є відзеркаленням традиційного патріархального суспільства, де чоловік як втілення сили, войовничості, домінує над жінкою. Таким чином тут бачимо не лише деконструкцію у гендерній сфері, але й у сфері постколоніальної критики, що є дуже важливим моментом для вітчизняної культури.

Якщо говорити про практику застосування деконструктивістського принципу інтерпретації, то основоположною тут є, безперечно, схема, запропонована Ж. Деррідою. Він виокремлює такі ступені деконструкції:

- виявлення у тексті елементарної бінарної опозиції (наприклад: ніч/день, добро/зло тощо);
- виокремлення негативного поняття на зразок ніч, зло;
- інверсія (перестановка) понять (зла на місце добра, ночі на місце дня);
- демонстрація однорідності понять і доказ рівності негативного і позитивного;
- фіксація спільної нейтральної передумови як для позитивного, так і для негативного;
- деконструкція у свідомості «білої міфології», тобто міфології, що надає першість позитивним поняттям [15, с. 111–112].

Тут бачимо провідну рису деконструкції – зосередження саме на мовному устрої літературного твору, через який відбувається тлумачення всіх інших його складників. Якщо для структуралістів важливою була наявність бінарних опозицій, то деконструктивісти, як бачимо у схемі, навпаки знищували традиційні уявлення і зрівнювали протилежні явища.

Іншу схему маємо у П. Баррі. Вона складається із трьох рівнів:

- вербальний. Цей рівень дуже схожий до традиційних форм повільного читання. Він передбачає пошук у тексті парадоксів і суперечностей на суто вербальному рівні. На цьому етапі відбувається «читання проти себе», тобто читання, яке має на меті показати витіснений смисл твору;
- текстуальний. На цьому етапі відбувається перехід від окремих речень, висловів чи слів до більш загального розгляду тексту. Дослідник шукає зсуви і розлами у тексті в цілому. Вони можуть бути різних видів: зсуви фокусу, часу або тону, точки зору або ставлення, темпу або ж словника. Їх добре видно на граматичному рівні, наприклад, у переході від першої особи до третьої або від минулого часу до теперішнього;
- лінгвістичний рівень передбачає пошук моментів, коли сама адекватність мови ставиться під сумнів. Сюди може належати твердження, що щось є неказаним, або твердження, що неможливо висловити або описати щось саме у той момент, коли це відбувається [4, с. 89–92].

У цій схемі простежується поступальний рух від вужчого до ширшого: від окремих слів та словосполучень ми рухаємося спочатку до цілих фрагментів тексту і нарешті до того, що є прихованим, неказаним, таким, яке треба відшукати за допомоги окремих «слідів», які цей невідомий смисл залишив на поверхні тексту.

При розробці цілісної схеми деконструктивістського аналізу художніх текстів слід керуватися тим, що цей аналіз має практичний характер, це читання твору, але читання, яке відрізняється від традиційного і передбачає знаходження того, що вербально невиражене. Деконструктивістська інтерпретація виходить лише з тексту, тобто матеріалом для дослідження є лише він. Якщо, скажімо, в психоаналізі чи в феноменології аналіз тексту передбачає попереднє звернення до постаті автора, його життєвих перепитів, його еволюції чи навпаки деградації, то для деконструкції постать автора відходить, так би мовити, в небуття після того, як твір написаний, адже письменник – це лише скриптор (Р. Барт) або ж функція (М. Фуко). Тобто життя автора аж ніяк не може вплинути чи відобразитися на значенні тексту, бо рукою скриптора пише письмо, саме йому постструктуралісти відводять визначальну роль у творенні смислу. Так само деконструктивістське прочитання оминає увагою культурно-історичне тло, епоху написання твору, оскільки текст існує сам по собі без контексту, який продукується із зовні.

Отже, у своїй студії ми пропонуємо таку схему деконструктивістського прочитання тексту:

1. Первісне прочитання тексту, яке дає змогу усвідомити його експліцитне значення.
2. Дослідження власне словесної форми:
 - виявлення різностилістично і різнотонально навантажених слів. Цей прийом дає змогу показати стилістичну та тональну суперечність тексту;
 - виявлення бінарних опозицій. При цьому слід звернути увагу на ті опозиції, протиставлені компоненти яких поєднані, тобто слід звернути увагу на оксиморони, в яких найчастіше реалізується урівняння і ототожнення бінарних протилежностей. Тут простежується суперечність між тим, що хоче сказати автор і тим, що натомість хоче виразити текст. На цьому етапі маємо змогу підтвердити тезу деконструктивістів про стирання меж між позиціями і показати розколотість тексту на словесно-смислового рівні;
 - виявлення у тексті словесних новотворів, які утворилися на основі поєднання кількох слів, суперечливих за своєю суттю чи тональністю. Таке поєднання може бути засноване на паронімії, тобто співзвучності слів, які, проте, мають різне значення.
3. Звернення уваги на синтаксичний рівень:
 - виявлення у тексті художніх синтаксичних фігур – апосіопези, еліпсиса. Тобто тут звертаємо увагу на замовчувані місця, лакуни;
 - виявлення граматичних порушень, які свідчать про зміщення структури тексту;
 - пошук у творі ремінісценцій – відгуків інших творів, які, як інодірне тіло, порушують послідовну і цілісну картину тексту.

4. Загальнотекстовий рівень:

- виявлення у тексті зміщень, які виявляються в сюжеті твору, в послідовності викладу думки;
- аналіз розламів хронотопу – часової і просторової організації твору.

5. Порівняння експліцитного значення твору із його імпліцитним значенням. Виявлення суперечностей між ними.

6. Загальний висновок.

Таким чином, охарактеризувавши деконструктивістську інтерпретацію, розглянувши її джерела, ми побачили істотні особливості цього наукового принципу. Основне завдання деконструкції – це виявлення децентралізації тексту, відсутності його визначеної структури. Дослідник-деконструктивіст намагається зламати стереотипне поверхнєве сприймання тексту лише через його експліцитну тканину, натомість виявити його прихований зміст, залишки якого прослідковуються на вербальному рівні. Деконструктивістському прочитанню підлягають усі твори, у будь-якому з них можна знайти суперечність, яка однак не свідчить про художню недосконалість і недовершеність твору. З цього приводу цікаву думку висловив П. Машері: «Суперечність не є ознакою недосконалості: вона кидає світло на наявність у тексті «іншого боку», присутність, через яку текст підтримує зв'язок з тим, чого він не торкається відверто, з тим, що трапляється на його периферії. Пояснити твір означає показати, що, попри зовнішнє враження, він не є незалежним, а несе на своїй матерії відбиток «детермінованої відсутності», котра також виступає першопричиною його неповторності. Книжка завше поборознена символічною присутністю тих творів, проти яких вона спрямована; вона кружляє довкола того, чого не може сказати, вона відчуває прихований тиск певних придушених слів, котрі щосили прагнуть матеріалізуватися. Твір не являє собою поширення значення – він породжений несумісністю декількох значень, найміцнішим зв'язком, що єднає його з дійсністю, створюючи напружену, приречену на постійне відновлювання конфронтацію» [2, с. 162].

Таким чином, на основі теоретичних положень та практичних розробок Ж. Дерріди та П. Баррі ми спробували окреслити комплексну схему деконструктивістського аналізу текстів, яку на практиці можна застосовувати до будь-якого літературного матеріалу.

Зважаючи на те, що деконструкція – це насамперед теорія прочитання тексту, спробуємо застосувати елементи виведеної схеми для аналізу роману Є. Пашковського «Щоденний жезл». Сам роман репрезентує потік свідомості, де складно прослідкувати послідовність думки автора та чітко розгортання сюжету, тому застосування деконструктивістського принципу інтерпретації до цього твору більш, ніж доцільне.

Перший пункт нашої схеми деконструктивістського аналізу (на якому ми зупинимось) передбачає звернення саме до словесної форми досліджуваного тексту. Це не випадково, оскільки деконструктивісти особливого значення надавали окремим словам, виразам, через пояснення яких вони могли розтлумачити текст загалом. Аналіз словесної форми передбачає звернення уваги до слів, які мають іншу тональність чи інше стилістичне навантаження. Їхня інакшість виділяє їх із загального розгортання тексту, а відтак дає підстави вважати їх смисловонавантаженими, такими, які виявляють децентралізацію тексту, відсутність у ньому єдиної матриці і зв'язності, як про це говорилося у структуралістів.

При цьому зазначений рівень дослідження акцентує увагу на бінарних опозиціях, які стали підґрунтям схеми деконструктивістського аналізу Ж. Дерріди. Саме у цього дослідника деконструкція тексту засновувалася на виокремленні протилежностей та отождоженні їх.

Наступним моментом аналізу власне словесної форми є пошук новотворів, тих, які утворилися на основі поєднання слів, схожих за звучанням, але протилежних за значенням.

Тепер спробуємо безпосередньо перейти до практичного аналізу тексту роману Є.Пашковського «Щоденний жезл».

Якщо говорити про різностильові та різнотональні слова, то у тексті помічено такі приклади: «...*ти*, *й так застраханий новинами по брехунові про загрозу атомної війни*,

бачив перед собою не іскри, вивергнуті в клубах диму, а намальований на плакатах сивий гриб, постаті в зелених протигазах, канавку, куди, накрившись руками, треба падати обличчям вниз» [16, с. 14]. Тут помічаємо, що в загальний негативний, грубий тон розповіді вмонтовано слово «канавка» із пестливим значенням. «...Твоїх майбутніх персонажів, володарів небуття, бадьорих базік, ударників комсомольських новобудов, життєрадісних передовиків соцзлягання, з одностайними руками і однаково розпашілими, урочистими, мов розпечене каторжне клеймо, мордягами, згодом мило усміхненими з одемократнених газетних полос» [16, с. 22]. У цьому випадку знову бачимо порушення загальної гнівної тональності вживанням слів «урочистими», «мило усміхненими», що мають урочисте і позитивне забарвлення. Таке змішування тонів розповіді, її стилістична неоднотонність вказує на відсутність цілісності тексту, на його розлами і зміщення, які в подальшому будуть простежуватися і на синтаксичному, і на загальнотекстовому рівні.

Наступний важливий момент, на який ми звернемо увагу, – це пошук та аналіз бінарних опозицій, які в художніх текстах реалізуються у вигляді оксиморонів та словесних парадоксів. «*Ти, відхекавши тридцять з лишнім літ, помножених на десять чорнобильських вічностей, розгубив відмінності між вигаданим і своїм, проминулим і майбутнім*» [16, с.13] – вічність одна, вона не може бути десятою так само, як у виразі «кожен день кожне небо палаюче, мов видіння Бога», небо єдине і не може бути «кожним». Тут же в очі впадають бінарні опозиції «вигадане/своє», «проминуле/майбутнє». Це протилежності, однак у тексті між ними стирається різниця, оскільки автор зазначає, що їхні відмінності розгубилися. Таким чином ці категорії урівноважуються і стають не протилежними, а тотожними. Таким чином, аналіз словесної форми роману Є. Пашковського «Щоденний жезл» вже дає підстави робити певні висновки про роз'єднану структуру твору, розгортання його текстової тканини. Саме словесному аналізу слід надавати особливого значення, оскільки постструктуралісти вважали походження слів, їхнє глибинне, інколи невідоме значення, основою для подальшого дослідження і тлумачення тексту загалом. Тому свій аналіз ми розпочали саме із цього пункту. Вже на цьому етапі ми прослідкували парадокси тексту та його внутрішню суперечність, яка виявляється не лише в окремих висловах, словосполученнях, але й в окремих словах.

Роз'єднаність тексту виражається на основі поєднання різних стилів та тонів розповіді, яке спостерігається у творі, і приклади якого наведені вище. Вживання пестливих слів у тканині негативно забарвленого речення, поєднання слів урочистого, піднесеного забарвлення із просторічними, часто грубими словами створює враження розщепленої мозаїки, а не послідовної структури.

Також внутрішня суперечність тексту виражається завдяки стиранню меж між бінарними опозиціями. У творі протилежні поняття вживаються поруч, взаємовиключаючи одне одне. Помічено, що поєднання протилежностей маємо не лише у словосполученнях, але і в окремих словах, які створені автором на основі поєднання частин різних слів, які за своїм значенням можуть бути абсолютно протилежні одне одному.

Всі словесні засоби, відмічені нами вище, в цілому показують суперечність тексту на лексичному рівні, що є ґрунтом для подальшого дослідження, але вже синтаксичного та загальнотекстового рівнів. Так можливо прослідкувати «розлами» тексту роману Є.Пашковського «Щоденний жезл», його суперечності та імпліцитний смисл, який витіснений експліцитним. Це, в свою чергу, дозволило б нам показати, що текст, який повинен мати цілісну послідовну тканину, насправді роз'єднаний, фрагментарний. Це простежується і на словесному, і на синтаксичному, і на загальнотекстовому рівні. Таким чином смисл, який намагається передати автор, заперечується смислом, який продукує сам текст. Це можна побачити і в оцінці опозиції місто/село, і в оцінці тоталітаризму/демократії. Так само релігійність і гуманізм, які первинно позиціонуються автором, поступово заперечуються самим текстом, і на поверхню виступає егоїзм, агресія та нарцисизм оповідача. Послідовно в романі помітно порушення, що виявляються і на граматичному рівні. Це, зокрема, постійна зміна особи. Такий перехід від першої до другої особи вказує на

те, що в одних випадках автор говорить ніби від свого імені, що притаманно потоку свідомості, однак в інших випадках дійовою особою стає невідомий «ти» і «він», які заміщують автора.

Висновки. Отже, деконструктивістський принцип інтерпретації літературних творів, як основоположний в постструктуралістській методології, має на меті показати децентралізацію текстів, показати витіснений зміст твору, залишки якого виявляються на вербальному, синтаксичному та загальнотекстовому рівні. Основне завдання цього методологічного принципу – це виявлення децентралізації тексту. Відсутність центру, визначеної структури твору виявляється через суперечності тексту, його парадокси, які, однак, свідчать не про його недосконалість, а про залишки того, чого ми не можемо помітити на поверхневому рівні. Це той прихований зміст, недосказаність, лакуна, яка дає змогу краще висловити певний смисл, ніж сказане слово. Відсутність чогось – це не недолік, це можливість кожному реципієнту знайти там щось своє. Тому деконструктивісти і надавали важливого значення саме лакунам тексту та грі слів, що відкривало необмежені властивості новітніх інтерпретаційних практик.

Список використаної літератури

1. Література. Теорія. Методологія / Упоряд. Д.Уліська. – К., 2006. – 654с.
2. Сторі Дж. Теорія культури та масова культура / Джон Сторі. – К., 2005. – 357с.
3. Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів, 1996. – 831с.
4. Баррі П. Вступ до теорії: літературознавство і культурологія / П.Баррі; пер. з англ. О.Погинайко. – К. : Смолоскип, 2008. – 360с.
5. Пригодій С.М., Горенко О.П. Американський романтизм. Полі критика: навч. посібник. – К., Либідь, 2006. – 440с.
6. Гайдегер М. Бытие и время / М. Гайдегер. – Харьков: Фолио, 2003. – 503 с.
7. Повторева С. Деконструкція постструктуралізму як принцип сучасної інтерпретації текстів / С. Повторева // Наукові записки Таврійського національного ун-ту. : Серія Філософія. Культурологія. Політологія. Соціологія. – Сімферополь, 2012. – Т. 24. – С. 11–18.
8. Азарова Ю. Культурологічні інтенції деконструкції Ж. Дерріда: автореф. дис...канд. філософ. Наук: 17.00.01 / Ю. Азарова. – Харків, 2004. – 18 с.
9. Повторева С. Принцип деструкції М. Хайдеггера і деконструкція постструктуралізму / С. Повторева // Вісник національного ун-ту „Львівська політехніка”: Серія Філософські науки. – № 661. – 2010. – С. 59–65.
10. Дерріда Ж. Вокруг вавилонских башен. [Электронный ресурс] / Ж. Деррида. – Режим доступа: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Derr/vokr_vav.php. – Назва з екрана. – Дата звернення: 16.01.2015.
11. Гурко Е. Тексты деконструкции / Е. Гурко. – Томск : Водолей, 1999. – 160 с.
12. Стівенс Дж. Гарольд Блум / Дж. Стівенс // Енциклопедія постмодернізму / за ред. Ч. Вінквіста, В. Тейлора. – К. : Основи, 2003. – С. 47–49.
13. Крістева Ю. Полілог / Ю. Крістева. – К. : Юніверс, 2004. – 480 с.
14. Забужко О. Notre Dame d 'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій / О. Забужко. – К. : Факт, 2007. – 640 с.
15. Білоус П. Інтерпретація літературного твору / П. Білоус. – Житомир, 2012. – 140 с.
16. Пашковський Є.Щоденний жезл / Є. Пашковський. – К., 1999. – 447с.

Одержано редакцією 28.01.2015 р.
Прийнято до публікації 02.02.2015 р.

Аннотація. *Вертипорох О. Литературоведческая деконструкция как практика интерпретации художественного текста. В статье анализируется один из современных методологических принципов интерпретации художественного текста – деконструкция, основное задание которого – выявление децентрализации текста, отсутствия определенной структуры, исследования его скрытого содержания. Определяется вопрос функционирования и рецепции этого интерпретационного подхода. Детально изучается алгоритм действия интерпретационных деконструктивистских техник, которые заключаются в исследовании собственно словесной формы – выявлении разнотональности и разнотонально обозначенных слов, бинарных оппозиций, словесных новообразований; обращении внимания на синтаксический уровень – выявление в тексте художественных синтаксических фигур (апосиопезы, эллипсиса), обращение внимания на*

умалчиваемые места, лакуны; выявление грамматических нарушений, которые свидетельствуют о смещении структуры текста, поиска в произведении реминисценций; исследовании общетекстового уровня – выявление в тексте смещений, последовательности изложения мысли; анализ разломов хронотопа – часовой и пространственной организации произведения; сравнение эксплицитного значения произведения из его имплицитным значением, выявление противоречий между ними. Доказано, что таким образом текст можно конструировать и реконструировать, раскладывать и составлять, предоставлять ему каждый раз новые смыслы. Теоретическая часть обосновывается практикой литературоведческого деконструктивистского анализа на материале романа Евгения Пашковского «Ежедневный жезл». Исследовано лексический уровень произведения, где разъединенность текста выражается на основе сочетания разных стилей и тонов рассказа, употреблении ласкательных слов в ткани негативно окрашенного предложения, сочетания слов торжественной, возвышенной тональности, с просторечными, часто грубыми, словами, что создает впечатление расщепленной мозаики, а не последовательной структуры роману. Также доказано, что внутреннее противоречие текста выражается благодаря стиранию пределов между бинарными оппозициями. Исследованы «разломы» текста Е.Пашковского, его противоречия и имплицитный смысл, который вытеснен эксплицитным, разъединенность и фрагментированность романа. Это прослеживается и на словесном, и на синтаксическом, и на общетекстовом уровне. Таким образом доказано, что смысл, который пытается передать автор, отрицается смыслом, который продуцирует сам текст.

Ключевые слова: постструктурализм, деконструктивизм, язык, децентрация, вычеркивание, знак, обозначаемое, скрытый смысл, лексический уровень произведения.

Summary. Vertyporokh O. Deconstruction as practice of interpreting literary text. Deconstruction as one of the modern methodological principles of interpreting literary texts is analyzed in the article. Its dominant purpose is detecting decentralization of text, absence of defined structure, studying of its hidden meaning. The problem of functioning and reception of this generative interpretative approach is determined. Algorithm of action of interpretative deconstructive techniques is profoundly analyzed that is studying purely verbal form as revealing style and tone different words, binary oppositions, new verbal constructions; drawing syntactic level that is revealing literary syntactic structures such as aposiopesis, ellipsis in text, paying attention to unstudied areas and lacunas; searching grammatical errors that prove dislocation of textual structure, looking for reminiscences as reverberation of other literary works; studying over-textual level as revealing displacements, consistency of the text; analyzing faults of time-space as temporal and spatial organization of the literary work; comparison explicit and implicit meanings of the text, identifying inconsistencies between them. It is proved that so text may be constructed and reconstructed, decomposed and composed for the purpose of giving new meanings. The theoretical part is grounded practice of deconstructive analysis on the Yevgen Pashkovsky's novel "Everyday rod". The lexical level of the literary work is studied in which dissociation of text is expressed through the combination different styles and tones of narrative, using endearing words in cloth of negative marked sentence, combination of festival and pathetic words with vernacular, often harsh words that seems split mosaics but not a coherent structure of novel. It's also proved that internal conflict of the text is expressed through erasing boundaries between binary oppositions. "Faults" of Yevgen Pashkovsky's text, its inconsistencies and implicit sense superseded by explicit meaning, disunity and fragmentation of the novel are studied. It is seen at verbal, syntactic and over-textual levels. So it is proved that meaning the author is willing to transfer is denied by meaning produced with the text.

Key words: post-structuralism, deconstructivism, language, decentralization, deletion, signifier, signified, hidden meaning, lexical level of the literary work.

ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

УДК 821.161.2 Марко Вовчок

Інна КОШОВА

ЛЮБОВ – НЕ ЛЮБОВ. РОЗДУМИ НАД ЛЮБОВНИМ ЛИСТУВАННЯМ МАРКА ВОВЧКА (Стаття друга)

Продовження. Початок див.: Вісник Черкаського університету. – Серія : Філологічні науки. – Вип. №40 (333). – Черкаси, 2014. – С. 17 – 26.

Епістолярна спадщина видатних людей – невіддільна, дуже важлива і неймовірно цікава частина їхнього духовного спадку. Читання цих листів, дослідження їх «під мікроскопом» відкриває нові невідомі грані талановитої особистості, прокладає «місточки» до розуміння творчості, відкриває чимало нового про обставини особистого життя, психологію творчості, стосунки з оточенням, атмосферу часу, інтереси, звички і багато іншого. Особисті переживання, щасливі і болісні моменти життя часом підштовхують талановиту людину до творчості, стають (найчастіше) її темою, породжують найталановитіші мистецькі шедеври. «Першєство перед усякими другими матеріалами» надавав «кореспонденціям наших письменников» Іван Франко, вважаючи, що «кожне зернятко фактичної інформації» про «прислонене тайною» життя «посуває вивчення нашої літератури наперед».

У статті робиться спроба проаналізувати любовне листування Марка Вовчка, в якому талановита українська, російська і французька письменниця постає і водночас фатальною жінкою, в яку закохувалися найталановитіші чоловіки свого часу (О.Маркович, П.Куліш, І.Тургенєв, П.-Ж.Етцель, Д.Писарєв, К.Кавелін і багато інших). Аналіз цих листів відкриває особливості характеру, поведінки, погляди Марії Маркович, сприймання її друзями, знайомими, рідними, виявляє стильові особливості її епістол і водночас істотно доповнює портрети закоханих у неї чоловіків.

Отож, головна мета статті полягає в дослідженні особливостей інтимного листування Марка Вовчка, адже без епістолярної спадщини створення цілісного психопортрета письменника не можливе. Глибокий аналіз художніх текстів відкриває внутрішню іпостась митця, щоденники, спогади і листи ще більш увиразнюють, доповнюють психологічний портрет художника слова.

Ключові слова: епістолярій, символ, батьківський комплекс, характер, стиль, творчість, закоханість, пристрасть, любов, шлюб, еrogenна психологія.

«Я всегда буду любить тебя...»

Отож, усі ці події відбувалися в травні 1859 року, а вже в жовтні цього ж таки року 26-річна Марко Вовчок зблизилася з молодшим від неї на три роки Олександром Пассеком. 11 жовтня 1859 року він пише до неї таке: «Вы пришли проститься на железную дорогу, мой милый, милый друг, и мы не увидались, – поезд уже тронулся – я на мгновение увидел Вас, кинулся к окну – еще раз видел, но даже взоры наши не встретились. Вы понимаете, как мне грустно, тяжело было, с каждой минутой я был все дальше и дальше от Дрездена, где встретил столько симпатии, столько нежного сочувствия, где обновился душою. Благодарю всем сердцем за те светлые минуты, которые Вы мне дали. ...Мне становилось тяжело – когда явились Вы. Сама судьба спасла меня. Вы каким-то внутренним чувством поняли меня, ...я услышал родной мне голос, как бы отклик души моей – и с чистой верой и преданностью спешил на него. ... Я ожил душою, и Вы мне стали милы и дороги. ... Я верю вам. Я готов снять покров перед Вами с всех тайных изгибов души... Прощайте, мой добрый, дорогой друг – помните душою любящего Вас. Ал. Пассек» [1, с. 64 – 65].

О. Пассек займався вивченням виправних систем тюремного ув'язнення (про це див.: [2]). Незважаючи на протести матері і те, що його викликали в Росію для проведення реформи в'язниць, О. Пассек залишився за кордоном із Марією («Я люблю тебя, мой друг, и много, верь мне. И всегда, и везде. Не будешь получать писем, не думай, что моя любовь изменяется. ... Я всегда буду любить тебя, мой дорогой и милый, и оттого не меньше, что замуж если за тебя не

пойду. Мне замуж идти помешает Афанасий Васильевич, которому это будет хуже смерти, а потом, мое сердце, будешь ли ты счастлив со мной как с женой? Говорят, все проходит, и как часто я сама видала, что все проходит» [3, с. 143], – писала вона).

Опанас Маркович, покинутий Марією, в 1860 році сам повертається із Західної Європи. До речі, з листа І. Тургенєва до О. Герцена (вересень 1860 р.) дізнаємось про участь у цьому І. Тургенєва («Мне с ней было хлопот немало: надо было ее вывести на свет божий из омота фальшивых отношений, долгов и т.д. ...Я решился поместить Марью Александровну в пансион, ...отправить супруга в Петербург, где его ждет место, приготовленное Ковалевским, привести в известность все долги – и тем самым приостановить их – а отчаянного и скверно воспитанного – но умного мальчишку, сына Марьи Александровны, отдать здесь в institution – для вышколения» [1, с. 407]).

«О, русские деятели! Как вы истерзали меня»...

Мандруючи з І. Тургенєвим Європою Марко Вовчок ще деякий час зберігала з ним близькі стосунки. Під його впливом вона переходить у російську літературу, пише «Рассказы из русского народного быта».

До речі, про творчість. Із листа Марії до Г. Фальборка (1894 р.) дізнаємось, «что И. С. Тургенев, которому **малороссийское наречие было совершенно незнакомо**, никогда и **не переводил украинских рассказов** (ідеться про передмову і переклад «Народних оповідань» 1859 року. – І. К.), а дал свое имя по просьбе издателя, кажется Кожанчикова, желавшего таким путем обеспечить успех своего издания» [4, с. 279]. Отже, й не дивно, що І. Тургенєв, котрий насміхався над українськими романтиками (в 1861 році в листі до Марії він пише: «Мне дали 4№ «Основ», из которых я мог заключить, что выше малороссийского племени нет ничего в мире – и что в особенности мы, великороссы, дрянь и ничтожество. А мы, великороссы, поглаживаем себе бороду, посмеиваемся и думаем: пускай дети тешатся, пока еще молоды. Вырастут – поумнеют. А теперь они еще от собственных слов пьянеют. И журнал у них на такой славной бумаге – и Шевченко такой великий поэт... Тешьтесь милые дети» [1, 125]), української мови не вчив.

У 1861 році Марко Вовчок знайомиться з Миколою Добролюбовим, який, закохавшись, пише про неї велику статтю і, як ще донедавна І. Тургенєв, турбується виданням її творів і бере на себе її фінансові справи. В одному з листів до сина Богдана Марковича 1887 року вона так згадувала про своє знайомство з М. Добролюбовим: «Писем Добролюбова у меня очень немного... Эти немногие письма очень характерны, и жаль, если они затерялись. Знакомство с Добролюбовым было тоже недолгое, но воспоминаний оставило много, и я могла бы многое рассказать о нем, хотя видались мы всего какой-нибудь месяц или два. Он обращал меня, что называется, в свою веру и много говорил – говорил о всем и всех. Предупреждаю, что отзывы его о многих, которые пользуются «симпатиями русской публики», были более чем непочтительны. Особенно горько и язвительно осмеивал он Тургенєва. Много говорил о Некрасове, Чернышевском. Одним словом, открыл мне глаза на многое и многих» [4, с. 226 – 227].

За рік до смерті, у 1906 році, в короткому листі до сина Богдана вона напише про пропозицію від журналу «Былое» згадати російських діячів – «вспомнить, например, как Бакунин растратил чешские гроши... О, русские деятели! Как вы истерзали меня. А все надеешься, что вот явится человек» [4, с. 441]...

«Невыносимо мне без моего Саши»...

Отож, у лютому 1861 року Марія вже була з Олександром Пассеком у Римі, про що свідчить лист до неї І. Тургенєва (від 17 лютого 1861 р.), де він пише, що отримав листа для неї від Опанаса Марковича (до речі, в наступному листі від 20 лютого 1861 року знову читаємо: «Прилагаю при сем новое письмо от Вашего мужа» [1, с. 121]) і записку від матері Олександра Пассека, яка хотіла говорити із ним «про *важливу* справу» («Смутно предчувствую, о чем сия дама будет со мной беседовать», – каже І. Тургенєв [1, с. 121]). «Поклонитесь от меня Ешевскому и Вашему спутнику, Александру Вадимычу (Пассеку. – І. К.)», – закінчує свого листа російський письменник. До речі, Опанас Маркович

продовжував писати, висилати гроші й закликати дружину і сина додому (в одному з листів 1862-го року він пише: «Спасибі за любі, ласкаві, хоч і журливі листи. Книг я й досі не получав, квартиру наняв... туди, як бог принесе, і прямуйте. ... Далі все скучніш, все жальніше становиться за Вами. Чи бог не приведе оце і побачити Вас. А як згадаю, як за Вашу щирість Вам дешево дають, то аж серце кривлю обкипає. Друженьки мої, наважтеся та мерщій приїжджайте. Трудно становиться далі без Вас. ...Ваш навіки Опанас. ...Чом Богдась до мене слова одного не напише? Я боюся, чи жив він?» [1, с. 142 – 143]).

Отож І. Тургенєв згодом був покинутий, як і Пантелеймон Куліш. У лютому 1861 року він пише їй «свирепые» письма («Третьего дня Вам написал свирепое письмо, милая Марья Александровна... я пересолил с намереньем – а то бы ничего не вышло. Но основание моего письма справедливо (очевидно, цей лютий лист був написаний після розмови І. Тургенєва з матір'ю О. Пассека, яка всіляко хотіла припинити стосунки свого сина з Марією. – І. К.) – ...Вам нельзя продолжать идти по той же дорожке» [1, с. 121]). В листі від 22 травня 1861 року він, докоряючи їй за короткі листи-записки, в'їдливо запитує «что делают спутники (мова йде про С. Єшевського і О. Пассека. – І. К.), есть ли у Вас еще спутники» і так само в'їдливо закінчує: «поклонитесь – если есть кому кланяться» [1, с. 124 – 126].

Усупереч волі своєї матері і занедбавши слабке здоров'я, по кількох тривожних роках позашлюбного співжиття з Марком Вовчком Олександр Пассек у вересні 1866 року помирає від сухот (про це читаємо у спогадах Б. Лобача-Жученка: «Письменница рвалась в Россию, але повернення відкладалося через хворобу її невінчаного чоловіка О. В. Пассека, який повільно згасав од сухот. ...О. В. Пассек помер у неї на руках у вересні 1866 року в Німечці...» [5, с. 99]). Графиня Катерина Юнге після відвідин Тетяни Пассек з обуренням записала в щоденнику таке: «Всему этому виновата Маркович! Она совершенно увлекла старшего Пассека... И что в этой женщине, что все ею так увлекаются? Наружностью – простая баба, отпечаток чего-то обычного; противные белые глаза с белыми бровями и ресницами, плоское лицо; в обществе молчит, никак ее не разговоришь, отвечает только «да» и «нет»... А все мужчины сходят по ней с ума: Тургенев лежит у ее ног, Герцен приехал к ней в Бельгию, где его чуть не схватили, Кулиш ради нее разошелся с женой, Пассек увлечен до того, что бросил свои занятия, свою карьеру, исхудал весь и уезжает с нею, несмотря на то, что брат только начал поправляться после горячки, а мать захворала от горя. М. умеет так сделать, что ее поклонники во всем заступаются за нее: она бросила мужа, прекрасного человека, – говорят: «он ее не достоин»; бросила ребенка, держала его, как собаку, в кухне – говорят: «ее душа слишком возвышенна, чтобы удовлетворяться мелочью жизни». Как меня возмущает эта женщина! Где же справедливость, когда такие творенья живут на земле, чтобы портить жизнь другим!» (цит. за: [6, с. 148]).

До речі, слід сказати про таке подвійне ставлення до Марка Вовчка з боку жінок і чоловіків: тоді, як перші не розуміли, засуджували, другі кохали, виправдовували, захоплювалися і розуміли (наприклад, фрагмент із листа П. Анненкова до І. Тургенєва: «Я не могу нахвалиться нею. Чи Ви їй наговорили хорошего про мене, чи жіночий розум, якого в неї безодня, вказав їй, що робити, – тільки вона зустріла мене з добротою й відвертістю, які підкоряють людину» [1, с. 405]). Чи не єдиним із представників чоловічого «табору», хто до кінця життя продовжував обливати Марка Вовчка брудом і викривати її натуру, був ображений П. Куліш («І вовк... Ні, се була вовчиця, / А тільки прозвано вовчком... / І не вовчиця, а лисиця / З ехидним нищим язиком... / Тихесенько, мов тінь, ступала, / Хвостом слід вовчий замітала, / І кралася не до курей, а до сердець прихильно-щирих, / До розумів святих-правдивих, / Губила між людьми людей» (цит. за: [6, с. 149])). Проте, як згодом (у 1893 році) напише Марія, «и прежде я была равнодушна к брани, а теперь мало трогает и клевета» [4, с. 270]. А в одному з листів до сина Богдана в 1887 році вона ніби відповідає на ці слова П. Куліша: «...всю мою жизнь я не наставляла нигде лисьих шкур и сколько из-за этого было мне горя и на меня клеветы, а все вот трудно следовать советам благоразумия, все так и лезет в душу пословица – по правді роби, по правді і очі

вилізуть. Пословица гласит, собственно, что «очи» все-таки «вилізуть», но, невзирая на ее сатирический смысл, она всегда двинет меня в сторону правды» [4, 230].

Як свідчать листи, Марія тяжко переживала смерть О. Пассека і довго не могла оговтатися від цієї втрати. В листах до Володимира Пассека (брата О. Пассека), який, за її словами, «один остался нам близок и один не мешал» [3, с. 172], вона писала: «Мне очень тяжело, тяжелее, чем когда-нибудь. ...Самой себе ад какой-то устраиваю» [3, с. 170], «...мне душно. Все душнее с каждым днем, с каждым часом. Я не знаю, как жить буду» [3, с. 171], «Вообще как-то душа полынным заросла» [3, с. 176], «Невыносимо мне без моего Саши. Все осталось в мире по-прежнему, ...но все потеряло для меня радость свою. Может еще много я перечувствую, но уже от радости прежней не встрепенется сердце. Отчего я не могу еще хоть раз обнять его и перенести хоть, как в последнее время с постели на диван. Я ведь еще чувствую живого, тяжесть его тела, его дыхание, – чувствую так живо, что сердце у меня как тогда бьется, как бы лучше его перенести, как бы не уронить. Чужая рука ни одного разу не коснулась его, и до конца он все желал видеть меня. А я как подумаю, что уже его не увижу, не услышу, не могу ни спросить его, ни сказать ему...» [3, с. 182 – 183].

Листувалася Марія і з матір'ю Олександра, Тетяною Петрівною Пассек (ось кілька фрагментів із її листів: «Вы пишете, что около него есть место и для меня. Более дорогого подарка для меня нет на свете. Сколько раз мне было горько подумать, что мне близко земли не достанется. Я знаю, он всегда хотел быть около и близко. Помнится, он огорчился, когда кто-то в разговоре, желая мне польстить, сказал, что мне следует лежать там, где великий Шевченко» [3, с. 177]; «В моей жизни ничто не сбивало меня с принятой дороги и, хотя часом бывало трудно, я все-таки шла по ней и в том, что зовут слабостью, ни я сама, ни другие, не упрекнул меня, но я ... уверенна, что тогда только и счастье женщине, когда она так верит, как любит, что покоряется во всем любимому человеку» [3, с. 178 – 179]; «Я благословляю его, моего единого и верного друга, за каждое его слово, за каждый взгляд, за каждый совет и желание. Благословляю всю жизнь нашу, от первого мгновения, когда увидела его, до последнего, когда с ним простилась» [3, с. 180]).

У травні 1867 року Тетяна Петрівна Пассек запрошує Марію погостювати до них на дачу, де «Саша три лета жил», побачити його кімнату, місця, де він любив гуляти («...не знаю, как Вам, а мне Вас видеть и горько и хорошо. Поживем вместе – попривыкнем, легче будет – авось. Я так думаю иногда, что и Вам ни с кем так отрадно быть не может, как с нами – пока Ваше горе не остыло» [1, с. 231]).

«Не рыдай так безумно над ним!»

Проте, як свідчить листування, в лютому 1867 року в житті Марії з'явився інший чоловік. Повертаючись до Петербурга, Марко Вовчок на вокзалі зустрічає свого троюрідного брата, відомого критика Дмитра Писарева. 34-річна Марія Маркович поринає у нові стосунки. 21 лютого 1867 року він пише до неї: «Мне очень хочется Вас видеть, так хочется, что даже плохо верится в Ваше возвращение. Тебе странным покажется, что я вдруг написал тебе Вы. ...Это Вы заменяет множество ласкательных эпитетов, на которые я вообще не мастер» [1, с. 224].

Листи Д. Писарева свідчать про нестерпність для нього розлуки з Марією, невимовний сум, напружене чекання, турботу про кохану («...мне не грустно, но вокруг меня все как будто полиняло. Вся краска, вся позолота жизни, весь смысл и весь смех – все это слезло и уехало в Москву», «А ты, милая, милая, милая, не забудь принять пилюли. И береги себя, и не утомляйся, и не простуживайся, и ешь много мяса, и пей белое вино. А я буду такой тихий и такой умный, что ты будешь мною вполне довольна. Твой Д. Писарев» [1, с. 250], «Все мое життя і вся моя душа відкриті й чисті перед тобою. ...пиши мені часто і намагайся любити мене хоч трошки» [1, с. 256], «Милая, хорошая моя Маша! Написавши это восклицание, я задумался с пером в руках. Не знаю, что я тебе хотел сказать, не умею ясно выразить, о чем я думал. Но основной мотив был все тот же: люби ты меня, а уж я тебя так люблю и еще так буду любить, что тебе, конечно, не будет холодно и тоскливо

жити на світ» [1, с. 261], «Але якби ти знала, який я сумний і який я глибоко самотній. Мені здається, що ти ніколи не повернешся» [1, с. 264]).

У листі від 9 грудня 1867 року Д. Писарев емоційно виповідає своє «тяжке враження» від Маріїного листа, де вона, очевидно, дорікає за прийом у її вітальні В. Слепцова. Цей лист цікавий з позиції оприявлення в її характері таких рис, як люб'язність і жорстокість (Н. Зборовська пише про її любовну поведінку, тобто стосунки із закоханими в неї чоловіками, як імітацію, що формується на основі садомазохістської ерогенності (див.: [7, с. 109, 115]). «Отже, це хоробрість – поговорити годину із Слепцовим у твоїй вітальні? Отже, це щось, що потребує прощення і що може бути прощено тільки в ім'я роботи? – збентежено запитує Д. Писарев. – ...Невже ж завжди тільки в ім'я роботи ти будеш прощати мені? ...Справді, я ніколи не думав, що через якийсь візит Слепцова... я буду змушений діставати прощення... І це в той момент, коли я сам-один, коли ти знаєш, що я повинен страждати від твоєї відсутності, ...що я не знаю, де дітися, що я понад усе потребую любові і ніжності, що... я більше не знаю що, але справді, ти буваєш іноді дуже жорстока. Я весь цілком віддався тобі, я не можу й не хочу повернути себе, я не існую і не хочу існувати поза тобою, і в той же час я завжди бачу, що над моєю головою існує небезпека розриву наших взаємин. І ця небезпека виринає тоді, коли я менш за все на неї чекаю. Якби ти знала, як мені сумно» [1, с. 265 – 266].

Під впливом Д. Писарева Марко Вовчок перекладає російською «Походження людини» Ч. Дарвіна і «Життя тварин» А.-Е. Брема. Однак стосунки ці закінчилися дуже трагічно. Поїхавши з нею на інтимний відпочинок, Дмитро Писарев потонув, купаючись у Ризькій затоці, в липні 1868 року. В. Жуковский напише їй з цього приводу: «Вы помните, что с той минуты, когда Вы решили провести лето вместе, он был совершенно счастлив» [1, с. 285], а М. Некрасов прише вірш «Не рыдай так безумно над ним! / Хорошо умереть молодым...» [1, с. 282].

«...скільки порожнечі навколо Вас...»

У 1867-ому році сталася ще одна смерть: не дочекавшись дружини і сина, в Чернігові помер Опанас Маркович. Пантелеймон Куліш описав це так: «В Парижі гостюють міняючись люде грошовиті. Вовчок позичає в них, приятелюючи, гроші, в кого тисячу рублів, у кого сотню, а в іншого й десяток; а тим часом синок її росте гаменом (розтелепою). Бідний Опанас ідолопоклонствує перед жінкою й заочі, посилає в Париж гроші, жде її не діждеться, вбираючи свою оселю квітками й вінками, а вона – от-от прибуду! – та й водить його місяць за місяцем, рік за роком без кінця, аж поки й сконав горобаха, нудячи світом, сконав таким злиденником, що ні за що було й поховати: поховали його громадяне по-староруськи братським коштом» (цит. за: [6, с. 147]).

9 вересня 1867 року тітка К. Мордовіна пише Марії про хворобу О. Марковича: «Милая Маша! Посылаю письмо, полученное от Дорошенко – из него ты узнаешь о безнадежной болезни Афанасия и об его желании взглянуть в последний раз на Богдана. ...По получении моего письма ты, конечно, тотчас же займешься своим отъездом... Кажется, нельзя и представить себе, чтобы было иначе. Верно, ты сама чувствуешь, Маша, что тебе *необходимо* видеть Афанасия в последние минуты его жизни – и он умрет спокойнее, и тебе спокойнее будет доживать век свой, если Вы проститесь дружелюбно на вечную-вечную разлуку! ...как было бы страшно *опоздать*! Да это страшнее, нежели опоздать для себя!» [1, с. 242 – 244]. Певно, що Марія таки запізнилася, в листі до Ф. Лазаревського вона писала: «Афанасий Васильевич умер в ночь с 31 августа на 1 сентября, и Богдан не мог бы успеть приехать, если бы даже выехал тотчас после получения письма от Дорошенко» [3, с. 200].

«У мене великі неприємності й прикрості, – пише Марія в листі до П'єра-Жуля Етцеля, французького письменника, друга і видавця творів Жуля Верна, з яким її познайомив І. Тургенєв. – Надто довго Вам розповідати всі подробиці, до того ж слухати цю оповідь не зовсім приємно, і я не люблю плакатися. Але для мене велике полегшення сказати Вам, що я відчуваю, що мене мучить чи звеселяє. Це трохи нагадує молитву, ту добру молитву, яка нічого не просить, задовольняючись сама собою, яка втішає і заспокоює, нічого не змінюючи

в житті» [3, с. 195]. У листі-відповіді Ж. Етцель напише їй співчутливо: «Моє любе велике дитя! Спогад про Вас, наче промінь, пронизує мені серце серед моїх щоденних турбот. ...Чи вірите Ви справді у своє повернення до Франції – скільки порожнечі навколо Вас, викликані смертями, про які Ви говорили. Як змінилося Ваше життя! Розкажіть мені про тих, хто зміг оселитися у Вашому серці по всіх тих утратах. Мені нестерпно, що Ви там страждаєте, а я сиджу тут і не можу Вам хоч трохи допомогти» [1, с. 246 – 247].

«...серце моє цілком належить Вам»...

Отже, П'єр-Жуль Етцель – третя «батьківська» постать (йдучи за Н. Зборовською) в любовних історіях Марка Вовчка («Я щасливий, що Ви маєте п'ятьох братів у Петербурзі і ще одного – в Парижі, – пише Ж. Етцель. – Отже, разом це буде шестеро братів, на яких Ви можете покластися, моє любе, любе дитя» [1, с. 235]). З 1866 року майже на сорок років Марко Вовчок стала постійним співробітником його журналу і отримала виключне право на переклад Жуль Верна в Росії («О, якби я був багатим, а Ви – французькою письменницею, такою, якою Ви є в Росії. З якою радістю я видавав би Ваші твори, як би я від усього серця допомагав Вашому успіхові» [1, с. 281], – писав до Марії Ж. Етцель). «Моє дороге велике дитя», «люба велика нерозумнице», «моя люба велика любонько», «любий друже» – звертається він до неї в листах. Він адаптує до місцевого читача її повість «Маруся», яка за декілька років буде перевидана у Франції понад 20 разів.

У листах Ж. Етцеля – романтична закоханість, пристрасть («Ах, любий, любий друже. Мене відмолодила ніжна пристрасть до Вас. Певно, хто любить, ніколи не старіє. Надія на те, що ми з вами побачимось, спогади, які для вірних сердець замінюють справжнє життя, – ось що дає мені сьогодні ... можливість оновлення, наче відродження. Хіба Ви не згодні, що це добре – справляти на відстані такий вплив на старе серце, цілком віддане Вам. Хіба не добре відчувати, що Вас ніжно кохають? Я вірю у вашу прихильність, вірю більше, ніж ви самі...» [1, с. 355]), бажання завжди вислухати і допомогти («Так знайте ж, що коли ніжно любиш людину, то повинен бути певним, що вона не має клопоту з грошима. ...перед усіма випробуваннями життєвими – Ви людина нездоланна, Ви – мільйонер. ...І скільки б Ви не витрачали скарбів на скорботу, Вам ще залишиться серце, повне по вінця, ніби скриня, для майбутніх скорбот. Але що може зробити душа, коли нема ні гроша?» [1, 322 – 323]), спогади про прекрасні миті спілкування з Марією, мрії про нові зустрічі («...хоч Ви й є справжнє чудовисько, я щасливий від думки, що знову Вас побачу, так, саме щасливий» [1, 343]) і водночас реалістичний аналіз слів, вчинків і почуттів Марії («Ваше мовчання нагадує небуття. І коли я пишу, все більш і більш дивуючись Вашій німоті, я починаю питати себе: навіщо ти пишеш людині, яка не існує і не хоче існувати?» [1, с. 302]; «Завжди є щось туманне, недоговорене у Ваших словах, коли йдеться про факти, про реальні речі. У Вашій голові чітко окреслюється лише уявний світ» [1, с. 330], «Я наче стою перед мармуровою статуєю, не знаючи, заговорить вона коли-небудь чи ні більш-менш ясно» [1, с. 343]), Ж. Етцель пише про різність їхніх бажань («Воно (її молоде серце. – І. К.) не розуміє, що ти не зміг просити її пожертвувати тобі все своє життя. Для нього любов – це **пристрасть**, для тебе – **самозречення**. ...Ти хотів би, щоб вона була **вільна** навіть у коханні, нічим йому не жертвуючи, а вона мріяла бути **рабинєю**» [1, с. 303]. До речі, про таке відчуття/сприймання любові як покори пише й сама Марія: «...я завжди думала и теперь уверенна, что тогда только и счастье женщине, когда она так верит, как любит, что **покоряется во всем любимому человеку**» [3, с. 178 – 179]), він закоханий, але водночас відчуває, «що Марія Вілінська роздвоює його психіку» [7, с. 105] («Я відчуваю, що серце моє цілком належить Вам. Я чекаю години, яка нас з'єднає, але **я прагну будь-що відокремитися від Вас морально**» [1, с. 305]), підозрює, що в той час, коли він «о 6-й годині з половиною 30 вересня» мріє про неї, у її думках його зовсім не існує («Де Ваше серце? Або Ваші думки саме зараз, коли я Вам пишу? Чи мене зовсім немає в них? Чи, може, в ту секунду, коли я мрію про Вас..., **Ви думаєте про мене не більше, ніж про місяць чи про торішній сніг?**» [1, с. 355 – 356])).

«Если бы Вы знали, как я рвусь из Петербурга...»

У Петербурзі Марко Вовчок співпрацює в журналах «Отечественные записки» і «Русское слово», пише російською повісті «Живая душа» (1868), «Записки причетника» (1869 – 1870), «Теплое гнездышко» (1873), «В глуши» (1875), «Отдых в деревне» (1876 – 1899), багато перекладає з французької. У 1870 році Марія береться за укладання й редагування журналу «Переводы лучших иностранных писателей» і, залучаючи до перекладацької роботи інших письменниць, підписує переклади власним прізвищем. Викриття сталося після виходу перекладу казок Андерсена. Марка Вовчка звинуватили в плагіаті (про це див.: [5, с. 181 – 183; 7, с. 114; 8]). Її репутація перекладачки й письменниці зазнала краху. В листах до Ф. Лазаревського восени 1877 року вона писала: «Если бы Вы знали, как я рвусь из Петербурга и до чего мне опротивела петербургская суэта. Даже не работается здесь. Только и думаю теперь, как бы поскорее бежать подальше куда-нибудь в степь, где бы не встречать ничего похожего на здешние лица, нравы, суету и ложь» [9, с. 457], «Я теперь только и думаю о том, что вызволюсь из Петербурга и отдохну от него и всех его скверн. Смотрите, только не проговоритесь, кто я и что я...» [9, с. 458]. Марія виїздить із Петербурга в провінцію і продовжує писати російською. «З 1875 року, – пише Б. Лобач-Жученко, – визріває план залишити назавжди Петербург, порвати з літературою, відійти від давніх знайомих, оселитися в провінції» [5, с. 133].

У 70-х роках Марію оточують юні чоловіки, за її словами, «студентська «колонія» (з листа Марії до М. Лобача-Жученка: «Вся наша колония ликует по этому случаю. ...Он (Богдан Маркович. – І. К.) уверяет, что мы заживем чудесно все вместе» [3, с. 244 – 245]; з листа до В. Єракової: «Мы живем здесь целой колонией и очень мирно, и хорошо. Всех нас, в полном сборе, было 11 человек, из которых трое принадлежало к прекрасному полу, а теперь осталось 7» [3, с. 247]), друзі-однолітки її сина, які один за одним закохуються в неї. Б. Лобач-Жученко пише: «Удома вона була оточена закоханими в неї членами «колонії». То були Анатолій Ген, студент Військово-медичної академії, на прізвисько Доктор, Ваня Лебедев, якого називали Іваном-царевичем, і Миша Жученко – Красна дівиця. Саме йому вона віддала перевагу» [5, с. 177].

«...пусть хоть в Камчатку вместе...»

Отже, обрала 38-річна Марія Вілінська 22-річного Михайла Лобача-Жученка, який «був старший від Богдана лише на два роки і з 1871 року жив у неї на квартирі як родич з України» [5, с. 134], і навіть видала позашлюбну дитину свого сина Богдана за власного сина в шлюб з М. Лобачем-Жученком. «Ця дитина, – пише Н. Зборовська, – стане своєрідним несвідомим маневром досвідченої жінки для зміцнення нової сім'ї з юним чоловіком» [7, с. 106]. Спостереження над листами ніби підтверджує цю думку відомої літературознавки. В кожному листі до Михайла Лобача-Жученка, починаючи з 1876 року, Марія згадує про Боря з обов'язковими словами про те, як він сумує за татом («Знаешь, он тебя зовет мамой тоже. Увидел твою соломенную шляпу: мама! Мама! Увидел твой портрет, опять: мама! мама! Взял его, стал целовать. При звонке сей час же встрепенется, ждет тебя» [4, с. 91], «Где Миша? Показывает ручками – нема! Портрет твой по-прежнему узнает и целует, затем дает мне целовать» [4, с. 93], «Да, я потребую с Лизы (Є. І. Корнільєва, справжня мати Бориса Лобача-Жученка. – І. К.) хоть по 3 рубля в месяц на Боряку, которому, доктор говорит, надо бы комнату, где играть одному... Богдан обещал тоже давать» [4, с. 95], «Мне, кажется, не верили, но вчера он увидел твой портрет, и схватил, и стал целовать с криками «а – а», чем всех удостоверил» [4, 100], «Боря очень скучает и вчера даже плакал по тебе. Я ему в утешение повесила твой портрет над кроваткою. Едва успел продрать глазенки, уже спрашивает, где ты» [4, с. 112], «...Боря...беспрестанно: «Пап! пап!» Ночью проснулся и заплакал: «Пап! пап!» [4, с. 119], «Боря то и дело тебя вспоминает, говорит, что ты уехал с дымом...» [4, с. 120], «Боря беспрестанно тебя вспоминает и, как звонок, летит к двери: «Папа! папа!» [4, с. 123], «Боря все просит сделать ему дым, как пап! поехал» [4, с. 126], «Боря ... смотрит на твою карточку и повторяет «Папа, папа, папа» [4, с. 127], «Сегодня он взял альбом и все твердил: «Папа мильлі! папа мильлі!...» Скоро ли, скоро ли мы обнимем

свого милого папі?» [4, с. 135], «Боря ужасно по тебе скучает. Первые два дня как вечер – плачет, как утро – плачет: «Где мой папа! Соз, мне скучно без папы! Какой я бедный мальчик!» [4, с. 153 – 154] і т.д.). Лише в серпні 1894 року, коли Борис Лобач-Жученко виїздив до Петербурга на навчання, Марія передала йому документи і змушена була розповісти про таємницю його народження й усиновлення (про це див.: [4, с. 536]).

Ще в 1869 році Ж. Етцель питав Марію: «Скажіть відверто, Ви вирішили одружитися? З ким і коли? Я для Вас як батько і повинен це знати. ...Я боюся, що Ви примуєте себе йти заміж, що в цьому не бере участі ні Ваше серце, ні Ваш здоровий глузд» [1, с. 360 – 361]. У 1878 році Марія і Михайло Лобач-Жученко одружилися. «Останній шлюб Марії Вілінської, – пояснює Н. Зборовська, – засвідчує другу фазу її чуттєвості. Її ерогенна психологія, вступивши у зрілу фазу життя, тобто задовольнивши свою «мазохістську інфантильність», що так спокушала старших чоловіків, потребує психологічного обертання» [7, с. 106].

«...я все-таки не по-прежнему щедра на письма»

У листах Марії до другого чоловіка протягом усього періоду їхнього листування і подружнього життя звучить туга за ним, бажання повернутися якнайшвидше додому, безмежна турбота і запевнення в любові вірній і навіки: «Милый мой друг, доброй тебе ночи. ...Если бы это правда, что души наши летают куда угодно, я бы сейчас отправила свою... к тебе и она бы тебя поцеловала в оба глаза, как теперь это мысленно делаю. ...Обнимаю и целую тебя издали, мой дорогой друг» (1871 р.) [3, с. 249]; «Как хорошо подумать, мое золото, что, может быть, скоро мы опять с тобой будем читать «Мертвые души» ввечеру или варить кофе утром. Жду не дожусь, когда буду дома» (1871 р.) [3, с. 252]; «Милый, дорогой мой Миша, очень по тебе тоскую. Все постыло, хочется домой. ...если ты беспокоишься, что я тебя забываю, то ты самый неблагодарный непаинька, какой только есть на свете. Верь, хороший мой, ненаглядный Миша, что никто не становится между нами, никого я не мешаю в наши дела, никого я не слушаю. Верь, мое серденько, что я верно тебя люблю и ни на минуту не забываю. Я очень, очень здесь тоскую. Так бы и полетела домой!» (1873 р.) [4, с. 26 – 27]; «Очень начинаю скучать, дорогой мой Миша, очень хочется домой. ...Я начинаю непозволительно скучать. Завтра переговорю с Этцелем и назначу день отъезда. ...Так все постыло и сказать тебе не могу. ...Домой, домой хочу! ...До свиданья, дорогой мой Жучок. Прошу тебя, береги свои силы, свое здоровье. Не одна геодезия на свете, есть и еще кое-что и кое-кто. ...До свиданья, дорогой, милый, хороший мой друг. ...Будь паинька, паинька, паинька» (1873 р.) [4, с. 30 – 31]; «Глупенький, что спрашиваешь, люблю ли я тебя, а сам этого не знаешь до сих пор. Не знаешь даже, что **раз я полюбила, то уже не разлюблю**» (1875 р.) [4, с. 84]. Вона турбується ним, як мати дитиною («А не холодно ли тебе будет ехать? Не прислать ли тебе твоё теплое пальто? Береги себя, мой милый Мишечка, не простудись. Обедай хорошенько, не жалея ничего для себя, если меня хоть капельку любишь. Не скучай, не читай чересчур много. Старайся, чтобы эта поездка тебя укрепила. Езди куда-нибудь гулять. ...Пей вино. Бедненький мой непаинька, один там сиротою, некому его покоить и беречь. Помни, милый, что ты дороже всего и береги себя. Приезжай здоровый, и как хорошо заживем опять. Крепко, крепко тебя обнимаю и не хочу пускать. Твоя Маруся» (1875 р.) [4, с. 80]).

А ось фрагменти листів, писаних більш як через двадцять років: «Давай сюда свои милые глаза, я их поцелую, и свою дорогую голову, усталую, тяжелую от всяких дум, и отдохни около своей неизменной, своего верного преданного друга. ...Милый, милый, я ведь там, около тебя. Если вспомнишь днем, проснешься ночью, всегда, всегда скажи себе: она тут, со мною. ...Обнимаю тебя не тысячу раз, а обнимаю и так *остаюсь* долго, долго, пока тебе не станет полегче» (1895 р.) [4, с. 295], «...ввечеру щемит сердце, да поутру замирает или ночью, когда забывшись, со сна, начинаю прислушиваться, спишь ли. Без этого, видно, нельзя... Целую, целую моего милого, любимого, и знай, я там, встречаю тебя..., хожу с тобою везде по улицам, а когда ты ляжешь, слушаю, спишь ли ты» (1896 р.) [4, с. 319], «Крепко-крепко целую милые глаза, и, как вспомню, какие они печальные в последнее

время, то плакать хочется. Но надо быть бодрым и помнить, что ничто нас не разлучит, никто не отнимет у нас нашего 25-летнего счастья» [4, с. 322], «Да, милый, пусть хоть в Камчатку вместе, вместе хорошо и в Камчатке, но не вместе везде в самой благословенной местности нет радости и покоя» [4, с. 326].

«...справжня велич у світі – ...це живий і тихий краєвид...»

Марко Вовчок завжди із задоволенням подорожувала. В її листах є чимало описів місцевості, де вона в різні роки жила, і її ставлення до тих місць і людей. Ще 1850 року в листі до Опанаса Марковича Марія писала: «...справжня велич у світі – в усьому, що створено самим богом: це живий і тихий краєвид...» [3, с. 21]. Із листа до Тетяни Пассек дізнаємося, що Марія не любила Петербург («Не по душе мне как-то Петербург. ...Мне в Петербурге, особенно по ночам, когда не спалось, очень упорно приходило желание выброситься из окошка роскошных пфелевских комнат» [3, с. 178]). Після цих слів одразу виникає ланцюжок асоціацій – у скількох людей Петербург викликав подібні відчуття! Згадаймо Т. Шевченка («В Петербурзі я не всиджу, він мене задушить») або М. Гоголя («...при мысли о Петербурге, мороз проходит по моей коже, и кожа моя проникается насквозь страшною сыростью и туманною атмосферою...»), певно таки правий А. Міцкевич, «Что Петербург построил сатана»...

Згодом, у 1894 році, живучи в Саратові, Марія з ностальгією згадувала Україну, писала, що любить село, і так описувала це місто: «Ты спрашиваешь, привыкла ли я к Саратову, т. е. примирилась ли я, что ли? Как тут мириться или не мириться, когда необходимо в нем жить. ...Ничего в нем нет привлекательного. Природа какая-то тощая, то и дело пыль. Конечно, **я бы отдала его за одну веточку растущего над Росью чебреца**. Впрочем, мне бы и в самом Киеве с его садами не было приволья, потому **я только люблю деревню, – всю жизнь любила ее с самого детства и уже теперь верно не разлюблю**» [4, с. 278]. За рік її враження ті ж самі: «Саратов такой же неприятный, как и прошлого года. Я не узнаю здесь мою ненаглядную весну, – ее заменяют неприятный ветер и столбы пыли. ...**О, милая Рось и твои зеленые берега, как легко там дышать!** У тебя в Петербурге все-таки лучше, хотя там **весна более полицейская, чем природная**, но, по крайней мере пыли нет, пыль не душит...» [4, с. 280 – 281]. Згадуються слова М. Гоголя: «Приход весны в нашу пыльную столицу, которая вовсе не похожа на весну, заставляет меня с сожалением вспоминать о нашей малороссийской весне» [10, с. 36].

У 1906 році Марія захоплена Нальчиком, пише про місце, до можна ловити форель, дивовижне повітря, багатство квітів, «и солнце, солнце, солнце еще не жгучее, но какое животворное» [4, с. 440], закликає Богдана купити собі тут землю («Ведь не век же будешь мыкаться по петербургским улицам...» [4, с. 443]), каже, що тут жодна дама, яка поважає себе, не витримає й тижня, про себе ж пише: «Предпочитаю свою oubliette'у (подземную тюрьму) около Нальчика» [4, с. 441]. А ще каже не писати їй нічого про видання («уморилась... Да и надоело мне понапрасну о них толковать» [4, с. 441]).

«...не выставяйте моего имени...»

Саме у цьому шлюбі Марія Лобач-Жученко перестане бути письменницею. У 1883 році в листі до вже хворого Жуля Етцеля вона так описала своє життя: «...З того дня, коли я з Вами познайомилася, я не припиняю благословляти випадок, що привів мене до Вас, і благословляти Вас. Я Вас і зараз благословляю і плачу так, як вже давно не плакала. ...Ви просите в мене портрет, але я його не маю. То не так легко примусити себе зробити свій портрет у цьому краю, більш дикому, ніж інші землі великої Росії. Чи знаєте Ви, любий друже, що протягом багатьох місяців я не мала можливості побачити своє обличчя у дзеркалі, а щоб зачесатися, я використовувала маленьку лупу і, уявіть собі, з часом я настільки до цього звикла, що коли опинилася перед справжнім дзеркалом, то ледве себе впізнала. Якби я Вам про все це усно розповіла, Ви б голосно сміялися і знайшли багато чого сказати про моє обличчя, що не стає гарнішим, відбиваючись у лупі. Чи не так? Моє залізне здоров'я протистоїть усьому... Зараз я живу в напівдикому місті, оточеному степами, у яких бродячі калмики випасають свої отари, але в ньому є аптека, лікар, пошта.

...Живу ізольовано від усіх, все, чого я бажаю, – це бути непомітною і нікому невідомою. ...Ось уже 4 роки, як я більше не працюю, і не можу Вам передати навіть, як від цього страждаю. У моєму житті наче виникла порожнеча, яку ніщо не може заповнити. Ви знаєте, що я заробляла на життя своєю працею, і...інше існування...не може зробити мене щасливою» [4, с. 182 – 183].

Марко Вовчок у цей період свого життя намагалася ізолювати себе від будь-яких знайомств (у листі до Богдана Марковича в 1893 році вона пише: «...я решила бесповоротно никаких знакомств не заводитъ, даже с так называемыми хорошими людьми. Прошу тебя, не забывай этого и не заводи ни с кем речей о моем возможном приезде» [4, с. 271]) і забути про свій псевдонім (у листі до Михайла Лобача-Жученка в 1885 році вона писала: «Ты знаешь, как я далека от хвастовства своим именем, а все-таки теперь вот оно опять сослужило мне службу, как и в других трудных случаях. Раздумывая, я решила, что вместе с горем оно принесло мне и пользу» [4, с. 194], а в епістолі до М. Чернишевського в 1887 році, посилаючи йому листи М. Добролюбова і свої спогади про нього, Марко Вовчок просить: «не выставляйте моего имени. Читателю все равно, чьи воспоминания, если Вы их приводите, а мне одна мысль видеть опять это имя или, правильнее, кличку в печати невыразимо тягостна» [4, с. 227]). «Вона найбільше боялася – пише Б. Лобач-Жученко, – щоб на новому місці, де житиме, не дізналися про її минуле, не ототожнювали пані Лобач з Марком Вовчком, яка канула в Лету...» [5, с. 133 – 134]. В листі до Ф. Лазаревського вона писала: «...пусть Марко Вовчок исчезнет, как в воду канет, и пусть остается под водою до самой смерти, – это лучшая мера дожить до нее спокойно и много работать» [9, с. 458].

Наприкінці життя син Богдан намагався повернути матір до творчості, знову стати Марком Вовчком, проте Марія цей псевдонім тепер сприймала як страхітливе прізвисько («Письмо твое усугубило мрачное расположение духа, т.е., собственно, не письмо, а предложение поставить вместо имени доктора «Марко Вовчок». Скажу тебе, что большей обиды и огорчения мне невозможно сделать, как вытаскивая снова на свет эту ненавистную мне кличку. Я точно переживаю снова все гадости виденные, все страдания испытанные, когда встречаю случайно где-нибудь эту кличку. Да, запомни это: невозможно мне сделать больших обиды и огорчения, как способствуя тем или другим путем вывести опять эту кличку, заставит ее повторять – с похвалами или бранью – все равно. Если я когда стала бы работать по-прежнему, то только совершенно независимо от прежней клички» (24 лютого 1891 р.) [4, с. 247]).

Б. Лобач-Жученко пише, що Марія не хотіла «виступати з новими речами під своїм давнім псевдонімом» (у 1905 році вона писала до сина Богдана: «Не тыкай меня и моего имени, как ты имеешь привычку делать. Старые друзья умерли, остались враги...» [4, с. 419], «Ужасно бы хотела перевести эту вещь, хотя бы и под своим **омерзительным мне псевдонимом**» [4, с. 420]), а писала про оповідання «початківця», «молодого лікаря», згодом «лікаря Приймо». Були й інші псевдоніми: Я. Канонін, Марк Далекий (про це див.: [5, с. 211, 236, 237]). В одному з листів до Богдана Марковича в 1904 році вона тричі застерігає: «...конечно, не объявляя моего имени», «ничего не говоря об авторе», «...конечно, без моего имени. Лучше даже, чтоб не знали, кто именно пишет, – скажешь: приятель, знакомый человек Черт Иванович Веревкин» [4, с. 409]. Таке намагання Марії Лобач забути свій псевдонім Н. Зборовська пояснює переживанням у своєму українському минулому неусвідомленої ганьби за фальшиву гру [7, с. 115]. «...Только елико возможно менее выставляя известную писательницу Марко Вовчок, что я всегда, вечно ненавижу» [4, с. 446], – писала Марія в 1906 році.

Висновки. Отож, як писала Н. Зборовська, «таємниця Марка Вовчка полягає в її потужній ерогенності, не зафіксованій на конкретному чоловікові» [7, с. 103]. Вона могла успішно розігравати любов із багатьма чоловіками, адже жоден із них не зачіпав її душу («Вы являетесь мне в виде темного сфинкса, около которого беспрестанно сверкают телеграммы, столь же непонятные», – писав І. Тургенєв [1, с. 112]). Марко Вовчок – видатна українська, російська і французька письменниця, фатальна жінка, в яку закохувалися

найталановитіші чоловіки свого часу, – померла майже нікому невідомою в Нальчику на Кавказі 10 серпня 1907 року.

Список використаної літератури

1. Листи до Марка Вовчка: У 2-х т. – К.: Наукова думка, 1979. – Т. 1. – 480 с.
2. «Благородный, прекрасный Вадим» (часть 3) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://moskva-yug.uscoz.ru/publ/4-1-0-111>
3. Листи Марка Вовчка: У 2-х т. – К.: Наукова думка, 1984. – Т. 1. – 400 с.
4. Листи Марка Вовчка: У 2-х т. – К.: Наукова думка, 1984. – Т. 2. – 624 с.
5. Лобач-Жученко Б. Про Марка Вовчка. Сторінки до біографії письменниці. – К.: Дніпро, 1979. – 310 с.
6. Нахлік Є. Подружнє життя і позашлюбні романи Пантелеймона Куліша: Документально-біографічна студія. – К.: Український письменник, 2006. – 351 с.
7. Зборовська Н. Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури. Монографія. – К.: Академвидав, 2006. – 504 с.
8. Цалик С. Як Марко Вовчок «літературних негрів» наймала / С.Цалик // Країна. – 2011. – № 27 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://gazeta.ua/articles/history-journal>.
9. Марко Вовчок. Твори: В 6 т. – К.: Державне видавництво художньої літератури, 1956. – Т. 6. – 616 с.
10. Гоголь Н. Собрание сочинений в 8 т. – М.: Правда, 1984. – Т. 8. – 400 с.

Одержано редакцією 21.01.2015 р.

Прийнято до публікації 02.02.2015 р.

Аннотация. Кошова І. Любов – не любов. Размышления над любовной перепиской Марка Вовчок (Статья вторая). Эпистолярное наследие выдающихся людей – неотъемлемая, очень важная и невероятно интересная часть их духовного наследия. Чтение этих писем, исследование их «под микроскопом» открывает новые неизвестные грани талантливой личности, прокладывает «мостики» к пониманию творчества, открывает много нового об обстоятельствах личной жизни, психологии творчества, отношения с окружающими, атмосферу времени, интересы, привычки и много другого. Личные переживания, счастливые и трагические моменты жизни часто подталкивают талантливого человека к творчеству, становятся (зачастую) его темой, порождают талантливые художественные шедевры. «Первенство перед всякими другими материалами» предоставлял «корреспонденциям наших писателей» Иван Франко, считал, что «каждое зернышко фактической информации» о «прикрытой тайною» жизни «продвигает изучение нашей литературы вперед».

В статье делается попытка проанализировать любовную переписку Марко Вовчок, в которой талантливая украинская, русская и французская писательница является и одновременно роковой женщиной, в которую влюблялись талантливые мужчины своего времени (А.Маркович, П.Кулиш, И.Тургенев, П.-Ж. Этцель, Д.Писарев, К.Кавелин и многие другие). Анализ этих писем открывает особенности характера, поведения, взгляды Марии Маркович, восприятие ее друзьями, знакомыми, родными, выявляет стилистические особенности ее эпистол, и в то же время существенно дополняет портреты влюбленных в нее мужчин.

Итак, главная цель статьи заключается в исследовании особенностей интимной переписки Марко Вовчок, ведь без эпистолярного наследия создание целостного психопортрета писателя невозможно. Глубокий анализ художественных текстов открывает внутреннюю ипостась писателя, дневники, воспоминания и письма еще больше подчеркивают, дополняют психологический портрет художника слова.

Ключевые слова: эпистолярный, символ, отцовский комплекс, характер, стиль, творчество, влюбленность, страсть, любовь, брак, эрогенная психология.

Summary. Koshova I. Love – Not-Love. Reflections on Marko Vovchok's love letters. The epistolary heritage of the famous people is the integral, very important and incredibly interesting part of their spiritual legacy. Reading these letters, studying them “under the microscope” open new unknown facets of the talented personality, lay “bridges” to the understanding of literary works, reveal a great deal of intimate life, the psychology of art, relationships with environment, time atmosphere, interests, habits etc. Sometimes personal feelings, happy and painful life moments for talented person become motives to art, subject or idea and generate brilliant artistic masterpieces. Ivan Franko gave privacy to “our writers’ correspondences” of other materials, considered that “every grain of factual information” about mysterious life “promoted literary studies forward”.

The article presents the attempt to analyze Marko Vovchok's love correspondence in which talented Ukrainian, Russian and French writer is also posed as femme fatale. The most talented men of that time (A. Markovych, P. Kulish, I. Turgenev, P.-J. Hetzel, D. Pysarev, K. Kavelin and many others) fell in love with Marko Vovchok. Analysis of these letters reveals character traits, behavior, views of Maria Markovych, perception by her friends, familiars, relatives, visualizes stylistic features of her epistles and at the same time significantly complements portraits of men in love with her.

Thus the main purpose of the article is to study features of Marko Vovchok's intimate correspondence because creation of holistic psychological portrait of the writer without epistolary heritage is impossible. Profound analysis of literary texts detects internal hypostasis of writer; diaries, memoirs and letters even more stress complement psychological portrait of the literary artist.

Key words: epistolary, symbol, Father complex, character, style, literary works, amorousness, passion, love, marriage, erogenous psychology.

УДК 821.161.2–32.09 «18/19»

Тетяна ТКАЧЕНКО

ДОМІНАНТИ МАЛОЇ ПРОЗИ ЛЮДМИЛИ СТАРИЦЬКОЇ-ЧЕРНЯХІВСЬКОЇ

У статті розглядаються головні формальні та змістові складники прозових текстів Людмили Старицької-Черняхівської, а також аналізується ідіостиль письменниці. Зокрема, досліджуються зразки малої прози авторки, їхні формальні та змістові складники.

Людмила Старицька-Черняхівська (1868 – 1941) – українська поетка, прозаїк, перекладачка, драматург, мемуарист, культурно-громадська діячка, котра своєю творчістю і життям утверджувала самобутність української нації, захищаючи її право вільного голосу в міжнародній спільноті.

Літературна спадщина письменниці презентує різні жанри та види художньої словесності. Однак здебільшого дослідники звертають увагу на драматургію авторки або вивчають історичні прозові твори, вбачаючи паралелі з тематикою творчості батька письменниці. Та саме мала проза Людмили Михайлівни дозволяє розкрити головні риси її прозописма, надаючи комплексне уявлення творчого доробку авторки.

Простудійовані у статті художні тексти є різножанровими. Так, «Жива могила» постає літературною інтерпретацією народних легенд. Тому наявний наскрізний фольклорний інтертекст, використання народнопоетичних епітетів, паремії, порівнянь тощо. Водночас авторка залучає також історичну ретроспективу, формуючи проекцію «минуле – сучасне – майбутнє», що стає змістовою домінантою в оповіданні «Мрія». У цьому творі письменниця вдається до метафізичних перевтілень жінки в різних часових площинах. Вона акцентує універсальну роль фемінної статі у поступі людської спільноти. Художньому тексту «Навіщо» властива притчевість, оскільки центральними постають філософські категорії людського життя. Натомість «Пам'яті юнаків-героїв, замордованих під Крутами» виступає зразком есеїстики, адже письменниця стає співрозмовником і героїв, і читача.

Отже, мала проза Людмили Старицької-Черняхівської постає яскравим і помітним явищем в українській літературі кінця XIX – початку XX століття.

Ключові слова: інтерпретація, рефлексія, персоніфікація, символ, автоалюзія, інтертекст, ретроспектива, проекція, еліпс, метемпсихоз, метаморфоза.

Постановка проблеми. Людмила Михайлівна Старицька-Черняхівська належить до когорти покоління «Розстріляного Відродження». Це та плеяда української культурної інтелігенції, яка відродила пошуки етно-і самоідентифікації, прагнула докорінно змінити статус власної країни, її громадянської та мистецької ролі в контексті активного європейського поступу. Однак, незважаючи на реабілітацію після здобуття Україною незалежності замовчуваних радянським режимом імен, особні постаті літературного життя першої половини XX століття лишаються маловідомими передусім для широкого загалу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Студії про життя і творчість Людмили Старицької-Черняхівської почали спорадично з'являтися у 1990-ті роки. Здебільшого в них

ідеться про родину Старицьких, болісні й жорстокі випробування талановитої та сильної жінки (банкрутство родини, хвороба чоловіка, переслідування, арешт і смерть дочки). Водночас нині вже маємо ґрунтовні дослідження художньої спадщини письменниці. Так, відомі дисертації Інни Чернової («Еволюція проблематики і поетики у драматургії Людмили Старицької-Черняхівської», 2002), Володимира Швеця («Історична драматургія Людмили Старицької-Черняхівської (проблематика і поетика)», 2008), Любові Процюк («Драматургія Людмили Старицької-Черняхівської: конфлікти і характери», 2009). Проте зазначенні роботи присвячені винятково драматургічним творам. Натомість прозовий доробок Людмили Михайлівни, за винятком хіба що повісті «Діамантовий перстень», залишається поза увагою літературознавців. Тому варто з'ясувати особливості цього складника спадщини письменниці, аби скласти комплексне уявлення про творчість Людмили Старицької-Черняхівської, виявивши головні риси ідіостилу.

Мета статті. Дослідити домінанти малої прози Людмили Старицької-Черняхівської задля розкриття цілісного бачення письменницького хисту й ідіостилу автора.

Виклад основного матеріалу. Мала проза Людмили Старицької-Черняхівської нечисленна, однак презентує розмаїту жанрову палітру, цікава змістовно й відображає нові аспекти художньої творчості письменниці.

Жанр твору «Жива могила» (1889) визначено авторкою – «Українська легенда». Обираючи фольклорний жанр, письменниця вповні дотрималася вимог стилізації, втіливши у літературному тексті відповідні формальні та змістові складники.

Насамперед слід зазначити особливості викладу – розмірений темп нарації, романтизована історія, розлогі описи, риторичні формули.

Фольклорний інтертекст використано в художньому обрамленні літературного твору. Людмила Старицька-Черняхівська залучає своєрідну художню загадку, пов'язану з образною символікою природи: «Срібною обручкою охопили могилу два струмки і несуться з кручі бурхливим потоком [...] тихо ремствує, спадають нарізно струмки на дно глибокого яру, а там, зрадивши, що позбулися страшного тягара, знову єднаються і, міцно обійнявшись, весело дзюркочуть» [5, 569], розгадка якої наявна тільки наприкінці твору.

Наратор веде розповідь, залучаючи численні повтори в розділах щодо характеристики персонажів, які лишаються незмінними. Проте ця сталість у Людмили Старицької-Черняхівської набуває інфернально-генетичних ознак: так, нащадок убивці Жмайла Данило повторює злочин наглої смерті щодо земляка і доччиного коханого, а нащадок чесного Громики Роман заради щастя сина ладен примиритися з ворогом, підтвердивши у такий спосіб гідність і чесноти своїх предків. Отже, письменниця вдалася до умовного хронотопу, надавши лейтмотиву легенди – помсті – позачасової актуальності.

Водночас супровідним елементом подій постає національно-визвольна боротьба українців. Власне, історія розпочинається за часів Богдана Хмельницького. У тексті раз по раз виринають епізодичні сцени, пов'язані з боротьбою українців проти поневолювачів. Однак вони або лише згадуються у розмовах, або вплітаються в розповідь у зв'язку з долею персонажів. Тому, наче епізодична, тема знищення один одного козаками-побратимами набуває, крім особистісного, ще й громадянського звучання. Адже саме відсутність єдності, натомість постійні міжусобиці, сутички, заздрість і зрада кривих унеможлилювали здобуття перемоги та відновлення Української держави. Крім того, у цьому контексті особливе значення має постать бандуриста, який, оповідаючи про звияти персонажів твору, сповіщає громаду про найважливіші перипетії у долі країни – походи козаків. Так письменниця наголошує на ролі співочих мандрівників, які протягом багатьох віків постають головними носіями історичної правди у бездержавній країні. Звідси, Людмила Старицька-Черняхівська зіставляє взаємопов'язані рівноцінні трагедії: особисту і національну.

Жанрові легенди притаманні фантастичність і казковість. Ірреальні явища, наявні в художньому творі, здебільшого втілені у наскрізній персоніфікації природи, яка постає свідком і співучасником подій, а згодом – притулком кохання: тирса-трава чує перший поцілунок Романа і Дарини, перша зірка благословляє почуття молодих, місяць оберігає пару

після смерті. Використовуючи художній паралелізм під час опису зародження кохання, письменниця вдається й до антитези, коли межу смерті перейдено. У цьому Людмила Старицька-Черняхівська відобразила швидкоплинність людського життя і циклічну вічність природи, де, на відміну від соціуму, не існує лицемірства, образ і зради, в чому також полягає одна з ознак жанру легенди – дидактичний стрижень.

«Жива могила» оповита легендою. Тому письменниця залучає потужний народнопоетичний струмінь, помітний у використанні паремії, постійних епітетів, сталих виразів, порівнянь і пісенної образності, а саме: зоряна ніч, залізна воля, круторогий місяць, чорна невдячність, чорні брови, карі очі, син-сокіл, красуня-дочка, зоряна ніч, Лада-весна; полетіти орлом; бути холодним, наче камінь; минутися, як важкий сон; за неньку – повненьку, за отця – до кінця, а за милу – цим, щоб було весело всім; хто чарки не лічить, той добра не зичить; в гостях добре, а вдома краще; «Ой любив козак та дівчиноньку, як та матір дитятко, а тепер її покидає, як на морі вутятко!» тощо. Фольклорний складник є головним у побудові твору. Саме постійні вкраплення зазначених елементів надають казковості подіям, наближують літературний твір до народної розповіді.

Побудова твору як розповідь-розмова створює ефект полілогу – наратор і реципієнти-співрозмовники, про що свідчать спонукальні й запитальні конструкції, а також залучення народних вірувань і забобонів. Наприклад, місце кривди кривого побратима перетворюється на пустку, а козак Данило Жмайло після підступного вбивства сина (Романа) і батька (Василя) Громик набуває рис інфернальної сили – гачкуватий ніс, зміїна посмішка, жовтуватий відтінок шкіри. Символічним стає віщування смерті пугачем чи поява сивого туману щоразу перед небезпекою та нещастям. У такий спосіб Людмила Старицька-Черняхівська відтворює дух старовини та змушує читача зануритись у народну стихію.

Звідси, фольклорний інтертекст є головним у структурі художнього тексту, але в українській легенді «Жива могила» наявні також біблійні образи. Так, пан Жмайло, який присягнув на хресті у побратимстві панові Громиці, порівнюється з Каїном. Він убив сина і знищив маєток друга. За Господньою волею, наче даючи шанс прийдешнім поколінням виправити помилки минулого, усе змінити, Дарина і Роман зустрічаються на велике свято – Спас. Та марно існує повір'я про вихід померлих на світ – зрештою, померлий хлопець забирає живу Дарину із собою. Тож як синтез язичництва і християнства споконвіку вроджений у свідомості українців, так і в літературному творі переплелися фольклорний та біблійний інтертексти.

Крім вербальних підтекстів, важливим складником розповіді постає музичний супровід безмовного діалогу дівчини та хлопця, що визначає тональність і дальший розвиток стосунків пари: «Здалеку, від кручі широкою хвилею, наче жалібний стогін, пронеслися перші акорди пісні [...] та пісня – той стогін – це був голос її душі! І пісня вихлюпнулася і затремтіла в сонному повітрі печальною, невітійною скаргою [...] і тільки пекуча сльоза повільно повзе холодною щокою та тужливо шепечуть уста: Навіщо, навіщо?.. Невже...» [5, 579]. Стогін зруйнованого почуття і скарга вищим силам на неможливість подолати прокляття предків, туга розділених сердець та холод смертей, а також риторичне питання скривджених закоханих (навіщо?) є суцільним настроєвим тлом розповіді. Натомість вправно стилізована дума про підступне вбивство Василя Громки у виконанні бандуриста постає контрапунктом історичного й особистого ракурсу твору, підкреслюючи фатальність долі нащадків двох родів і акцентуючи помилки українських поразок – заздрість, зрада, братовбивство.

Літературні та музичні підтексти посилюють головні смислові домінанти – почуття помсти і прокляття. Саме вони детермінують розвиток подій та визначають фатальний трагічний фінал. Пан Громка, проклявши колишнього побратима-зрадника, зумовлює вічну помсту і ворожнечу між двома родами, але водночас власною ненавистю прирікає на загибель своїх спадкоємців, оскільки прагнення смерті є бумерангом для адресанта. Пан Жмайло, винуватець страждань і смертей кривих козака, який безмежно довіряв йому, навіть присягнувши на хресті, порушує присягу Богові задля реалізації бажань,

спровокованих заздрістю до успішнішого друга. Його нащадок, персонаж-двійник, Данило Жмайло вбиває коханого дочки, знищуючи таким вчинком не лише споконвічного ворога, але і свій рід.

Отже, помста і прокляття – дві взаємопов'язані деструктивні сили, що корегують поведінку та вчинки персонажів, акцентують народну мудрість про Божу волю, про відповідальність за добрі й лихі думки і слова. Тому до фольклорного і біблійного інтертексту варто долучити й літературний, оскільки проаналізувавши художній текст Людмили Старицької-Черняхівської, можна помітити змістові паралелі з трагедією Вільяма Шекспіра «Ромео і Джульєтта» й повістю Миколи Гоголя «Страшна помста». У зазначених творах помста і прокляття стали рушіями сюжету: вбивство через ненажерливість і заздрість, самознищення у вербалізації зла, вічна боротьба та ненависть родів, підступна зрада побратима, актуалізація давно забутих та незрозумілих кривд і образ, кара дітей за гріхи батьків, брак милосердя та небажання пробачити або, принаймні, почути опонента, приреченість забороненого кохання і трагічна смерть закоханих, які не можуть подолати незрозумілу впертість у стосунках антагоністів.

Та особливе місце у цьому контексті посідає епіграф до твору Людмили Старицької-Черняхівської «Жива могила»: «Любовь сильнее смерти и страха смерти» [5, 569]. Ці слова належать Івану Тургенєву. Вони є лейтмотивом невеличкого за обсягом твору «Горобець», де йдеться про порятунок малого пташеняти, котрого хотів проковтнути величезний собака, старим горобцем, який ризикував задля збереження наступного покоління своїм життям. Епіграф постає наче антитезою до твору письменниці: батько замість порятунку дитини і приборкання егоцентричних переконань власноруч знищує дочку, прирікаючи її на вічне блукання між двома світами та унеможливаючи дальший земний шлях двох колись знаних козацьких родів. Проте закоханим допомагає природа, коли Дарина добровільно обирає потойбічне існування із убитим її батьком Романом. Загадка, що пролунала на початку легенди, здобуває розгадку, зокрема, Людмила Старицька-Черняхівська вдається до метаморфози: могила – прихисток дівчини і хлопця, струмки – це сльози молодих, шум калини – розмова закоханих, скеля – батько-вбивця, та, оскільки вода камінь точить, лишається віра, що сльози-струмки врешті-решт зруйнують камінь. Помста і ненависть змогли завадити кохання, зате сила почуття перемогла смерть, що засвідчує відкритий фінал літературної «української легенди».

Звідси, інтерпретація назви твору «Жива могила» – мертві закохані далі існують завдяки завжди живому почуттю. Тому недаремно розв'язка історії суголосна останнім реченням «Горобця» Івана Тургенєва: «Только ею, только любовью держится и движется жизнь» [6, 20] – «... і настане час, коли впаде чорна брила і струмки поєднуються на все життя, назавжди...» [5, 600].

На відміну від фольклорної стилізації твору «Жива могила. Українська легенда», художній текст «Мрія» (1892) представлено в суто літературному жанрі оповідання. Головним структуротвірним стрижнем твору постає багатовимірною історичною проекцією. Кожний розділ оповідання відображає окремий епізод із минулого, в якому персонажі перебувають у межовій ситуації. Звідси, у тексті домінують рефлексії, діалоги та полілоги.

Художнім обрамленням твору (перший та сьомий розділи) є сьогочасний момент саморефлексії жінки, яка завдяки ірреальній провідниці подорожує в часі. Одразу варто зазначити, що потойбічний супровід персонажа має літературні запозичення – «Божественна комедія» Данте Аліґ'єрі, «Енеїда» Івана Котляревського, «Сон» Тараса Шевченка. Проте на відміну від зазначених творів Людмила Старицька-Черняхівська розкриває ім'я і призначення супровідниці героїні лише наприкінці оповідання.

Крім власне композиційного складника, існує змістове обрамлення, пов'язане з образом «недужої жінки». Героїня твору свідомо прирікає себе на існування, невпинно нарікаючи на свою гірку жіночу долю, яка, за її переконанням, означає лише пасивність, страх, слабкість, неутво, нікчемність і маргіальність. Вона обирає безперервну щоденну рутину замість повноцінного багатобарвного життя і не докладає жодних зусиль, аби принаймні спробувати

змінити мізерію повсякдення. Та побачивши приклади представниць фемінної статті в історичному ракурсі, жінка по-новому інтерпретує свою місію на землі. Отже, змістове обрамлення втілює градацію героїні від звичайної пересічної людини до індивідуальності, яка прагне досягти рівня особистості.

Римській історії присвячено три із п'яти мандрівок. Однак лейтмотиви осібних замальовок письменниці та переміщень її героїні різні.

У другому розділі йдеться про боротьбу перших християн за право молитися Господу Богу, відкидаючи культові поклоніння язичницьким богам. Проводирем і прикладом для нескорених стає тендітна дівчина, яка наслідуються протистояти римському імператорові Нерону (37–68 рр.). Саме її завзятість і затиїсть стає рушійною силою для супротиву інших, адже вони обрали за покликом серця, а не через амбіції та матеріальні бажання: з-поміж богів Людмила Старицька-Черняхівська називає Кроноса, який уславлював гедонізм та нагадував про швидкоплинність буття і Мінерву, патрона воєн, коли ціною життя здобувають нові території. Тож марно, побачивши незламність молоді дівчини, золото тьмяніє, а мармурові сходи розсипаються. Натомість християни обирають гідне життя, в якому домінують духовність і моральна стійкість, аби здобути небесний спокій: «Слава великому Богу, що дарував на землі правду й любов» [5, 560]. Звідси, центральним поняттям другого розділу є віра, яка охоплює кілька рівнів, а саме: релігійний (перевага християнства над язичництвом) та особистісний (віра в себе, яка долає сумніви і страх).

Третю частину присвячено подвигу германок у смертельній боротьбі проти римських легіонів Цезаря (58–50 до н.е.): «Жінки германські подавали своїм чоловікам нові мечі для страшної січі, вони рвали свої довгі коси і швидко в'язали тетиву до луків, – вони не тікали з поля» [5, 562]. Сміливість представниць фемінної статті, їхня безпосередня участь у кривавій, задалегідь програшній битві стають натхненням і рушієм дій чоловіків. Напевно, тому Людмила Старицька-Черняхівська порівнює германок із валькіріями, чії мечі випромінюють світло, що в цьому контексті уособлює домінанту цієї історії – волю. Жінки ладні віддати своє життя і свідомо приректи власних дітей на загибель, аби вони ніколи не знали рабства і зберегли найвищу цінність людського життя – свободу, зокрема й свободу вибору між гідною смертю та ганебним існуванням.

Образ матері є центральним у шостому розділі оповідання. Подорож до Риму стає фінальною мандрівкою героїні з провідницею, котра знайомить «ученицю» з матір'ю Тіберія та Гая. Йдеться про братів Грахів – убитих реформаторів, відомих політичних діячів Стародавнього Риму II ст. до н.е., захисників демосу. Незважаючи на смертельну небезпеку і фаталізм, мати пишається вчинком і вибором дітей – утвердити й захистити справедливість у державі заради майбутніх поколінь. Тому вона щиро дивується і навіть обурюється поведінкою обсерваторки, яка висловлює співчуття, називаючи її «нешасною»: «Чуєш, я сама своїми руками післала їх на смерть, бо навчила їх любити правду й вітчизну більше життя! Щастю матері Грахів заздриють самі безсмертні боги, ймення її переживе віки віків!.. І горе тій жінці, котра забуде ймення Грахів!» [5, 567]. Отже, ключові поняття у шостій частині – справедливість і гідність, які всотуються з материнським молоком.

Роль матері насправду є головною у становленні людини. Та насамперед жінка має виконати свою основну функцію – дати нове життя, без чого існування людства неможливе. У дітях почасти втілені батьки, адже від ставлення мами до дитини залежить формування її характеру, світоглядних домінант, ціннісних орієнтирів, а отже, доля. Тому материнська любов – запорука поступу особистості. Саме на цьому наголошує Людмила Старицька-Черняхівська, роблячи героїню свідком прощання великого Гете (1749–1832) з матір'ю: «Бо то ваша душа бренть в моїй душі, мамо! І ваше серце б'ється в моїм серці [...] Ти геній, але немає вище за щастя бути матір'ю генія-сина!» [5, 565]. Материнська любов сильніша за смерть, оскільки гідні досягнення її дитини – найбільше щастя і найвідповідальніша місія матері на землі. Тому «мати славного Гетого» спокійно та радісно прощається із сином та, залишаючи гордість нації, йде у вічність.

Єдину частину, в якій події розгортаються в Україні, присвячено подвигів жителюк Буші (листопад 1654 року). За народними переказами, оборонці міста захищалися сільським реманентом від озброєного польського війська, добровільно жінки з дітьми спалювали себе у хатах, кидалися зі скель, топилися у криницях, аби не потрапити до ворога. Водночас виокремлюють трагічну і героїчну смерть дружини сотника Мар'яни Завісної, яка після смерті чоловіка, оточена ворогами, підпалила бочку з порохом, знищивши чимало польських військових. Образи хоробрих жінок, які разом із дітьми гинуть, аби не дістатися ворогові, вже траплялися в історії про сміливих германок. Проте якщо там підґрунтям самопожертви була втеча від неприйняттого рабства, то у відображенні події з національної історії основою вчинків персонажів стає патріотизм: «Ми за вітчизну змагаємось і ніхто не примусить нас скласти оружжя!» [5, 564]. Адже самогубство постає не лише засобом знищити кільканадцять ворогів, зберегти свою гідність, але водночас важливою перепорою, яка допоможе з'єднати сили українського війська для зупинки подальшої агресії Польщі та захисту Батьківщини.

Варто зазначити, що батько Людмили Старицької-Черняхівської, відомий український письменник Михайло Петрович Старицький, також звернувся до образів захисників Буші, але його твори – повість (1894) і драма (1898) – було написано пізніше за доччину «Мрію». Можливо, саме Людмила надихнула батька на їх створення. Крім того, подвиг славетних германок оспівує бард. У цьому разі роль народних співців переймають літератори.

Врешті-решт, в останньому розділі письменниця розкриває ім'я таємничої провідниці героїні: «Я та, що всі женуть і топчуть по цілому світу. Я – правда» [5, 568]. Тому вона розкриває всі головні функції жінки, ілюструючи прикладами з історії та переконуючи мимовільну мандрівницю в її силі, яка здатна зародити і відродити найкращі почуття – ключові у розділах – Віру, Волю, Патріотизм, Любов, Справедливість і Самопожертву. Водночас проблема жіночої емансипації, на якій наголошує у своїй студії Юрій Хорунжий, відсутність рівних можливостей, на що нарікає героїня, залишається, вочевидь, зрозумілою річчю для минулих поколінь, коли самі представниці феміної статті самостійно вирішували нагальні питання, пов'язані з долею дітей, країни, Батьківщини.

Відповідно до настрою мандрівниці змінюється колористика: якщо на початку оповідання превалює сірість (буденність, кволість, невизначеність), то, переживши подорожі, героїня побачила своє помешкання у сонячному світлі, що корелює з радістю, сонцем і мрією. Проте ця мрія, ставши символом окресленого майбуття, вже набуває конкретних обрисів завдяки прашуркам сучасного жіноцтва. Щоразу жінка перероджується в різному просторі та часі, але константними лишаються складники її душі (метемпсихоз), які допомагають реалізуватися, зберігши фемінну сутність. А ретроспектива відображає подієву проекцію минуле – сучасне – майбутнє, об'єднану спільним образом жінки.

Особливе місце в інтерпретації твору посідає епіграф – «Я людина і ніщо людське мені не чуже». Цей латинський вислів належить римському письменникові Теренцію. Не випадково комедія, в якій пролунали зазначені слова, називається «Сам собі кат». Героїня твору Людмили Старицької-Черняхівської постійним скигленням і пасивністю, наріканням на тяжку жіночу безправну долю напівправду виправдовує свою бездіяльність. Однак самокатування зумовлює тільки поглиблення проблеми, універсалізація котрої зводить власну відповідальність нанівець.

Отже, в оповіданні «Мрія» Людмила Старицька-Черняхівська порушила питання феміної самореалізації, особливо актуальне на початку ХХ століття, коли активізувалась боротьба проти сексизму, розкрила іпостасі жінки, актуалізувала історичний контекст, використавши автоалюзію у втіленні образів матері та жінки-воїна.

У творі «Навіщо» (1896) презентовано філософські міркування про людську природу, константну від Божого створення світу аж до сьогодні. Споконвічне роздвоєння між древом життя і древом пізнання (до речі, про це розмірковував і Франковий Каїн кількома роками раніше) набуває позачасового значення. Два слова «навіщо й куди?» не лише виокремлено графічно, але й постають рефреном художнього тексту. Водночас відбувається інтонаційна

зміна: спочатку питання, пов'язане з розмаїтим спектром чуттів – градація від цікавості, сумнівів через нестримну жагу знань до розпачу, гіркоти, а потім окличне твердження про недосяжність і неспроможність збагнути мудрість небес. З одного боку, ці запитання, поставлені Господом, є рушійною силою розвитку людства – насамперед цивілізаційного. З другого боку, вони викривають його ненажерливість, оскільки письменниця вкотре актуалізує невміння людини виокремлювати найголовніше (любов, здоров'я, родина) і цінувати життя, вчитися гармонії природи, принаймні помічати її красу і спокій, та дякувати за кожен мить: «І блискучі комети й планиди линуць та пливуть і досі в безкрайї просторі і несуть безсмертні Господні слова: «Ви не дізнаєтесь ніколи, ніколи – НАВІЩО й КУДИ!» [5, 602]. Тож питання лишаються риторичними.

Звідси, за формальними і змістовими складниками можна визначити жанр художнього твору «Навіщо» Людмили Старицької-Черняхівської як притчу, мораль котрої, напевно, міститься у назві, що не містить ані запитання, ані оклику, оскільки відповідає на запитання, певно, саме буття: «навіщо існуємо» – щоб жити, а не існувати, «куди йдемо» – вибір у кожного свій, але кінець шляху неминуче у зустрічі з Богом.

Твір «Пам'яті юнаків-героїв, замордованих під Крутами» (березень, 1918) належить радше до зразків есеїстики. Авторка використовує публіцистичні складники, постійно апелює і до читача, і до полеглих у січні 1918 року героїв; твір насичено запитальними реченнями, вигуками, фактографією (400 юнаків, імена Володимира Шульгина, Олександра Поповича), фрагментарним відображенням і осмисленням подій та їх наслідків. Есе Людмили Старицької-Черняхівської містить чимало влучних порівнянь. Вона зіставляє Каїна, Іуду та більшовика, та останній – найгірший, бо не здатний покутувати свій гріх. Письменниця насичує роздум афористичними висловами: «зберіть всі хмари з усього світу – і не складете тої нерозважної туги, що оповила серце», «засипати своїм трупом повіддю прорвану гатку», «смерть ласка – смерть хвилина», «ця могила – ваш храм... друга свята могила над Дніпром... vivos vocat», «весна прощалася з молодістю». Насамкінець лунає обіцянка загиблим відродити вільну країну і заклик навіки зберегти пам'ять про героїв Крут, які символізують життя самостійної України.

Висновки. Отже, дослідивши домінанти малої прози Людмили Старицької-Черняхівської можна виснувати, що студіювання різножанрових творів допоможе розкрити комплексну візію не тільки письменницької палітри авторки, але й поглибити розуміння загальнолітературних процесів межі XIX–XX століть. Адже проаналізовані твори відображають особливості світосприймання письменниці (синтез язичництва і християнства, поєднання фольклору, історії та літератури), демонструють багату жанрову палітру (легенда, оповідання, притча, есе), відповідно до якої авторка добирає певні формальні та змістові складники (стилізація, риторичні формули, ретроспектива, образи-символи), а також домінанти ідіостилу Людмили Старицької-Черняхівської (реципієнт – співрозмовник-співатор, відкриті фінали, відображення минулого в сучасному, рефлексії персонажів).

Список використаної літератури

1. Барабан Л.І. Людмила Старицька-Черняхівська. Тернистий шлях творчості / Л.І. Барабан. – Вінниця : Велес, 2003. – 90 с.
2. Жулинський М. Людмила Старицька-Черняхівська (1868-1941) : митець високої гідності й твердості духу // Українська література : творці і твори / М. Жулинський. – Київ : Либідь, 2011. – С. 198–204.
3. Кара Т. Людмила Старицька-Черняхівська як історичний повістяр / Т. Кара // Літературознавчі обрії. Праці молодих учених : збірник наукових праць / Ін-т літератури ім. Т.Г. Шевченка ; Нац. акад. наук України. – Київ, 2014. – Вип. 19. – С. 11–15.
4. Процюк Л. Людмила Старицька-Черняхівська / Л. Процюк // Науково-інформаційний вісник Академії наук вищої освіти України : наук.-інформ. видання / Академія наук вищої освіти України. – Київ, 2013. – № 4 (87) : липень - серпень - вересень. – С. 93–95.
5. Старицька-Черняхівська Л.М. Вибрані твори : Драматичні твори ; Проза ; Поезія ; Мемуари / Л.М. Старицька-Черняхівська; [Вступ. ст. та приміт. Ю.М. Хорунжого; Редкол.: М.Г. Жулинський (голова) та ін.]. – К. : Наук. думка, 2000. – 839 с.
6. Тургенев І. Собрание сочинений в десяти томах./ І. Тургенев. – Том 10. – М. : Гослитиздат, 1962. – 344 с.

7. Хорунжий Ю.М. Шляхетні українки : Есеї-парсуни : Присвяч. долям О. Пчілки, Л. Старицької-Черняхівської, М. Старицької та ін. / Ю.М. Хорунжий. – К. : Вид-во ім. Олени Теліги, 2004. – 206 с.

Одержано редакцією 14.01.2015 р.
Прийнято до публікації 03.02.2015 р.

Аннотация. *Ткаченко Т. Доминанты малой прозы Людмилы Старицкой-Черняховской. В статье рассматриваются главные формальные и смысловые составляющие прозаических текстов Людмилы Старицкой-Черняховской, а также анализируется идиостиль писательницы, исследуется малая проза автора, формальные и смысловые составляющие.*

Людмила Старицкая-Черняховская (1868–1941) – украинская поэтесса, прозаик, переводчица, драматург, мемуарист, культурно-общественная деятельница, которая своим творчеством и жизнью утверждала самобытность украинской нации, защищая ее право свободного голоса в международном сообществе.

Литературное наследие писательницы презентует различные жанры и виды художественной словесности. Однако в основном исследователи обращают внимание на драматургию автора или изучают исторические прозаические произведения, усматривая параллели с тематикой творчества отца писательницы. Хотя именно малая проза Людмилы Михайловны позволяет раскрыть главные черты ее прозописма, предоставляя комплексное представление творческого наследия автора.

Изученные в статье художественные тексты принадлежат к разным жанрам. Так, «Живая могила» является литературной интерпретацией народных легенд. Поэтому преобладает фольклорный интертекст, использование народнопоэтических эпитетов, паремий, сравнений и т.п. Одновременно автор использует историческую ретроспективу, формируя проекцию «прошлое – настоящее – будущее», что становится смысловой доминантой в рассказе «Мечта». В этом произведении писательница прибегает к метафизическим перевоплощениям женщины в разных временных плоскостях. Она акцентирует универсальную роль женского пола в развитии человеческого сообщества. Художественному тексту «Зачем» свойственна притчевость, поскольку центральными являются философские категории человеческой жизни. Зато «Памяти юношей-героев, замученных под Крутами» выступает образцом эссеистики, ведь писательница становится собеседником и героев, и читателя.

Следовательно, малая проза Людмилы Старицкой-Черняховской является ярким и заметным явлением в украинской литературе конца XIX – начала XX века.

Ключевые слова: интерпретация, рефлексия, персонификация, автоаллюзия, символ, интертекст, ретроспектива, проекция, эллипс, метемпсихоз, метаморфоза.

Summary. *Tkachenko T. The dominants of the small prose by Ludmyla Starycka-Cherniahivska. The article deals with the main formal and sense components of the prosaic texts by Ludmyla Starycka-Cherniahivska and analyses her writer's individual style also.*

Ludmyla Starycka-Cherniahivska (1868–1941) is Ukrainian poet, prose writer, translator, playwright, memoirist, cultural and social activist, whose works and life claimed identity of the Ukrainian nation. She defended Ukrainian right of the free voice in the international community.

Literary heritage of the writer presents the different genres and types of art literature. Unfortunately, researchers pay attention to her drama or historical prose. They accent on the parallels with the themes of her father's works. Although Ludmyla Starycka-Cherniahivska reveals the new vision on the week-days problems, raises actually philosophic, political, national and ethical questions in the small prose. These texts give the full picture of the writer's creative heritage.

The specimens of the small prose represent different genres. Thus, "Living Tomb" is a literary interpretation of the folk legends. Therefore the folk intertext dominates in the text. The author uses the constant epithets and comparisons, proverbs and saying, riddles and songs etc. At the same time the writer builds the historical perspective. It forms the projection of the "past - present - future", which is the semantic dominant in the story "The Dream". The writer resorts to the metaphysical reincarnation of the women in different time planes in this text. Unreal creature accompanies this character in the hour's travels. In such way Ludmyla Starycka-Cherniahivska focuses universal female role in the development of human community. The text "Why" is the original literary parable. The writer reflects on the philosophical categories of human existence. She reminds of God's dispensation and the man's reluctance to appreciate every blink of the fleeting life. The essay "In Honour Kruty's Heroes" represents the publicist gift of the

author. She appeals to her contemporaries and next generation. They should remember the hero's feat, courage and sacrifice. They must protect and value the independence of Ukraine.

So the small prose by Ludmyla Starycka-Cherniahivska appears bright and noticeable phenomenon in Ukrainian literature of the beginning of the 20th century.

Key words: interpretation, reflexion, personification, symbol, autoallusion, intertext, retrospection, projection, ellipse, metempsychosis, metamorphosis.

УДК 821.161.2.09 Микитенко

Людмила СКОРИНА

ОДЕСЬКИЙ «ТЕКСТ» У ТВОРЧОСТІ ІВАНА МИКИТЕНКА

У 1920 – 1930 роках з Одесою була пов'язана доля багатьох українських письменників (Миколи Куліша, Юрія Яновського, Олександра Довженка, Миколи Бажана, Олександра Корнійчука та ін.). Кожен із них мав власну візію Міста, репрезентовану в художній творчості та епістолярії. З цим містом пов'язана й доля призабутого класика соцреалізму Івана Микитенка. У його житті Одеса відіграла важливу роль – тут він сформувався і як особистість, і як письменник, журналіст, громадський діяч. Історія Микитенка є прикладом розгортання традиційного сюжету світового письменства – спроби амбітного провінціала «завоювати» місто. Спочатку Одеса була для нього чужим, незрозумілим, ворожим простором, молодий чоловік відчував подвійну «упослідженість» – соціальну (як уродженець села у великому місті) й національну (українець у багатонаціональному місті з домінуючою російською культурою), однак згодом він успішно долає перші щаблі соціалізації. У формуванні «Одеського тексту» у творах Івана Микитенка помітні три етапи «еволюції»: 1 – рання проза (де з'являються окремі невизначні штрихи до образу міста); 2 – драма «Кадри» (прикмети Одеського топосу увиразнюються й конкретизуються); 3 – повість «Вуркагани» (у якій, власне, й актуалізуються прикмети «Одеського тексту»). Головну увагу в статті ми зосереджуємо на ранній прозі І. Микитенка й драмі «Кадри». З'ясовано, що в оповіданні «Між кучугурами» (1924) ставлення до Одеси варіюється залежно від ціннісних пріоритетів персонажів: для діда велике місто – це простір спокуси й випробування, де закриваються церкви, руйнується традиційна християнська духовність, натомість онук Гриць сприймає Одесу як місто, де він може здобути фах лікаря. У повісті «Антонів огонь» у сприйнятті провінціалів Одеса інтерпретується як екзотичний топос, складовими якого є розкіш і блиск. В обох текстах Одеса фігурує не як повноцінна складова художнього світу, а лише як принагідна згадка про місто. Натомість у драмі «Кадри» вона є головним місцем дії, під пером драматурга цей топос набуває просторової й духовно-культурної неповторності. Чіткого візуального образу міста тут ще немає, в об'єкти письменницької уваги потрапляють лише окремі деталі: конкретні одеські локуси (університет, море, залізничні майстерні, вокзал), образи одеситів (з одного боку – вуркагани й представники суспільного дна Котя, Шпак, Бик, мешканці міщанської слободи, з іншого – стара дореволюційна професура Белий, Богоявленський, Сльозкін, Кукушкін та ін.), специфічна мовна стихія. Центральним у драмі є протиставлення «Старої Одеси» й Одеси нової – пролетарського міста.

Ключові слова: Іван Микитенко, Одеса, місто, текст, рання проза, драматургія, локус, топос.

Постановка проблеми. «Урбаністичні студії» є перспективним, але не надто розробленим напрямком українського літературознавства. Київський, Львівський, Харківський, Станіславівський «тексти» лише віднедавна стали об'єктом спеціальних досліджень. Доволі привабливим у цьому ракурсі видається дослідження Одеського «тексту» у творчості письменників – представників різних епох і націй. У 1920-1930-х роках з Одесою так чи інакше була пов'язана доля багатьох українських письменників. Наприклад, Микола Куліш перебував в Одесі з 1922 по 1925 рік – працював у губернському відділі народної освіти на посаді інспектора шкіл, у 1924 р. написав п'єсу «97», був членом регіонального відділення письменницької спілки «Гарт». З 1923 до 1927 року на Одеській кінофабриці працював Юрій Яновський. У 1926 році до Одеси прибув Олександр Довженко – закінчувати фільм «Вася-реформатор», тут він влаштувався режисером на кінофабриці, зняв «Ягідку кохання» (1926), «Сумку дипкур'єра» (1927), «Звенигору» (1928). На Одеській кіностудії

працювали також Микола Бажан та Олександр Корнійчук. Цей перелік можна було б продовжувати, однак у пропонованій статті ми вирішили зупинитися на постаті призабутого нині письменника-соцреаліста Івана Микитенка.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Вивчення доробку Івана Кіндратовича Микитенка нині перебуває на маргінесі дослідницьких зацікавлень українських літературознавців. До праць, які вийшли в радянський час (заявлені там оцінки застарілі, позначені впливом вульгарного соціологізму, надмірної ідеологізації [Див.: 4; 12; 14; 16]), нині додалася низка матеріалів, які можна маркувати за допомогою епітетів «ознайомлювальний», «оглядовий». Їх поява зчаста була інспірована ювілейними датами (70, 80-річчям письменника). Автори цих публікацій передовсім прагнули «реанімувати» ім'я Івана Микитенка, повернути його твори до актуального літературознавчого дискурсу [Див.: 1; 6; 10; 11]. На цьому тлі вирізняються дослідження Тетяни Свербілової [напр.: 15]. Дослідниця інтерпретує драматургію письменника в контексті соцреалізму як одного з різновидів масової культури ХХ століття.

Актуальність дослідження. Наявних нині праць вочевидь недостатньо, аби заповнити цю лакуну. Дослідження творчості Івана Микитенка видається актуальним, адже інтерпретація його прози й драматургії становить інтерес не лише з огляду на потребу доповнення й корекції уявлень про історію українського письменства ХХ століття, а й як приклад синтезу письменства й політики, що породив таке химерне літературне явище як соцреалізм. Звертаючись до життєвих віх і творчих орієнтирів Івана Микитенка, переконуємося, яку важливу роль відіграла Одеса в його долі – тут він сформувався як особистість, як письменник і організатор літературного життя, журналіст і громадський діяч. Оскільки раніше ця проблема не була об'єктом спеціальних наукових студій, можемо стверджувати, що вона має певну наукову новизну й може становити інтерес для дослідників українського письменства 1920-1930 років.

Мета статті – проаналізувати специфіку оприявлення Одеського «тексту» у творчості Івана Микитенка (зокрема, на прикладі ранньої прози і драматургії).

Виклад основного матеріалу. У «Південній Пальмірі» Микитенко опинився 1922 року – позаду було батракування в поміщицькій економії, навчання у двокласній міністерській школі й Херсонському військово-фельдшерському училищі, фронти Першої світової і громадянської війни, революція, праця лікпомом у Житомирі, фельдшером у Ганівці, епідемікпомом у Єлизаветграді... Перед нами – пересічна біографія людини, яка, на перший погляд, не заповідалася на щось визначне. Однак молодий чоловік мав амбітні плани здобути освіту й посісти помітніше місце в суспільній ієрархії «Країни Рад» (керуючись більшовицьким принципом «хто був нічим – той стане всім»). Шлях до вершин літературного визнання почався з того, що 1922 р. нечаївський комітет незаможників відрядив Івана Микитенка на навчання до Одеського медичного інституту. Доля майбутнього письменника може бути прикладом розгортання традиційного сюжету світового письменства, який на українському конкретно-історичному матеріалі так переконливо відобразив Валер'ян Підмогильний у романі «Місто». Це була спроба амбітного провінціала «завоювати» місто. Шлях до вершин «пролетарської науки» й отримання лікарського фаху був непростим. Аби мати кошти на прожиття, доводилося паралельно з навчанням підпрацьовувати двірником, вантажником у порту (про це йдеться зокрема в нарисі «На роботі», драмі «Кадри»).

Емоційне забарвлення того чи іншого «міського тексту» у творчості письменника залежить від багатьох чинників, зокрема – від ступеня «спорідненості» Особистості з Містом. Цілком очевидно: якщо людина народилася в цьому Місті, то в більшості випадків вона сприйматиме його як позитивно маркований «рідний» / «свій» простір. Подібні конотації міського топосу формуються і в тому випадку, коли в людини з тим чи іншим містом пов'язані приємні спогади (завдяки цьому чужий простір втрачає відтінок ворожості, «привласнюється»). У цьому контексті можемо, наприклад, згадати роман Ю. Яновського «Майстер корабля». За слушним твердженням М. Гнатюка, «Одеський текст Яновського

занурює читача в особливу атмосферу Міста, *наснаженого морською свободою, творчістю, любов'ю, безкорисливою дружбою, романтикою, рвйністю вибіленого яскравим сонцем вітрила* (курсив наш – Л.С.). Унікальний топос Одеси включає складне переплетіння “свого” й “чужого”, стимулюючи інтенсивне інтелектуальне життя, оригінальну архітектуру, специфічний стиль поведінки, неповторні характери. Домінантою простору в цьому топосі стає безмежність, неторованість, поєднання інтелектуальних, духовних і чуттєвих сфер. У текстуальному просторі Яновського Одеса має символічний зміст. *Це – місто, де втілюються мрії. Це – ілюзія, яка має здатність до реалізації. Захоплюючись ним і навіть децю ідеалізуючи, митець витворює ту особливу ауру, де мирно сусідять високе і приземлене, пізнаване і непізнане.* Топос міста виявляє *вітаїстичну модель, заряджену життєствердною семантикою*» [2, с.43-44]. Інша справа, коли йдеться про маргінала, який (як Степан Радченко в романі Валер'яна Підмогильного) намагається «завоювати» місто. Для нього місто є чужим, незрозумілим, незрідка ворожим простором, що чинить опір його вторгненню, перешкоджає реалізації задуманого. Від перших днів перебування в Одесі Іван Микитенко почуває подвійну «упослідженість» – соціальну (як і будь-який уродженець села у великому місті) й національну (як українець у багатонаціональному місті з домінуючою російською культурою). Однак він доволі швидко долає перші шаблі соціалізації, обираючи шлях не пристосування, поступового «вростання» в новий культурний ґрунт, а «революційного завоювання» міста, переструктурування його відповідно до власних потреб. В долі Івана Микитенка це чи не найпоказовіше виявляється в епізоді створення Одеської філії «Гарту».

Характеристика літературного життя Одеси того часу виразно постає зі спогадів Петра Когута: «На початку 20-х років письменники і критики Одеси, що писали російською мовою, гуртувалися навколо таких літературних об'єднань, як “Молодая гвардия”, “Смена”, “Перевал”, “Юголеф” тощо. Наймасовішою і найсерйознішою була літературна організація «Потоки Октября». Українських літературних об'єднань не існувало» [5, с.11]. Навесні 1924 року І.Микитенко скрушно констатував: “В Одесі тривало надто сумне явище: з одного боку – шпарка українізація, а з другого – дірка, провалля, нема нічого, нема самого головного, нема культури пролетаріату в українській формі”, нема “глибокої творчої і культурної праці на українській мові”. Утворився, так би мовити, вакуум» [Там само]. На 1 курсі медінституту письменник-початківець стає членом наймасовішого одеського літературного робітничого об'єднання «Потоки Октября», яке функціонувало при клубі Ілліча в районі Січневих майстерень. Тяжіння молодих робітничо-селянських письменників до «групових форм роботи» – показовий симптом, що підкреслює потребу створення власного «духовного простору», на противагу до класичного письменства, на тлі якого вони виглядали надто примітивно й непрезентабельно. Однак перебування в цій літорганізації не задовольняло «культурні потреби» амбітного молодого чоловіка, тож при нагоді він взявся до формування того україномовного літературного простору, де міг би почуватися більш органічно й відігравати домінуючу роль. Принагідно зачитуємо ще один фрагмент спогадів Петра Когута: «Наприкінці березня 1924 р. до Одеси приїхав Дмитро Бузько і домовився скликати засідання групи майбутніх гартованців для створення оргбюро. І.Микитенко був призначений секретарем оргбюро. *Він ходив по інститутах, робітфаках, гуртожитках і особисто запрошував людей до участі в роботі студії* (курсив наш – Л.С.). За порівняно короткий час він спромігся розшукати чоловік десять, що мали нахил до написання віршів та оповідань. *То була вузівська та робітфаківська молодь.* Вона й склала основне ядро студії. Приміщення для засідань студії було в будинку № 31 на вул. Карла Маркса» [5, с.14]. У наведеній цитаті привертає увагу промовиста деталь – Іван Микитенко «набирав» майбутніх членів організації серед вузівської та робітфаківської молоді, а не серед людей, які вже мали певне літературне «ім'я». Це був той контингент, над яким він міг домінувати, почувати власну вищість, а отже мав нагоду для самоствердження. Микитенко проводив заняття студії (як правило, у четвер чи суботу), організовував масові літературні заходи (перша масова літвечірка відбулася в сільськогосподарському клубі 4 травня 1924 р.),

колективні виїзди в робітничі клуби. Гартованці збирали кошти на розширення фондів міських бібліотек, увічнення пам'яті вбитого сількора Григорія Малиновського, провели вечір пам'яті Шолом-Алейхема тощо. Головною формою роботи з літературною молоддю були читання й обговорення нових творів, «найкращу оцінку (за спогадами П.Когути – Л.С.) діставали твори Марії Пригари, Василя Миколюка, Панька Педи, пізніше – Мечислава Гаска і Володимира Гадзинського» [5, с.19]. Між іншим, серед членів Одеської філії «Гарту» був і Микола Куліш, на одному із засідань він навіть читав фрагменти драми «97», однак помітнішої ролі в роботі групи він не відігравав (зрештою Івану Микитенку не потрібні були талановитіші конкуренти).

Гостра потреба самоствердження, «завоювання міста» прочитується і в інших деталях перебування письменника в Одесі. У спогадах про І.Микитенку часто констатується його постійна зайнятість, феноменальна працездатність. Йому вдається поєднувати навчання в медінституті¹ з журналістикою², партійною, агітаційно-пропагандистською³ й суспільно корисною⁴ працею. Подібна життєва стратегія оприявнює симптоми невротичного розладу. З одного боку, втеча в активну громадську діяльність є спробою заповнити внутрішню екзистенційну порожнечу, подолати страх самотності, з іншого – намаганням довести оточуючим власний хист, значущість, незамінність. При тому Іван Микитенко веде також активну творчу роботу. «Я почав писати виключно вірші, – занотував письменник в автобіографії. – Вони ніколи не були майстерними, але, кажуть, в них був темперамент. Перший вірш був надрукований 7 листопада 1922 року в день 5-ї річниці Жовтневої революції в одеській газеті “Известия”⁵. Це була перша моя надрукована річ. Називався вірш “Сьогодні свято”. Він був агітаційний, надрукований на першій сторінці крупним цицero і багато ночей не давав мені спокою. Вірші я потім писав кілька років, вони друкувалися в газетах і журналах, поема “Огні” вийшла окремою книгою в Держвидаві України» [9, с.400-401]. Пізніше популярними стали пісні на слова І. Микитенка «Ой що ж то за шум учинився?», «Ішли полки червоні...» Але, як зізнавався далі письменник, «ця робота не задовольняла мене, не давала творчої розрядки. Тому я почав писати прозою». Незабаром у місцевих газетах з'являються його перші новели й оповіданнях, як-от: «Гордій» (1923), «Більшовики» (1923), «У вершині» (1923), «Нуник» (1923), цикл «Етюди червоні» (як протипага до «Синіх етюдів» М.Хвильового). Згодом вони увійшли до книжки «На сонячних гонах». Писав Микитенко й агітки, які потім широко використовував Одеський кабінет політпросвітрова. Перша «широкоформатна» чотириактна п'єса митця «Іду» (1926) також була написана в Одесі на замовлення харківського журналу «Сільський театр» [6]. У цьому місті письменник докладніше вивчає театральну справу, пише рецензії на вистави, перекладає «Мандат» Н. Ердмана, «Міщанина-шляхтича» Ж.-Б. Мольєра, «Полум'ярів» А. Луначарського.

Ще одна цікава сторінка біографії письменника цього періоду – співпраця з Одеською держдрамою. Пізніше він згадував: «Десять весною чи літом 1925 року до Одеси приїхав М.С. Терещенко, про якого я чув як про режисера лівого напрямку, але з яким раніше не зустрічався і не був знайомий. Він прийшов до мене, розповів про те, що його призначено мистецьким керівником Одеської держдрами, про утворення якої було відповідне рішення партійних організацій. Він сказав мені, що хоче встановити щільний контакт з одеським “Гартом”, а мене запросив від імені дирекції на посаду завідувача літературної частини театру і взагалі – до активної участі в організації і в роботі театру (...) Незабаром потому я виїхав на літні канікули, і вже там, в с. Рівному Одеської обл., дістав офіційне повідомлення дирекції, що мене призначено на завідувача літературної частини Одеської держдрами. Я не міг діждатися кінця канікул і виїхав до Одеси значно раніше того терміну, що був призначений мені від дирекції (курсив наш – Л.С.)» [9, с.429]. Для провінціала, який відчайдушно боровся за визнання, це був серйозний здобуток. Здавалося б, парадокс: на відповідальну посаду в новоствореному театрі призначили не людину, яка мала відповідний досвід і літературне «ім'я», а письменника-початківця, в активі якого було кілька учнівських оповідань і новел, а також низка примітивних агіток-одноактів⁷,

які не могли претендувати на високу естетичну цінність. Однак мотивація влади була прозорою: Микитенка вибрали не за літературні заслуги, а лише завдяки «правильній партійній позиції». Праця в Одеській держдрамі дала майбутньому «придворному драматургу» знання сцени, розуміння законів театру, які він активно використовуватиме, аби щороку відповідно до партійних настанов продукувати драми про колективізацію, індустріалізацію, становлення радянських наукових кадрів тощо.

Зрештою І. Микитенко досяг бажаного – його помітили й наприкінці 1926 року запросили до тодішньої столиці України – Харкова. Протягом наступного десятиліття він регулярно навідувався до Одеси – але вже не як маргінал-абітурієнт, а як відомий драматург, чий п'єси йшли на сцені Одеської держдрами. Саме тут 25 вересня 1929 р. відбулася прем'єрна постановка «Диктатури»⁸ – п'єси, що принесла йому визнання. Між іншим, творча історія «Диктатури» також безпосередньо пов'язана з Одесою. У спогадах Івана Микитенка надібуємо такий уступ: «1925-1927 рр. я працював в Одесі на заводі ім. Благоева на пропагандистській роботі (мене відрядила туди парторганізація медінституту). Одного разу ми з групою робітників поїхали у підшефне село – кілометрів 90 від Одеси. Було завдання провести там відповідну роботу й налагодити змичку. Село глухе, куркульський вплив досить сильний. Приїхали ми вранці, але тільки під вечір приміщення сільради наповнилось народом. Закурили... Через кілька хвилин дим стояв під саму стелю. Обличчя людей ледве мріють, ніби в густому тумані. Виступив я з доповіддю про завдання нашої роботи. Товариші робітники докладно розповіли про свій завод і поставили перед селянами кілька найважливіших питань про взаємини міста й села. Настрій створився бойовий, але коли дійшло до обговорення, – всі мовчать... “Ну, хто візьме слово, товариші?” Мовчать. “Може, в кого є запитання?” Теж мовчать... “Чого ж ви мовчите, товариші селяни? Викладайте свої міркування... будемо разом думати”. Тоді десь з гуцини піднеслась рука: “Дозвольте мені. Тут ви все говорили правильно. Я згоден. А от скажіть мені, чого воно так, що власть робочих і селян, а диктатура – пролетаріату? Отут-то воно як?” Хтось у натовпі кркнув. Хтось зітхнув. А хтось підхихикнув. Загомоніли. “Оце загнув” (...) Запитання це назавжди залишилося в моїй пам'яті, і виринуло воно 1929 року...» [9, с.441]. Цей випадок із життя дав поштовх до написання драми, в якій письменник спробував дати відповідь на зазначене провокативне запитання. Окрім «Диктатури», більшість п'єс Івана Микитенка («Кадри», «Бастилія Божої матері», «Дівчата нашої країни», «Соло на флейті») також знайшли своє сценічне втілення на підмостках Одеської держдрами.

Безсумнівно, саме Одеса (а не Харків чи Київ) була тим містом, яке заклало підвалини творчої особистості Івана Микитенка. Однак, воно так і лишилося для митця не завойованим остаточно. Напевне, саме тому (на відміну від Ю. Яновського) образ Одеси в його творах не набуває романтично-сентиментальних конотацій. Назагал, у формуванні «Одеського тексту» у творах Івана Микитенка виразно простежуються три щаблі «еволюції»: 1 – рання проза (де з'являються окремі невиразні згадки про місто); 2 – драма «Кадри» («Світить нам зорі»), в якій формуються прикмети Одеського топосу; 3 – повість «Вуркагани» (на її сторінках проступають виразні прикмети «Одеського тексту»). У цій статті головну увагу планується зосередити на аналізі ранньої прози й драми «Кадри» (повість «Вуркагани» має стати об'єктом спеціальної наукової студії).

Зважаючи на те, яку суттєву роль відіграли роки перебування в Одесі у долі Івана Микитенка, можна було б припустити, що образ Міста зустрічається в його творчості доволі часто. Однак, це хибна гіпотеза – насправді в його ранній прозі він зринає лиш у двох творах – оповіданні «Між кучугурами» й повісті «Антонів огонь», але і в них Одеса лише принагідно згадується, головними художніми топосами залишаються невеличке провінційне містечко й село, охоплені революційними зрушеннями. Вперше Одеса згадується в оповіданні «Між кучугурами» (1924). Його головний герой Грицько (як і автор) вчиться в Одесі на лікаря. Коли хлопець приїздить на Різдво до рідних у село Березнічовата, дід Василь розпитує його про місто. У відповідь онук «трохи розповідає про життя студентське, а то більше розпитує діда, як він тут...

- Кую потроху... То прядки робив, то по хазяйству... Там, мабуть, церков не дуже, в Одесі?.. Га?
- Чого ж, є... доволі...
- Ти ж хоч по великих празниках?..
- Та, як прийдеться... До цього часу ще не доводилося бути ні в одній. Все ніколи» [7, с.58].

Змістовим центром твору є конфлікт поколінь, репрезентований через образи діда (старий постійно читає Біблію, з пієтетом ставиться до Різдвяних традицій і звичаїв) й онука, котрий принагідно веде в селі антирелігійну агітацію. Рецепція Одеси в цьому випадку залежить від ціннісних пріоритетів персонажів: якщо дід ставиться до міста з підозрою (для нього Одеса – це простір спокуси й випробування, тим більше за радянської влади, яка закриває церкви й монастирі, розхитуючи традиційну християнську духовність), то юнак сприймає Одесу винятково як місто, де він може здобути фах.

Принагідно Одеса згадується також у повісті «Антонів огонь». Центральним топосом твору є невеличке провінційне містечко із символічною назвою Криве, куди Микола Підгаєцький повертається після закінчення медінституту, аби відпочити й визначитися з планами на майбутнє. У розмовах з родичами він по кілька разів розповідає «за іспити, за професорів, за театри, за великі вітрини з золотом і шовками, за все, що тут здавалося таким неймовірним і незмінно викликало у слухачів великий подив (курсив наш – Л.С.)» [7, с.113]. У сприйнятті провінціалів Одеса – це своєрідний екзотичний топос, складовими якого є розкіш і блиск (подібні спогади зберіг про неї і лікар Кранц, який сподівається вдало одружитися й, отримавши солідний посаг нареченої, переїхати до великого міста). У рецепції Підгаєцького Одеса пов'язана не так із розкошами й великими можливостями, як із голодом, нестатками, складністю навчання: «Микола пригадував, як вони жили в одній кімнаті й готувалися разом до іспитів. Це було так недавно і ніби давно, хто його знає й коли. Кімната на четвертому поверсі. Вікно в чийсь стіну. На столі, на ліжках, на кошиках – книжки, атласи, препарати. Як вони обидва рвалися жити!» [7, с.142].

В обох згаданих текстах Одеса фігурує не як повноцінна складова художнього світу, а лише як принагідна згадка про місто; натомість у драмі «Кадри» вона є головним місцем дії. Під пером драматурга одеський топос набуває рис просторової й духовно-культурної неповторності. Чіткого візуального образу міста тут ще немає. Одеса у «Кадрах» – це «напівпорожній простір», частіше вона перебуває «на другому плані», подається як тло розгортання сюжету. В об'єктив письменницької уваги потрапляє не так багато топонімів, культурних, ментальних прикмет, однак певні узагальнення про специфіку формування Одеського топосу вже можна зробити. В художньому осмисленні цієї проблеми виокремлюємо кілька складових: 1 – одеські локуси, 2 – образи одеситів, 3 – презентація міста через специфічну мовну стихію.

На рівні конкретно-просторової деталізації в драмі «Кадри» присутні кілька власне одеських локусів. Перший – університет. Це не лише головне місце дії, а й простір зіткнення головних протидіючих сил, в якому беруть участь: з одного боку – «нові кадри», вихованням яких переймається радянська влада (автор відверто симпатизує вихідцям із провінції, студентам «від плугу й верстата» без освіти й базової підготовки, які намагаються, як колись і сам драматург, завоювати чуже / вороже місто), з другого – «старі кадри» (університетські професори, яких автор чітко диференціює залежно від ставлення до радянської влади).

На окрему увагу заслуговує присвята драми – «пролетарському студентству, що в бурі і натиску зруйнувало *задушливі “храми” буржуазної науки і створило огненні кузні пролетарської революційної думки* (курсив і підкреслення наші – Л.С.)» [8, с.79]. Риторичне протиставлення «храму»¹¹ й «кузні»¹² в цьому фрагменті драми, відповідно до авторського задуму, мало віддзеркалювати завоювання пролетаріатом і цієї сфери суспільного життя. Однак нині воно сприймається по-іншому, увиразнюючи негативні наслідки руйнування наукових осередків, що призвело зниження рівня освіти, розхитування фундаментальної науки. Замість засвоювати сконденсовані в науковому знанні згустки вікового людського

досвіду, студенти, які ще вчора тримали в руках зброю, бачать своє завдання в руйнуванні старої системи освіти й науки. Як висловлюється Гармаш, «вища школа – це новий Перекоп. Взяти його буде нелегко. Ворог сказано боронитиме свої останні твердині. Але ми мусимо їх взяти, ми їх візьмемо» [8, с.93]. Наочною ілюстрацією завоювання «нового Перекопу» є третя ява першої дії, коли з фасаду будівлі під натиском дужих рук сиплються золоті літери «Императорский университет», а через них «переступають, ідуть свити, шинелі, тужурки, блузи, кожушки...» [8, с.94] «Императорский университет» є складовою того образу / міфу «старої Одеси»¹³, який більшовики наполегливо намагалися нівелювати. На його місці має виникнути нова пролетарська наука, що ґрунтується на засадах марксизму-ленінізму, радянська вища школа¹⁴. А сама Одеса має перетворитися на уніфіковане пролетарське місто, позбавлене власного неповторного обличчя¹⁵.

Характерним прикладом художнього відображення цієї тези стала шістнадцята картина другої дії з промовистою назвою «Геть стару Одесу!» Назагал у ній ідеться про старі книжки, які студенти викидають із бібліотеки. До їх числа потрапляє й брошура Де Рібаса «Стара Одеса», з якої Мося Шкіндер читає голодним студентам описи крамниці Джузеппе Маріанні на Грецькій вулиці. До революції покупцям пропонували тут копчену шинку, болонську й міланську ковбасу, а також низку інших смаколиків [8, с.126]. На перший погляд, присутність такої книги в технічній науковій бібліотеці необов'язкова, вона може зацікавити хіба що вузьке коло читачів; але наразі йдеться про інше. Цю картину варто інтерпретувати не приземлено-реалістично, а як певну символічну репрезентацію авторської надії: разом із книжкою Де Рібаса персонажі твору прагнуть викинути «на звалище історії» й ту стару Одесу, яка є для них чужим / ворожим простором.

Другим традиційним одеським локусом у драмі «Кадри» є море. Згадка про море – необхідна деталь-маркер, за допомогою якої відбувається «упізнавання» образу Одеси. Зринає вона в четвертій картині першої дії: новоприбулі студенти, яким ще не дали місць у гуртожитку, змушені поселитися разом із Котею в напівзруйнованому старому будинку. Єдина перевага їх нового помешкання – вид на море, яким захоплюється романтичний Антонійо: «Чудово! Та ви ж тут, як бурсаки. А море! А море яке! Ах... море (...) Артистично. Друзі мої! Розкішно! Хоч у романі описуй» [8, с.97]. Остання фраза іронічно переадресовує реципієнтів до «романтичних» екзальтовано-декоративних описів моря у творах інших письменників. Сам же Микитенко (як і його персонажі) не надто переймається живописністю «картинки», не виявляє особливого захоплення морськими пейзажами. Для нього це лише фрагмент урбаністичного топосу: «Море, скелі і пляж – пустельний, осінній. Рідко хто пройде тут помилуватися з осіннього моря, що цілий час шумить непривітно й одноманітно» [8, с.95]. Невиразність пейзажу зумовлена частково раціоналістичністю, беземоційністю автора, частково тим, що дія тут відбувається пізньої осені. До переліку специфічних одеських локусів у драмі можемо зарахувати також порт, залізничні майстерні й вокзал¹⁶.

Друга складова «Одеського тексту» в драмі «Кадри» – це образи одеситів, через які увиразнюється духовно-культурна атмосфера міста. Презентовані в тексті місцеві жителі належать до двох прошарків: з одного боку, це представники «суспільного дна» (вуркагани, злодії, мешканці «міщанської слободи»); з другого – дореволюційна професура, пов'язана з образом / міфом «Старої Одеси». До першої групи належить, наприклад, Котя – один із найсимпатичніших і найколеритніших персонажів п'єси. Цей образ мав реального прототипа¹⁷. У листі І.Микитенка до Б.Сушкевича від 25.10.1930 р. є такі рядки: «Посылаю Вам мелодию песенки Коти, – записана с голоса одесского беспризорного Крысы (виділення наше – Л.С.), который специально напевал ее актеру Одесской держдрамы. Кажется, в записи не переданы те характерные паузы, почти синкопы, которые умудряется делать в своем исполнении Крыса, но что поделаешь? Чем богат, тем и рад. Посылаю хоть такую запись и считаю, что она может Вам пригодиться. Этот самый Крыса долго обучал одесского актера искусству цокать косточками и однажды в припадке нетерпения заявил: – Ой, вижу я, что mine с тобой будить много мороки» [9, с.508]. Завдяки повісті «Вуркагани» зображення малолітніх безпритульних стало візитною карткою Івана Микитенка.

3-поміж персонажів, які презентують університетську професуру, привертають увагу образи Белого, Богоявленського, Воронова, Кукушкіна, Сльозкіна. Типологічно вони є представниками дореволюційної інтелігенції, з властивими для неї аристократизмом, інтелектуальністю, рафінованістю. Робота з «пролетарським студентством» викликає в них закономірне роздратування. Критику викликає низький рівень освіченості, безкультурність, надмірна політизація, пафос руйнування «старого світу» тощо. Протягом розгортання драматичної дії ці персонажі мають остаточно визначитися із своїм ставленням до радянської влади: Бєлий і Сльозкін залишаються злісними ворогами (Бєлий емігрує до Парижу, звідки шле підбадьорливі листи про допомогу закордону у боротьбі з радвладою; Сльозкін залишається в університеті, зсередини підриваючи систему); Богоявленський, Воронов і Кукушкін вагаються, але під впливом Гармаша й Кочерги ближче до фіналу прогнозовано перевиховуються й стають апологетами пролетарської науки. У драмі ретранслюється важлива теза соцреалістичної літератури – перевиховання злочудок і «старих кадрів», перетворення їх на «повноцінних членів радянського суспільства»¹⁸ (завдяки цьому відбувається перетворення Одеси на «пролетарське місто»). Позитивними персонажами драми є не одесити, а студенти, які приїхали на навчання з провінційних містечок і сіл (Терень Крижень, Мося Шкіндер, Олена Черета, Тарас Роботяга, Микола Прядка та ін.).

Ще одним складником «Одеського тексту» в драмі «Кадри» є специфічна мовна стихія, завдяки якій розпізнаються одесити. «Одеська мова» актуалізувалася в суспільній свідомості завдяки художній літературі (зокрема, вона присутня в «Одеських оповіданнях» Ісаака Бабеля, «Інтервенції» Лева Славіна), кінематографу (фільмам Кіри Муратової, телесеріалу «Ліквідація», «Усмішці Бога»), пісенній творчості (репертуар Леоніда Утьосова, Марка Бернеса, Аркадія Северного, хору Турецького), естраді (сатиричним мініатюрам Аркадія Райкіна, Михайла Жванецького, Романа Карцева, Клари Новикової), фольклору тощо. Вона зародилася в першій третині ХІХ століття внаслідок сильного впливу на російську мову французької, грецької, італійської, української мов. Протягом ХІХ століття у зв'язку із зростанням кількості єврейського населення посилився також вплив мови ідиш. Як влучно зауважив В.Дорошевич, «одеська мова начинена мовами усього світу, приготована по-грецьки, з польським соусом. І одесити при всьому цьому запевняють, ніби вони говорять по-російськи» [Див.: 3].

У драмі «Кадри» ця мовна стихія найпоказовіше презентована у мовленні Коті (університетська професура із зрозумілих причин її уникає, найхарактернішою рисою їх мовлення є домінування наукової лексики, латиномовних афоризмів тощо). Ознаки «одеського тексту» виявляються тут на фонетичному, граматичному, лексичному рівнях, у специфічній фразеології, наприклад: «Дя, на Одес? (...) Альоша, шы. Думаеш, у тібе пашьол? І я на Одес. А барішню візьмете? Ох, і барішня. Строга, а вумна. Е-ей, сюд-дою. (...) Топайте сюдою, тут свої. Дя, а шамать німа? (...) Міне увесь Одес знає. За мною не пропадеш!» [8, с.86]. Присутні ці елементи і в мовленні Шпака (наприклад, «може, я з дворянського сословія. Може, в мене нівеста з голубими глазами і в каракульовом меху білу грудь согриваїть, а на вікні цвіти делають запах» [8, с.131]). Автентично одеськими є також наведені в драмі «фольклорні» тексти – пісні Коті й Шпака, а також твір, що дав першу назву драми: «В роки 1923, 1924, 1925, – згадував Микитенко, – в Одесі була дуже популярна серед пролетарського студентства пісня “Світить нам, зорі!”, яку написав робітфаківець т. Прокоф'єв, а на музику поклав другий робітфаківець т. Третьак. Я завів перші 4 рядки її до п'єси» [9, с.411].

Висновки. Одеса відіграла важливу роль у житті і творчій долі І.Микитенка, сприяла становленню його як особистості і як письменника. Формування «Одеського тексту» у творах митця було започатковане в ранній прозі (в оповіданні «Між кучугурами» й повісті «Антонів огонь» з'являються окремі невиразні штрихи до образу міста), продовжилося в драмі «Кадри» (прикмети Одеського топосу тут увиразнюються й конкретизуються; в об'єктив письменницької уваги потрапляють конкретні одеські локуси – університет, море, залізничні майстерні, вокзал, образи одеситів – вуркаганів Коті, Шпака, Бика, мешканців

міщанської слободи, професорів Белого, Богоявленського, Сльозкіна, Кукушкіна та ін., специфічна мовна стихія). Проаналізовані в цій статті твори стали першими підступами Івана Микитенка до формування «Одеського тексту», цілісно репрезентованого у повісті «Вуркагани». Її дослідження має стати предметом спеціальних наукових студій.

Примітки:

1. У листі до Л.Булич від 29.7.1929 р. Микитенко нотує: «Вчився я добре, був одним із кращих студентів» [9, с.496]. Можливо, це твердження варто сприймати як деталь публічного міфу, який письменник намагався створити навколо власної персони. Сумнівно, що йому справді вдавалося успішно навчатися, провадячи таку активну громадську й творчу діяльність. Що ж до якості вищої освіти й професійного рівня випускників, пригадується фрагмент повісті «Антонів огонь»: «З того вечора почуття “грунту” у Кранца змішалось з тоном глузування, з яким він говорив тепер про “особливі ухили в вихованні сьогоденної молоді в вищій школі”. – Запевняю вас, – говорив він надмірно широко, – запевняю вас, Лідо Аксенівно, що кожен із них може годинами читати вам “міжнародне становище” або “Третій інтернаціонал”, наче вірші, напам’ять» [7, с.130]. Речником цієї сентенції автор зробив одного з негативних персонажів, виявляючи у такий спосіб свою незгоду. На той час ідеологічна заангажованість вважалася неодмінною складовою професійної підготовки фахівців усіх напрямків, однак нині це сприймається по-іншому – як вада освітньої системи, а слова персонажа набувають іншого відтінку, чого не міг передбачити письменник.
2. І.Микитенко – інколи під власним прізвищем, інколи під псевдонімами чи криптонімами (М-ко, А.Похмурий, П.Бунь та ін.) – друкував у газетах «Червоний степ», «Известия...», «Вечерние известия», «Моряк», журналах «Трактор» і «Шквал» «гострі, злободенні фейлетони, веселі гуморески, сатиричні вірші, підтекстовки до карикатур, оповідання, вірші, критичні і публіцистичні статті, статті на літературні і побутові теми, поради самодіяльникам, звіти про наради й пленуми, огляди літературної творчості молодих авторів, кореспонденції з місць та багато інших матеріалів» [5, с.12]. Своєрідною сторінкою його тогочасної творчості були й «Листи з Одеси», що друкувалися в газеті «Южный селянин» (імітуючи форму звичайних епістол, їх оповідач – сільський юнак, який недавно приїхав до міста, – ділився з односельцями своїми враженнями й міркуваннями).
3. Парторганізація медінституту доручила І.Микитенку вести пропагандистську роботу на заводі ім. Благовєса в Одесі.
4. Письменник був також головою окружної комісії по боротьбі з безпритульністю. Тож життя своїх малолітніх героїв-вуркаганів знав не з чужих розповідей.
5. Повна назва цього друкованого органу – «Известия Одесского губисполкома, губкома КП(б)У и губпрофсовета». Але в спогадах Микитенка частіше зустрічається скорочений варіант – «Известия». Можливо, тут спрацьовує підсвідоме (а може й усвідомлене) прагнення письменника надати собі більшої значущості – адже частина читачів може помилково вирішити, що йдеться не про одеську газету, а про загальносоюзну.
6. Вона була надрукована спочатку в журналі, а потім окремою книжкою і йшла на підмостках пересувних робітничо-селянських театрів.
7. За час перебування в Нечаївці й Одесі були написані «Побратими», «Каліки», «Перше травня», «За Леніним», «Радянське Різдво», «На родючій землі» та ін. Одноактівка «За краще майбутнє» була поставлена студентами-аматорами Одеського медичного інституту, головну роль у виставі виконував сам автор.
8. Коли 1929 року І. Микитенко розповів М. Терещенку про «Диктатуру», той почав просити її текст для постановки, на що драматург із радістю погодився. Останні дії твору автор дописував в Одесі.
9. Одеса мала свої культурні традиції, цінності, свій оригінальний «стиль життя», які рішуче протиставляла ідеології войовничих маргіналів із партквитком у кишені.

Радянська влада послідовно намагалася знівелювати особливу ауру Міста. Цього вдалося досягти лише частково, до того ж – значно пізніше. У період навчання Микитенка в медінституті цей процес лише набирив обертів.

10. Мені можуть зауважити, що драма «Кадри» (надалі в цій статті ми будемо застосовувати остаточний авторський заголовок, опускаючи перший варіант назви – «Світить нам зорі!») була написана через три роки після «Вуркаганів» – у 1930. Однак ця часова інверсія не видається мені суттєвою. Варто пригадати, що задум п'єси виник не 1930 р., а значно раніше – в часи навчання письменника в Одеському медінституті. ««Кадри» мають восьмилітню історію, – занотував І.Микитенко. – Перший початківський ескіз студентської п'єси під назвою “Благодарю вас” я написав 1924 року на тему чистки інституту від класово-ворожих елементів. П'єса була популярна в Одеському медичному інституті, студентом якого я тоді був, а також серед студентства інших одеських вишів. До теми боротьби пролетаріату за фортеці вищої школи я знову повернувся 1928 р., спеціально зайнявшись вивченням потрібних мені матеріалів» [9, с.411].
11. Наразі цей образ позбавлений відтінку урочистості, пафосності, в інтерпретації Микитенка він набуває іронічного відтінку.
12. Для пролетарської доби характерна тенденція ототожнювати наукові, навчальні й культурні заклади із заводами, фабриками, шахтами, кузнями, а творчий процес – із виробництвом. Завдяки цьому духовна діяльність виводиться із метафізичної площини у сферу матеріального виробництва, себто приземлюється, втрачає сакральний статус.
13. Що являє собою цей образ/міф, можемо дізнатися, наприклад, із нотаток Ігоря Плисюка. На початку ХХ століття «Одеса по праву носила титул неофіційної третьої столиці імперії. Університетське місто з великою кількістю наукових шкіл – від історії до медицини й фізики. Центр торгівлі й промисловості, в якому не шкодують великих грошей на культуру й просвіту. Тут видається більше газет і журналів, аніж у Москві (не кажучи вже про провінційний Київ), де публікуються корифеї російської літератури – Бунін, Купрін та ін., які часто й довго живуть в Одесі. «На заробітки» в одеські газети приїждять такі зубри вітчизняної журналістики (і гумористики!), як Влас Дорошевич та Аркадій Аверченко. Тут народилися й працювали всесвітньо відомі письменники – п'єси Семена Юшкевича, до прикладу, ставили в Московському художньому театрі Станіславського і за кордоном, його романи перекладені на багато європейських мов. У місті є, напевне, найважливіше для центру цивілізації європейського рівня. Культурне середовище, сформоване в унікальних умовах і за унікально короткий час. Поліетнічне за складом, російськомовне, європейське за масштабом» [13].
14. У цей час більша частина університетів перетворюється на інститути народної освіти. Це була зміна не лише назви, а й статусу навчального закладу, що виразно демонструє тенденцію до загального зниження його наукового рівня.
15. За висновком В.Дергачова, Одеса належить до переліку міст, які найбільше постраждали від радянської адміністративної системи. Влада маргіналів-«безгрунтівців» (рос. «беспочвенников») прагнула витравити пам'ять про волелюбне минуле та особистості реформаторів. Стався найбільший в історії міста, та й всієї країни, вихід талантів й особистостей [3].
16. Прикметно, що вокзал як місце дії фігурує в драмі двічі – на початку (головні персонажі «штурмують» потяг і їдуть до Одеси, аби здобути вищу освіту) і у фіналі (коли вони роз'їжджаються). Завдяки цьому виникає ефект «рамкової композиції» й специфічний семантичний ефект – сприйняття життя як дороги, постійного руху з короткими зупинками.
17. Чимало персонажів п'єси «списані» з реальних людей. У спогадах І.Микитенка читаємо: «Справедливі зауваження пролетарської громадськості про нетиповість і невинуватість смерті студента-шахтаря Тереня Крижня змусили мене зняти “Легенду” – сцену смерті Тереня, яку я написав був за матеріалами й спогадами про смерть Тереня Олійника, студента Одеського ІНО (курсив наш – Л.С.)» [9, с.410]. Ректором Одеського

медінституту в середині 1920 р. був молодий висуванець Лев Васильович Громашевський – він став прототипом Гармаша. В одному з епізодів драматург згадує студента-незаможника Петра Юрженка (свого товариша студентських років). У спогадах автор неодноразово підкреслює автентичність зображеного в драмі, зумовлену застосуванням документальних матеріалів – студентських архівів, журналів, газет, щоденників, автобіографічних спогадів тощо.

18. При цьому перевиховання представників суспільного дна (Коті, Шпака, Бика) відбувається значно успішніше, ніж професури – саме цей прошарок соціально є більш близьким для творців пролетарської революції.

Список використаної літератури

1. Глазунов Г. Драма страшних років. Іван Микитенко: від слави до цькування / Г.Глазунов // День. – 2004. – №226 (15 грудня). – С.4.
2. Гнатюк М.М. Топос Одеси в текстуальному просторі Юрія Яновського / М.М.Гнатюк // Вісник Одеського національного університету. – т.13. – вип.7. Філологія: літературознавство. – Одеса: Одеський ун-т, 2008. – С.34-45.
3. Дергачов В. Феномен Одеси [Електронний ресурс] / В.Дергачов. – Режим доступу: <http://incognita.day.kiev.ua/fenomen-odesi.html>.
4. Заєць І.Я. Іван Микитенко: Літературний портрет / І.Я.Заєць. – К., 1970. – 149 с.; Див. також інші матеріали автора: Заєць І. Я. У майстерні І. Микитенка / І. Я. Заєць // Радянське літературознавство. – 1979. – № 9. – С. 47-55; Заєць І. Він відчував пульс доби : [до 90-річчя з дня народження українського радянського письменника І.Микитенка / І. Заєць // Вітчизна. – 1987. – № 9. – С. 188-192.
5. Сонячні гони: Спогади про Івана Микитенка / [упоряд. та приміт. О.І. Микитенка; вступ. ст. С.А. Крижанівського]. – К. : Дніпро, 1967. – 263 с.
6. Краян-Микитенко З. Незабутнє. Про письменника І.Микитенка / З.Краян-Микитенко // Українська мова і література. – 1998. – Січень (№3). – С.6-9.
7. Микитенко І.К. Твори: У 4 т. – т.1 : Оповідання й повісті. Поезії / І.К. Микитенко, [упоряд. О.І. Микитенко, передм. Є.Шаблійовського]. – К. : Дніпро, 1982. – 471 с.
8. Микитенко І.К. Твори: У 4 т. – т.3 : П'єси / І.К.Микитенко, [упоряд. О.Микитенко, ред. тому О.Коломієць]. – К. : Дніпро, 1983. – 479 с.
9. Микитенко І.К. Твори: У 4 т. – т.4 : П'єси. Публіцистика. Листи / І.К.Микитенко, [упоряд. О.Микитенко, ред. тому С.А. Крижанівський]. – К. : Дніпро, 1983. – 558 с.
10. Микитенко О. Іван Микитенко: трагедія ідеалів 1897 – 1937 – 1997 / О.Микитенко // Кур'єр Кривбасу. – 1998. – № 103 (Липень). – С.110-132.
11. Москаленко М. На повний зріст: І.Микитенку – 70 / М.Москаленко // Літературна Україна. – 1998. – 24 грудня. – С.6.
12. Охмат Л.О. Світять театральні зорі. Драматургія І.Микитенка на українській сцені / Л.О.Охмат. – К., 1970. – 134 с.
13. Плисюк И. Мифы об Одессе и одесский миф [Електронний ресурс] / Игорь Плисюк. – Режим доступу : <http://veseliymakler.odessa.ua/libraries/author/plisuk/mifi.html>.
14. Родько М. Д. Проза Івана Микитенка / Микола Дмитрович Родько. – К. : Вид-во АН УРСР, 1960. – 199 с.
15. Свербілова Т.Г. Іван Микитенко (1897–1937) як дзеркало українського кітчу / Т.Г.Свербілова // Слово і Час. – 2007. – № 5. – С.35-47.
16. Сиротюк М. Й. Іван Микитенко: життя і творчість / Микола Йосипович Сиротюк. – К. : Держлітвидав, 1959. – 195 с.

Одержано редакцією 30.01.2015 р.

Прийнято до публікації 03.02.2015 р.

Анотація. *Скорина Людмила. Одеса як «текст» в творчестві Івана Микитенка. В 1920 – 1930 гг. с Одессой были связаны судьбы многих украинских писателей (Николая Кулиша, Юрия Яновского, Александра Довженко, Николая Бажана, Александра Корнейчука). Каждый из них предлагал свое видение Города, которое нашло отображение в художественном творчестве и эпистолярном наследии. С этим городом связана также судьба забытого классика соцреализма Ивана Микитенко. В Одессе он сформировался и как личность, и как писатель, журналист, общественный деятель. В структурировании «Одесского текста» в произведениях Ивана Микитенко заметны три этапа «эволюции»: 1 – ранняя проза (тут появляются отдельные невыразительные штрихи к образу города); 2 – драма «Кадры» (характеристики Одесского топоса*

конкретизуються, стають більш виразительними); 3 – повість «Уркаганы» (як приклад розвитку «Одеського тексту»). Основне уваження ми сконцентрували на ранній прозі і драмі «Кадры». Вияснено, що в розповіді «Між кучугурами» (1924) ставлення до Одеси варіюється в залежності від ціннісних пріоритетів персонажів: для діді великий місто – це простір спокуси і випробування, де закривають церкви, руйнується традиційна християнська духовність, а для внука Гриши Одеса – це місто, де він може отримати професію лікаря. В повісті «Антонов огонь» в сприйнятті провінціалів Одеса інтерпретується як екзотичний топоніс, складовими якого стали розкоші і блиск. В обох текстах Одеса фігурує не як цінна складова художественного світу, а лише як його деталь. В драмі «Кадры» вона стала головним місцем дії, під пером драматурга цей топоніс стає неповторним духовно-культурним феноменом. Однак чіткий візуальний образ міста тут ще не сформувався, в об'єкти авторського уваги потрапляють окремі деталі: конкретні одеські локації (університет, море, залізничні майстерські, вокзал), образи одеситів (з однієї сторони – уркагани і представники «дно» Котя, Шпак, Бик, мешканці міщанської слободи, з іншої – стара дореволюційна професура Бєлий, Богойавленський, Слезкін, Кукушкін і др.), специфічна розмовна мова, центральним в драмі стало протиставлення «Старої Одеси» і Одеси – пролетарського міста.

Ключові слова: Іван Микитенко, Одеса, місто, текст, рання проза, драматургія, локація, топоніс.

Summary. Skoryna L. Odessa as Text in Ivan Mykytenko's Works. During the 1920s and 1930s a number of Ukrainian writers had connections to Odessa, including Mykola Kulish, Yurii Yanovsky, Oleksandr Dovzhenko, Mykola Bazhan, Oleksandr Korniihuk, etc. Each of them developed a unique vision of the City that is represented in their literary work and correspondence. The life of the half-forgotten Socialist Realist classic writer Ivan Mykytenko was also connected to Odessa. Moreover, Odessa played an important role in his life, for it was there that he developed as a personality, a writer, a journalist, and a political activist. Mykytenko's story is a variant of a traditional plot in world literature, that of an ambitious provincial youth conquering the city. At first Odessa is for him an alien, confusing, even hostile space; the young man feels his dual disadvantage—a social one, as a villager in a large city, and a national one, as a Ukrainian in a multinational city, in which the Russian culture predominates. Soon, however, he successfully passes through the first stages of socialization. There have been three distinct periods in the evolution of Mykytenko's "Odessan text": 1) his early prose, in which we encounter certain traces of Odessan landscape; 2) his play *Cadres*, in which there is already a clear and more concrete topos of Odessa; 3) his novel *Criminal Types*, which further develops the characteristics of his "Odessan text." The author's main attention focuses on the writer's early prose and his drama *Cadres*. The author argues that in Mykytenko's story "Between Hillocks" (1924) the protagonists' attitude to Odessa is determined by their value systems: for the grandfather the city is a space of temptations and trials, where the churches are closed down and traditional Christian spirituality destroyed, whereas his grandson Hryts sees Odessa as a city, where he can study to be a medical doctor. In the novel *St. Anthony's Fire* the provincial protagonists interpret Odessa as an exotic locale characterized by luxury and glitter. In both texts, however, Odessa is just a background rather than an important artistic component of the text. In the play *Cadres*, on the contrary, the city itself becomes a protagonist by acquiring unique spatial and spiritual characterization. It does not yet possess a developed visual image, with only some disjointed details noted by the writer. They are the Odessan loci (the university, the sea, the railway depot, the railway station), the Odessan types (the criminal ones, such as Kotya, Shpak, Byk, and the residents of the traders' suburb; but also the "former people" Professors Belyi, Bohoiavlensky, Sliozkin, Kukushkin, etc.), and the recognizable Odessan language. These details serve the central opposition of the play, that between "Old Odessa" and Odessa the proletarian city.

Key words: Ivan Mykytenko, Odessa, text, prose, dramaturgy, locus, topos.

КОМПАРАТИВІСТИКА

УДК 821.162.2.09 Старицький

УДК 821.162.1 Сенкевич

Вікторія МАРЦЕНІШКО

**СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ІСТОРИЧНИХ РОМАНІВ
МИХАЙЛА СТАРИЦЬКОГО І ГЕНРІКА СЕНКЕВИЧА:
СТЕРЕОТИПИ ЛІТЕРАТУРНОЇ КРИТИКИ**

У статті з'ясовуються питання стильових особливостей історичних творів письменників-класиків на тлі старих і нових стереотипів літературної критики. Із творчого доробку митців основна увага зосереджується на трилогії Михайла Старицького „Богдан Хмельницький” і романі Генріка Сенкевича „Вогнем і мечем”. Такий вибір мотивується тим, що саме ці твори викликають різні, часто контрверсійні судження. Суттєвого уточнення потребує проблема співвідношення романтичних і реалістичних тенденцій в аналізованих творах. Справу дефініції ускладнює універсальність функцій Старицького і Сенкевича в культурному й літературному житті свого часу, вплив на їхню творчість суспільно-культурних чинників. Питання стильових особливостей творчості Старицького і Сенкевича, незважаючи на численні аргументи та версії, донині не вичерпане й потребує ретельного дослідження. Попри зовнішні протиставлення, в аспектах творчих засад і функціональності в трилогії Старицького „Богдан Хмельницький” і романі Сенкевича „Вогнем і мечем” виявляємо багато спільного. Зокрема, різноманітні стильові оцінки творчості Старицького і Сенкевича вказують на синкретизм стилю їхніх творів, на взаємопроникнення в них багатьох традицій: романтичної, реалістичної, позитивістської, барокової, неоромантичної, імпресіоністичної. Тому необхідно бути обережним із висновками щодо стилю творів, адже присутність і функція романтичних і реалістичних складових у їхніх романах є лише однією з ключових проблем.

Ключові слова: *проблема, стиль, історичний роман, романтизм, реалізм, синкретизм, стилізація, джерело, дискурс, функція.*

Постановка проблеми. Досліджуючи історичний розвиток літератури, спостерігаючи зміни в художніх творах (тема, жанри, образи, характери), способи й принципи художнього відображення життя, констатуємо зміну стилів доби й прагнемо з'ясувати закономірності їхньої появи, розвитку. Проте літературний стиль доби, як і індивідуальний авторський стиль, – проблема досить серйозна і потребує деяких застережень. Поняттям „стиль доби” необхідно користуватися обережно, оскільки, як зауважує В. Пахаренко, „доведене до крайности, воно несе в собі небезпеку схематизувати мистецтво, спримітизувати неповторні художні феномени; (...) буває важко визначити межі духовних епох – часто трапляються переходові явища, а то й стилі; (...) бо найчастіше відсутня синхронність стилів у культурах різних націй та в різних царинах культури” [1, 32]. Відомо, що в історії літератури можна спостерігати зміну напрямів не тільки у творчості різних письменників, а й у творчості окремого автора. До того ж хронологічне упорядкування тут не завжди можливе, бо все виступає не ізольовано одне від одного, а у взаємодії [2, 42]. Сказане значною мірою стосується творчості Старицького й Сенкевича, адже проблема стильових ознак творчості названих письменників ускладнюється ще й їхньою „межовою” ситуацією. Хоча не одне покоління дослідників зверталось до оцінки цікавих і репрезентативних постатей ХІХ століття (особливо велику кількість дискусій викликала й донині викликає перша частина трилогії Сенкевича „Вогнем і мечем”), питання стильових особливостей творчості письменників-класиків, незважаючи на численні аргументи й версії, донині не вичерпане.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Необхідно пам'ятати, що аналізовані книги письменників, як і взагалі їхня творча спадщина, викликають різні, часто контрверсійні судження. Не в останню чергу це зумовлено універсальністю функцій Старицького і Сенкевича в культурному й літературному житті свого часу, а також впливом на їхню

творчість суспільно-культурних чинників об'єктивного порядку. Дослідники зазвичай пишуть про поєднання у творчості письменників, зокрема в трилогіях, реалістичних та романтичних тенденцій. Такий синкретизм стильової манери письменників, по суті, став штампом, при цьому відмінність двох естетичних систем фактично залишається без пояснень: вони мовби існують паралельно, але виявляються в різних аспектах твору. Як приклад наведемо судження К. Шахової щодо стильової специфіки „Трилогії” Сенкевича: „Сполучення романтичної гіперболізації, ідеалізації позитивних героїв та їхніх подвигів й тверезого реалізму в зображенні картин, реалій відшумілого життя в усій їх конкретиці склало своєрідність оповідного стилю Сенкевича” [3, 2]. Оскільки В. Поліщук у своїй монографії [див.: 4, 95 – 112] вже здійснив скрупульозний перегляд традиційних оцінок стилю творчості Старицького, вважаємо за недоцільне докладніше зупинятися на цьому питанні.

Мета статті – з'ясувати стильові особливості історичних романів Старицького і Сенкевича крізь призму стереотипів літературної критики.

Виклад основного матеріалу. Аналіз специфіки творчого доробку Старицького відомий літературознавець Михайло Наєнко розпочинає так: „Літературний процес завжди буває неповним і навіть не цікавим, якби в ньому раптом не з'явився якийсь дивак. Дивак, що змішує стилі, „хуліганить” у жанрах, береться за виконання найрізноманітніших форм літературної, культурної роботи... М. Старицький був одним із таких диваків. (...) Та чи не найбільшим дивацтвом М. Старицького був його суто стильовий вивих: усі старші письменники, як їм здавалося, розбудовували в останній чверті XIX ст. *реалістичні* форми творчості, а він, трохи покрутившись у *реалізмі*, несподівано повернувся в пристарілий уже *романтизм*”. Далі вчений запитує: „Скільки для всіх цих дивацтв потрібно звичайної людської енергії і яку мету при цьому можна переслідувати?” [5, 637]. Отже, передусім необхідно з'ясувати чинники, які вплинули на формування його індивідуального мистецького стилю й позначилися на стильовій палітрі трилогії „Богдан Хмельницький”. Тогочасне суспільно-політичне й культурне середовище, безсумнівно, суттєво позначилося на становленні стилю Старицького.

По суті, творчість Старицького є „межовою”, оскільки перші літературні спроби митця (60 – 70-ті рр.) припадають на період змін в українській літературі, позначений співіснуванням різних літературних стилів. Таку ситуацію Д. Наливайко пояснює тим, що „у формуванні системи реалізму в різних літературах важлива роль належала й такому фактору, як національні естетичні й художні традиції. Ця теза не потребує особливих доказів, до того ж проблема національних традицій реалізму досить широко вивчалася в нашому літературознавстві. Тут я хочу лише звернути увагу, що ці традиції – це й контактування його з певними художніми напрямками в процесі формування та розвитку, і освоєння та синтез їхніх елементів, а також особливості прояву та функціонування цих елементів у національних різновидах реалізму. Як побачимо далі, особливе значення для цих різновидів мали взаємозв'язок і взаємодія з романтизмом – другою великою художньою системою в літературі й мистецтві XIX ст.” [6, 69]. Справді, тривале співіснування романтизму з реалізмом дослідники визнають національною своєрідністю української літератури [7, 8]. У період діяльності Старицького критерії позитивізму-реалізму стають впливовими й популярними, тому існує велика спокуса вписати письменника в цей процес. Відповідно, не лише радянські літературознавці, а й діаспорні дослідники часто піддавалися такій спокусі, прикладом чого є огляд Дмитром Чижевським творчості Старицького в розділі про реалізм [8, 540]. Беручи до уваги стильовий синкретизм, необхідно пам'ятати також про постійні впливи фольклору, творчості М. Гоголя, Т. Шевченка, П. Куліша, зарубіжних письменників на історичну прозу Старицького, адже від з'ясування естетичних критеріїв, взірців, авторів, на яких орієнтувався письменник, також залежить адекватність оцінки стилю його трилогії.

Ключовою в цьому аспекті слід визначити проблему співвідношення романтичних та реалістичних тенденцій. Незважаючи на численні аргументи й докази, вона донині не вичерпана й приховує в собі небезпеку спекуляцій та перебільшення панівних у минулому

принципів, згідно з якими оцінювати творчість будь-якого письменника необхідно було, зв'язуючись із категоріями матеріалізму, історизму й народності. Щодо історичної прози варто підкреслити, що її витoki пов'язують із певною традицією попередників, яка сформувалася в рамках романтичного світогляду. Козакофільська романтика М. Гоголя (ранні повісті, особливо „Тарас Бульба”), з одного боку, та потреба критичного переосмислення оцінок минулого, свідченням чого став роман П. Куліша „Чорна рада”, – це дві основи цієї традиції, котрі спрямовують творчий пошук Старицького як історичного романіста [4, 102]. Сенкевич, зазнаючи помітного впливу Гоголя, також спирався на польську романтичну історіографію й естетичний досвід поетів-романтиків „української школи”, авторів історичної прози М. Чайковського і Т. Єжа.

Особливості стилю трилогії Старицького, як і вся його спадщина, справді викликають різні, інколи контрoверсійні судження. Не в останню чергу це зумовила універсальність функції Старицького в літературному й культурному житті свого часу. Мав слушність Микола Зеров, коли саме цю ознаку клав в основу високої оцінки таланту письменника. „Експансивний, темпераментний, він гостро відчував громадську потребу і брався за кожен галузь громадської роботи, до якої в тодішніх трудних обставинах можна було приступити” [9, 669]. Майже всі дослідники сходяться на визнанні того, що у творчості Старицького присутні сильні „романтичні елементи” (Д. Чижевський) [8, 534], які поєднуються із засадами реалізму. Це могло б стати підставою для твердження, що насправді домінантою українського літературного розвитку цілого XIX століття був романтизм. Власне, подібні спроби вже означилися в українському літературознавстві, що засвідчує, наприклад, монографія М. Наєнка про романтизм [3, 13]. Найчастіше зверталася до цього питання Н. Левчик, проте оцінки дослідниці не завжди узгоджуються між собою: вона то пише про романтичну першооснову творів письменника („провідний принцип художнього відтворення дійсності” [10, 14]), то знов говорить про елементи реалізму. Дослідниця прагне застосувати універсальну формулу для естетики Старицького, тому звертається до ідеї еволюції його творчості. Прикметно, що здійснюється це на матеріалі історичних творів, котрі з погляду еволюції варто було б визнати не вихідним пунктом, а фінальним. „Втілюючи авторську концепцію людської особистості, він еволюціонує від романтичної тотожності внутрішньому світові людини („Осада Буши”, „Молодость Мазепы”, „Руина”), реалістичного становлення у саморозвитку („Богдан Хмельницький”) до неоромантичної багатовимірності особистості у її трагедії детермінованості вибору суспільними обставинами („Разбойник Кармалюк”)” [10, 15]. Проте логічно було б, ведучи мову про еволюцію, перший і другий ряд творів поміняти місцями, оскільки саме в такій часовій послідовності вони творилися. Твердження про реалізм тут, як і в інших працях, серйозно не аргументоване, залишається сприймати його на віру. Окрім того, дивне окреслення „неоромантизму” Старицького: якщо він виявляється в „детермінованості вибору суспільними обставинами”, то виникає питання, чим же він відрізняється від старого критичного реалізму, що, за версією радянських історіографів, неодмінно кладе в основу власне ті ж обставини?

Вказівки про поєднання романтизму й реалізму стали «загальним місцем» подібних досліджень. У новому університетському підручнику читаємо, наприклад, що в трилогії „Богдан Хмельницький” „вдало поєднано реалістичне й романтичне начало” [7, 533], а далі наводиться загальний висновок про їх органічне поєднання в усій творчості майстра. Показово, як авторка представляє взаємодію двох чинників: „Романтичну любовну інтригу, ідеалізовані почуття головної пари молодих героїв, як правило, змальовано на тлі розгорнутих реалістично точних, до найдрібніших деталей виписаних картин тогочасного життя широких суспільних верств: ремісництва, козацтва, урядовців, духовенства” [7, 535]. Тобто романтичні засоби Старицький застосовує тільки тоді, коли описує кохання й закоханих, а в усьому іншому він відмовляється від них заради старанного побутописання й деталізування оповіді, тобто реалізму.

Досліджуючи трилогію „Богдан Хмельницький”, Є. Баран відзначає перевагу романтичних фарб у змалюванні козацтва на всіх рівнях тексту – від портретів до мовлення,

проте зауважує: „Але коли мова заходить про представників польської шляхти, то тут письменник старається бути об'єктивним і змальовує їх у реалістичному плані” [11, 34]. Важливо, що Є. Баран докладніше з'ясовує питання про романтичний чинник індивідуальної поетики Старицького. Він чіткіше, аніж інші літературознавці, уявляє його зміст та особливості в загальній структурі текстів, пишучи: „М. Старицький продовжує традиції так званої „вальтерскоттівської” манери у написанні історичних творів. Для своїх романів письменник обирає найбільш бурхливі епохи, насичені яскравими подіями і визначними представниками. В змалюванні історичних осіб [...] наявний елемент ідеалізації” [11, 33]. На жаль, дослідник не веде мову про те, що зворотним ефектом ідеалізації є демонізація антигероїв, так само органічна для романтичної поетики, що деталізація описів властива романтизму й продиктована потребою переконати його в правдоподібності витвореного автором фікційного світу (це зовсім інше, аніж самодостатнє побутописання реалістів).

Монографія В. Поліщука вельми інформативна й цінна завдяки систематизованому в ній матеріалу щодо впливу різних стильових систем на прозу Старицького [4, 22-23]. Дослідник стверджує: „Природною стильовою домінантою творчості Старицького був таки романтизм, на загальному „тлі” якого могли розвинутися під дією різних обставин елементи різних стильових структур, у т.ч. й реалізму” [4, 97].

Таким чином, у дефініції стильових засад трилогії Старицького дослідницька думка найчастіше обмежується опозицією романтизм / реалізм і майже не просунулася вперед від часів Д. Антоновича. Колись відомий театрознавець, не знаходячи властивого окреслення цьому явищу, все-таки наголошував на його принциповій відмінності від того реалізму, який став популярним терміном новітньої науки: „Це не був реалізм в сучасному розумінні того слова, це не був натуралізм ХХ віку, але це був побут і реалізм, як його розуміли в вісімдесятих роках і якого від театру бажали” [12, 132]. І з позицій письменника, і з погляду його читача (глядача) доведеться визнати пізньоромантичну ідентичність, що збагатилася майстерним обрядо- й побутописанням, але в суті своїй зберегла той же принцип моделювання світу й визначення місця героя в ньому.

Роман Сенкевича „Вогнем і мечем” викликав різні емоції не тільки в Україні, а й в Польщі. Його оцінки часто були діаметрально протилежними: від визнання митця генієм, а роману шедевром (С. Тарновський, Л. Людоровський) до звинувачень у догоджанні смакам пересічних читачів (В. Гомбрович), емоційній та розумовій незрілості автора (Ч. Мілош). Його публікація супроводжувалася захопленими відгуками польських читачів і прихильними рецензіями більшості критиків, зокрема С. Тарновського, Ю.Б. Залеського, С. Кшемінського та багатьох інших. Проте такий відомий польський письменник, як Болеслав Прус, виступив проти спотвореного показу історичної дійсності, ідеалізації польської шляхти, однобічно-негативного показу козацтва. Завершує свою статтю Прус словами, які стали своєрідним присудом роману Сенкевича: „Душі роману „Вогнем і мечем” рішуче бракує рис великих і нових, і більше того – він потворний, бо неправдивий” [13, 7]. З такою емоційною оцінкою здебільшого погоджувалися й інші дослідники творчості Сенкевича. Звичайно, Сенкевичезнавство є великою й розгалуженою дисципліною, у чому переконує огляд літератури, дотичної до нашої теми. Не оминали дослідники увагою і питання стильової специфіки роману Сенкевича „Вогнем і мечем”. Дотичність художньо-образної картини роману до романтичної, старопольської, епічної й історіографічної традиції була помічена вже першими критиками й дослідниками, а згодом стала готовою інтерпретаційною схемою, фактично, обов'язковим дослідницьким каноном. Зокрема, сарматизм і бароко, що визначають у романі світогляд польського суспільства ХVII ст. і риси шляхетської культури, відзначалися вже у перших критичних відгуках про роман [14], а сучасні літературознавці зарахували їх до чинників історичної правди [15] і навіть (із певними застереженнями) до ознак реалізму [16, 122]. Протилежну оцінку цієї проблеми висловили В. Антонович [17, 129] та Ч. Мілош.

Значну частину свого наукового доробку Л. Людоровський присвятив дослідженню епічності як стильової домінанти трилогії Сенкевича [18]. Визнанням епічного й

міфологічного походження окремих елементів художньої тканини твору стало його зближення з казковою структурою (З. Швейковський), пригодницьким романом (Я. Тшинадловський), народним героїчним епосом (Ю. Кшижановський), вестерном (К. Вика).

Чимало праць присвячено також зв'язкам роману Сенкевича з романтизмом, зокрема, щодо запозичення певних мотивів, сюжетних елементів, типів персонажів, лексики й тропів, навіть деяких семантико-стилістичних структур. Мотив степу і його романтичне походження у творчості Сенкевича стали об'єктом дослідження Т. Чужої [19]. А. Вількон писав про романтичну стилізацію роману, основуючись на елементах художньої мови романтиків [20, 56-89]. Трилогію часто порівнювали з поемою А. Міцкевича „Пан Тадеуш” і повістю О. Пушкіна „Капітанська дочка” [21]. На близькості певних романтичних мотивів з поезією Ю. Словацького також наголошувало чимало вчених, зокрема Й. Штахельська [22, 84-11].

Юліуш Кляйнер називав Сенкевича „нащадком романтиків” [23, 357], а Зигмунт Швейковський навіть стверджував, що автор трилогії „з поетикою позитивізму мав незрівнянно слабші контакти, аніж з поетикою та естетикою романтизму” [23, 19]. Проте, не зважаючи на визнання майже всіма літературознавцями важливості романтичної традиції у його творчості, часто в різноманітних дослідженнях лунає застереження і звертається увага на амбівалентний характер творчості письменника. Той же Кляйнер у наступному реченні стверджує, що в письменника не було „типово романтичної психіки. Він був класиком” [23, 357]. Натомість Т. Жабський у монографії, присвяченій літературно-естетичним поглядам Сенкевича, зауважив тісний зв'язок поглядів митця з естетикою позитивізму [24, 189]. Богдан Мазан вважає, що романтизм і бароко вплинули на формування імпресіонізму в творчості письменника [25, 23]. Як бачимо, серед дослідників немає одностайності у трактуванні зв'язків історичної романістики Сенкевича з романтизмом.

Радянські літературознавці традиційно оцінювали роман Сенкевича як реалістичний, оскільки вважали реалістичність чи не найважливішою невід'ємною прикметою історичного роману [26, 145 – 151]. Оскільки до сьогодення питання про стиль роману „Вогнем і мечем” залишається нерозв'язаним, адже характерні риси романтизму й реалізму займають помітне місце в його структурі, український дослідник М. Васьків пропонує розглядати роман як явище неоромантичне [27, 8].

Висновки. Історичні романісти втілили в художній творчості чимало суперечностей, характерних для своєї епохи. Попри зовнішні протиставлення, в аспектах творчих засад і функціональності у трилогії Старицького „Богдан Хмельницький” і романі Сенкевича „Вогнем і мечем” виявляємо багато спільного. Зокрема, різні стильові оцінки творчості Старицького і Сенкевича вказують на синкретизм стилю їх творів, на взаємопроникнення у них багатьох традицій: романтичної, реалістичної, позитивістської, барокової, неоромантичної, імпресіоністичної. Тому необхідно бути обережним із висновками щодо стилю творів, адже присутність і функція романтичних і реалістичних складових у їхніх романах є однією з ключових проблем. Твори Старицького і Сенкевича пропонують бачення минулого крізь призму омріяного ідеалу, який мав формувати національну свідомість читачів. І саме у використанні прозаїками стилізації чи то романтичної, чи то сарматської, чи типово реалістичної структури нарації – кодів, присутніх у живій літературній свідомості читача, – мають довести правдивість цього образу на різних рівнях сприйняття. Романтизм наприкінці XIX ст. належав до авторитетного літературного канону, і тому в аналізованих творах романтизм домінує як один з універсальних стилів.

Список використаної літератури

1. Пахаренко В. Нарис української поезики (до нових підходів у вивченні літератури) / В. Пахаренко // Українська мова та література. – 1997. – Додаток. – 80 с.
2. Копистянська Н. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства: монографія / Н. Копистянська. – Л.: ПАУС, 2005. – 368 с.
3. Шахова К. Генрік Сенкевич – історичний романіст / К. Шахова // Зарубіжна література. – 1998. – № 4. – С. 1-2.

4. Поліщук В. Художня проза Михайла Старицького: монографія / В. Поліщук. – Черкаси: Брама-Україна, 2003. – 376 с.
5. Наєнко М. Художня література України / М. Наєнко. – К.: Вид. центр „Просвіта”, 2005. – Ч.І: Від міфів до реальності. – 660 с.
6. Наливайко Д. Теорія літератури й компаративістика / Д. Наливайко. – К.: Вид. дім „Києво-Могилянська академія”, 2006. – 347 с.
7. Історія української літератури XIX століття: У 3 кн. / О.Д. Гнідан, Л.С. Дем’янівська, С.С. Кіраль та ін.; за ред. О.Д. Гнідан – К.: Вища школа, 2002. – Кн. 1. – 575 с.
8. Чижевський Д. Історія української літератури / Д. Чижевський. – К.: Академія, 2003. – 568 с.
9. Зеров М. Літературна позиція М. Старицького // Зеров М. Українське письменство. – К.: Основи, 2003. – С. 664 – 679.
10. Левчик Н. Повернення з небуття (романи „Молодость Мазепы” і „Руина” в контексті світоглядно-естетичних концепцій історичної прози М. Старицького) / Н. Левчик // Старицький М. Молодость Мазепы. Руина. – К.: Дніпро, 1997. – С. 2 – 12.
11. Баран Є. Українська історична проза другої половини XIX – початку XX ст. і Орест Левицький / Є. Баран. – Л.: Логос, 1999. – 144 с.
12. Антонович Д. Триста років українського театру. 1619 – 1919 / Д. Антонович. – Л.: Вид. ЛНУ, 2001. – 272 с.
13. Prus B. Ogniem i mieczem Sienkiewicza / B. Prus // Kraj. – 1884. – №28. – S.2 – 7.
14. Шепелевич Л. Исторические романы Генриха Сенкевича / Л. Шепелевич // Образование. – 1898. – Кн. 9.
15. Bogusławski W. Ogniem i mieczem – powieść Henryka Sienkiewicza // Trylosie Henryka Sienkiewicza, 1962. – S.17 – 22.
16. Bujnicki T. Sienkiewicza „Powieści z lat dawnych” / T. Bujnicki. – Kraków: Universitas, 1996. – 236 s.
17. Антонович В. Польско-русские отношения XVII в. в современной призма: По поводу повести Г. Сенкевича „Огнем и мечем” / В. Антонович // Киевская старина. – 1885. – №5. – С. 44 – 78.
18. Ludorowski L. O postawie epickiej w trylogii Henryka Sienkiewicza / L. Ludorowski. – Warszawa: PIW, 1970. – 224 s.
19. Чужа Т. Романтична візія України в романі Сенкевича „Вогнем і мечем” / Т. Чужа // „Українська школа” в літературі та культурі українсько-польського пограниччя. Київські полоністичні студії. – К., 2005. – Т.7. – С. 409 – 415 с.
20. Wilkon A. O języku i stylu „Ogniem i mieczem” Henryka Sienkiewicza. Studia nad tekstem / A. Wilkon. – Warszawa – Kraków: PWN, 1976. – 167 s.
21. Birkenmajer J. Sienkiewicz i Puskin. Ogniem i mieczem a Kapitanskaja doczka / J. Birkenmajer // Rucn Literacki. – 1929. – Kwiecień. – S. 108 – 110.
22. Sztachelska J. Czar i zaklęcie Sienkiewicza. Studia i szkice / J. Sztachelska. – Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, 2003. – 277 s.
23. Trylosie Henryka Sienkiewicza: Studia, szkice, polemiki / Wyloru, dokonal i oprac. T. Jodełka. – Warszawa: Państw. inst. wyd., 1962. – 587 s.
24. Żabski T. Poglądy estetyczno-literackie Henryka Sienkiewicza / T. Żabski. – Wrocław, 1979. – 258 s.
25. Mazan B. „Impresjonizm” Trylogii Henryka Sienkiewicza: analiza, interpretacja, próba syntezy / B. Mazan. – Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 1993. – 191 s.
26. Горский И. Исторический роман Сенкевича / И. Горский. – М.: Наука, 1966. – 308 с.
27. Васьків М. Творчість Г. Сенкевича у контексті українсько-польських літературних взаємин: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.03.01 / М. Васьків. – Дніпропетровськ, 1996. – 19 с.

Одержано редакцією 21.01.2015 р.
 Прийнято до публікації 02.02.2015 р.

Аннотація. Марценишко Вікторія. Особенности стиля исторических романов Михаила Старицкого и Генрика Сенкевича: стереотипы литературной критики. В статье выясняются вопросы стилевых особенностей исторических произведений писателей-классиков в контексте старых и новых стереотипов литературной критики. Из творческого наследия писателей основное внимание сосредотачивается на трилогии Михаила Старицкого „Богдан Хмельницкий” и романе Генрика Сенкевича „Огнем и мечом”. Такой выбор мотивируется тем, что именно эти произведения вызывают различные, часто противоречивые суждения. Существенного уточнения требует проблема соотношения романтических и реалистических тенденций в рассматриваемых произведениях. Исследование затрудняется универсальностью функций Старицкого и Сенкевича в культурной и литературной жизни своего времени, влиянием на их творчество общественно-культурных факторов. Вопрос о стилевых особенностях творчества Старицкого и Сенкевича, несмотря на многочисленные аргументы и версии, до сих пор не исчерпан и требует тщательного

исследования. Ведь, несмотря на внешние противопоставления, в аспектах творческих принципов и функциональности в трилогии Старицкого „Богдан Хмельницкий” и романе Сенкевича „Огнем и мечом” обнаруживаем много общего. В частности, различные стилевые оценки творчества Старицкого и Сенкевича указывают на синкретизм стиля их произведений, на взаимопроникновение в них многих традиций: романтической, реалистической, позитивистской, барочной, неоромантической, импрессионистической. Поэтому необходимо быть осторожным с выводами относительно стиля произведений, ведь присутствие и функция романтических и реалистических составляющих в их романах является лишь одной из ключевых проблем.

Ключевые слова: проблема, стиль, исторический роман, романтизм, реализм, синкретизм, стилизация, источник, дискурс, функция.

Summary. Martsenishko Victoria. The stylistic peculiarities of Mykhailo Starytsky's and Henryk Senkevich's historic novels: the stereotypes of literary criticism. The problems of the style peculiarities of the historic novels by the writers-classics on the background of the old and new stereotypes in the literary criticism are turned out in the article. The main attention from the artists' creative works is concentrated on the material of the trilogy „Bohdan Khmelnytsky” by Mykhailo Starytsky and of the novel „With fire and sword” by Henryk Senkevich. Such choice is clear because the different, often controversial statements is caused by these works. The correlation's problem of the romantic and realistic tendencies in the analyzed works is demanded the essential more accurate definition. The universality of the Starytsky's and Senkevich's functions in the cultural and literary life is got complicated by the definition's problem. It's made the great influence on the creative works over social and cultural factors. The problem of the style peculiarities of Starytsky's and Senkevich's creative works is in need of the essential investigation. We found many common features in the aspects of the creation and functionality by Starytsky's trilogy „Bohdan Khmelnytsky” and Senkevich's novel „With fire and sword”. In particular the different style appreciation of the creative works by Starytsky and Senkevich notes on the syncretism of their style. It's denoted on the interpenetration of the romantic, realistic, positivist, baroque, neoromantic, impressionistic traditions. The conclusions about works' style must do so carefully, because the one of the main problems of their creative works is the evidence and functions of the romantic and realistic components.

Key words: problem, style, historic novel, romanticism, realism, syncretism, stylization, source, discourse, function.

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТЕКСТУ

УДК 821.161.2

Олеся МІНЕНКО

РЕЦЕПЦІЯ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ СОНЕТУ 143 ВІЛЬЯМА ШЕКСПІРА УКРАЇНСЬКИМ ПИСЬМЕННИКОМ ІВАНОМ ФРАНКОМ

У статті здійснено аналіз рецепції сонету 143 В. Шекспіра українським автором І. Франком та простежено закономірності трансформації властивої англійському письменнику образної системи при перекладі цього сонету українським перекладачем. Було досліджено основні вектори рецепції сонету Шекспіра І. Франком та окреслено проблему пошуку основних інтерпретаційних домінант його художнього перекладу. Аналіз перекладу показує, що для українського автора характерний асоціативний підхід, коли він наводить безліч асоціацій, що сприяє інтеграції змістових структур твору.

Засади перекладу, над якими працював І. Франко, зокрема при перекладі сонету 143, визначаються ідейно-естетичними настановами перекладача, що тісно пов'язані з його світоглядом. Через вживання фразеологізмів та метафор автор посилює емоційно-експресивне забарвлення висловлювання, прагматичного ефекту, а також увиразнення, уточнення контексту. Художній переклад сонету Шекспіра був зорієнтований на національну художню традицію і був пов'язаний з імагологічними змінами в результаті його сприйняття українським читачем.

Рецепція англійського класика полягала в тому, що це було однією з можливостей оживлення цієї класики в нову культурно-історичну епоху, коли важило не стільки прагнення цілковито й непорушно дотримуватися попереднього канону в рецепції певного твору, скільки облаштування традиційних образів під нову психологію людини, щоб твір міг стати актуальним і в новій рецепції.

Ключові слова: переклад, рецепція, інтерпретація, література, твір, мова, лексика, трансформація, текст, оригінал.

Постановка проблеми. Особлива сторінка української шекспірівської сонетіани пов'язана з Іваном Франком. Саме він започаткував видання шекспірових сонетів українською мовою. І. Франко завжди був одним з найбільших поціновувачів творчості Шекспіра. Він надзвичайно уважно та ретельно досліджував українські та іноземні переклади великого англійця та не втомлювався писати як похвальні, так і критичні відгуки про них. Не дивно, що саме його рецепція Шекспіра і його переклади є непересічними та визнаними.

Протягом усього свого творчого шляху Франко неодноразово повертався до питання про необхідність видання творів Шекспіра українською мовою. Починаючи з 1882 року він переклав 12 сонетів, а саме: 14, 28, 29, 30, 31, 66, 76, 96, 130, 131, 143, що ж до дванадцятого сонету, то назву його не встановлено, оскільки він не відповідає оригіналу жодному із сонетів В. Шекспіра.

Аналіз останніх досліджень. Н. Ануфрієва у статті «Сонети Вільяма Шекспіра у перекладах Івана Франка» пише, що переклад сонетів українською мовою виконував не лише інформаційну функцію, але й функцію націєтворчу, оскільки він допомагав утверджувати ідею можливості прямих культурних зв'язків між українцями та іноземцями, а відтак й ідею культурної та політичної рівності українців з іншими європейськими народами [1, с. 42]. Водночас М. Зеров акцентував увагу саме на формотворчій функції перекладу сонетів Шекспіра для української мови, і цим він прагнув показати вплив перекладної літератури на розвиток мови. Передусім науковець наголошував на правильному розумінні світогляду оригінального автора при перекладі, а це зумовлено такими причинами:

- правильне розуміння оригіналу є необхідною передумовою вірного перекладу твору, що відіграє важливу роль для розуміння соціального аспекту;
- поверхове розуміння світогляду оригінального автора може спричинити неправильний підбір творів для перекладу, а звідси і неправильне тлумачення поглядів автора цільовим читачем;

- сприйняття поезії цільовим читачем часто залежить від правильного розміщення творів у збірці перекладів, оскільки відбувається еволюція думки, образу чи світогляду з вірша у вірш, тому важливою є цілісність їх подання, чи принаймні їх правильний розподіл, що теж цілковито залежить від правильного розуміння перекладачем позиції автора оригіналу [4, с. 462].

Метою статті є дослідити рецепцію сонету 143 В. Шекспіра та простежити закономірності трансформації властивої Шекспіру образної системи у перекладі І. Франка.

Виклад основного матеріалу. Кожен перекладач створює «свій» переклад сонетів Шекспіра, який може суперечити наміру емпіричного автора, загальноприйнятій концепції твору тощо, але завжди впливає з такого наміру автора, що його аж ніяк не вичерпує одне тлумачення.

Перекладаючи сонети Шекспіра, І. Франко дотримувався тих вимог до перекладів, які склав самостійно. М. Шаповалова у монографії «Шекспір в українській літературі» уклала ці правила в таку систему:

- 1) відтворення оригіналу в усій повноті його змісту;
- 2) глибоке ознайомлення з творчістю Шекспіра, що дозволяє досить точно передати його думку;
- 3) досконале володіння двома мовами: мовою оригіналу та рідною мовою;
- 4) прагнення до цілковитої ясності у передачі змісту;
- 5) точне збереження форми;
- 6) прагнення до відтворення всіх тонкощів шекспірівського стилю [14, с. 116].

Однак щодо останнього пункту, то І. Франко застерігав проти тих випадків, коли в жертву формі приноситься вірність і повнота в перекладі змісту, оскільки деколи буває неможливим, перекладаючи англійські твори українською мовою, увібрати «один вірш» Шекспіра в «один свій» [11, с. 379]. В українській мові синтаксичні та морфологічні аспекти рівноцінні, а в англійській, що характерно для аналітичної мови, відносини між словами виражаються, в основному, порядком слів, тобто синтаксичними засобами, оскільки морфологічний початок грає підлеглу роль і через це часто зумовлює труднощі при перекладі. Складнощі перекладів сонетів також пов'язані з тим, щоб донести до реципієнта свій переклад оригіналу та якомога досконаліше передати художній світ автора.

Вибір сонетів для перекладу був обумовлений душевними настроями І. Франка, пояснення яким можна знайти, простеживши обставини і події його життя [1, с. 47]. Так, вибір сонету 143 можна пояснити тим, що мати українського письменника померла, коли Франку було 12 років. Саме в цьому сонеті перекладач вбачав образ люблячої матері, якої йому не вистачало протягом життя.

О. Тетеріна у статті «Переклад у концепції національної літератури Івана Франка» вказує на масштабність перекладацької діяльності І. Франка в умовах тодішньої історико-політичної ситуації і переконує в тому, що український мислитель, культурний діяч, письменник розглядає переклад як засіб утвердження та збагачення духовно-інтелектуального потенціалу культури свого народу [8, с. 20]. Прибічники таких ідей прагнули змалювати життя в усіх його проявах: злети й падіння людської душі, родинні стосунки, моральні проблеми тощо [6, с. 217].

Переклади І. Франка, як зазначає Р. Зорівчак, зроблені передусім з просвітницьких спонукань, мають не лише історико-літературне значення. Вони зберігають пізнавальну й художньо-естетичну вартість і до сьогодні. [5, с. 123]. На думку дослідниці, характерною рисою перекладів І. Франка є мислення художніми цілісностями, логічність і ясність думки. Вона пише, що перекладач мав бездоганний смак, ерудицію, органічне знання рідної мови.

Образна система Шекспіра спирається на живу реальність. Метафори, порівняння в сонетах передають реальні взаємини між людьми в суспільстві і дійсні явища природи. Таким чином, розповідь про почуття поета пов'язується і зі світом природи, і з життям суспільства [12, с. 214]. І в цьому полягала одна з нагальних проблем художнього перекладу шекспірових сонетів у Франка.

Так, у сонеті 143 образ коханої пов'язаний із побутовою картиною світу, переданий художніми порівняннями:

Lo, as a careful housewife runs to catch
One of her feathered creatures broke away,
Sets down her babe and makes all swift dispatch
In pursuit of the thing she would have stay,
Whilst her neglected child holds her in chase,
Cries to catch her whose busy care is bent
To follow that which flies before her face...[15, с. 171].

Звернімося до перекладу цього уривка Франком:

Як господиня дбала без упину
Слідить курчатко, що втекло від хати,
Свою на землю посадить дитину,
Сама ж курчатка побіжить шукати;

А тим часом дитя кричить і плаче
І все за нею кличе: «Мамо, мамо!» –
Вона ж нічого не вчува, не баче,
Поки курчатка не знайде ... [9, с. 344].

Слід звернути увагу на те, що І. Франко такі англійські слова, як «feathered creatures», «babe», які дослівно перекладаються як «пернаті істоти», «дитя», перекладає одним словом «курчатко», що підкреслено не відповідає оригіналу. За словами І. Франка, справжній поет веде уяву читача від звичайних до незвичайних асоціацій [10, с. 68]. Тобто господиню він співвідніс із словом «квочка», оскільки саме курчата є її дітьми. Образ матері в українському фольклорі часто асоціюється саме із квочкою, такою ж турботливою, яка не дасть скривдити своїх діточок, про що свідчить низка афоризмів («носитися з дітьми як квочка»). Також «квочка» є героїнею українських народних пісень, у яких вона постає в образі невтомної та люблячої матері:

Біла квочка-чубарочка
По двору ходила,
За собою малесеньких
Курчаток водила.
Ой, ви, мої дрібні діти,
Та не розбігайтесь,
А як буде близько яструб,
До мене ховайтесь... [2, с. 18].

Таким чином, народжується цілий асоціативний ряд, пов'язаний з рецепцією оригіналу. Письменник відчув особливість сонету, в якому найвиразніше виявлена характерна властивість Шекспіра – лірика – брати свої образи й порівняння з фольклору [13, с. 119]. Через застосування засобів фольклору при перекладі автор передає почуття втрати. У Франка складається особливий тип естетичної свідомості людини, яка за спостереженнями М. Гнатюка, є результатом взаємодії асоціацій і відтворюваних відчуттів, відповідно до цього вона має емоційний та раціональний ступені. Науковець виділяє такі функції головного мозку, які передають внутрішній стан людини, які необхідно враховувати при перекладі:

- 1) пам'ять – здатність перераховувати і репродукувати давні враження та зміни в організмі;
- 2) свідомість – можливість відчувати враження;

- 3) чуття – здатність реагувати на зовнішні або внутрішні імпульси;
 4) фантазія – можливість комбінування і перетворення образів, які постачає пам'ять [3, с. 71].

Важливий асоціативно-символічний ряд розгорнено в українському перекладі сонету 143 через образ «квочки». У І. Франка за ним стоїть символіка ніжного, доброго, що асоціюється з образом матері. Порушуючи проблему асоціацій при художньому варіанті, український письменник звертав увагу на два закони: закон подібності і закон звички [3, с. 106]. І. Франко вважає, що будь-яка ідея може викликати за собою іншу, схожу до неї, або таку, з якою народ звик пов'язувати подібну іншу подію відповідно до часової періодичності [10, с. 65]. Окрім цих двох законів перекладач розкрив роль фантазії при перекладі художніх творів. Фантазія має велике значення для плідної перекладацької діяльності автора. Без фантазії та асоціацій його праця може перетворитися на акумулювання чужих і своїх думок [10, с. 71]. Особливо далі, у сонеті 143, автор вдається до значної кількості порівнянь та асоціацій, але зовні здається, що в багатьох моментах переклад І. Франка не збігається з оригіналом твору. У Шекспіра:

So runn'st thou after that which flies from thee,
 Whilst I, thy babe, chase thee a far behind;
 But if thou catch thy hope, turn back to me,
 And play the mother's part, kiss me, be kind:
 So will I pray that thou mayst have thy Will,
 If thou turn back, and my loud crying still [15, с. 178].

Порівняймо цей уривок сонету із перекладом:

Й ти того, що втіка від тебе, прагнеш,
 А я, дитя, зову тебе з сльозами:
 «Вернись до мене, як мету свою осягнеш!

І поцілуй, і будь мені замісто мами!
 І втихне плач мій, сліз джерело висхне,
 Як мати к серцю дитятко притисне» [9, с. 344].

Так, у першому рядку цього уривку перекладач змінює семантичне значення слова, перекладаючи англійське дієслово «fly», що означає «літати», словом «тікати». Другий рядок помітно не відповідає першотвору, оскільки «whilst I, thy babe, chase thee a far behind» має зовсім інше значення, дослівно це – «поки я твоя дитина, слікую за тобою далеко позаду», у перекладі ж І. Франка це передано словами: «зову тебе з сльозами». Під «полюванням» письменник мав на увазі пошук, тобто поклик душі, який він передає словом «звати». А «сльози» у його перекладі означають нестерпне бажання, щирість. А оскільки цей сонет був присвячений коханій Шекспіра, то саме тут Франко передав почуття закоханості, таке чисте та безкорисливе, подібно любові матері до дитини. Далі письменник співставляє англійське слово «hope», що дослівно перекладається як «надія» або «сподівання», зі словом «мета». Саме тут автор акцентує свою увагу на відстані, у цьому випадку між двома особами. Тобто під словом «мета» перекладач мав на увазі майбутнє, якого необхідно досягти. Наступний рядок «And play the mother's part, kiss me, be kind», автор передає словами «І поцілуй, і будь мені замісто мами!». Тут письменник уникає англійського слова «kind» при перекладі, що означає «добрий», але це зрозуміло, оскільки слово «мама» уже несе за собою значення доброти, ніжності тощо. У кінці сонету перекладач передає англійський вираз «loud crying», який дослівно перекладається як «гучний плач», образним порівнянням «джерело сліз». Слово «джерело» в рецепції І. Франка означає величезну кількість – масив, де автор підкреслює слово «loud», що надає

цьому перекладі більшої експресивності. Звернімо увагу на слово «висхне», з контексту можна здогадатися, що воно означає «висихати», а це свідчить про те, що автор вдається до творення власних слів, які на той час не були зафіксовані у жодному словнику [7, с. 56]. Авторські новотвори детерміновані, з одного боку, попереднім уживанням мотиваційного слова, а з іншого – контекстуальними зв'язками з іншими елементами поетичної системи, пов'язаних із звуковою близькістю мотиваційного слова до інших слів.

Висновки. Вивчення новотворів поглиблює розуміння природи мови, показує її лексичний шар як динамічну систему, переконує, що переклад сонетів І. Франком виявляється не тільки у мовних засобах віршових форм, а й у пошуках нових образів, основне призначення яких – у художній формі відтворити особливості навколишнього світу й пробудити у читача образне мислення.

Список використаної літератури

1. Ануфрієва Н.М. Сонети Вільяма Шекспіра у перекладах Івана Франка [Текст] / Н.М. Ануфрієва // Мандрівець : Освітнянський журнал. Видання Національного університету «Києво-Могилянська академія». – 2007. – № 4. – С. 42 – 47.
2. Верховинець В.М. Весняночка / В.М. Верховинець. – К.: Музична Україна, 1979. – 339 с.
3. Гнатюк М.І. Іван Франко і проблеми теорії літератури: навч. посіб. / М.І. Гнатюк. – К.: ВЦ «Академія», 2011. – 240 с.
4. Зеров М.К. Твори в двох томах / М. Зеров; упоряд.: Г. П. Кочур, Д. В. Павличко. – Київ: Дніпро, 1990. – Т. 2: Історико-літературні та літературознавчі праці. – С. 457 – 491.
5. Зорівчак Р.П. Реалія і переклад (на матеріалі англійських перекладів української прози) / Р.П. Зорівчак. – Львів: Вид-во Львів. ун-ту, 1989. – 256 с.
6. Іванишин В.П. Нариси з теорії літератури / В.П. Іванишин. – К.: ВЦ «Академія», 2010. – 256 с.
7. Словарь української мови / Упор. з дод. власн. Матеріалу Борис Грінченко. – Надрук. з вид. 1907 – 1909рр. фотомех. способом. – К.: Вид-во АН УРСР, 1958-1959. – Т. 1. – 241 с.
8. Тетеріна О.Б. Переклад у концепції національної літератури Івана Франка / О.Б. Тетеріна // Слово і Час. – 2007. – №12. – С. 17– 25.
9. Франко І.Я. Зібрання творів: у 50 т. / І. Я. Франко // Поетичні переклади та переспіви. – К.: Наукова думка, 1977. – Т.12. – 723 с.
10. Франко І.Я. Із секретів поетичної творчості // І.Я. Франко // Зібрання творів у 50-ти томах. – К.: Наукова думка, 1981. – Т. 31. – С. 45-119.
11. Франко І. Твори : в 20 т. / І. Франко. – К. : Художня література, 1955. – Т. 18. Літературно-критичні статті. – 560 с.
12. Чижевський Д.І. Історія української літератури / Д.І. Чижевський. – К.: ВЦ «Академія», 2008. – 568 с.
13. Шаповалова М.С. Історія зарубіжної літератури / М.С. Шаповалова, Г.Л. Рубанова, В.А. Моторний. – Львів: Світ, 1993. – 312 с.
14. Шаповалова М.С. Шекспір в українській літературі / М.С. Шаповалова. – Львів: Вища школа. Вид-во при Львів. ун-ті, 1976. – 211 с.
15. Shakespeare W. Sonnets / ed. with an introd. a crit. comment. by B. H. Smith. – New York : New York University Press, 1969. – 290 p.

Одержано редакцією 27.01.2015 р.

Прийнято до публікації 03.02.2015 р.

Аннотація. *Миненко А.В. Рецензия и интерпретация сонета 143 У. Шекспира украинским писателем И. Франком.*

В статье осуществлен анализ рецепции сонета 143 В. Шекспира украинским автором И. Франко и прослежены закономерности трансформации свойственной английскому писателю образной системы при переводе этого сонета украинским переводчиком. Были исследованы основные векторы рецепции сонета Шекспира И. Франком и очерчена проблема поиска основных интерпретационных доминант художественного перевода. Анализ перевода показывает, что для украинского автора характерен ассоциативный подход, когда он приводит множество ассоциаций, что способствует интеграции содержательных структур произведения.

Основы перевода, над которыми работал И. Франко, в частности при переводе сонета 143, определяются идейно-эстетическими установками переводчика, тесно связанные с его мировоззрением. Из-за употребления фразеологизмов и метафор автор усиливает эмоционально-экспрессивную окраску высказывания, прагматического эффекта, а также выразительности,

уточнения контекста. Художественный перевод сонета Шекспира был ориентирован на национальную художественную традицию и был связан с имагологическими изменениями в результате его восприятия украинским читателем.

Рецепция английского классика заключалась в том, что это было одной из возможностей оживления этой классики в новую культурно-историческую эпоху, когда весило не столько стремление полностью и незыблемо соблюдать предыдущего канона в рецепции определенного произведения, сколько обустройства традиционных образов под новую психологию человека, чтобы произведение могло стать актуальным и в новой рецепции.

Ключевые слова: перевод, рецепция, интерпретация, литература, произведение, язык, лексика, трансформация, текст, оригинал.

Summary. Minenko O.V. Reception and interpretation of sonnet 143 by W. Shakespeare by the Ukrainian writer I. Franko. In the article the analysis of reception of sonnet 143 by William Shakespeare by the Ukrainian author of Ivan Franko was done and the patterns of transformation inherent to English writer image system in the translation of this sonnet by the Ukrainian translator were traced. The main vectors of reception of Shakespeare's sonnets by I. Franko were investigated and the problem of finding of basic interpretental dominant of its literary translation was outlined. The analysis of translation shows that for the Ukrainian author the associative approach is typical when he cites many associations to promote integration of the semantic structure of the work.

The principles of interpretation on which Franko worked, including the translation of Sonnet 143, determined by ideological and aesthetic guidelines of translator that is closely associated with his worldview. Through the using of phraseology and metaphors the author enhances the emotional and expressive color expression, pragmatic effect, expressiveness and clarifying context. Literary translation of Shakespeare's sonnets addresses the national artistic tradition and was associated with imagological changes as a result of his reception by the Ukrainian reader.

The reception of the English classics was that it was one of the possibilities of reviving classics in a new cultural and historical era when weighed not only desire fully and firmly adhere to the previous canon in the reception of certain works as traditional arrangement of images for the new human psychology, the work could be relevant in the new reception.

Key words: translation, reception, interpretation, literature, composition, language, lexis, transformation, text, original.

ФОЛЬКЛОРИСТИКА. МІФОЛОГІЯ

УДК 398.1

Наталія ЯРМОЛЕНКО

НАРОДНІ ОПОВІДІ ПРО РОЗКУРКУЛЕННЯ Й КОЛЕКТИВІЗАЦІЮ: СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧНА КЛАСИФІКАЦІЯ

До наукового обігу вперше вводиться структурно-семантична класифікація, показчик елементарних епічних сюжетів та їхніх типів у народних оповідях про розкуркування й колективізацію. Класифікація створена на матеріалі 97 автентичних народних оповідок (позначені [2.57. 2.77.] тощо), записаних впродовж 2005-2012 рр. (архів Ярмоленко Н.М.). У процесі роботи над укладенням показчика виокремлено 17 інваріантних форм мотиву (мотифем, позначених 1.; 2...), що становлять функції антагоністів та їхніх жертв. Кожен із підрозділів включає ряд сюжетних типів (СТ) народних оповідей (аломотивів, позначених 1.1; 1.2....). Це схеми, виокремлені шляхом узагальнення мотивів, що становлять стійкий арсенал народних оповідей про розкуркування. СТ узагальнюють ряд елементарних епічних сюжетів (ЕЕС) на рівні конкретних фабул (мотивів, що позначаються 1.1.1.; 1.1.2...). ЕЕС – це стиснені фрагменти тексту чи самостійні тексти, що зображують зіткнення груп чи персонажів-антиподів. Фольклоризовані ЕЕС марковані прямою лінією.

Ключові слова: Розкуркування, колективізація, Голодомор, народна неказкова проза, сюжетний тип (СТ), елементарний епічний сюжет (ЕЕС), мотифема, аломотив, мотив.

1. Антагоністи знищують достаток зажиточних селян

1.1. Багата роботяща сім'я живе щасливо.

1.1.1. Куркуль – заможний господар. Усі члени сім'ї невсипно працюють. Господар користується / не користується найманою працею. [2.57. 2.77.]

1.1.2. Розкуркування – це грабіж кулаків. Кулаки – працюючі люди, які вночі спали на кулаці і пасли свою худобу, щоб вдень на ній знову працювати. [2.77.]

1.1.3. Сусід-господар заможний роботящий чоловік. Сусід економить на собі. Сім'я трудиться в будень і свято. Господар ні з ким не приятелює – не має часу. [2.45.]

1.2. Антагоністи позбавляють сім'ю / сім'ї засобів до існування

1.2.1. Антагоністи (активісти / влада / комуністи / більшовики / банда ходила / вредітелі / банди, організовані з таких, які були ледачі, п'яниці...) позбавляють багаті / бідні сім'ї селян засобів до існування. Забирають майно / матеріальні цінності / зерно / їжу. Селянам живеться важко. [2.41. 2.44. 2.45. 2.46. 2.47. 2.55. 2.60. 2.61. 2.62. 2.63. 2.64. 2.66. 2.67. 2.68. 2.73. 2.89. 2.90. 2.91. 2.92. 2.94. 2.95. 2.96.]

1.2.2. Велика працююча сім'я має матеріальні статки й живе щасливо. Антагоністи позбавляють велику сім'ю матеріальних статків / засобів до існування. [2.3. 2.18. 2.20. 2.25. 2.26. 2.27. 2.28. 2.29. 2.30. 2.41. 2.51. 2.52. 2.56. 2.57.]

1.2.3. Антагоністи позбавляють сім'ю засобів до існування. Мати голосить. Діти плачуть / помирають. [2.39. 2.69.]

1.3. Селяни добровільно віддають своє добро антагоністам

1.3.1. Сім'я сиріт добровільно віддає антагоністам матеріальні цінності та засоби до існування. [2.59.]

1.3.2. Герой віддає антиподу матеріальні блага й зберігає життя сім'ї. Сім'я має достатні життєві ресурси. [2.7.]

1.4. Антагоністи двічі розкурковують непокірних селян

1.4.1. “Свої” активісти спочатку позбавляють сім'ю частини матеріальних благ. Вдруге антагоністи позбавляють сім'ю всіх засобів до існування. [2.18. 2.20.]

1.4.2. Дід – інвалід першої світової війни – без ноги тяжко працює разом з усією сім'єю. Сім'я живе зажиточно. Антагоністи забирають у сім'ї статки. Антагоністи приходять

повторно й забирають у сім'ї всі засоби до існування. Господар-інвалід, позбавлений тяглової сили, іде копати своє поле лопатою. Господар помирає на своєму полі. [2.83.]

1.5. Антагоністи тричі розкуркулюють непокірних

1.5.1. Активісти приходять забирати матеріальні цінності героя (в діда була молотарка). Герой віддає матеріальні цінності. Вдруге активісти приходять забирати матеріальні цінності героя (давай заберем коні). Герой віддає матеріальні цінності. Втретє активісти приходять забирати матеріальні цінності героя (була клуня, хата, хата цегляна). Герой віддає всі матеріальні цінності. [2.3.]

1.5.2. Антагоністи забирають у сім'ї матеріальні блага. Антагоністи вимагають ще більше матеріальних благ ("наклали розвборстку"). Батько купує зерно і віддає його антагоністам. Антагоністи втретє вимагають матеріальних благ, роблять обшук і забирають останні засоби до існування.[2.23.]

1.6. Антагоністи оббирають усіх селян, у яких є що взяти

1.6.1. Антагоністи роблять обшуки. Антагоністи ("червона мітла ходила") забирають у селян всі засоби до існування ("Мітла мела багато разів підряд і вимела усе до зернини. Люди плакали, просили що-небудь оставити"). Антагоністи невмолимі. Всіх оставили на голодну смерть. Мало кому вдалося щось приховати. [2.76.]

1.6.2. Антагоністи щодень викликають господаря й вимагають зерна, якого немає.[2.62.]

1.6.3. Антагоністи розкуркулюють багатших. [2.89.]

1.6.4. Антагоністи позбавляють сім'ї багатих селян засобів до існування. Антагоністи знущаються над селянами. Антагоністи висилають селян до Сибіру. Залишаються селяни-середняки. Селяни ховають засоби до існування. Антагоністи роблять обшук. Антагоністи позбавляють сім'ї середняків засобів до існування. Антагоністи псують майно селян. Селянам важко. [2.72.]

1.7. Антагоністи оволодівають статками селян незаконно

1.7.1. Сталін дав наказ створити колгоспи. Начальство назначає комнезамів. Сталін дав наказ комнезамам відбирати в людей потрошку зерна і худобу (коней, корів, волів), щоб орать колгоспні землі. Комнезами відбирають у людей усе зерно: частину в колгосп, а частину собі.[2.78.]

1.7.2. Антагоністи не показують розкуркуленим документів. Люди бояться антагоністів і не борються. Антагоністи роблять штучний голод. [2.73.]

2. Антагоністи організовують колгоспи

2.1. Антагоністи насильно заганняють у колгоспи/ одбирають майно селян

2.1.1. Антагоністи насильно заганняють селян у колгоспи.[2.64. 2.93. 2.73. 2.85. 2.91.]

2.1.2. Антагоністи поробили штаби. Антагоністи викликають селян-одноосібників у штаби й вимагають підписувати документи про відчуження від землі й вступ до колгоспу. Одноосібники не хочуть підписувати документи. Антагоністи ведуть одноосібників у другий штаб через річку. На місточку дядько йде посередині, а антагоністи ("есесовці") попереду й ззаду. Антагоністи скидають дядька в кожусі в крижану воду. Антагоністи саджають мокрого дядька в холодну. Дядько здається. [2.93.]

2.2. Спротив: досвідчені селяни відмовляються служити антагоністам

2.2.1. Селяни не хотіли йти до колгоспу, як зараз не хочуть перебудови. [2.93.]

2.2.2. Селяни після розділу Польщі (с. Нова Руба Маневицького р-ну, Волинської обл.) радіють комуні. Поляки переслідували українців. Селяни радіють, співають, надіються на краще життя. Більшовики роблять трибуну. «Чужі» й «свої» говорять, плешуть в долоні. Старий селянин, який бачив, як більшовики притискали людей (селянин найпізніше повернувся з Росії, після того, як в 1914 р. село вивезли на схід), застерігає інших. Його застереження сповнюється. [2.64.]

2.2.3. Дід мав своє господарство й не хотів іти в колгосп. Дід бачив комуну в Австрії під час полону. Люди голодували в комуні. [2.81; 2.82.]

2.3. Спротив: заможні / старші селяни відмовляються вступати до колгоспу

2.3.1. Господар (батько / старший брат у сім'ї сиріт) відмовляється служити антагоністам: переховується від антагоністів / не бажає записуватися в колгосп. [2.20. 2.70. 2.48. 2.59.]

2.3.2. У сусідів забрали всі засоби до існування. Сусід не пішов у колгосп. Сусід працював у людей за харчі. [2.84.]

2.3.3. Герой не бажає віддавати матеріальні блага до колгоспу. Антипод забирає матеріальні блага в героя. Сім'я героя голодує. Герой тяжко хворіє й помирає. [2.13.]

2.3.4. Мати не дозволяє старшому сину вступати в колгосп. Сім'я страшно бідує. Діти пухнуть від голоду. Батько помирає. Старший син по дорозі на роботу помирає. [2.85.]

2.4. Поразка: боягузливі селяни вступають до колгоспу

2.4.1. Комнезами просять людей вступати в колгоспи. Люди бояться комнезамів, деякі вступають у колгосп. Люди голодують. [2.78.]

2.4.2. Батько віддав коняку в колгосп. Батьки пішли працювати в колгосп. Батьків не виселили на Сибір. [2.92.]

2.5. Поразка: бідні / голодуючі селяни вступають до колгоспу

2.5.1. Бідні селяни ідуть працювати в колгосп. Заможні селяни не йдуть у колгосп. [2.45.]

2.5.2. Люди не хочуть іти в колгоспи. Тим, хто пішов в колгосп, давали пайок. [2.73.]

2.5.3. Люди вступають до колгоспів, щоб залишитися живими. В колгоспах толку немає. [2.97.]

2.6. Поразка: молоді селяни вступають до колгоспу

2.6.1. Дочка просить батька записатися в колгосп. Батько записується в колгосп і віддає матеріальні цінності. Батько прощається з кінями й плаче. Коні плачуть. Батько відводить коней у колгосп і звітує дочці. Батько працює в колгоспі, стає інвалідом і помирає. [2.48.]

2.6.2. Найменший син йде працювати в колгосп. [2.61.]

2.7. Поразка: ледачі селяни вступають до колгоспу

2.7.1. Ледачі йшли в колгосп, забирали у людей. "Чужі" антагоністи (хтось) керували, а "свої" антагоністи (п'яниці, ледачі) забирали. Сусідова жінка ледача. Літом вона в кожусі ходила, а зимою роздіта. Такі йшли у комнезами. [2.81; 2.82.]

2.8. Нейтральна поведінка селян

2.8.1. Сім'я живе зажиточно й щасливо. Сім'я будує нове обійстя. Сім'я добровільно вступає до колгоспу. Сім'ю вважають багатую, викидають з колгоспу й грабують. [2.22.]

2.8.2. Герой добровільно віддає матеріальні блага, працює на антагоністів і помирає з голоду. [2.25.]

2.9. Антагоністи не оплачують праці в колгоспі / селяни працюють за їжу

2.9.1. Антагоністи примушують людей працювати безкоштовно. [2.59.]

2.9.2. Люди працюють за сто грам хліба. Щоб вижити, жінки працюють при несприятливих погодних умовах. Жінки йдуть на буряки. По дорозі бачать помираючу в канаві дівчинку-красуню. [2.58.]

2.9.3. Мати працює в колгоспі за їжу, не споживає її, а несе дітям. [2.63.]

2.9.4. Батько йде працювати в колгосп. Батько купляє конячку і працює нею в колгоспі. Батькові дають їсти. Конячці дають їжу – висівки. Дванадцять колгоспників по черзі забирають висівки для своїх голодних сімей. Селяни виживали, а антагоністи (влада) мали багато хліба. [2.70.]

2.9.5. Мати йде до колгоспу. Батько з дитиною дома варять їсти й перекидають у печі горщик з їжею. Батько наказує не чіпати їжі, щоб вона спеклася. Їжа стає непридатною, піч псується. Мати плаче. Сім'я залишається голодною. [2.72.]

3. Герой укладає угоду з антагоністами**3.1. Антагоністи порушують угоду: звинувачують героя / героїв у шкідництві**

3.1.1. Конфісковані в синів героя матеріальні цінності знищуються через недбальство ("коні ізпугані впали в провалля і убилися"). Вороги звинувачують сина героя в шкідництві ("хотіли зробити, наче він, як то кажуть, шкідник революції, хотів знищити своїх коней"). Свідки спростовують звинувачення. Сина героя відпускають на волю. [2.3.]

3.1.2. Чотири заможні господарі намагаються зберегти своє майно й укладають угоду з антагоністами: погоджуються пасти колгоспних коней, але до колгоспу не вступати. Триста колгоспних коней підпалюють у конюшні. Мнимий герой (“він став і головою колгоспу”) з трьома друзями біжать визволяти коней. Заможні господарі ловлять п’яних гостей і заявляють у сільраду про підпалювачів (“значить, мій брат Прохоренко, і Воропай, і Григорів спалили коні”). Усіх підозрюваних ув’язнюють. Антагоністи звинувачують заможних господарів у шкідництві й катують. Заможний господар не витримує катувань і зізнається у підпалі. Заможних господарів визнають винними, їх із сім’ями засуджують. [2.6.]

3.2. Селяни укладають фіктивну угоду й зберігають життя / майно

3.2.1. Антагоністи не приймають сім’ю розкуркуленого до колгоспу. Батьки беруть фіктивне розлучення. Матір і дітей записують до колгоспу. Батько помирає. 2.43.

3.2.2. Активісти виставляють хату жертв на продаж. Порадник (секретар сільради) навчає матір, як обдурити антипода (вступити в колгосп, щоб відкупити хату). Мати збирає заховані засоби існування й повертає життєві умови сім’ї. Сім’я повертається в хату. Батько вступає до колгоспу й стає бригадиром. [2.2.]

3.2.3. Мати йде працювати на антагоністів. Мати обдурює антагоністів (“краде молоко на фермі”) й урятовує життя решті дітей. [2.36.]

4. Антагоністи притісняють / знищують одноосібників

4.1. Герой живе з ремесла й урятовує сім’ю

4.1.1. Господар майструє. Ремесло врятовує від смерті інших членів сім’ї. Сім’я переживає важкі часи (голодовки, і війни, і сталінізм). [2.51.]

4.2. Антагоністи позбавляють ремісників свободи

4.2.1. Антагоністи дізнаються, що господар користується ремеслом, щоб зберегти життя сім’ї. Господар потрапляє в небезпечну ситуацію. Антипод позбавляє господаря свободи. [2.9.]

4.2.2. Розкуркулений господар із сином іде працювати на вузькоколіяку. Син працює чоботарем. Розкуркулений господар босий іде на підробітки (молотити жито в сусідки). Антагоністи (секретар міської ради і міліціонер) приходять забирати діда. Чоловік просить зайти до хати по взуття. Антагоністи не дозволяють, сміються (Там узують!). [2.57.]

4.3. Антагоністи вимагають від селян непосильних податків

4.3.1. Антагоністи накладають на селян непосильні податки. [2.64. 2.65. 2.69. 2.89.]

4.3.2. Антагоніст приходять по податок. Мати трьох дітей інвалід. Жінка плаче, просить відтермінувати податок, обіцяє, що скоро добуде того м’яса, та й здасть. Діти носять молоко на молочний пункт. Сім’я виживає. [2.65.]

4.4. Селяни / антагоністи знищують майно / худобу

4.4.1. Антагоністи накладають великі податки (“На сад – податок, за кожну деревину плати, за худобу теж, за кожну голову – податок”). Люди вирубують дерева, вбивають тварин. [2.51.]

4.4.2. Антагоністи накладають непосильні податки. Люди не в змозі платити податку на собак. Люди ведуть собак з цуценятами в сусіднє село до сільради на заплановане антагоністами знищення. Інформатори сповіщають, що антагоністи знищуватимуть собак в іншому селі. Розумний чоловік відпускає свою собаку. Собака втікає. Антагоністи знищують собаку героїні. [2.49.]

5. Обшук: антагоністи намагаються вплинути на жертв

5.1. Антагоністи погрожують жертвам

5.1.1. Мати просить залишити хоч щось для дітей. Антагоністи ігнорують прохання й погрожують. [2.30.]

5.1.2. За несплату податків антиподи позбавляють сім’ю останньої їжі й погрожують забрати одяг [2.11.]

5.1.3. Антагоністи забирають матеріальні цінності й вимагають зерно у сім’ї, що живе без батька, бідно. Антагоністи («поліцаї») погрожують матері фізичною розправою. Мати ховає дітей за спиною і просить їх не чіпати. [2.89.]

5.2. Антагоністи обдурюють жертв

5.2.1. Антагоністи обдурюють жінку героя й хитрістю забирають приховані матеріальні блага. [2.28.]

5.2.2. Антогоністи приїзять, коли батьки відсутні. Антогоністи допитують дітей, лихословлять, проводять обшук, б'ють собаку. Антигоністи забирають клунок із зерном. [2.10.]

5.2.3. Антагоністи обдурюють хазяйновитих селян, щоб забрати в них золото. Антагоністи продають сільгосптехніку за золото. Антагоністи виманюють у селян золото, а потім роблять колективізацію. Антагоністи забирають у селян сільгосптехніку. [2.75.]

5.3. Антагоністи застосовують фізичне насильство щодо жертв

5.3.1. Антагоністи катують людей ("вривалися до хатів посеред ночі, приставляли до голів ружжя і витрусювали, і випитували, хто куди втік та хто що де заховав"). [2.47.]

5.3.2. Антагоністи приходять з обшуком й забирають заховане. Батько плаче. Антагоністи б'ють батька. [2.54.]

6. Обшук: жертви намагаються вплинути на антагоністів**6.1. Жертви намагаються розчулити антагоністів**

6.1.1. Активісти обшуковують хату бідної родини. Діти ховаються на піч. Сім'я має хвору корову. Мала героїня просить не забирати корову, яку вона любить. Активісти забирають корову. [2.4.]

6.1.2. Мати ненадійно ховає засоби до існування (квасольки була сховала на піч, а ми посідали на ту квасольку). Мати і діти плачуть, не віддають останнє. Антагоністи забирають всі засоби до існування. [2.20.]

6.2. Жертви намагаються обдурити антагоністів

6.2.1. Активісти приходять відібрати засоби існування ("останнє зерно") у сім'ї героїні. Мати намагається обдурити жінку-антипода, щоб зберегти об'єкт. Мати наказує дитині плакати. Антипод (жидівка проклята) обдурює дитину гостинцем (білий коржик). Сім'я втрачає засоби до існування. [2.1.]

6.2.2. Мати ховає зерно у колисці з дитиною. Антагоніст знаходить і забирає зерно. Антагоністи позбавляють селян засобів до існування. [2.38.]

6.2.3. Мати з дочкою молотять жито в хаті, щоб не побачили антагоністи. Батько викопує у хаті яму й ховає зерно. Квасолу ховають під дитину. [2.54.]

7. Обшук: жертви перехитряють антагоністів**7.1. Герої обдурюють антагоністів**

7.1.1. Син героя обдурює антипода й отримує гарні умови (батько вмів і приховав). [2.7.]

7.1.2. Антагоністи забирають частину матеріальних цінностей. Сім'я обдурює антагоністів і ховає решту матеріальних цінностей. Сім'я виживає й допомагає іншим людям вижити. [2.8.]

7.1.3. Антагоністи позбавляють багатодітну сім'ю засобів до існування. Батьки ховають їжу й сім'я виживає. [2.37.]

7.1.4. Антагоністи накладають нестерпні податки. Сім'я обдурює антагоністів і приховує об'єкт оподаткування (поросся), щоб вижити. Сім'я бідує. [2.39.]

7.2. Герої вдаються до хитрощів

7.2.1. Мати удавано ховає засоби до існування на піч і прикриває дітьми. Батько удавано робить незначну кількість зерна непривабливою для антагоністів (насипав попелу) а головні матеріальні блага надійно ховає. Антагоністи приходять з обшуком. Антагоністи руйнують опалювальні споруди в хаті й не знаходять інших прихованих засобів до існування. Антагоністи забирають ту кількість матеріальних благ, які удавано приховані, й ідуть геть. [2.21.]

7.2.2. Батько обдурює антагоністів: надійно ховає останнє зерно, а трохи лишає для того, щоб його знайшли. Антагоністи знаходять ненадійно заховане зерно. Мати говорить, що то останнє. Антагоністи забирають зерно й припиняють обшук (далі не лазили, не шукали, бо

якби полізли, то понаходили б і під піччю, і на горищах позакладавали). Сім'я виходить із небезпечного становища й виживає. [2.44.]

7.3. Герої придумують надійні схованки

7.3.1. Сім'я ховає мішок проса в колодязь. Просо розсипається. Герой ночами викачує воду й дістає просо. Сім'я зберігає життя. [2.46.]

7.3.2. Батько насипає пшона в пляшки й ховає в солом'яній покрівлі хати. Антагоністи не знаходять зерна. Сім'я зберігає життя. [2.47.]

7.3.3. Люди ховають зерно в ями, щоб вижити. Антагоністи обдурюють дітей і випитують про схованки. Діти відповідають антагоністам правду («У собаки під хвостом!». А собака сів на ту яму і сидить.). Антагоністи не вірять дітям і не знаходять зерна. [2.63.]

7.3.4. Антагоністи (в селі така “чорна метла”, і вона ходила) робили обшуки. У сім'ї забрали квасоллю. Сім'я обдурила антагоністів. Господиня вдало заховала сало (під кришу на калідорі). Господар заховав корову в яму і наклав її. Антагоністи не знайшли захованого. [2.87.]

7.3.5. Сім'я закопує зерно на печі й під піччю. Сім'я виживає. [2.58.]

7.3.6. Сім'я ховає мішок зерна під хвірткою. Антагоністи не могли знайти зерна. [2.96.]

7.3.7. Сім'я обдурує антагоністів, вивозить засоби існування (два мішки зерна) у місто й там ховає. Антагоністи втрачають пильність (“не були постановлені отряди, які не пускали з села, щоб нікуди не їхали люди”). [2.42.]

7.3.8. Один чоловік надійно заховав від антагоністів зерно. Щоночі чоловік бере потроху зерна й сім'я варить їжу. Діти не ходять у школу – сторожать хату від злодіїв. Люди втратили совість. [2.84.]

8. Обшук: антагоністи знаходять приховані жертвами засоби до існування

8.1. Жертви мають невдалі схованки

8.1.1. Сім'я невдало ховає засоби до існування. Антагоністи забирають у сім'ї останні засоби до існування. [2.71.]

8.1.2. Місце, де сім'я маскувала втрачені засоби існування (“закопане зерно”), марковане (“просо на одному місці посходило”). Антагоністи позбавили сім'ю засобів існування (“просо... виштрикали-таки та забрали, а те, що розсипали, тепер проросло”). [2.1.]

8.1.3. Антагоністи роблять обшук і забирають матеріальні блага сім'ї. [2.14. 2.38.]

8.1.4. Антагоністи робили обшуки й забирали заховані продукти харчування, худобу. Антагоністи одягу не брали, бо сім'я не мала гарного одягу. [2.73.]

8.2. Жертви вірять у магічний захист печі

8.2.1. Антагоністи (“бригада така – сімнадцять чоловік, а мо, й більш”) роблять обшуки. Антагоністи позбавляють сім'ї засобів до існування. Селяни ховають зерно в комин і на піч. Селяни садовлять на зерно дітей. Антагоністи витягують борщ з печі. [2.70.]

8.2.2. Антагоністи приходять до сиріт з обшуком. Антагоністи руйнують пічне опалення, знаходять матеріальні цінності (мамину спідницю і татову вишиту сорочку). Антагоністи продають одяг на базарі. Брат плаче й нарікає на відсутність поховального одягу для померлого молодшого брата. [2.59.]

8.2.3. Мати замазує квасоллю в стіну на печі. Антагоністи знайшли і забрали квасоллю. [2.92.]

8.2.4. Голодуючий господар лежить на холодній печі, наклавшись кожухом. Антагоністи забирають кожух. Господар замерзає на печі й помирає. [2.68.]

9. Опір антагоністам: герої одержують / не одержують перевагу, зберігають / не зберігають життя собі / сім'ї

9.1. Чоловіки-господарі вступають у протиборство з антагоністами

9.1.1. Господар не погоджується віддати антиподу матеріальні блага й помирає. Донька втрачає здоров'я. [2.27.]

9.1.2. Антагоністи позбавляють багатодітну сім'ю засобів до існування. Батько, щоб врятувати дітей, добровільно віддає майно й покінчує життя самогубством. [2.36.]

9.1.3. Антагоніст-голова катує селянина-господаря. Господар не хоче вступати до колгоспу. Антагоніст убиває господаря. Сім'я залишається напризволяще. [2.32.]

9.1.4. Антагоністи забирають kota у бідного чоловіка-п'яниці. Чоловік бачить свого kota й іншу худобу мертвими. Чоловік підпалює сільраду й конфісковану худобу. Сільрада згоріла, худоба не вся згоріла. [2.90.]

9.2. Жінки вступають у протиборство з антагоністами

9.2.1. Жінка при обшуку кусає антагоніста за палець. Антагоніст боїться ходити з обшуком до хати жінки ("О я там не піду, бо там скажена собака"). Жінка зберігає їжу і врятовує життя дітям. [2.66.]

9.2.2. "Чужий" антагоніст (жид) б'є жінку, щоб забрати кожух. Жінка втрачає свідомість, але кожуха не віддає. [2.67.]

9.2.3. Антагоністи виселили діда. Баба не захотіла на виселку й вилізла на дзвінницю. Баба не бажає помирати на чужині ("помру собі в своєму селі і в своїй церкві"). Баба помирає на дзвінниці з голоду. [2.95.]

9.3. Діти вступають у протиборство з антагоністами

9.3.1. Активісти намагаються позбавити сім'ю останньої їжі. Тринадцятирічна героїня просить залишити сім'ї засоби до існування. Жінка-активістка не реагує. Героїня нападає на активістку й забирає об'єкт («мішка того видирла, б'юся з нею»). Антагоністи намагаються ув'язнити героїню. Неповнолітня героїня не підлягає ув'язненню. Героїня працює й допомагає решті сім'ї вижити. [2.19.]

9.3.2. Сестри не віддають останні засоби до існування. Антагоніст б'є їх і забирає останнє. Брат помирає з голоду. [2.26.]

9.3.3. Діти зруйнованої антагоністом сім'ї убили антагоніста-жида й утекли на чужину. Один хлопець помер від хвороби. Інший інкогніто повертається до Києва, одружується. У війну атагоністи (німці) розстрілюють героя. [2.67.]

9.4. Нейтральна поведінка

9.4.1. Батьки працюють у колгоспі. У колгоспі за працю не розраховуються, а лише позбавляють статків. Колгоспники бастують. Багато людей бояться протестувати. Батько не протестує, але його ув'язнюють і разом з усіма протестантами виселяють. Сім'я бідує. Мати боїться ув'язнення. Мати разом з іншими працює в колгоспі, але їсти людям не дають. [2.53.]

10. Антагоністи знищують членів сімей / сім'ї куркулів

10.1. Антагоністи конфісковують / обмінюють / руйнують житло героїв

10.1.1. Антгоністи конфісковують хату. [2.2.]

10.1.2. Антагоністи позбавляють сім'ю матеріальних благ і житла. Антагоністи надають сім'ї непригодне житло. [2.30.]

10.1.3. Антагоністи (влада) переселяють розкуркулену сім'ю у погану хату. Господаря ув'язнюють і знищують. [2.52.]

10.1.4. Антагоністи руйнують житло сім'ї. Господиня-бабуся з онучкою сидять на печі. Падає стеля. Господиня йде до доньки і проситься жити. [2.24.]

10.1.5. В полі були хутори. Там жили люди, обробляли поля. У колективізацію і війну хутори зруйнували, а хуторян вивезли з України. Де поділися хуторяни – невідомо. [2.79.]

10.2. Антагоністи висилають непокірних на чужину

10.2.1. Антагоністи оголошують колективізацію. Активісти оголошують селян, які не хочуть іти в колгосп, ворогами народу. Активісти ув'язнюють 50 селян і вивозять на чужину. [2.48.]

10.2.2. Антагоністи забирають у сім'ї матеріальні блага, а діда-господаря висилають на Соловки. [2.24. 2.56.]

10.2.3. Сім'ю висилають на чужину («в Сибір»). [2.45.]

10.2.4. Селян, які не йшли до колгоспу, висилають «на Соловки». [2.92.]

10.2.5. Діда-господаря висилають. [2.50.]

10.2.6. Лісник «перехрестився» на поляка й притісняв людей. Люди хотіли покарати лісника, але хлопці їм не дозволили. Більшовики в 1941 р. покарали сім'ю лісника, розкуркулили й вивезли до Архангельська. Син лісника пише листи, що коло Білого моря багато виселенців з Волині. Більшовики відправляли на заслання всіх багатших. [2.64.]

10.2.7. Антагоністи виселяли людей («на виселку, дуже-дуже там далеко, на Сєвер»). [2.95.]

10.2.8. Антагоністи позбавляють селян засобів до існування. Антагоністи виселяють хутір селян на чужину. Селяни зберігають життя на чужині. [2.35.]

10.3. Антагоністи ув'язнюють непокірних господарів

10.3.1. Антагоністи відправляли людей у сталінські тюрми. [2.61.]

10.3.2. Антагоністи роблять обшуки. Антагоністи відправляють селян, у яких знайшли зерно, у тюрми. Селяни не повертаються з тюрем додому. [2.71.]

10.3.3. Господаря ув'язнюють і висилають. Господар помирає на засланні. [2.69.]

10.4. Антагоністи знищують господаря на чужині

10.4.1. Сім'ю репресують як ворогів народу й вивозять на чужину (в Росію). Сім'я живе в бараці, старші працюють, діти позбавлені уваги дорослих. Батька ув'язнюють і розстрілюють. [2.17.]

10.4.2. Антагоністи ув'язнюють героя й виселяють сім'ю на чужину. Сім'я страждає на чужині. Антагоністи знищують голову сім'ї. [2.28.]

10.4.3. Антагоністи репресують батька. Сім'я розшукує батька. Сім'я отримує звістку, що батька засуджено на десять років. Через десять років сім'я отримує похоронку. [2.2.]

10.4.4. Розкуркуленого господаря і його сина відсилають на Соловки, де вони гинуть. Після радянської влади приходять звістки про їхню реабілітацію. [2.57.]

10.5. Антагоністи вивозять людей невідомо куди

10.5.1. Антиподи вночі вивозять сім'ї куркулів із села. Односельці вибігають з хат. Люди прощаються з односельчанами. Страшна несправедливість. [2.15.]

10.5.2. Антагоністи вивозять сім'ї розкуркулених за межі поселення (в глибокі балки) і знищують. [2.41.]

10.5.3. Антагоністи забирають матеріальні цінності у сусідів, виганяють з хати сусідню сім'ю й кудись вивозять. Доля сім'ї невідома. [2.48.]

10.6. Антагоністи позбавляють престижу сім'ї розкуркулених

10.6.1. Дітей репресованого позбавляють життєвих благ у школі («не давали нам гарячих сніданків, в комсомольці не приймали»). [2.2.]

10.6.2. Антагоністи не дають їжі голодуючим дітям розкуркулених. [2.29.]

10.6.3. Антагоністи відраховують куркульських дітей зі студентів. [2.67.]

11. Антагоністи намагаються знищити сім'ю, а спільнота (свої / чужі) допомагають.

11.1. Родина допомагає

11.1.1. Дружина розкуркуленого просить допомоги в родині й зберігає дітей. [2.13.]

11.1.2. Антагоністи ув'язнюють господаря. Господиня намагається вберегти родину. Бабуся йде старцювати. Здобуті засоби до існування ділить на всю родину. Перевагу віддає дитині й зятю, які помирають з голоду. Зять помирає. [2.24.]

11.1.3. Родина (баба, дядько, діти) допомагає голодуючим членам сім'ї. [2.1.]

11.1.4. Сім'я бере на виховання хлопчика розкуркуленої сестри. Антагоністи попірають господаря, що він виховує куркульську дитину. Дитину віддають у садочок. [2.55]

11.2. Сусіди допомагають

11.2.1. Вороги-антиподи намагаються знищити сім'ю, а спільнота (свої й чужі) допомагають. Окремі члени сім'ї зберігають життя. [2.1.]

11.2.2. Вороги-антиподи знищують сусідів, їхні діти потрапляють в небезпечну ситуацію. Герой допомагає дітям вижити. Сім'ї поріднилися. [2.7.]

11.2.3. “Чужий” антагоніст (жид) забирає у селянина хату. Селянин йде на заробітки, а жінка з дітьми живе у сусідів. Селянин викопує землянку в Києві у яру й забирає сім’ю. [2.67.]

11.3. Громада допомагає

11.3.1. Мати просить подорожнього підвезти голодуючу дитину. Подорожній відмовляється (боїться, що мати втече). Мати погоджується йти коло воза. Подорожній бере дитину на віз. Мати зберігає дитину. [2.1.]

11.3.2. Люди допомагають один одному вижити. Люди просять їжі по чужих селах. [2.73.]

12. Герої заручаються підтримкою порадника / помічника

12.1. Порадник / помічник допомагає

12.1.1. Вороги-антиподи намагаються знищити сім’ю, порадник допомагає господарі й дітям відновити життєві умови. [2.2.]

12.1.2. Герой багатий. Порадник навчає героя, як зберегти життя (“якщо будуть розкуркулювати, то отдавай все”). Герой потрапляє в небезпечну ситуацію й завдяки порадникові зберігає життя і сім’ю. Порадник зникає. [2.3.]

12.1.3. Помічник (лісник) допомагає сім’ї сховати порося у лісі. Сім’я зберігає їжу та життя. Сім’я обдаровує помічника. [2.8.]

12.1.4. Помічник (тітка) присилає сім’ї посилки з одягом. [2.85.]

12.2. Порадник не зміг допомогти

12.2.1. Порадник при обшуку радить приховати об’єкт (торбу з маком), щоб врятувати дітей. Мати приховує об’єкт. Брат матері – антагоніст викриває пропажу. Антагоністи забирають у сім’ї останні засоби до існування. [2.23.]

12.2.2. Голодовка 1946 – 1947 року. Сім’я працює в колгоспі. Сім’ї не оплачують роботу. Помічник влаштовує інформаторку на будівництво дороги. Праця важка, оплата хлібом, якого не вистачає на сім’ю. Батьки пухнуть. [2.39.]

12.2.3. Помічник (сусід) заступається за сім’ю. Антагоністи розкуркулюють сусіда й висилають. Сусід не повернувся. [2.89.]

12.3. Удаваний помічник шкодить

12.3.1. Удавані помічники інформують сім’ю про ймовірність розкуркулення й дізнаються про схованки. [2.41.]

12.3.2. Сусіди-антагоністи не бажають працювати, пиячать. Сусід видає себе помічником героя й дізнається його таємницю. Сусіди-антагоністи позбавляють велику сім’ю засобів до існування. [2.31.]

13. Перевертні: “свої” антиподи користаються з нажитих чужою працею матеріальних цінностей

13.1. Корисливі родичі-антиподи

13.1.1. Вороги-антиподи забирають усі матеріальні цінності й виселяють сім’ю. Сім’я розпадається (“десь поїхали, хто куди”). Родині залишаються рештки клуні. Родичі будують з неї хату. [2.5.]

13.1.2. Брат матері – антагоніст позбавляє сім’ю сестри останніх засобів до існування. [2.23.]

13.1.3. “Чужі” антагоністи вигонять зі старої хати сім’ю, але жінка відпрошується. “Свій” антагоніст – рідний дядько взимку вигонить з поганенької хати сім’ю сестри з шістьма дітьми, забирає матеріальні цінності, позбавляє засобів до виживання. [2.48.]

13.2. Сусіди-антиподи

13.2.1. Селяни не бажають йти до колгоспів. Антагоністи накладають на селян непосильну дань. Антагоністи забирають у героя об’єкт (корову) в рахунок його й сусідського боргу. Сусіди не повертають боргів. [2.31.]

13.2.2. Сім’я живе щасливо й допомагає сусідам. Сусіди заздять і намагаються позбавити сім’ю матеріальних благ (“пішли до ЧК, щоб здати нас як кулаків”). Вороги-антиподи забирають матеріальні блага у сім’ї за намовою сусідів. Батька знищують. Матеріальні блага дістаються чужим людям. [2.17.]

13.2.3. Сім’я обдурює антагоністів: купує теля й уночі ріже. Сім’я остерігається доносу сусідів – батькових кумів (тоже ж комнезаможні). [2.86.]

13.2.4. Активісти – сусіди. Активісти прагнуть ув'язнити батька. Батько втікає з села й помирає. Мати вмирає від голоду. Брат і сестра помирають. [2.18.]

13.2.5. “Свої” сусіди-антагоністи (перелік) нищать останні продукти голодуючих. [2.63.]

13.3. Односельці-антиподи

13.3.1. Сім'ю розкуркулили. Батько вкрав на своєму полі зерна і заховав, щоб вберегти сім'ю від смерті. Недоброзичливці доносять на батька. Антагоністи (“комуністи”) проводять обшук, знаходять зерно й забирають. [2.60.]

13.3.2. Вороги-антиподи знищують три сім'ї. Мнимі герої користаються з ситуації й підвищують свій соціальний статус. [2.6.]

13.3.3. Люди рятують свої сім'ї шляхом наклепів на інших (“Кожен думав за свою шкуру!”) [2.53.]

13.4. “Свої” антагоністи здійснюють обшуки, позбавляють односельців майна / житла / життя

13.4.1. “Свої” антагоністи роблять обшуки в селян і забирають останнє. [2.66.]

13.4.2. “Свої” антагоністи (сільські активісти) вчиняють насильство. [2.69.]

13.4.3. Селяни різні: одні роботящі, а інші ледачі. Роботящі люди заможні. “Свої” антагоністи (“ледача компанія”, “комнезаможні”) йдуть по селу з обшуком. “Свої” антагоністи відбирають у селян засоби до існування. [2.86.]

13.4.4. Сім'я середняків живе заможно. Донька їздить обмінювати матеріальні цінності на продукти харчування. Сім'я має продукти харчування. Сім'я не голодує. “Свої” антагоністи (“ковмізамовці, активісти”) забирають у сім'ї засоби до існування й останній горщик із квасолею. [2.91.]

13.4.5. “Свої” антагоністи забирають пайок у сім'ї робітника. Представник влади (“председатель сільсовета”) наказує повернути пайок назад. [2.86.]

13.4.6. “Свої” активісти позбавляли матеріальних благ односельців. Чужі були лояльніші. [2.16.2.21.]

13.4.7. “Свої” антагоністи (месні вже, то вже не німці брали, а це ці, наші, були такі укази їм, і німців тоді не треба було) оббирають односельців. Антагоністи багаті, мають машини (були такі машини, ну так як зараз у начальства, де є, у кожного). [2.61.]

13.4.8. Велика заможна родина жила в одній хаті. “Свої” антагоністи оголошують сім'ю куркулями й позбавляють хати. [2.50.]

13.4.9. “Свій” антагоніст захоронює живих людей. [2.34.]

13.5. “Свої” антагоністи збагачуються при обшуках

13.5.1. “Свої” антагоністи” забирають собі селянські пожитки. [2.86.]

13.5.2. Держава робить героя куркулем. Антагоністи позбавляють сім'ю засобів до існування. Антагоністи не віддають матеріальні цінності у державу, а забирають для себе. [2.43.]

13.5.3. Антагоністи не здають забране в державу, а пропивають і поїдають самі. [2.74.]

13.6. “Чужа” влада карає “своїх” антагоністів

13.6.1. Влада посилає антагоніста організовувати колгосп. “Свій” антагоніст неправильно поводить, забирає майно селян. Антагоніст знущався з селян, навіть зі старих жінок. Влада (“со Знам'янки приїхали ж керівителі, такі умні люди”) допитує людей і ув'язнює антагоніста. Діти селян жаліють антагоніста. Діти носять антагоністу колосочки й підгодовують його. Представники влади забирають антагоніста і він не повертається. [2.80.]

13.7. Нейтральна поведінка громади

Ніхто не захищає розкуркулену сім'ю від несправедливості – кожен хоче вижити. 2.43.

14. Мандри героїв

14.1. Герой відправляється міняти матеріальні цінності на їжу

14.1.1. Героїня фіксує крах сім'ї: причину хвороби й смерті сестри (“від голоду й холоду”); відправки у подорож батька (“поїхав в Білорусію міняти на борошно”). [2.1.]

- 14.1.2. Батько відправляється в мандри і годує сім'ю. Антагоністи закривають проїзд. [2.22.]
- 14.1.3. Батько мандрує на чужину ("в кацапщину") в пошуках засобів до існування [2.34.]
- 14.1.4. Сім'я їздить на чужину (в Білорусію) міняти речі на їжу. [2.42.]
- 14.1.5. Господар відправляється в мандри вимінювати хліб на матеріальні цінності. [2.46.]
- 14.1.6. Дід зібрав матеріальні цінності сім'ї (вишиті рушники, дукати), відвіз у Грузію і обміняв на їжу. [2.81; 2.82.]

14.2. Герой здобуває на чужині їжу

- 14.2.1. Батько на чужині витримує випробування й здобуває засоби існування ("купив кофе, борошна"). Сім'я влаштовує вечерю ("напекли оладків"), але героїня, що вже почала пухнути від голоду, не отримує своєї частки ("як з'їси, то зразу вмереш"). [2.1.]
- 14.2.2. Люди міняють їжу в містах. В селі багато людей померло. [2.73.]

14.3. Селяни мандрують в пошуках заробітку

- 14.3.1. Селяни пухнуть й відправляються в мандри шукати заробітку. [2.88.]
- 14.3.2. Люди намагаються втекти в місто, антагоністи повертають їх назад. Мати боїться йти в місто, бо люди не поверталися назад. [2.89.]
- 14.3.3. Люди їдуть до Києва служити панам. Три доньки також виїжджають до Києва. [2.91.]
- 14.3.4. Антагоністи забрали у односельчан (перераховує поіменно) матеріальні цінності й житло. Сім'я односельчан пішла працювати у совхоз на пана. Односельчани жили в землянках, працювали на пана. Пан кормив односельчан. Советська власть дала односельчанам маленьку хатинку. Сім'я працювала в совхозі до смерті "так у совхозі і померли". [2.92.]
- 14.3.5. Син розкуркуленого господаря втікає на будівництво залізниці. Працює 14 годин в день, щоб не померти. [2.68.]
- 14.3.6. Голод розкидав українців по всьому світу. [2.33.]

14.4. Поварнення жертв із заслання / мандрів

- 14.4.1. Мати з дітьми повертаються з виселки додому. Сім'я марно шукає могилу батька. [2.28.]
- 14.4.2. За німецької окупації ув'язнені куркулі повертаються в село. Після вигнання німців зникають. [2.6.]
- 14.4.3. У війну люди (с. Нова Руба Маневицького р-ну, Волинської обл.) повертають свої землі й радіють, що більшовики тікають. [2.64.]
- 14.4.4. Сім'я у війну повертається додому. Антагоністи розстрілюють селянина і його дружину. [2.67.]
- 14.4.5. Дружина розстріляного на її очах чоловіка божеволіє й убиває народжену дитину. Божевільну забирає один чоловік, лікує в Києві, одружується з нею. Знайомі селяни зустрічають жінку з дитиною, але не підодять до неї, щоб не нагадувати минулого й не спровокувати хворобу. [2.67.]

15. Покинуті діти

15.1. Розкуркулені батьки намагаються подбати про своїх дітей

- 15.1.1. Розкуркулена сім'я залишає дитину напризволяще в конфіскованій хаті. Антагоністи викидають дитину на вулицю. Сусіди забирають дитину. Мати повертається й мандрує з дитиною по сусідах. [2.2.]
- 15.1.2. Батьки вирішують обдурити антагоністів і втікають. Діти лишаються в хаті. Антагоністи забирають матеріальні цінності й руйнують житло. Діти взимку сидять на уламках печі. Батько приходить забрати дітей. Антагоністи виходять із засідки, ловлять і знищують батька («кидають у криницю і закидають камінням»). Діти залишаються напризволяще. [2.41.]
- 15.1.3. Родина бере з собою членів голодуючої сім'ї на пошуки засобів існування. По дорозі через кладовище бачать покинутих дітей. На зворотному шляху хвора героїня відстає. Родичі провокують матір залишити героїню на кладовищі. Мати відмовляється покинути дитину ("поміратиму я, хай і вона коло мене поміра"). [2.1.]

15.2. Покинуті батьками діти мандрують

15.2.1. Троє дітей ідуть здобувати засоби до існування. Діти помирають з голоду. Одна дитина виживає. [2.20.]

15.2.2. Старші діти відправляються в мандри. [2.36.]

15.2.3. Діти переїзжать у місто. [2.50.]

16. Голод

16.1. Антагоністи прирікають сім'ю на голодну смерть

16.1.1. Антагоністи забирають у селян зерно, засипають у церкви й закривають. Антагоністи роблять штучний голод. Люди мруть з голоду. Випечений хліб привозять, але люди не мають змоги його придбати. [2.70.]

16.1.2. Антагоністи ("оте начальство") вимагають віддати останню їжу. Антагоністи обшуковують помешкання й забирають все. Люди помирали. Діти мерзли від холоду й голоду, плакали. [2.97.]

16.1.3. Антагоністи забирають останнє ("в колисці, в глечики просо в матрасі лежачої хворої"). Люди пухнуть. [2.46. 2.12.]

16.1.4. Антагоністи позбавляють заможні сім'ї засобів до існування. Через тиждень люди вмирали. [2.58.]

16.1.5. Антагоністи позбавляють велику сім'ю матеріальних благ. Батько й найменший син помирають з голоду. [2.19.]

16.1.6. Антагоністи забирають всі засоби до існування. Батько помирає й заповідає матері йти заміж ради дітей. Діти помирають. Залишається три члени сім'ї. [2.22.]

16.1.7. Антагоністи позбавляють селян засобів до існування. Селяни гинуть. Помирає батько оповідачки. Сім'я страшенно бідує. [2.33.]

16.1.8. Антагоністи позбавляють сім'ю засобів до існування. Слабші діти вмирають. [2.51.]

16.1.9. Сім'я мала картоплю. Родину розкуркулують. Господар – чоловік сестри – вмирає з голоду. [2.55.]

16.2. Жертви змушені вживати їжу, непридатну для споживання

16.2.1. Голодуючі вживають їжу, непридатну для споживання (листя з берестка, полову парили, лободу, гнилу картоплю, жили за травами, варили з лободи шось, з акації якісь оладки робили, на полі колоски, та їх теребили і їли зразу, бо як побачать, то заб'ють тощо). [2.34. 2.38. 2.43. 2.72. 2.73. 2.87.]

16.2.2. Діти щодня біжать до лісу, щоб прохарчуватися. Ввечері діти падають знесилені й засинають. Сім'я вже не замикає хати на ніч. [2.85.]

16.2.3. Ті, що дожили до весни, вживають їжу, непридатну для харчування. Ця їжа здається смачною. [2.39.]

16.2.4. Після голодування у сім'ї не споживають рослинної їжі. [2.81; 2.82.]

16.3. Жертви збирають колоски

16.3.1. Селяни ріжуть колоски на своєму городі. Селяни мелють зерно на жорнах. [2.72.]

16.3.2. Батько змушений ходити в поле за колосками. Сім'я виживає. [2.71.]

16.3.3. Антагоністи не дозволяють збирати колосків. Діти ходять на поле їсти зерно. Антагоністи б'ють дітей і дорослих. [2.73.]

16.3.4. Антагоністи не дозволяють збирати колосків. Антагоністи ловлять людей, що збирають колоски. Антагоністи садовлять людей у тюрми. Чоловік не повертається додому. [2.71.]

16.4. Масові смерті

16.4.1. Антагоністи знищують голодом селян, які на них працюють. [2.34.]

16.4.2. Антагоністи позбавляють сім'ї засобів існування, забирають і псують останню їжу. Люди помирають. [2.40.]

16.4.3. Люди в селі масово гинуть від голоду. [2.42.]

16.4.4. Весною люди вимирають (вимерло більше, чим півсела).[2.89.]

16.4.5. Герой зберігає об'єкт і гине (один селянин мав дві корови, він їх не різав, усе жалів, а сам вмер). [2.33.]

16.5. Жертви проклинають антагоністів / сила прокляття

16.5.1. Люди проклинають антагоністів. Люди вірять у силу слова. Багато антагоністів (нещасних, яких загітірували й вони ішли й забирали останнє) помирають під дією сили прокляття. Прокляття ідуть на весь рід. У сім'ях антагоністів народилися неповноцінні діти (несповна розуму). Антагоністи знищили 10 мільйонів людей. Кожен з цих жертв проклинав мучителів. [2.94.]

16.6. Людоїдство

16.6.1. У селі ходять чутки про людоїдство. Діти бояться ходити в школу. [2.21.]

16.6.2. До літа жертви голодують, окремі займаються канібалізмом. [2.25.]

16.6.3. Дітей раз на тиждень годують в школі. Канібали з'їли свою дитину й самі померли. Батьки оберігають своїх дітей від канібалів. [2.34.]

16.6.4. Неврожай. Канібалізм. Люди бояться. [2.46.]

16.6.5. Сім'я пухне з голоду й вживає непридатну для харчування їжу. Закінчується їжа, непридатна для харчування. Старша сестра лякає молодшу сестру, що з'їсть її. Молодша сестра боїться. Обидві сестри виживають. [2.60.]

16.6.6. Сусідська сім'я з'їла свою мертву матір і вижила.[2.87.]

16.7. Поховальний обряд

16.7.1. Антагоністи спрощують церемонію поховання ("без труни так кидали в яму"). [2.34. 2.40.]

16.7.2. Вагітна мати, побачивши самогубство батька, народжує мертву дитину. Молодші діти помирають з голоду. Мати не має в чому похоронити дітей. Могили дітей не зберігаються. [2.36.]

16.6.3. Люди вимирають. Антагоністи збирають трупи на підводо. [2.47.]

16.6.4. Антагоністи збирають по вулиці мертвих і помираючих людей і везуть в одну яму. [2.62.]

16.6.5. У голодовку не було чого їсти. Люди опухли, на ходу падали й помирали. Трупи звозили підводою й кидали в погріб коло церкви. [2.87.]

16.6.6. Селяни вимирають. Гробар хоронить і живих. Селяни б'ють гробаря. [2.46.]

16.6.7. Мертвих більше, аніж живих. Мертвих нікому хоронити. [2.68.]

17. Коментарі інформаторів

17.1. Оцінка інформаторами дій влади

17.1.1. Головний антагоніст – Сталін ("хотів Україну знищити і таке запровадив"). [2.34.]

17.1.2. Головні антагоністи – Сталін, Каганович, Малиновський роблять життя українців нестерпним. [2.51.]

17.1.3. Багато людей села антагоністи розкуркулили і повисилали в Сибір і на Північ. Це помилка груба при сталінському режимі. [2.57.]

17.1.4. Інформатор жаліє, що любив радянську владу, побудовану на горі й обмані. [2.52.]

17.1.5. Советська власть погана. [2.56.]

17.1.6. Радянська влада знущалася над людьми. [2.58.]

17.1.7. Антагоністи безжалісні.[2.62.]

17.1.8. Люди бідують при радянській владі. [2.65.]

17.1.9. Селяни дуже бідували. Україна пухла від голоду. Інформаторка обурюється, що не всі признають Голодомор. [2.72.]

17.2. Сучасні антагоністи

17.2.1. Антагоністи несправедливо заперечують Голодомор. [2.36.2.38.]

17.2.2. Інформатор вважає куркулями сучасних багатів.[2.50.]

- 17.2.3. Дії антагоністів пізно засудили, бо люди вже померли. [2.51.]
17.2.4. Сучасні антагоністи брешуть, що не було голоду. Був голод! [2.54.]
17.2.5. Героїня тяжко працювала на антагоністів 36 років і не має достойної пенсії. [2.49.]
17.2.6. Янукович такий антагоніст, як Сталін, не випускає з тюрми Юлю Тимошенко. [2.61.]

Одержано редакцією 30.01.2015 р.
Прийнято до публікації 03.02.2015 р.

Аннотация. Ярмоленко Н. Народные сказания о раскулачивании и коллективизации: структурно-семантическая классификация. В научный оборот впервые вводится структурно-семантическая классификация, указатель элементарных эпических сюжетов и их типов в народных сказаниях о раскулачивании и коллективизации. Классификация создана на материале 97 аутентичных народных рассказов, записанных в течение 2005-2012 гг. (Архив Ярмоленко Н.М., обозн. [2.57. 2.77.] и т. п.). В процессе работы над составлением указателя выделены 17 инвариантных форм мотива (мотифем, обозначенных 1 .; 2 ...), составляющие функции антагонистов и их жертв. Каждое подразделение включает ряд сюжетных типов (СТ) народных сказаний (аломотивив, обозначенных 1.1, 1.2). Эти схемы выделены путем обобщения мотивов, составляющих устойчивый арсенал народных сказаний о раскулачивании. СТ обобщают ряд элементарных эпических сюжетов (ЭЭС) на уровне конкретных фабул (мотивов, обозначаемых 1.1.1 .; 1.1.2 ...). ЭЭС – это сжатые фрагменты текста или самостоятельные тексты, изображающие столкновения групп или персонажей-антиподов. Фольклоризованные ЭЭС подчеркнута прямой линией.

Ключевые слова: Раскулачивание, коллективизация, Голодомор, народная несказочная проза, сюжетный тип (СТ), элементарный эпический сюжет (ЭЭС), мотифема, аломотив, мотив.

Summary. Yarmolenko N. The structural semantic classification of folklore narratives about collectivization and dekulakization. This study is the first structural-semantic classification of folklore narratives about dekulakization and collectivization, as well as the index of their common motifs. The research is based on the analysis of 97 folk oral histories that were recorded in 2005-2012 (Archive Yarmolenko N.M. tag. [2.57. 2.77.], etc.). While analyzing fieldwork materials and compiling her index, Natalia Yarmolenko singled out more than ... motifemes, invariant forms of a plot that talk about antagonists and their victims. Each of the motifemes is further grouped by certain topics - alomotifs (1.1, 1.2), which in turn are constituted by a number of their basic recurring elements - motifs (1.1.1.; 1.1.2...). In this research a motif is a compressed fragment or a part of a narrative that describes confrontation between conflicting groups or individuals. Motifs that went through folklore transformations are underlined.

Key words: Deculakization, collectivization, Holodomor, folk narrative, plot type, elementary epic story, motifeme, alomotif, motif.

ЛІТЕРАТУРА РІДНОГО КРАЮ

УДК 821.161.2

Володимир ПОЛІЩУК

ЛІТЕРАТУРНА ЕНЦИКЛОПЕДІЯ ЧЕРКАЩИНИ (Подача сьома)

Ваганти, голіарди – середньовічні мандрівні клірики (здебільшого ченці-втікачі), школярі, студенти в Німеччині, Франції, Англії, Півн. Італії, які складали сатиричні, любовні, застольні пісні та дотепні пародії на церковні тексти й ритуали, за що В. переслідувались церквою і владою. У середовищі В. виникло чимало студентських пісень, зокр. «Gaudeamus igitur». Розквіт творч. В. припадає на XII-XIII ст. Схоже явище в укр. л-рі – творчість мандрівних дяків. Понад 50 перекладів творів В. укр. мовою здійснив Мирон Борецький (1941-2007), який тривалий час працював у Черкаському педінституті. Ці переклади він умістив у книзі «Поезія вагантів» (2007), написавши до неї передмову.

Тв.: Поезія вагантів. Переклад М.Борецького та А.Содомори. – Львів, 2007.

Лит.: Укр. літ. енциклопедія. – Т. 1. – К., 1988.

«В сім'ї вольній, новій» – літературно-мистецьке свято, яке щорічно проводиться в Україні на пошанування Т.Г. Шевченка. Започатковане 1980 року Постановою ЦК Компартії України і Ради Міністрів УРСР. Із середини 1980-х років набуло статусу Міжнародного. Проводиться щорічно в березневі (до дня народження і дня пам'яті Т.Г. Шевченка) або в травневі (до дня перепоховання Т.Г. Шевченка в Україні) дні. До 1991 р. основні події свята відбувались на Черкащині (Звенигородщина, Канівщина, Чигиринщина, Черкаси), у місцях, пов'язаних із перебуванням Т.Г. Шевченка. У незалежній Україні започаткувалася традиція (естафета) проведення свята послідовно в різних областях країни, але на Черкащині щорічно проводяться урочисті заходи в рамках свята (передовсім Канів, Тарасова гора). Під час проведення свята на Черкащину щорічно приїздять письменницькі делегації з різних областей України, представники української діаспори та представники зарубіжних країн. У рамках свята на Черкащині побували сотні письменників із різних країн світу. Особливо широко й велелюдно проводяться свята в ювілейні шевченківські роки (зокрема 1989, 2011, 2014 роки). До часу проведення свята зазвичай приурочуються різні важливі пошанівні події: відкриття пам'ятників Т.Г. Шевченку, музеїв чи музейних кімнат, меморіальних знаків чи дошок, фестивалів, виставок, літературно-мистецьких свят тощо. У 1980-х роках за наслідками проведення свята друкувалися шевченківські збірники «В сім'ї вольній, новій», в яких уміщувалися художні, художньо-документальні, малярські твори, фотоматеріали шевченківської тематики. Підготовка та проведення свята широко висвітлюються в загальноукраїнських і обласних засобах масової комунікації.

Лит.: Про проведення Шевченківського літ.-мист. свята «В сім'ї вольній, новій»: Постанова // Зібрання постанов Уряду УРСР. – 1980. – №12. – с. 9-10; Олійник Б. «До всіх народів світу...» // Наука і культура. Україна. – К., 1982. – с. 294-296; Свято «В сім'ї вольній, новій» на Черкащині // Черкаський край. – 2000. – 19 травня.

«В Цариграді на риночку» (інша назва – «Пісня про Байду») – історична пісня, яка відома в багатьох записах. Відноситься до тематичного циклу історичних пісень про боротьбу з турецько-татарськими нападниками і про турецьку неволю. Складена не пізніше XVIII ст. Прототипом пісенного героя Байди прийнято вважати князя Дмитра Вишневецького, який у 50-х роках XVI ст. був старостою канівським і черкаським. Образ Байди в пісні – це не стільки прототип князя Д.Вишневецького, скільки збірний образ палкого патріота України й «віри християнської», який воліє прийняти жорстку смерть, але

не зрадити своїм ідеалам. Образ Байди уособлює традиційний образ українського героїчного епосу, помітні елементи ідеалізації й гіперболізації рис.

Дотичність Вишневецького-Байди до Черкащини конкретизує ще одна історична пісня – «Славний козаче, славно зажився», записана в с. Жовнин (тепер – Чорнобаївського р-ну Черкаської обл.) і теж, як схилиються до думки науковці, творить образ названого героя. У пісні названо ряд конкретних топонімів:

Славний козаче, славно зажився,
Закупив города і Побережжя все,
Од Києва до Канева, а сам сидиш у Черкасах,
А того ти та й не знаєш,
Що татари йдуть, Оболонь беруть...

У коментарях до пісні сказано, що *Оболонь* – райцентр Полтавської обл., недалеко від якого на р. Сулі татари мали постійний брід Горошин. Оболонь... була своєрідним форпостом перед Черкасами. Одна з центральних вулиць у Черкасах названа на честь пісенного героя Байди-Вишневецького.

Тв.: Історичні пісні. – К., 1961. – 1068 с.

Вадецький Борис Олександрович (16/29.12.1907, Петербург – 29.03.1962, Москва) – рос. письменник. Закінчив Ленінград. ун-т (1930). Автор історичних та історико-біогр. творів, які стали основн. жанром творч. В. Він – автор повістей і романів «Простий смертний» (1950), «Глинка» (1954), «Оповідання про флотоводця» (1958) та ін.. Важливе місце у творч. В. посідає шевченківська тематика. У повістях «Повернення» (1939), «Акин Терезі» (1956) і романі «Повнозвучність» (1964) В. відтворив окремі етапи життя Т.Шевченка, передовсім період заслання й після нього. Шевченко постає людиною великої духовної сили й мужності. Образ Т.Шевченка є одним із центральних і в романі «Глинка», де показано взаємини поета й композитора. Окремі твори В. писалися в контексті шевченківських ювілеїв 1939 і 1964 рр.

Тв.: Вадецький Б. Акин Терезі. Шевченко на засланні. – К., 1964.

Лит.: Шевченківська енциклопедія. – Т.1. – К., 2012.

Вайнер Еріх Бернгард Густав (4.08.1890, Магдебург, Німеччина – 20.04.1953, Берлін) – нім. поет, перекладач, публіцист, політ. діяч. Закінчив школу мист-в у Берліні (1912), належав до співзасновн. спілки пролет-револ. письм Німеччини (1928). У 1933-1946 діяльність в антифашист. еміграції (Швейцарія, Франція, СРСР, Іспанія). 1935 р. подорожував Україною, зацікавлення укр. л-рою припали на 1939-1940 рр., коли В. у складі делегації нім. поетів-емігрантів імовірно побував і на Тарасовій горі в Каневі. З поет. спадщини Шевченка В. переклав 68 творів, з них 40 поезій нім. мовою перекладено вперше. Серед перекладів були і твори, які стосуються Черкащини – «Гайдамаки», «Чигрине, Чигрине», «Стоїть в селі Суботові», «Холодний Яр». Переклади В. з Шевченка максимально наближені до першотворів. В. писав і оригінальні поезії (зб. «Балаган», «Буремні балади» та ін.).

Лит.: Шевченківська енциклопедія. – Т.1. – К., 2012.

Вайчюнайте Юдіта (12.07.1937, Каунас) – литовська поетеса. Закінчила Вільнюський ун-т (1959). Авторка збірок «Весняні акварелі» (1960), «Мов зелене вино» (1962), «Флюгери» (1966), «Скрипка» (1984) та ін.. Серед перекладів, здійснених В., і поезії уродженки Корсуня Тамари Коломієць. Серед перекладачів творів В. укр. мовою – уродженець Христинівщини Станіслав Зінчук.

Лит.: Укр. літ. енциклопедія. – Т. 1 – К., 1988.

Вайян-Кутюр'є Поль (8.01.1892, Париж – 10.10.1937, там само) – франц. письменник, літ. діяч. Закінчив Паризький ун-т. Учасник Першої світової війни. Автор повісті

«У відпустці» (1919), зб. оповідань «Солдатыська війна» (1919) – антивоєнна тематика. Зб. віршів «ХІІІ танців смерті» (1920), «Червоні поїзди» (1922), ін. твори. Окремі вірші В.-К. укр. мовою переклав уродженець Золотоніщини Микола Терещенко.

Тв.: Вайян-Кутюр'є П. Переможна зброя // Україна. – 1980. – №17.

Лит.: Укр. літ. енциклопедія. – Т.1. – К., 1988.

Вакуленко Дія Тодорівна (01.07.1933, Київ) – укр. літературознавець, канд. філол. наук (1970). Закінчила Київ. ун-т (1956), у 1961-90 рр. працювала в Ін-ті л-ри ім. Т.Г.Шевченка. Авторка досліджень із питань розвитку укр. драматургії ХХ ст.: монографії «Сучасна українська драматургія. Основні тенденції розвитку (1945-1972)» (1976), книг про творчість уродженця Черкащини, драматурга О. Корнійчука – «Олександр Корнійчук. Життя і творчість» (1985), «Олександр Корнійчук» (літ. портрет) (1980), пізніших публікацій про письменника, в яких розпочала наукове переосмислення творчої спадщини О. Корнійчука.

Тв.: Вакуленко Д. Олександр Корнійчук. – К., 1985.

Лит.: Укр. літ. енциклопедія. – Т.1. – К., 1988.

Валері Поль (30.10.1871, Сет, Франція – 20.07.1945, Париж) – франц. поет, член Франц. академії з 1927 р. Закінчив ун-т у Монпельє. Почав писати під впливом С. Малларме й А. Рембо. Автор зб. «Молода парка» (1917), «Альбом старих віршів» (1920), «Зачарування» (1922) та ін., драм. поеми «Мій Фауст» (1941). Один із зачинателів інтелектуального напрямку у франц. поезії. Серед перекладачів творів В. укр. мовою – Микола Терещенко із Золотоніщини.

Лит.: Укр. літ. енциклопедія. – Т.1. – К., 1988.

Вальзер Мартін (24.03.1927, м. Вассербург, Німеччина) – нім. письменник. Навчався в Тюбінгенському ун-ті. Автор романів «Філіпсбурзькі подружжя» (1957), трилогії «Половина гри» (1960), «Одноріг» (1966), «Катастрофа» (1973), «Хвороба Галлістля» (1972), «По той бік любові» (1976), «Робота душі» (1979), «Лебединий дім» (1980) та ін. В. один із родоначальників політич. драми в Зах. Німеччині, обстоював загальнолюдські цінності, засуджував гітлеризм. Автор низки драм: «Дуб і кролик» (1962), «Чорний лебідь» (1964), «Брудна гра» (1975). Окремі твори В. укр. мовою переклали уродженці Черкащини – Євген Попович із Канівщини та Олексій Логвиненко зі Шполянщини.

Тв.: Вальзер М. Робота душі. Перекл. О.Логвиненко. – К., 1984.

Лит.: Укр. літ. енциклопедія. – Т.1. – К., 1988.

ВАПЛІТЕ (Вільна Академія пролетарської літератури) – літ. організація, що виникла в Харкові в кін. 1925 р. До неї ввійшли колишні члени «Гарту» й окремі члени «Плугу» та ін. літ. орг. Виступала проти «масовізму» «Плугу», за високу письменницьку майстерність, орієнтовану на «психологічну Європу». Головним «ідеологом» В. був М. Хвильовий, до організації входили М. Яловий (президент), О. Досвітній, Ю. Яновський, М. Йогансен, М. Куліш та ін., у т. ч. уродженець Умані Ю. Смолич і пов'язаний з Уманню М. Бажан (не відігравали ключових ролей у «В»). Члени В. активно впливали на літ. процес в Україні 1920-х рр., активно обстоювали національний розвиток, М. Хвильовий виступав проти орієнтації на Москву (гасло «Геть від Москви!»), що було потрактовано більшовиками звulьгаризовано. 1928 р. влада змусила В. «самоліквідуватися». Більшість членів В. в 1930-х рр. були репресовані. Друкувався журн. «Вапліте» (вийшло 5 чисел), у якому публікувались і Ю.Смолич та М. Бажан. Діяльність членів В. в Україні стали об'єктивно вивчати й оцінювати вже за часів незалежності. Серед дослідників – проф. Черкаського нац. ун-ту Л. Кавун (монографія «М'ятежні» романтики вітаїзму: проза ВАПЛІТЕ» (2007).

Лит.: Укр. літ. енциклопедія. – Т.1. – К., 1988.

Вапцаров Никола Йонков (24.11/7.12.1909, м. Банско – 23.07.1942, Софія) – болгарський поет. 1932 р. закінчив морське училище у Варні. Страчений гітлерівцями за антифашист. діяльність. В. виступив новатором у творенні поезії. В. – автор єдиної поет. збірки «Пісні мотора» (1940), драми «Коли хвиля шумить» (вид. 1957 р.). У 1930-х поставив на самодіяльній сцені виставу «Наймичка» за повістю Т. Шевченка й виконував у ній одну з ролей. Серед перекладачів творів В. укр. мовою уродженець Монастирищини Захар Гончарук і пов'язаний з Уманню Микола Бажан.

Тв.: Вапцаров Н. Пісні про людину. – К., 1981.

Лит.: Укр. літ. енциклопедія. – Т.1. – К., 1988.

Варіанти фольклорні – текстові різновиди народнопоетич. твору, що виникають у процесі передачі від покоління до покоління або його поширення в різних регіонах. До тексту твору свідомо або стихійно вносяться зміни, доповнення, скорочення, зумовлені вподобаннями виконавця, прагненням його чи кол-ву змінити, поліпшити текст відповідно до місцевих звичаїв, говірки і т.д. Змінюватися могли не тільки текст, але й мелодійне звучання. Явище В. ф. дуже поширене. Показовим прикладом можуть бути, скажімо, тексти нар. казки «Мудра дівчина» (один — зі шкільного курсу л-ри, інший – запис у с. Полствин Канівського р-ну) і текст казки «Семиліточка».

Лит.: Українська фольклористика. Словник-довідник. – Тернопіль, 2008. – 448 с.

Варава (Варавва) Григорій Петрович (09/21.01. 1884, м. Канів – 18.12.1937, м. Черкаси) – укр. письменник, художник, громад. діяч. Брат О. П. Варавви. Літ. твори писав під псевд. В. Стеблик. Походив із селянської багатодітної родини. Початкову освіту здобув у Канівському міськ. двоклас. училищі (1897), навчався в Київському худож. училищі, куди був зарахов. одразу в 4 клас (1904). Мешкав у Каневі, працював писарем у різних конторах. 1902 р. познайомився і заприятелював із В. Винниченком, разом із ним подорожував Україною «для розбуркання приспаних», наймалися на сезонну працю. В. Винниченко цю подорож висвітлив в опов. «Кузь і Грицунь», де під Грицуном персоніфікував В., а під Кузем – себе. У Києві під впливом Винниченка В. став членом Революц. укр. партії (РУП), згодом Укр. соц.-дем. робітн. партії (УСДРП). Зазнав переслудівань, арештів і заслання від царату (був у Канівській, Звенигородській, Лук'янівській у Києві в'язницях, на засланні у Вологодській губ.). 1908 р. повернувся до Канева, проводив активну громад. і видавничу роботу (створив і ред. газети «Каневская неделя», «Канівське слово»). В. активно підтримував Укр. революцію, за що пізніше переслідувався більшовиками (арешти 1921, 1929, 1937 рр.), змінював місця мешкання й роботи (Миронівка, Тульчин, Бердичів, Харків, Канів). Окрім роботи службовцем, В. періодично виконував мистецькі (малювальні) роботи, писав портрети, краєвиди. Після арешту 9.10.1937 р. В. був шаблонно звинувачений у зв'язку з «укр. бурж. націоналістами», у знайомстві з В. Винниченком та ін. діячами тощо. Засуджений до розстрілу «трійкою», В. був страчений у Черкасах 18.11.1937 р. Реабілітований 1989 р.

Літ. творчість В. розпочав 1908 р., коли в газ. «Рада» під псевд. «В. Стеблик» опублікував оповідання зі свого в'язничного буття – «Землячок», «Шпик», «Песиміст». Найпліднішими в літ. плані для В. стали 1920-ті, коли він написав більшість своїх творів, відображаючи в них переважно драматичні і трагічні події в Україні: у харків. журн. «Нова Громада», редагованому О. Варавою, В. публікує оповідання «Непописаний листок» (про вбоге життя євреїв Бердичева), «Воронячі дні» (про голод 1921 р. в Україні, обидва – 1924), «кооперативний жарт» «Прожектори» (1925), тема якого – в жанровому визначенні; опов. «Боже діло» – про українізацію та лігвоцид українців (1924), «Ганьба» та «Уламок іржавого» (1925), «Червона книжечка» (1926), «Бувальщина» (1926) – всі про стихійний опір селян більшовицькій владі. В. переклав укр. мовою окремі твори нім. і рос. письменників. Із великим пієтетом В. ставився до Т. Шевченка, часто відвідував могилу поета, робив записи до книги відвідувачів, організовував екскурсії, фотографував події на

Тарасовій горі. «З ім'ям Григорія Петровича Варави пов'язане оформлення території Шевченківського заповідника в 20-х роках. За його проектом було зроблено стильові арки біля підніжжя Тарасової гори і коло самої могили. Григорій Петрович виконав і портрет Кобзаря» (Р. Танана). Як художник В. оформив першу зб. свого брата О. Варави (Олекси Кобця) «Ряст» (1913). Крім В. Винниченка В. приятелював із Г. Косинкою, К. Трохименком, Я. Єрмолаєвим. Ім'ям В. в Каневі названо вулицю, в місцевій гімназії відкрито музей братів Варавів.

Тв.: Стеблик В. Воронячі дні. Оповідання та п'єса. – К., 2002. – 232 с.

Лит.: Енциклопедія сучасної України. – Т. 4. – К., 2005; Жадько В. Черкащина. Універсальна енциклопедія. – К., 2010; Танана Р. Шанувальник Кобзаря / Стеблик В. Воронячі дні. – К., 2002; Чередниченко Д. Що записано в душі // Неопалима купина. – 1995. – № 3-4.

Варава (Варавва) Олексій Петрович (29.03.1892, м. Канів – 05.09. 1967, м. Боффало, штат Нью-Йорк, США) – укр. письменник (поет, прозаїк, перекладач), журналіст, педагог, громад. діяч. Брат Г. П. Варави. Походив із багатодітної селян. родини із околиці Канева. Учасник Першої світ. війни, за деякою інф., повний Георгіївський кавалер. Навчався в Канів. двокласній школі, Кооперативному ін-ті (м. Київ, 1919), з 14 років мусив працювати, заробляти на прожиття, був у наймах на Катеринославщині, писарчуком. 1911 повернувся до Канева. Перше оповідання В. «Під Новий рік» (1912) надруковане в газ. «Рада». У 1913 р. в Каневі вийшла зб. віршів «Ряст» (54 твори), яку художньо оформив брат Г. Варава (1993 р. в Каневі зб. «Ряст» перевидано Д. Чередниченко із меншою кількістю віршів). Збірка вийшла під псевд. «Олекса Кобець» і включала вірші громадянського звучання, вірші для дітей, які засвідчили природний талант і український патріотизм молодого автора. Із поч. Першої світової В. потрапив на фронт, брав участь у боях, на Зах. Україні потрапив в австрійський полон (м. Фрайштадт), перебував у таборі, де було бл. 20 тис. українців. Вів активну націон.-виховну і культурну роботу, друкувався в табірному часописі «Розвага» та віденській газ. «Вісник СВУ», в якій велася рубрика «З поезій полоненого О. Кобця». У таборі написав патріот. п'єсу «В Тарасову ніч», яка ставилась у табір. театрі й була видана у Відні (1917). Там само 1917 р. вийшла зб. віршів В. «Під чужим небом», яка була пізніше перевидана в Києві: «табірна лірика О. Кобця-полоненого – це розривання замкнутого світу в неволі мисленим ширянням у часопросторі» (Я. Погребенник). Збірку складають поезії «родинного блоку», шевченківської тематики («Тоді й тепер», панегірик «Хвала Шевченкові» та ін.), громадська лірика («Мій краю коханий...», диптих «Там далеко дзвонять дзвони» та ін.), в якій відчутне епічне мислення, сюди відносяться й заключні вірші, якими В. започатковує ряд художніх маршів («Українським Січовим Стрільцям», «Гей, то не в небі грім гуде», «Пісня Волі», «Ані ступеню назад», «Од синього Дону до сивих Карпат»), пейзажна лірика («На осінні мотиви», «На весняні мотиви»), в якій немає «чистої» пейзажистки, а поєднання з іншими мотивами. У поезіях В. 1916-17 рр. над описовістю домінує вираження внутрішніх переживань наскрізного героя-оповідача, в них майже зникли риси учнівства. По війні В. повернувся до Києва, здобув освіту, редагував журн. «Громада», в 1922 р. – ред. літ.-ного двотижневика «Нова Громада», в якому друк. молоді укр. літератури. Із 1925 – в Харкові. 1928-30 рр. В. – головний літ. редактор Всеукр. Фотокіноуправління (ВУФКУ, Одеса), після чого перейшов на творчу роботу. 1931 р. вийшов вершинний твір В – худож.-докум. роман «Записки полоненого», який згодом буде кількаразово перевидано на еміграції та в незалеж. Україні. Твір присвяч. подіям світової війни, має виразне демократичне, антимілітарне спрямування, його ставлять поряд із «Трьома товаришами» Ремарка. «О. Кобець, безперечно, найбільший пацифіст у нашій літературі. У книзі немає штучної фабули, але внутрішньої стрункості надають їй ліризм і глибока гуманність, якими пронизано всі розділи твору» (Ю. Бойко-Блохин); «Записки полоненого» і з погляду мистецького, і документального – це є унікальна і безконкурентна річ» (Гр. Костюк); «Записки полоненого» – чудові. Вони стоять вище від подібних писань інших авторів про події Першої світової війни» (В. Дорошенко).

Перша публ. роману була двома вид. (звичайн. – 5 тис. прим.; і в серії «Роман-газета» – 200-тис. прим.), конфіскована владою через «націоналізм» автора. В. – автор кіносценаріїв «Люлі, люлі, дитино!» (за ін. даними – роман; 1933) та «Червона хустина» (за опов. А. Головка, 1934). У 1930-х В. активно працював як перекладач: переклав укр. мовою бл. 50 найвідоміших опер і оперет на замовл. держ. опери та понад 400 окремих музич.-вокальних номерів для потреб Харківської радіостанції; йому належить переклад «Війни і миру» та «Анни Кареніної» Л. Толстого, трьох томів творів М. Горького, романи Жуля Верна «80 тисяч кілометрів під водою» та ін. Під час Другої світ. війни В. лишився на окупов. території й мусив в емігрувати з України, рятуючись від заочно присудженого смертного вироку. Мешкав у Німеччині, а з 1950 р. – у США (Бюффало). Ще будучи у Львові (1944), В. написав велику зб. творів для дітей і молоді «Сходить сонце» (надрук. у США 1961 р.), в якій умістив поетичні, прозові та драмат. твори, структуровані за віковим цензом читачів. Видав дів збірки – «Христова ялинка» та «Коли задзвонить великодній дзвін. Канівська народна легенда». Вірш В. «Від синього Дону до сивих Карпат», покладений на муз. М. Гайворонського, став улюбл. піснею укр. Пласту. Залишив незаверш. Белетризовані спогади про митців «розстріляного відродження» («Незабутні дні і люди українського ренесансу» – із кн. «Записки письменника»), цікаву епістолярну спадщину, невидані твори. У Каневі відкрито музей братів Варавів, установлено літ.-мист. премію ім. Олекси Кобця.

Примітка щодо написання прізвища: дослідник і родич Варав І. Максимов зазначає, що «п'ятнадцятирічний Григорій (Варава – авт.) пробував писати своє прізвище з двома «в», що потім прижилося в меншого брата – Олексія, але за сучас. правописом подвоєння в таких словах зникло. Та й у метричних книгах Спасо-Преображенської церкви в усіх Варавів «друге в» одне».

Тв.: Кобець Олекса. Ряст. Вірші для дітей. – Черкаси, 1993; Сходить сонце. Декламатор-читанка. – Нью-Йорк, 1961; Записки полоненого. – Вид. п'яте. – К., 1993.

Лім.: Чередниченко Д. Що записано в душі // Неопалима купина. – 1995. – № 3-4; Науменко В. Хто ж він Олекса Кобець (Варавва)? // Березіль. – 2009. – № 7-8; Нитченко Д. Він був першим українським патріотом // Там само; Погребенник Я. Малознана сторінка в історії укр. лірики поч. ХХ ст.: «фрайштадтська творчість» О.Кобця (Варавви) // Укр. л-ра в школі. – _____. – С. 106-108; Шевчук Вал. Про Олексю Вараву та його літ. містифікацію // Укр. мова і літ. в школі. – 1991. – № 12.

«Варіації» – літературний гурт, який діяв у Черкаському держ. ун-ті ім. Б. Хмельницького на рубежі 1990-х – 2000-х рр. років. До складу «В» входили переважно студенти-філологи ун-ту, зокрема Роман Лютий, Ірина Козоріз, Наталія Коваль, Ганна Синьоок, Аліна Пономаренко, Ольга Бусел, Тарас Горбенко, Тетяна Лимаренко, Оксана Боднар, Людмила Касян, Олена Надточій та ін. Вони стали авторами колективного збірника «Літературний гурт «Варіації» (1999), в якому вміщено віршові та прозові тексти. На середину 2010-х років із членів «В» стали кандидатами філол. наук Н. Коваль, О. Надточій, Г. Синьоок, журналістами І. Козоріз (Гиліук), Т. Лимаренко (Воронцова), талановитими освітянами Т. Горбенко, Р. Лютий та ін. Дві збірки поезій та монографію має Г. Клименко-Синьоок, монографію О. Надточій, збірку віршів Т. Воронцова. Керівником гурту «В» був письменник і вчений В. Пахаренко. Сторінку творів гурту «В» опубліковано в газ. «Жива вода» (березень, 1999).

Тв.: Літературний гурт «Варіації». Поезія. Проза. – Черкаси, 1999. – 44 с.

Лім.: Пахаренко В. Варіації таланту // Тарасові джерела. – 1998. – березень; Поетична хвиля Шевченкового краю // Жива вода. – 1999. – березень.

Варнак Охрім (справж. – Василенко Онопрій Омелянович) (3/15.06.1861, с. Каврай Золотоніського р-ну – 20.12.1921, м. Золотоноша) – український письменник, публіцист. Виступав також під псевд. і криптон. О. В., Онисько Васюта, Степовий Вітер. Походив із селянської родини. Певно, освіту здобував у рідних краях. У 1882 р. пішов на службу до рос.

армії – писарем інженерного управління, інтендантом, загалом службі віддав 35 років, саме службою зумовлені його переміщення: Полтава, Петербург, Севастополь, Варшава, Брест, Бобруйськ. Мав демократичний, проукраїнський світогляд, сформований передовсім під впливом творчості Т. Шевченка. Найуживаніший псевдонім – «Варнак» – від назв Шевченкових творів – поеми й повісті. Шевченківська тематика домінує в діяльності і творчості В. 1888 р. В. написав вірш «На вічну пам'ять Шевченкові», 1890 – поезію «Сумно, мій друже, на рідному полі», «Вечір в пам'ять Т.Г. Шевченка», 1891 – «На той світ. На вічну пам'ять Т. Шевченкові», 1897 – «Таємний співець. Посвята Шевченковій пам'яті». Шевченківська тематика домінує в публіцистиці В. (статті «Догляд Шевченкової могили», «Причинок до Шевченкового побуту в Орській кріпості», «Шевченкові роковини в Сімферополі» та ін.). В. організовував відзначення шевченківських ювілеїв у Петербурзі, Сімферополі, Бресті. Збирав кошти на встановлення пам'ятника Шевченкові в Києві. Він – автор подорожніх нотаток «Від Севастополя до Золотоноші» (1892), в яких відобразив незavidну картину сільського життя в Україні, оповідань «Мусій Кріпиця, або Правда кривду переважить» (1891), в якому показав прагнення людей до освіти, «З принципу» – про тяжке солдатське життя. 1906 р. в Бресті В. організував із солдатів хор і театральну труп, з якою ставив п'єси Т. Шевченка, І. Карпенка-Карого, М. Старицького. Друкувався в журналах «Зоря», «Дзвінок», «Літературно-науковий вістник», «Маяк», газеті «Буковина». З перемогою Укр. революції повернувся до Золотоноші, працював у повітовій газеті «Вісті», писав і публікував вірші революційної тематики («Відгук», «Голос із села») під псевд. Степовий Вітер. Є відомості, що В. готував до друку збірку «Моя бандура, або Що було на серці», рукопис якої не зберігся. В. клопотався літературним становленням Івана Ле (Мойсі).

Тв.: Варнак О. Догляд Шевченкової могили // Зоря. – 1892. – №20.

Лит.: Пономаренко М. Співець Жовтня // Прапор Леніна. – 1981. – 23 червня; Пономаренко М. Поет Кобзареві школи // Черкаська правда. – 1988. – 21 листопада; Тихий В. Співець слави Кобзареві // Вісник Золотоніщини. – 2013. – 21 червня.

Варченко Василь (не встан., Звенигородка – 26.01/6.02.1770, с. Кодня Житомирської обл.) – бандурист. Учасник гайдамацького повстання 1768-69 рр. на Правобережній Україні. Супроводжував гайдамаків у походах зі Звенигородки до Козацької Долини (тепер – с. Козацьке), Водяників, Кобеляк. Піснями та грою на бандурі підносив бойовий дух повстанців. За вироком польсько-шляхетського суду страчений у містечку Кодня. Ім'я В. присвоєно одній із вулиць у Звенигородці. Бандурист і письменник М. Литвин написав про В. худож. твір «На погибель».

Лит.: К.Ф.У.О. (Ухач–Охорович Костянтин Францович). Коденская книга и три бандуриста // Киевская старина. – 1882. – №4; Полотай М. Гайдамацькі кобзарі // Народна творчість та етнографія. – 1984. – №3; Хоменко В. Бандурист із Звенигородки // Шевченків край. – 1964. – 18 січня.

Василевська Ванда Львівна (21.01.1905, м. Краків, Польща – 29.07.1964, Київ) – польська письменниця, громадська діячка. Народилась у сім'ї польського публіциста й перекладача, шевченкознавця Леона Василевського. Закінчила Краківський ун-т (1927), 1939 емігрувала до СРСР, мешкала у Львові, Києві. Дружина драматурга О. Корнійчука, уродженця Черкащини. Писала польською мовою. Учасниця Другої світової війни (фронтний журналіст). У повоєнний час – член Всесвіт. Ради Миру. В л-рі дебютувала як поетеса (1923), виступала як публіцист і прозаїк. В. – авторка повістей і романів «Обличчя дня» (1934), «Вітчизна» (1935), «Земля в ярмі» (1938), романної трилогії «Пісня над водами» (1942 – Сталін. премія), написаної в річищі соцреалістичної естетики. У творч. доробку В. повісті «Райдуга» (1942 – Сталін. премія, одноймен. фільм із Н. Ужвій у головній ролі), «Просто любов» (1944, Сталін. премія) та ін. Разом з О. Корнійчуком написала лібрето опери «Богдан Хмельницький». У серпні 1945 р. разом із О. Корнійчуком В. відвідала Канів, ознайомила з історичними місцями міста, побувала на могилі

Т. Шевченка, мандрувала козацькими шляхами Канівщини й Корсунщини (Мартинівка, Таганча, Корсунь, а далі – на Умань). В Умані відвідала Софіївку, згадала польськ. поета С. Гошинського, який тут учився на поч. XIX ст. Наслідком цієї подорожі стала стаття В. в «Правде»: «Мальви и лом», у якій авторка описала повоєнне відродження укр. землі. Досліджувала творчість В. уродженка Черкас В. Ведіна, статтю «Незабутня Ванда» написав М. Бажан, доля якого тісно пов'язана з Уманню.

Тв.: Василевська В. Твори: У 8 т. – Укр. переклад. – К., 1966-68.

Лит.: Ведина В. Ванда Василевская. – В кн.: История польской л-ры. – М., 1969; Бажан М. Полум'яна Ванда. Спогади. – К., 1985; Сорокопуд І. Її полонив наш край / Сорокопуд І. Струмки могутньої ріки. – Канів, 1988. – 88 с.; Комарницький М. Ванда Василевська в Умані // Уманська зоря. – 1980. – 29 січня.

Василенко Віктор Іванович (31.01/12.02.1839, с. Панське Золотоніського повіту – 24.03/6.04.1914, с. Білики на Полтавщині) – економіст і етнограф. Виступав і під псевд. Василенко К. У 1873 р. працював у Південно-Зах. відділі Рос. географічного т-ва. У 1870-х – мировий посередник на Київщині, згодом – статистик у Полтавському губернському земстві. Член Українського наук. т-ва в Києві. Автор праць «Очерки Полтавщины» (1885-87), «Земледелие по украинским народным воззрениям» (1893) та ін. Публікувався в журн. «Киевская Старина» протяг. 1885-1904 рр., де надрукував 22 статті, замітки, рецензії тощо, в т.ч. «Празднование понедельника в Малороссии» (1887), «Спорные вопросы в истории Золотоноши» (1893), «О юбилее и памятнике И.П. Котляревскому в Полтаве» (1895), «Деревня и ее развлечения (очерки и наблюдения)» (1904) та ін.

Лит.: Ханко В. Наукова спадщина Віктора Василенка // Архівний збірник на посвяту 90-річчю Полтавської вченої архівної комісії – Полтава, 1993. – с. 66-85.

Василенко Михайло Григорович (8.10.1949, с. Дробишівці Золотоніського р-ну) – український поет, науковець, журналіст, етнограф. Народився в селянській сім'ї. Початкову освіту здобув у Дробишцях, середню – в Золотоноші (1966), навчався в Черкаському ПТУ, слюсарював на хімкомбінаті в Черкасах, служив у війську (1968-70). Після армії – черкаський завод «Хімволокно». У 1980 закінчив ф-т журналістики Київського ун-ту, працював у видавництвах, на державній службі в Києві. Із 1990 р. – член НСПУ, обирався заступником голови НСПУ, викладав у Київському нац. ун-ті (кандидат наук із соціальних комунікацій, доцент). В. – автор збірок віршів «Орії» (1989), «Очарії» (1995), «Ористея» (1997), «Чотиричас» (1999), «До матері, додому» (2007), «Хо́да вітрів» (2010), у яких різнобічно прагне осягнути прадавнє минуле й сьогодення, вдається до міфології, народних звичаїв, пише про незбагнений зв'язок Людини і Природи. Спостерігається певна фольклоризація тексту. Водночас у сенсі версифікаційної майстерності немало віршів В. доволі вразливі, особливо щодо строфіки, ритму й римування. Незрідка емоційним ладом віршів В. дещо завуальовує певну прозаїзацію тексту. Багато віршів поета присвячуються рідному краєві – Дробишцям, Золотоніщині, Черкащині, дорогим для автора людям – матері, рідні. Для низки віршів властиві карпатські мотиви й орнаментування. В. пише для дітей: збірки «Стрікоко» (1992), «Коровай» (2010), «Солов'ї дівча зманили» (2011), «Окрайчик і побігайчик» (2011). Як етнограф В. уклав книгу «Ви, зорі-зоряниці...: Українська народна магічна поезія. Замовляння» (1989); книги «Бояриня» Лесі Українки (1989), «Мозаїка» та «Мозаїка II» Івана Франка (2001, 2009), в яких уміщені Франкові тексти, які не ввійшли до 50-томника. В. – автор монографії «Іван Франко: поступ ідеї» (2009), в якій досліджено редакторсько-видавничу діяльність І. Франка, численних віршових і дослідницьких публікацій у періодиці. На слова В. написано ряд пісень. В. переклав укр. мовою повість С. Антонова «Яруги», віршові, прозові, публіцист. твори з німецької, румунської, іспанської, угорської, таджицької мов (Р. Райніса, Р. Франка, Г. Арнольда, А. Ернандеса, А. Сучевяну, Ш. Лежака, Ю. Акібірова та ін.). Лауреат літ. премій ім. Тараса Мельничука та «Тріум – перо». Пише публіцистичні, політичні, наукові статті. В. виступив редактором десятків книг сучасних укр. авторів.

Тв.: Василенко М. Очарії. – Коломия, 1995. – 96 с.; До матері, додому. – К., 2007. – 346 с.; Іван Франко: поступ ідеї. – Коломия, 2010. – 400 с.

Лит.: Косминіна П. Паростки правди, любові і болю: Творчість Михайла Василенка. – Коломия, 2011. – 280 с.; Коваленко Н. «І зерна думок... досягають до зір» // Златокрай. – 1999. – 26 листопада; Пономаренко М. Поет із-над Золотоношки // Златокрай. – 1998. – 10 жовтня.

Василенко Зоя Іванівна (30.11.1918, с. Ташлик Смілянського р-ну – не встан.) – музикознавець, фольклорист, збирачка народ. пісень, педагог. Кандидат мистецтвознавства. Походить із селянської сім'ї. Музич. освіту отримала в Дніпропетровському (фортепіан. відділ) і Київському (теорет. відділ) муз. училищах. Від 1940 р. навчалась у Київ. консерваторії (історико-теоретич. ф-т), у 1941-44 рр. – концертмейстер філармонії. 1944-49 рр. – викладач муз.-теоретичних дисциплін у Вечір. консерваторії для дорослих і дит. муз. шкіл. У 1949-75 рр. – науковий співробітник Ін-ту мистецтвознавства, фольклору та етногр. ім. М. Рильського АН України, після чого викладала в Київ. ін-ті культури. Канд. дисертацію В. захистила, дослідивши фольклористичну діяльність М. Лисенка, тісно пов'язаного з Черкащиною. В. працювала в галузі муз. фольклористики. Основною метою фолькл.-збирацької роботи В. було виявлення регіональних музич.-поетичних стильових і виконавських особливостей у традиційному та сучас. укр. фольклорі. Записувала фольклор інших народів, які мешкали в Україні, зокр. записала понад 300 болг. народ. пісень. В. – авторка багатьох теоретич. статей і праць із питань муз. фольклору, ред. і рецензент низки фольклорист. праць, зокр.: «Збирання болгарського фольклору на Україні» (1955), «Пісні югославських українців» (1956), «Подільські веснянки» (1962), «М. Лисенко як збирач народних пісень» (1962), «Закарпатські народні лісні» (1962), «Фольклористична діяльність М. Лисенка» (1972). Редагувала (у співавт.) «Українські народні пісні: У 2 т.» (К., 1954), «Коломийки» (К., 1969), «Народні пісні в записах С. Руданського» (1972) та ін.

Тв.: Василенко З. І. Фольклористична діяльність М. Лисенка. – К., 1972.

Лит.: Провдюк О. Українська музична фольклористика. – К., 1978; Укр. муз. енциклопедія. – Т.1. – К., 2006.

Василько (справж. – Міляєв) **Василь Степанович** (07.04/26.03.1893, с. Бурти Шполянського р-ну – 18.03.1972, Одеса) – актор, режисер, театрознавець, перекладач. Народний артист СРСР (1944). Закінчив гімназію, навчався на історико-філ. ф-ті Київського ун-ту (1913-16). Ще студентом працював у театрі М. Садовського, потім під орудою І. Мар'яненка. Працював у Київському «Молодому театрі» (1916-19), в «Кийдрамте» (1920-21), театрі «Березіль» (1922-26). Очолював Одеський, Харківський, Донецький, Чернівецький укр. драм. театри. Режисер низки вистав, у т.ч. за творами драматургів – уродженців Черкащини: «За двома зайцями» М. Старицького, «Гайдамаки» Т. Шевченка (власна інсценізація), «Богдан Хмельницький» О. Корнійчука. В. – один із засновників театрального музею (нині Держ. музей театрального, музичного та кіномистецтва в Києві). Разом із П. Долиною переклав із французької драму М. Метерлінка «Чудо святого Антонія» (1919). В. – автор театрознавчих праць «Микола Садовський та його театр» (1962), «Театру віддане життя» (1984) та ін.

Лит.: Недзведський А.В. Василь Степанович Василько. – К., 1960.

Васильченко Степан (справж. – Панасенко Степан Васильович) (27.12.1878/8.01.1879, м. Ічня Чернігівської обл. – 11.08.1932, Київ) – український письменник і педагог. Народився в селянській сім'ї. Закінчив п'ятирічну сільську школу, Коростишівську вчительську семінарію (1898), вчителював. Перші роки вчителювання привели В. на терени теперішньої Черкащини. Спочатку він 4 роки вчителював у с. Потоки, яке входило до Канівського повіту (тепер – Київська обл.), а навесні 1903 р. В. переводять учителем у с. Бурімку теперішн. Чорнобаївського р-ну. В автобіографічних записах «Мій шлях» В. вельми позитивно оцінив своє життя в Бурімці («Тут знову осміхнулось мені примарне щось. Школа двокласова,

гарна, з начальства ніхто не заглядає, співробітники – учителі хороші. Робота налагодилась. Діти люблять, люди поважають...»). За демократичні погляди і просвітницьку роботу В. потрапляє в «неблагодійні», його терміново переводять у Драбівську школу, яка справила на вчителя гнітюче враження передовсім захланністю місцевих учителів. Період свого раннього пед. досвіду В. назвав «летючим, неспокійним вчителюванням». Працюючи на Черкащині, В. збирав матеріали для низки своїх творів, зокрема повістей «На чужину», «Талант», оповідань «На хуторі», «З самого початку», «Божественна Галя» та ін. У кількох своїх творах В. змалював тип учителя свого часу – чесного, розумного, непокірного і прогресивного. В. – активний учасник Першої світової війни, у 1920-х брав діяльну участь у літературному, культурному, педагогічному житті України. Великий вплив на творче становлення В. справив Т. Шевченко, численні ремінісценції з творів якого є у творах В. Він – автор біографічної повісті про Шевченка (завершив тільки першу частину, опубліков. 1838 р. під назвою «Дитинство Шевченка», інша назва – «В бур'янах»), яка є частиною планованого великого епічного твору, що лишився незавершеним. В. належить авторство низки нотаток про Шевченка («Зичний голос», «Думки перед ювілеєм» та ін.), а також ряду інсценівок на шевченківську тематику для шкільного драмгуртка («Минають дні», «Кобзар у селянській хаті», «Під Тарасове свято» та ін.). Творчість В. досліджували літературознавці, долею пов'язані з Черкащиною, – Борис Деркач і Наталя Шумило. Школі в Драбові, де працював С. Васильченко, 1978 р. присвоєно його ім'я.

Тв.: Васильченко С. Твори: В 4 т. – К., 1959-60; В бур'янах. – К., 1968.

Лит.: Деркач Б. Степан Васильченко. – К., 1957; Шумило Н. Проза Степана Васильченка. – К., 1986; Комарницький М. «Летюче, неспокійне вчителювання» С. Васильченка // Черкаська правда. – 1960. – 24 липня; Пономаренко М. С. Васильченко на Чорнобаївщині // Світлий шлях. – 1974. – 30 липня; Зленко Г. «Летюче вчителювання» С. Васильченка // Черкаська правда. – 1964. – 5 вересня; Кравченко О. Драбівській школі незабаром 125! // Драбівщина. – 2008. – 24 вересня.

Василенко Онопрій Омелянович – див: Варнак Охрім.

Васильчук Микола Миколайович (06.08.1967, с. Великий Ключів Івано-Франківської обл.) – письменник, журналіст. Закінчив Великоключівську СШ (1984), ф-т української філології Чернівецького ун-ту ім. Ю. Федьковича (1991). У 1986-90-х рр. працював журналістом Жашківської район. газети, очолював літстудію «Гірський Тікич». Із 1990 р. – в Коломії на різних журналістських і музейних посадах. Створив і редагував журн. «Народний дім» (сім книг), співзасновник літ. т-ва «Плин». Канд. філолог. наук, доцент Прикарпатського ун-ту ім. В. Стефаника. Член НСЖУ та НСПУ. В. – автор збірок поезій «Коли мені не було й двадцяти» (1992), «Многолика «Ти» (1993), «По той бік подиху» (1994), біогр. нарису про уродж. Черкащини П. Демуцького, бібліографії про нього та путівника-нарису (1990, 1991), книг «З віку минулого: «Письменство на Коломийщині XVI ст. – 1939 р.» (1993), «Коломийський азбуковник. Бібліограф. словник» (2000), «Українська видавнича справа в Коломії: друга пол. XIX – XX ст. (2003), «З віку минулого: Поезія, переклади» (2005), «Силуети» (2006), «Профілі» (2011) та ін. Перекладач із чеської, польської мов, автор-упорядник енциклопед. видань, зб. поезій, літ.-крит. статей, публікацій у періодиці. Для ліричних поезій (переважно мініатюр) властива добра віршувальницька культура, оригінальність думки, світлість почуттів, тонка спостережливість за мінливістю світу й настрою людини. Окремі твори В. перекладено англ., нім., польською, рос., чеською мовами. Лауреат премій ім. преп. Йова Почаївського, ім. Т. Мельничука, ім. М. Підгірянки.

Тв.: Васильчук М. «Коли мені не було й двадцяти» – Коломия, 1992. – 28 с.; «Многолика «Ти». – Коломия, 1993. – 32 с.; По той бік подиху. – Коломия, 1994; [Добірка поезій] // Молодь Черкащини. – 1987. – 26 вересня; Порфир Демуцький (1860 – 1927). Біогр. нарис. – Черкаси, 1991. – 80 с.

Лит.: Васильчук М. Коломийський азбуковник. – Коломия, 2000. – с. 29-31.

Ватутіне – місто обласного підпорядкування, певний час входило до складу Звенигородського р-ну. Засноване 1947 р. як поселення шахтарів. Робітниче поселення «Шахтинське» 19.04.1949 р. перетворене в селище міського типу й назване ім'ям відомого воєначальника М.Ф. Ватутіна. Розташоване на р. Шполка. Із 1952 р. – місто, з 1992 р. – місто обласного підпорядкування. В. – один із літературних осередків Черкащини. У місті народився поет і культуролог О. Гриценко, здавна мешкає письменник Василь Дергач (Дергачов), мешкали чи мешкають здібні літератори Яків Амелін, Олег Орловський, Віра Красильник, Надія Лебедик, Дмитро Горбенко, Василь Бофонов, Йосип Спектор, Наталія Козубенко, Наталія Кучерук, Марія Шемена, талановитий перекладач Володимир Гуцаленко, краєзнавець і літературознавець Валерій Бурій, здібні молоді літератори. Із 1999 р. в місті діє літ.-мист. об'єднання «Витоки», міська газета «Місто робітниче» періодично вміщує літературні сторінки та матеріали літературного змісту, передовсім краєзнавчого. 1997 р. вийшла друком збірка поезій ватутінських авторів «Рідне місто моє». Немало місцевих і немісцевих авторів присвятили свої твори Ватутіному, в т.ч. М. Гірник, М. Іванченко, Я. Івашкевич, В. Красильник, В. Кисельов. Останній у романі «Человек может» (1962) цілий розділ присвятив місту.

Лит.: Блажко П. Ватутіне. Історичний нарис. – Черкаси, 2001. – 160 с.; Бурій В. Твоє Ватутіне від А до Я. Короткий словник-довідник. – Черкаси, 2003. – 20 с.; Дергач В. Ватутіне. – Дніпропетровськ, 1977; Рідне місто моє. Ватутіне літературне. – Черкаси, 1997. – 96 с.

«Ватутіне літературне» – періодична літ. сторінка Ватутінської міської газети «Місто робітниче». Функціонувала з поч. 1990-х рр. до середини 1999-го, коли літсторінка в газеті стала називатись «Витоки». На літсторінці «В.л.» публікувались твори переважно місцевих авторів (вірші, проза, переклади, бувальщини, «долі людські», літ.-краєзнавчі матеріали.

Лит.: Ватутіне літературне // Місто робітниче. – 1998. – 6 березня.

Вашенко– Захарченко Андрій Єгорович (5/17.12.1815, с. Маліївка Золотоніського р-ну – р. см. невід.) – український письменник-драматург, театральний діяч і критик. З 1833 р. перебував на військовій службі. Вийшовши у відставку, в 40-50-х рр. виступав із власною трупю по Україні, а також у Курську, Орлі, інших містах. Писав рецензії на театр. вистави для журн. «Репертуар и пантеон» (Еще об одном благородном театре в Кременчуге) (1846), «Кременчугский театр» (1847)). В.–З. – автор водевілів і фарсів, побудованих на літературних і фольклорних джерелах – «Оказія з Микитою», «Тоді скажеш гоц, як вискочиш», «Один порадив, другий утішив», «Оглядівся, як наївся», «Козак по своїй волі в 1855 році», «Поярмаркував». П'єси В.–З. брали до постановки професійні й аматорські театри Києва, Харкова, Львова та ін. міст. Одним із перших В.–З. інсценізував повість М. Гоголя «Вечори на хуторі поблизу Диканьки». Написав продовження «Мертвих душ» (1857) і «Мемуаров о дядюшках и тетушках» (ч.1-4, М., 1860) М. Гоголя.

Тв.: Театр А.Е. Вашенко – Захарченко. – Т.1. – К., 1857.

Лит.: Українська літературна енциклопедія. – Т.1. – К., 1988.

Одержано редакцією 21.01.2015 р.

Прийнято до публікації 02.02.2015 р.

ЛІТЕРАТУРА-НАУКА-ШКОЛА

УДК37. 268:801.6

Тамара СКРИПНИК

**МЕТОДИЧНІ НОТАТКИ ЩОДО ВИКОНАННЯ
КОМПАРАТИВНОГО АНАЛІЗУ АНГЛОМОВНОЇ ПОЕЗІЇ
У ПРОЦЕСІ ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ СТУДЕНТІВ-ФІЛОЛОГІВ
(НА ПРИКЛАДІ ВІРША В.Г.ОДЕНА “КУДИ Ж ТИ, КУДИ?”)**

У статті представлено методологічне підґрунтя міжпредметної інтеграції дисциплін “Світова література” та “Англійська мова” у контексті порушеної проблеми. Представлено методичні нотатки щодо виконання студентами-філологами компаративного аналізу англomовної поезії у перекладі та мовою оригіналу: особливості процесу виконання компаративного аналізу, методичний прийом презентації іншомовних творів, конкретний порядок роботи груп студентів, порядок білінгвальної роботи з текстами у перекладі та мовою оригіналу. Представлено методичні прийоми створення мотивації навчальної діяльності, ситуації успіху і навчальний матеріал як основа для їхнього виконання. У статті представлено процес виконання компаративного аналізу вірша В. Г. Одена “Куди ж ти, куди?” у перекладах О. Мокровольського, В. Топорова, І. Колмакова, О. Михальського та мовою оригіналу, розглянуто назви творів, образи літературних героїв, образи жахливих долин, історіографію текста, його філософську основу, проаналізовано фонетичні, морфологічні і синтаксичні конструкції. Зроблено висновок про лексико-семантичне багатство англійської мови і застосування літературного прийому алітерації у вірші В. Г. Одена. Вважаємо, що аналітична робота з англomовними поетичними творами у перекладі та мовою оригіналу сприятиме розвитку літературної та лінгвістичної компетенцій студентів.

Ключові слова: англomовна поезія у перекладі, поезія мовою оригіналу, методичний прийом транспозиції, компаративний аналіз, алітерація.

Постановка проблеми. Одним зі шляхів формування у студентів-філологів умінь і навичок аналізувати поетичні твори може стати процес виконання компаративного аналізу англomовної поезії в перекладі та мовою оригіналу, який сприятиме розвитку літературної та лінгвістичної компетенцій. Важливою є проблема формування у студентів дистанційного сприйняття твору, тобто уміння розглядати окремі, найважливіші елементи його текстової структури, а також уміння аналізувати текст у цілому. Аналітична робота з англomовними поетичними творами додатково сприятиме вирішенню проблеми оволодіння студентами англійською мовою.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. В українському літературознавстві проблемам компаративістики присвячені роботи Д. Наливайка “Теорія літератури й компаративістика”, В. Будного і М. Ільницького “Порівняльне літературознавство” та ін. У методиці навчання світової літератури вирішення проблем виконання компаративного аналізу теоретично обґрунтовано й підтверджено практичними результатами в роботах А. Градовського, Ю. Ковбасенка, Ж. Клименко, Ю. Рибінської.

Мета. Сприяти фаховій підготовці студентів-філологів, дати поняття про компаративний аналіз поетичних творів у перекладі й мовою оригіналу, навчити аналізувати поетичні твори на прикладі вірша В. Г. Одена “Куди ж ти, куди?”

Виклад основного матеріалу. Методичні нотатки. Виконання компаративного аналізу поезії у перекладі та мовою оригіналу можливе на основі інтеграції змістового й теоретичного матеріалу дисциплін “Світова література” та “Англійська мова” і складається з комплексу методів і методичних прийомів, що є основоположними й загальними для навчання цих дисциплін. Основним методом роботи є *метод транспозиції*, коли ознайомлення з текстом на першому етапі відбувається у перекладі, на другому – мовою оригіналу. У процесі фрагментарного читання уточнюється значення

смислових і граматичних синтагм, з'ясовується еквівалентність лексики твору-перекладу і твору-оригіналу.

Презентація іншомовних творів. 1. У процесі компаративного аналізу презентація поетичних творів у перекладі українською мовою та близькоспорідненою російською і мовою оригіналу потребує конкретного розподілу студентської аудиторії на групи та визначеного порядку аналітичної роботи з текстами. Звертаючись до засад особистісно зорієнтованої педагогіки, вважаємо, що має бути сформовано 3 групи. Перша поглиблено аналізує текст українською мовою і ознайомлюється з текстом-оригіналом, друга група має працювати з текстом у перекладі російською мовою і теж ознайомлюватися з текстом-оригіналом, третя група презентує текст англійською мовою і виконує дослівний переклад. Можна дати завдання аналізувати твір, розподіливши аудиторію за рядами. Доцільніше розподілити студентів на групи, врахувавши їхні бажання і знання з близькоспорідненої російської та англійської мов. Кожна група аналізує твір мовою презентованого тексту (українською, російською, англійською). Наприкінці роботи учасники 1 і 2 груп, які аналізували переклади українською та російською мовами, теж працюють з текстом-оригіналом.

2. *Про проблеми білінгвального спілкування.* Під час роботи з групами вважаємо за доцільне попереджати про зміну мови. Перед уживанням іншомовної цитати обов'язково треба попередити слухачів про те, якою мовою вона буде наведена. Наприклад, сказати: "Прослухайте цей уривок у перекладі російською". Звертаючись до третьої групи, сказати: "Як автор висловив свою думку англійською мовою?" Доречно також робити невеликі паузи (1–2 сек.) для того, щоб увага слухачів могла переключитися на сприйняття іншої мови.

3. *Словникова робота.* Іншомовні цитати першого пред'явлення, згідно з методикою навчання англійської мови, слід подавати як словникову роботу: з'ясувати їх лексичне значення, а також записати на дошці незнайомі лексичні одиниці. Обов'язково слід повторити вголос лексичні одиниці – прийом вербалізації лексики як засіб уведення в активний словник. Таким чином буде задіяно три основні види пам'яті.

Мотивація навчальної діяльності. Рушійною силою діяльності (виконати компаративний аналіз) є бажання прочитати твір, написаний автором його мовою. Таке бажання неодмінно виникає після порівняння двох-трьох перекладів і помічених в них розбіжностей в лексиці, назвах творів, навіть у висловлених ідеях.

"Ситуація успіху". Необхідною умовою вивчення текстів напам'ять є доступність інформації, що створює почуття успіху, конкретні ситуації її застосування, ситуації здорової конкуренції, диференційовані завдання з урахуванням особливостей психологічних даних студентської аудиторії та конкретного студента. Також вважаємо, що у процесі аналізу слід звертатися не тільки до головних елементів структури твору, а й до тих, що привернули увагу студентів, зацікавили їх. Привертають увагу і легко запам'ятовуються незвичайні метафори, епітети, словосполучення, образи. В тексті-оригіналі студентів зацікавлюють переважно ті граматико-синтаксичні конструкції, які ілюструють правила, вивчені раніше на заняттях з англійської мови. Такі конструкції теж легко запам'ятовуються.

Орієнтовні завдання: назвіть героїв твору; прочитайте описи долини; знайдіть приклади внутрішньої рими та алітерації; які поетичні вислови вам сподобалися і запам'яталися; наведіть приклади граматичних зв'язок на правила, що їх вивчали на заняттях з англійської мови; наведіть приклади застосування таких висловів у ситуаціях на заняттях, у спілкуванні з друзями; висловіть свої думки щодо обраної лексики у перекладах; виразно прочитайте весь твір англійською мовою.

Основні завдання компаративного аналізу: навчити зіставляти домінантні образи, ключові слова, словосполучення в текстах перекладу та оригіналу; сприяти запам'ятовуванню лексико-семантичних та граматико-синтаксичних конструкцій структури тексту з метою подальшого вивчення твору напам'ять; сприяти розвитку літературної та лінгвістичної компетенцій студентів-філологів. Найчастіше компаративний аналіз застосовують для виявлення спільних підстав, якостей, властивостей та подібностей у

творах, що мають генетико-контактні, історико-культурні та інші зв'язки. У процесі компаративного аналізу застосовуються методичні прийоми *транспозиції* (перенесення), досліджуються позитивні якості *інтерференції* (впливу).

Особливості компаративного аналізу:

- по-перше, у визначенні відмінностей у лексичному складі у творах в перекладі;
- по-друге, в порівнянні з лексикою твору мовою оригіналу;
- по-третє, у зіставленні назви, теми та ідеї творів,
- а також у порівнянні зображально-виражальних засобів створення ключових образів;
- у розгляді лінгвостилістичного аспекту твору, звертанні уваги студентів на особливостей граматики англійської мови і на розмаїття засобів перекладу лексико-граматичних синтагм;
- також розглядаються історіографічні особливості тексту-оригіналу і перекладів.

Компаративний аналіз вірша W. H. Auden: "O where are you going?" said reader to rider... (дослівно: В. Г. Оден "О, куди ти ідеш?" – сказав читач вершнику...), написаного у 1932р., та його перекладів, виконаних українською мовою О.Мокровольським і російською мовою В.Топоровим, І.Колмаковим і О.Михальським. У процесі докладного виконання компаративного аналізу в цьому творі розглядаються назви твору, образи героїв, долини, птаха, небезпечних речей, особливості внутрішньої рими, прийом алітерації, історіографія твору.

Назви твору і образи героїв у 1, 2 і 3-й строфах. У 4-й образи героїв повторюються.

О. Мокровольський.

1. Назва твору за першим рядком: "Куди ж ти, куди?" – каже вершнику віршник..."
2. Герої: "каже вершнику віршник"; "плете полохкий палахкому"; "жах зуху на вухо..."

В.Топоров.

1. Название: "Куда ты, куда?" – наезднику молвил начетчик..."
2. Герои: "наезднику молвил начетчик"; "пытливому начал пугливый"; "сказал домосед непоседе..."

І.Колмаков.

1. Название: "Куда ты, куда?" – у рыцаря спрашивал ритор..."
2. Герои: "у рыцаря спрашивал ритор; "так трус обращался к матросу"; "страх нашептывал стражу..."

О.Михальський.

1. Название: "Куда ты стремишься?" – рек коннику книжник..."
2. Герои: "рек коннику книжник"; "рек путнику пленник"; "рек страннику страх..."

W.H.Auden: "O where are you going?" said **reader** to **rider**... (дослівно: "О, куди ти ідеш?" – сказав читач вершнику)

"O do you imagine", said **fearer** to **farer**... (дослівно: "О, ти уявляєш?" – сказав переляканий платнику)

"O what was that bird", said **horror** to **hearer**... (дослівно: "О, що це за птах був?" – сказав жак слухачу).

Прийом алітерації. Особливості фонетики і морфології у перекладах. Фонетичні утворення в кожному розглянутому тексті представлені як літературний прийом алітерації. Найцікавіше фонетичне утворення є в перекладі О.Мокровольського у словосполученні "полохкий палахкому". У слові "полохкий" у ненаголошених складах буква "о" вимовляється як звук [a]. В усному мовленні різниця між лексичними значеннями слів розпізнається лише завдяки їх закінченням. О.Мокровольський яскраво створив образ жаху: "жах зуху на вухо шепоче, – шурхоче чорнюще в гіллі! Слідком щось слідкує, ступає, стовпіє!" Слово "зух" утворено від слова "зухвалий" (прийом безафіксного утворення іменників від прикметників) за аналогією від слова "жах" – від "жахливий". У перекладі В.Топорова приваблює увагу морфологічне утворення слів "домосед непоседе". Це спільнокореневі слова, які стали антонімічними завдяки першій частині в них. У слові

“домосед” – завдяки першому корню “дом”, у слові “непоседа” – префіксам “не-“ і “по-“. Вони надають антонімічного значення двом словам зі спільним коренем -сед-.

Особливості синтаксису. Прийом застосування у тексті оригіналу системно-структурних синтаксичних конструкцій (речення з прямою мовою і авторськими словами на початку строфи) дотримано кожним перекладачем.

Образи героїв у тексті-оригіналі. У творі В.Г.Одена герої зображені як співрозмовники, що обговорюють небезпечну подорож. Хто вони? Що їх об’єднує? Соціальний статус, фахова приналежність? Що може бути спільного у читача і вершника, у переляканого з платником, у жаха зі слухачем? Вони названі за фахом, за характером, за емоційним станом та ін., але не поіменовані. І вдумливий читач розуміє, що це не різні герої – це метафори для зображення психологічного стану людини, яка мандрує у пошуках щасливого майбутнього. Єдине, що об’єднує ці образи-метафори – це суголосні звуки на початку слів “r – r, f – f, h – h” та формотворний суфікс “er” наприкінці. Крім алітеризованих назв героїв, ще однією фонетичною особливістю є відмінність в одному звуці у вимовлянні пари цих назв: “reader – rider”, “fearer – farer”, “horror – hearer”.

Незвичайним є і прийом своєрідної уніфікації їхньої бесіди: про всіх героїв написано, що вони “сказали” (said), хоча можна застосувати синоніми “told” – розповів, “added” – додав та ін. Ці англійські слова також є односкладовими, як і “said” і могли б вписатися у ритмомелодику віршоряду. Уніфікація процесу мовлення поряд з багатством лексики і грою лексики для зображення героїв! Саме тому сприймаємо лексичну уніфікацію як особливий прийом В.Г.Одена. Перекладач О.Михальський теж уніфікував лексику бесіди, повторюючи слово “рек”. Інші перекладачі уникали прийому уніфікації і добирали синонімічні слова.

Після ознайомлення з перекладами у студентів виникли запитання про значення слів “зух”, “начотчик”, “ритор”, “юдоль”, “рицар”, “рек”, а також про те, чому такі різні герої твору.

Образ долини

О. Мокровольський: Ущелина челюсті щирить, мов піч!

Де ступиш ногою – потонеш у гною,

Могила поглине, понівечить ніч.

В. Топоров: В юдоли той, политой кровью, сгоришь,

Там запах дурмана страшной урагана,

Там в ров для таких храбрецов угодишь.

І. Колмаков: Ужасна долина, где печи горят,

Где смрад разложения ведет к исступленью,

Где рыцарей мощи покоятся в ряд.

W. H. Auden: That valley is fatal when furnaces burn,

Yonder's the midden whose odours will madden,

That gap is the grave where the tall return...

Дослівно: В долину смертельну в той час, коли печі спалахують,

Он ті, середні, від них запах буде зводити з розуму,

Ця щілина – це могила, де розповідь повернеться...

Кожен з перекладачів спромігся відтворити образ жахливої долини, де навіть сморід може згубити героїв, названих перекладачами як “хоробрі” і “рицарі”. Але вони не змогли відтворити натяк В. Г. Одена на потойбічний світ, де повертається те, що людина сказала в цьому світі. Ця філософська думка автора про відплату за заподіяне передана перекладачами лише опосередковано. У перекладах В. Топорова і І. Колмакова “хоробрі” й “рицарі” зображені так, що вони будуть лише мертвими й бездіяльними у тому світі. І. Колмаков метафорично відтворив філософську ідею В. Г. Одена: “Везде ты постигнешь отсутствия суть!”

Історіографічний аспект. Лексика вірша В.Г.Одена і назви героїв відповідають сучасній англійській мові, тобто сюжет твору сприймається як сучасна історія. Перекладачі змінили назви героїв, і це призвело до зміни часу зображуваних подій. Застаріла лексика: ритор, юдоль, рицар, начотчик, віршник, рек, – створює враження подій епохи Середньовіччя. Достовірніше цю епоху відтворив О.Михальський, уживши застарілі слова “рек”, “книжник”, “пленник”, “странник”. У перекладі І.Колмакова поряд із застарілими словами уживається сучасна

професійна лексика: “бинокли и лоты”. “Бинокли и лоты вскрывают пустоты” – цей вислів створив образ XX століття. На перший погляд, поєднання лексики кількох епох є недоречним. Але можна припустити, що у перекладі відтворено велику часову площину небезпеки, що пролягла для подорожніх із епохи Середньовіччя до подорожніх наших днів. У часі створення перекладу, у постмодерністській літературі, таке явище поєднання несумісних ознак часу, збігу різних часових площин отримало назву “полімпсест”.

Філософське підґрунтя твору. Трагічні події першої третини XX ст. стали підґрунтям формування філософської течії екзистенціалізму, яка відображала песимістичні погляди суспільства. У своїх творах письменники-екзистенціалісти ставили питання: як жити людині, яка втратила ілюзії, перед лицем історичних катастроф? У вірші В.Г.Одена “Куди ж ти, куди?” дається специфічне трактування екзистенціалістських мотивів. Його твір орієнтований не так на акт пізнання світу, як на намагання показати тривогу людства, втіленого в образі мандрівників в інформативному багатоманітті метафор, показати складну і суперечливу психологію сучасної людини.

Висновки. Запропоновані у статті деякі методичні прийоми, що сформовані на засадах міжпредметної інтеграції дисциплін “Світова література” та “Англійська мова”, на засадах особистісно зорієнтованої педагогіки і на засадах літературознавства, сприятимуть фаховій підготовці студентів-філологів у справі вивчення інонаціональних творів у перекладі та мовою оригіналу шляхом компаративного аналізу. Аналітична робота з кількома перекладами має поглибити поняття про прецедентність і художню цінність вірша В.Г.Одена “Куди ж ти, куди?” (W.H.Auden: “O where are you going?” said reader to rider...) та його перекладів. У вірші розкрито багатство, красу, мелодійність англійської мови; цьому сприяло застосування автором внутрішньої рими і алітерації як основного літературного прийому. У творі діють незвичайні герої у незвичайних ситуаціях, розкрита складна психологія людини, що знаходиться перед лицем історичних катастроф. Ознайомлення з кількома перекладами твору сформувало поняття про нерозривний взаємозв'язок літературної та лінгвістичної теорій у перекладі поетичних творів, поняття про історіографічний аспект твору-перекладу і твору-оригіналу.

Аналітична робота з текстом мовою оригіналу сприяла запам'ятовуванню студентами найчастіше перших рядків кожної строфи. Інші рядки твору без аналітичної роботи запам'ятовувалися набагато гірше. В кожній групі 2-3 студенти вивчили вірш напам'ять англійською і в перекладі, інші виразно прочитали англійською мовою, виконали компаративний аналіз і вивчили вірш напам'ять у перекладі. Аналітична робота з англомовною поезією в перекладі та мовою оригіналу сприяла розвитку літературної та лінгвістичної компетенцій студентів.

Перевод О.Мокровольського “Куди ж ти, куди?”	W. H. Auden “O where are you going?”
“Куди ж ти, куди? – каже вершнику віршник, – Ущелина челюсти щирить, мов піч! Де ступиш ногою – потонеш у гною, Могила поглине, понівечить ніч.” “Знаєш, – плете полохкий палахкому, – Тумани затлумлять твій шлях до мети, І погляд твій пильний чи бачить там спальню, Де пасткою пустка враз пискне “Лети!” “Ти бачиш он птаха? – жах зуху на вухо Шепоче. – Шурхоце чорнюще в гіллі! Слідком щось слідкує, ступає, стовпіє! Ти згинеш – он пляма горить на чолі...” “Вшивайся!” – сказав тому вершнику віршник. “А дзусь”! – палахкий полохкому сказав. “Тебе вони стежать”, – відрізав зух жаху І геть поскакав, од них поскакав.	“O where are you going?” said reader to rider What valley is fatal when furnaces burn, Yander’s the middlen whose odors will madden, That gap is the grave where the tall return.” “O do you imagine,” said fearer to farer, “That dusk will delay on your pass to the pass, Your diligent looking discover the lacking Your footsteps feel from granite to grass?” “O what was that bird ” – said horror to hearer, “Did you see that shape in the twisted trees? Behind you swiftly the figure comes softly, The spot on your skin as a shocking disease.” “Out of this house” – said rider to reader, “Yurs never will” – said farer to fearer, “Thee’re looking for you” – said hearer to horror, As he left them there, as he left them there.

Список використаної літератури

1. Аткинсон Р. Человеческая память в процессе обучения : пер. с англ./ Р. Аткинсон ; общ. ред.: Ю. М. Забродина, Б. Ф. Ломова ; вступ. ст. : Ю. М. Забродина, В. П. Зинченко, Б. Ф. Ломова / – М. : Прогресс, 1980. – 528 с.
2. Даль В. И. Большой иллюстрированный толковый словарь русского языка : современное написание : ок. 1500 ил. / В.И.Даль.– М. : Астрель : АСТ : Хранитель, 2006. – 348, [4]с. : ил.
3. Словник іншомовних слів / за ред. О.С.Мельничука. – К. : Голов. ред УРЕ, 1974. – 775с.
4. The Mention book of Major American Poets / ed. by : Oscar Williams and EdvinHonig / without the tow of ed./ – 1958. – 556p

Одержано редакцією 12.01.2015 р.

Прийнято до публікації 02.02.2015 р.

Аннотация. Скрипник Т.Н. *Методические заметки о выполнении компаративного анализа англоязычной поэзии в процессе профессиональной подготовки студентов-филологов (на примере стихотворения У.Х.Одена “Куда ж ты, куда?”).* В статье представлено методологическую основу межпредметной интеграции дисциплин “Мировая литература” и “Английский язык” в контексте означенной проблемы. Представлено методические заметки по поводу выполнения студентами-филологами компаративного анализа англоязычной поэзии в переводе и на языке оригинала; особенности процесса выполнения компаративного анализа, методический прием презентации иноязычных произведений, конкретный порядок работы групп студентов, порядок билингвальной работы с текстами в переводе и на языке оригинала. Представлено методические приемы создания мотивации учебной деятельности, ситуации успеха и учебный материал как основа для их выполнения.

В статье представлено процесс выполнения компаративного анализа стихотворения Вистена Хью Одена “Куда ж ты, куда?” в переводах О.Мокровольского, В.Топорова, И.Калмыкова, А.Михальского и на языке оригинала, рассмотрено названия текстов, образы литературных героев, образы ужасных долин, историографию текста, его философскую основу, проанализировано фонетические, морфологические и синтаксические конструкции текстов.

Сделано выводы о лексико-семантическом богатстве английского языка и о значении литературного приема аллитерации в стихотворении В.Х.Одена. Считаем, что аналитическая работа с англоязычными поэтическими текстами в переводе и на языке оригинала будет способствовать развитию литературной и лингвистической компетенций студентов.

Ключевые слова: поэзия в переводе, поэзия на языке оригинала, методический прием транспозиции, компаративный анализ, литературный прием аллитерации.

Summary. Skrypnyk T.M. *Methodological noteces about fulfilment the comparative analysis of English-language poetry in the process of the professional education for the students-philologists (comparative analysis of poem “O where are you going?” said reader to rider...” by W. H. Auden).* This article examines methodological basic of the interdisciplinary integration subjects “World Literature” and “English languagy” affected by the context of the problem. There are introduced methodological noteces about fulfilment the comparative analysis of English-language poetry in the translation and the native language by the students-philologists in this article. It’s about peculiarities of process, methodological reception “presentation non native lingual texts”, specific order of warking by students groups, specific order bilingual warking with texts in the translation and in the native language. Introduced methodological reception “situation of achievement” and illustrations of creating them.

This comparative literature critisism article presents comparative analysis of the poem “O where are you going?” said reader to rider...” by W.H.Auden in the translations of O.Mokrovolsky, V.Toporov, I.Kalmykov, O.Mykhalsky and in the native language too. In the course of comparative analysis were examining the titles of poems, literary characters and the type of the terrible valley, the poem’s historical-graphic and philosophical undergpound, a lot of phonologic, morphological and syntactic constructions from these texts.

The conclusion. There are very big wealth and manifoldness of English languagy and literary reception alliteration using in the poem by W.H.Auden. In our mind the analitik working with the poems in the native language and in the translating will be further for the progress of the literary and linguistic students-philologist’s competences.

Key words: poetry in the translation, poetry in the native language, methodological reception transposition, comparative analysis, literary reception alliteration.

МОВА ХУДОЖНІХ ТВОРІВ

УДК 811.111'371

Наталя БІГУНОВА

РЕАЛІЗАЦІЯ КОНТАКТО-ВСТАНОВЛЮЮЧОЇ СТРАТЕГІЇ ШЛЯХОМ ВИРАЖЕННЯ СХВАЛЕННЯ, ПОХВАЛИ І КОМПЛІМЕНТУ (НА МАТЕРІАЛІ СУЧАСНОГО АНГЛОМОВНОГО ХУДОЖНЬОГО ДИСКУРСУ)

У статті зроблена спроба описати функціонування мовленнєвих актів схвалення, похвали і компліменту як тактик реалізації контакто-встановлюючої стратегії, яка відноситься до стратегій позитивної ввічливості. Дослідження базується на сучасній англomовній художній прозі. Встановлено, що саме стратегії позитивної ввічливості і, зокрема, контакто-встановлююча стратегія зумовлюють формальне, етикетне, ритуальне вираження позитивної оцінки, без якого немислиме гармонійне спілкування. Адресант позитивно-оцінного висловлювання мотивований бажанням продемонструвати розуміння, солідарність, підтримку співрозмовникові. Більшою мірою стратегія встановлення контакту властива адресантам схвалення і компліменту і в меншій – адресантам похвали. Особливо активно МА схвалення реалізує контакто-встановлюючу стратегію в ритуальному спілкуванні і в ситуаціях, в яких цей акт є реагуючим. Реалізація стратегії підтримки контакту шляхом вираження похвали також можлива тільки в ритуальному спілкуванні і у разі, якщо похвала спрямована не на третю особу, а на співрозмовника. Компліментом мовець показує адресатові, що він поважає і цінує його як особистість і зацікавлений в добрих стосунках з ним.

Ключові слова: мотив, стратегія, тактика, мовленнєвий акт, адресант, адресат, оцінка, ввічливість, схвалення, похвала, комплімент.

Постановка проблеми. Людське спілкування є стратегічним за своєю суттю, оскільки люди не спілкуються без мети, а мета мотивована бажанням мовця досягти за допомогою своїх мовленнєвих дій певних результатів. Стратегічний підхід до дослідження мовленнєвих актів позитивної оцінки дозволяє побачити за начебто хаотичністю побудови діалогічного дискурсу глибинні закономірності його розгортання.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. В роботах закордонних і вітчизняних лінгвістів (Р. Елліса, Дж. Селінкера, С. Фаерха і Дж. Каспера, Т. А. ван Дейка, О. С. Ісерс, Н. І. Формановської, С. А. Сухих, П. В. Зернецького, І. В. Труфанової, Є. М. Верещагіна, О. О. Селіванової, Ф. С. Бацевича, Н. В. Коробової та ін.) під комунікативною стратегією розуміється сукупність мовленнєвих дій, спрямованих на рішення генеральної задачі мовця, а під комунікативною тактикою – одна або декілька мовленнєвих дій, що реалізують певну стратегію.

Мета статті описати функціонування мовленнєвих актів схвалення, похвали і компліменту як тактик реалізації контакто-встановлюючої стратегії.

Актуальність дослідження визначається тим, що, по-перше, досі не складена ясна класифікація комунікативних стратегій і тактик, яка задовольняла б вимогам усіх лінгвістів, а, по-друге, фрагментарністю вивчення мовленнєвих актів позитивної оцінки з точки зору їх впливу на адресата.

Матеріалом дослідження були тексти 55 сучасних англomовних художніх творів загальним об'ємом 19450 сторінок, з яких були відібрані висловлювання схвалення, похвали і компліменту. Дослідження базується на художньому дискурсі, оскільки саме в ньому зображене і реальне мовлення максимально зближуються.

Виклад основного матеріалу. Під схваленням розуміємо позитивно-оцінний експресивний синкретичний мовленнєвий акт (далі МА), що відрізняється, як правило,

прямою формою реалізації, формулюється у рамках реагуючого або (рідше) ініціюючого комунікативного ходу, адресат якого ніколи не виступає об'єктом оцінки. Об'єктами схвалення є неживі предмети, ідеї і явища.

Похвала визначаємо як позитивно-оцінний експресивний синкретичний МА, що функціонує в діалогічному спілкуванні в якості ініціюючого або (дещо рідше) реагуючого комунікативних ходів, об'єкт оцінки якого, на відміну від інших позитивно-оцінних МА, не є завжди адресатом. Об'єктами похвали є моральні й інтелектуальні якості, уміння і вчинки співрозмовника або відсутньої при розмові людини, а також зовнішність або манери відсутньої людини. Якщо МА похвали направлений на якості і вчинки співрозмовника, адресат повідомлення і об'єкт оцінки співпадають; якщо в МА похвали оцінюються якості і вчинки відсутньої у момент мовлення людини, адресат і об'єкт оцінки є різними. Похвала переважно спрямована від вищого за соціальним статусом або старшого комуніканта до нижчого / молодшого.

Комплімент визначаємо як позитивно-оцінний експресивний синкретичний МА, який характеризується переважно збігом адресата і об'єкту позитивно-оцінного висловлювання, а також невеликим очікуваним перебільшенням чеснот співрозмовника. Комплімент формулюється переважно у рамках ініціюючого комунікативного ходу і відрізняється від інших позитивно-оцінних МА відсутністю в його комунікативній структурі аргументативності. Об'єктами МА компліменту виступають зовнішність і досягнення адресата. Комплімент частіше адресований рівному за статусом комуніканту, рідше він адресований нижчестоячому комуніканту. Крім того, важливим соціальним чинником МА компліменту, на відміну від інших позитивно-оцінних РА, є статевая приналежність його учасників: комплімент зовнішності набагато частіше адресований жінці.

На нашу думку, позитивно-оцінні мовленнєві акти схвалення, похвали і компліменту характеризуються поліінтенціональністю. Головною інтенцією пропонуємо вважати інтенцію вираження емоційного стану і позитивної оцінки. Використання цих актів в цілому спрямоване на створення позитивного емоційного фону, гарного настрою, ефекту доброзичливих стосунків. Крім того, за допомогою позитивно-оцінних МА реалізуються стратегія захисту, стратегія маніпулювання поведінкою адресата, а також стратегії позитивної і негативної ввічливості.

За нашими даними, МА позитивної оцінки більшою мірою виступають тактиками реалізації стратегій позитивної ввічливості. В цілому, стратегії позитивної ввічливості полягають у вираженні солідарності мовця з слухачем. До стратегій позитивної ввічливості, якими керуються адресанти позитивно-оцінних висловлювань в художньому діалогічному дискурсі, відносимо 1) контакто-встановлюючу стратегію, 2) стратегію збереження обличчя співрозмовника, а також 3) стратегію інтимізації спілкування, співучасті, приналежності до однієї групи.

Рамки цієї статті дозволяють нам зосередитися тільки на одній із стратегій позитивної ввічливості – контакто-встановлюючій стратегії.

Як показує аналіз фактичного матеріалу, адресанти МА схвалення керуються контакто-встановлюючою стратегією в переважній більшості випадків.

Частотність використання цієї стратегії при вираженні схвалення порівнювана з частотністю використання глобальної стратегії емоційного впливу.

Необхідно зазначити, що МА схвалення реалізує контакто-встановлюючу стратегію в мовленнєвих епізодах, в яких цей акт є реагуючим. Співрозмовник відчуває потребу відреагувати на висловлювання мовця, виявляючи зацікавленість, симпатію до нього і таким чином підтримуючи мовленнєвий контакт. Так відбувається у бесіді місіс Хевен з ексцентричним лордом Нотоном, який розповів їй про свого батька, що помер від серцевого нападу в ту саму мить, коли уперше в житті спробував портвейн. Місіс Хевен налаштована на гармонійне спілкування, оскільки її дочка і син лорда Нотона збираються одружитися і вона схвально реагує на його розповідь:

"...At least he went happy though we all thought it was a pity he never got to finish the glass." "How interesting," my mother said. "And how is your mother?" [1, 444].

Наступний епізод також ілюструє використання стратегії підтримки контакту: Лі реагує на ввічливе питання про відвідування хворої матері ввічливим схваленням, після чого переходить до питання, що цікаве для неї самої:

"Oh, hello Lee, did you have a good visit with your mum?"

"It was very pleasurable, thanks. Tell me, Naomi, how long have you been looking after Mum?" [тамже, 429].

Контакто-встановлюючу стратегію позитивної ввічливості реалізують фрази, що виражають позитивну оцінку факту дійсності, про яку повідомив мовець (див. попередні контексти) або ідеї, запропоновані мовцем (див. Наступний контекст):

"Mrs. Akimbi." She took his hand gravely.

He said, "I think I have a plan of action for you."

"Good," she said [2, 320].

Вираження схвалення почутій історії, яка кваліфікується як "романтична", демонструє співрозмовникові інтерес до його історії і до продовження бесіди:

"It was our song," my mother was saying. "Harvey and I would listen to it in Paris, before any of this started. Young lovers. And when I saw Sam, I couldn't help it; I asked him to play it for me." "That's very romantic," said Ma Gamble [1, 450].

Необхідно зазначити, що вираження схвалення в подібних ситуаціях не завжди є щирим. Саме стратегії позитивної ввічливості зумовлюють формальне, етикетне, навіть нещире вираження позитивної оцінки, без якої немислиме гармонійне спілкування. Якщо людина хоче зберегти своє обличчя, гідність, їй доводиться у багатьох ситуаціях "надягати маску" і демонструвати розуміння, солідарність, підтримку співрозмовникові.

Згідно з правилами етикету, вислуховуючи співрозмовника, намагаючись бути ввічливим, адресатові треба виявляти цікавість до співрозмовника, навіть якщо йому нецікаво, і він не знає, як реагувати на висловлювання співрозмовника. Наведемо приклад, в якому в ситуації спілкування з нецікавим співрозмовником Ганна намагається підтримати розмову, інтуїтивно керуючись стратегією позитивної ввічливості, яка передбачає підтримку контакту з адресатом. В результаті Ганна висловлює дипломатичний, маскувальний відсутність інтересу, дещо "незграбний" за формою МА схвалення:

"I hope you go for your scan every year, do you? That's what I say to all the ladies I meet now. Get yourself scanned. You never know. I pay for Valerie to be scanned every year. I see it as a tribute, almost, to Irene."

"How lovely," said Annie awkwardly – then, aware that this didn't sound quite right, added, "I mean, what a thoughtful gesture" [3, 90].

Схвалення як тактика реалізації контакто-встановлюючої стратегії використовується також в наступній ситуації: Меріон сердита на свого коханця, який зіпсував її плани на попередній вечір, і коли він дзвонить, вона ледве стримується, щоб не нагрубіяти йому. Проте, правила ввічливості і бажання зберегти стосунки, «одержують верх» і Меріон схвально реагує на пропозицію Гая повечеряти:

Guy had rung her that morning in the flat, as he always did, to say he would be on the usual train and that he would like to take her out to dinner to compensate for the night before. She had nearly said, "Don't bother." Only in the nick of time had she checked herself and said, "Lovely." She hadn't said it in quite the voice she would have wished, but at least she had said it [2, 244].

Дещо рідше контакто-встановлююча стратегія реалізується ініціюючими висловлюваннями схвалення. У такому разі схвалення вводиться мовцем, щоб перервати некомфортний період тиші в інтеракції з метою уникнути враження, що комуніканти не поважають один одного або не вважають один одного гідним спілкування, тобто враховуються бажання і схильності співрозмовників. Прикладом може слугувати спілкування комунікантів – колишніх співробітників, яке відбувається після похорону, коли вони вже обговорили сумну подію – смерть колишнього товариша по службі, а

тепер відчувають незручність (*awkward*), не можуть підібрати тем для спілкування і МА схвалення, нарешті, допомагає їм підтримати контакт, розрядити напругу (*eased a strained situation*):

Afterwards they all gathered outside in an awkward little group in the bright sunshine. “What lovely flowers,” Letty murmured, turning to Janice and Priscilla. The eternal usefulness of flowers eased a strained situation [4, 153].

Контакто-встановлююча стратегія властива адресантам похвали в значно меншому ступені, ніж адресантам схвалення і компліменту. В цьому відношенні ми не поділяємо думку Н.Н. Горяїнової про те, що ця стратегія визначає мовленнєву поведінку адресантів похвали [5]. На наш погляд, набагато частіше адресант похвали виражає свій позитивний емоційний настрій і ділиться ним із співрозмовником, в деяких випадках розраховуючи на те, що той намагатиметься поводитися так само і знов буде гідним позитивної оцінки.

Аналіз вибірки показує, що похвала виступає тактикою реалізації контакто-встановлюючої стратегії тільки за умови, що вона висловлюється на адресу не третьої особи, а співрозмовника. Іншою істотною умовою використання похвали для встановлення або підтримки контакту є ситуація ритуального спілкування. Наприклад, коли співрозмовник повідомляє про підвищення по службі, правила етикету вимагають похвалити його – контакто-встановлююча стратегія виходить на перший план:

“I got a promotion.”

“Oh, well done! That’s fabulous news. Tell us all about it” [6, 95].

В цілому, при вираженні похвали співрозмовникові контакто-встановлююча стратегія виступає другорядною стратегією, яка доповнює головну стратегію емоційного впливу. Граючи в теніс з маленькою дівчинкою, Ені хвалить її майстерність, по-перше, тому що гра дівчинки справді гарна і Ені відчуває емоційну потребу поділитися цим, а по-друге, для встановлення контакту з Джорджиною, щоб забезпечити подальше гармонійне спілкування:

“You’re very good at tennis,” said Annie to Georgina.

“I’m all right,” she replied conversationally [3, 136].

Конвенціональність подібного спілкування підкреслюється авторським коментарем: *conversationally*.

Якщо співрозмовник жартує, правила ввічливості вимагають оцінити жарт, похваливши його, підтримавши таким чином контакт, як чинить Він у розмові з приятелем:

Win said, “Did you do her?” “Yes. Many times. But not in the last seven years.” “Good one” [7, 243].

Панує справедлива думка про те, що в англійській лінгвокультурі загальною комунікативною стратегією адресантів компліментів є саме контакто-встановлююча стратегія [8; 9] або, іншими словами, стратегія зародження або розвитку вже наявних особистих контактів з адресатами [10] або стратегія консолідації солідарності з адресатами [11] або стратегія створення і підтримки взаєморозуміння і згоди з адресатами [12, 86].

Диференціюються контакто-встановлююча, контакто-підтримуюча і контакто-розмикаюча функції компліменту. Як вказує Дж. Холмс, компліментом мовець показує адресатові, що він поважає і цінує його як особу і зацікавлений в ньому і в хороших з ним стосунках. Найбільш очевидною функцією МА компліменту є "змащування соціального механізму» [11, 409].

Наше дослідження підтверджує, що адресанти МА компліменту активно керуються контакто-встановлюючою стратегією. МА компліменту реалізує цю стратегію у формальному, офіційному, етикетному спілкуванні. Ця стратегія більш поширена в спілкуванні малознайомих людей. Наведемо приклад висловлювання компліменту як тактики, що реалізує контакто-встановлюючу стратегію:

“Sorry we’re late. My fault, obviously,” I say, handing her the flowers.

“Gorgeous!” Pam sniffs the flowers. “Come in!” [13, 127].

Комплімент в цьому випадку виступає засобом встановлення контакту в початковій фазі взаємодії. Успішним ходом ініціюючого компліменту мовець відкриває собі "доступ" до співрозмовника і забезпечує готовність останнього до співпраці в майбутній розмові.

Проте, неможливо стверджувати, що комплімент функціонує тільки в спілкуванні малознайомих людей. При зустрічі приятелі, знайомі також вживають компліменти. Адже вони так само, як і чужі і малознайомі люди, можуть опинитися разом в офіційній обстановці: на весіллі, ювілеї і тому подібне, де вони неодмінно залучаються до ритуалів спілкування, одним з яких є комплімент, як це відбувається, коли Бекі на власному весіллі зустрічає свого друга Денні і він говорить комплімент її зовнішньому вигляду, який сприяє підтримці контакту:

"Becky!" I look up, and, thank God, it's Danny, wearing a brocade frock coat over leather trousers. "You look amazing."

"Really? Do I look OK?"

"Spectacular," says Danny firmly [14, 364].

Покуштувавши страву в гостях, будь-яка людина (близько або віддалено знайома з господарями) зобов'язана, згідно правил етикету, висловити позитивну оцінку їжі – незалежно від того, чи сподобалася вона їй. Комплімент, що виникає в такій ситуації, є тактикою реалізації контакто-встановлюючої стратегії. Прикладом використання компліменту як тактики реалізації цієї стратегії може бути епізод, в якому Джен, яка нервує і не помічає, що їсть, позитивно відгукується про кулінарну майстерність власника будинку:

"That was delicious," she said, when she'd finished. "Thank you."

"My pleasure" [15, 257].

Нагадаємо, що пропорційність вживання контакто-встановлюючої стратегії і стратегії вираження емоційного стану визначається ступенем щирості адресанта: чим щиріший адресант – тим більша роль стратегії вираження емоційного стану. Чим нижче ступінь щирості – тим більша роль контакто-встановлюючої стратегії.

Конвенції обміну формулами ввічливості роблять спілкування більше прогнозованим, передбачуваним і, отже, безпечним, що дозволяє говорити про когнітивну функцію компліментів.

Виступаючи тактикою, що реалізує контакто-встановлюючу стратегію, комплімент часто стає дзеркальним – адресат "включається в гру" ритуалізованого спілкування:

"We've been enjoying our meal very much," Lee said. "Thank you for fitting us in at such short notice." "I'm always happy to accommodate my favourite suppliers" [1, 54].

Висновки. Таким чином, саме стратегії позитивної ввічливості і, зокрема, контакто-встановлююча стратегія зумовлюють формальне, етикетне, ритуальне вираження позитивної оцінки, без якого немислиме гармонійне спілкування. Комуниканту, що бажає зберегти своє обличчя та свою гідність, доводиться у багатьох ситуаціях "одягати маску" і демонструвати розуміння, солідарність, підтримку співрозмовникові. Більшою мірою контакто-встановлююча стратегія властива адресантам схвалення і компліменту і в меншій – адресантам похвали. Особливо активно МА схвалення реалізує контакто-встановлюючу стратегію в мовленнєвих епізодах, в яких цей акт є реагуючим. Реалізація стратегії підтримки контакту шляхом вираження похвали можлива тільки при спрямованості похвали на співрозмовника. За допомогою тактики комплімент умовець показує адресатові, що він поважає і цінує його як особу і зацікавлений в гарних стосунках з ним.

Список використаної літератури

1. Cohen J. Getting away with it / J. Cohen. – London: Headline Review, 2010. – 599 p.
2. Trollope J. Marrying the mistress / J. Trollope. – London: Black Swan, 2001. – 333 p.
3. Wickham M. The tennis party / M. Wickham. – London: Black Swan, 1996. – 336.
4. Pym B. Quartet in autumn / B. Pym. – London: Grafton Books, 1989. – 176 p.
5. Горяинова Н. Н. Стратегии и тактики речевого поведения с применением высказываний похвалы и одобрения: Дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19 / Н.Н. Горяинова. – Ставрополь, 2010. – 194 с.

6. Parks A. Men I've Loved Before / A. Parks. – London: Headline Review, 2011. – 427 p.
7. Coben H. Promise me / H. Coben. – London: Orion, 2007. – 454 p.
8. Вострикова Е. С. Комплимент как одна из форм фатического общения: Дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / Е. С. Вострикова. – Санкт-Петербург, 2009. – 177 с.
9. Серебрякова Р. В. Национальная специфика речевых актов комплимента и похвалы в русской и английской коммуникативных культурах: Дис. ... канд. филол. наук. 10.02.04 / Р. В. Серебрякова. – Воронеж, 2002. – 201 с.
10. Леонтьев В. В. «Похвала», «лесть» и «комплимент» в структуре английской языковой личности: Дис. ... канд. филол. наук. 10.02.04 / В. В. Леонтьев. – Волгоград, 1999. – 206 с.
11. Holmes J. Compliments and Compliment Responses in New Zealand English / J. Holmes // *Anthropological Linguistics*, 1987. – #28. – P. 458 – 508.
12. Wolfson N. An Empirically Based Analysis of Complimenting in American English / N. Wolfson // *Sociolinguistics and Language Acquisition*. N. Wolfson and E. Judd (Eds.). – Rowley, London: Newbury House Publishers, 1983. – P. 82 – 95.
13. Williams P. How to be married / P. Williams. – London: Headline Review, 2010. – 376 p.
14. Kinsella S. Shopaholic ties the knot / S. Kinsella. – London: Black Swan, 2002. – 394 p.
15. Highmore J. Message / J. Highmore. – London: Headline Review, 2009. – 425 p.

Одержано редакцією 26.01.2015 р.
 Прийнято до публікації 02.02.2015 р.

Аннотация. *Бигунова Н.А. Реализация контакто-устанавливающей стратегии путем выражения одобрения, похвалы и комплимента (на материале современного англоязычного художественного дискурса).* В статье предпринята попытка описать функционирование речевых актов одобрения, похвалы и комплимента в качестве тактик реализации контакто-устанавливающей стратегии, которая относится к стратегиям положительной вежливости. Исследование базируется на современной англоязычной художественной прозе. Установлено, что именно стратегии позитивной вежливости и, в частности, контакто-устанавливающая стратегия определяют формальное, этикетное, ритуальное выражение положительной оценки, без которого немисливо гармоничное общение. Адресант положительно-оценочного высказывания мотивирован желанием продемонстрировать понимание, солидарность, поддержку собеседнику. В большей степени стратегия установления контакта свойственна адресантам одобрения и комплимента и в меньшей – адресантам похвалы. Особенно активно РА одобрения реализует контакто-устанавливающую стратегию в ритуальном общении и в ситуациях, в которых данный акт является реагирующим. Реализация стратегии поддержания контакта путем выражения похвалы также возможна только в ритуальном общении и в случае, если похвала направлена не на третье лицо, а на собеседника. Complimentом говорящий показывает адресату, что он уважает и ценит его как личность и заинтересован в хороших с ним отношениях.

Ключевые слова: мотив, стратегия, тактика, речевой акт, адресант, адресат, оценка, вежливость, одобрение, похвала, комплимент.

Summary. *Bigunova N.O. Contact-establishing strategy realization by means of expressing approval, praise and compliment (on the samples from Modern English artistic discourse).* In the article an attempt has been made to describe the functioning of approval, praise and compliment speech acts as tactics realizing the contact-establishing strategy, which is referred to positive politeness strategies. The investigation is based on Modern English artistic prose. It has been established, that those are the positive politeness strategies and the contact-establishing strategy, in particular, that determine formal, courtesy, ritual expression of positive evaluation, with is seen as crucial for harmonious communication. A positive evaluative utterance addresser is motivated by a desire to demonstrate understanding, solidarity, support to the interlocutor. Largely, the contact-establishing strategy is peculiar for approval and compliment addressers and it is less common for praise addressers. The contact-establishing strategy is most actively used in approval speech act in ritual communication and in the situations, when this speech act is responsive. Contact-establishing strategy realization by means of expressing praise is also possible only in ritual communication and in case praise is addressed not to the third person, but to the interlocutor. By means of compliment the speaker shows to the addressee, that he respects him and appreciates him as an individual and wants good relationship with him.

Key words: motive, strategy, tactics, speech act, addresser, addressee, evaluation, politeness, approval, praise, compliment.

РОЛЬ ОБРАЗНИХ ФРАЗЕОЛОГІЗМІВ У АВТОРСЬКОМУ ІДІОСТИЛІ ТА ЇХ ВІДТВОРЕННЯ В АНГЛІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОМУ ПЕРЕКЛАДІ

У статті розглянуто місце й функціональну роль образних фразеологізмів у авторському ідіостилі та особливості їх відтворення в перекладі творів англійської художньої літератури українською мовою. Матеріалом для аналізу слугує роман «Жовтий Кром» Олдаса Хакслі і його переклади українською. Зроблено спробу проаналізувати обґрунтованість застосування різних перекладацьких прийомів.

Проблема відтворення індивідуального стилю оригіналу мовою перекладу є однією з основних проблем художнього перекладу, адже завдання перекладача полягає в тому, щоб якомога точніше відтворити засобами іншої мови не лише зміст твору, а й максимально зберегти його мовну специфіку. Фразеологія відіграє важливу роль у створенні художньої образності, емоційності мовлення автора чи оповідача. Саме тому вона є одним із невід'ємних та найбільш актуальних компонентів авторського ідіостилу. На конкретних прикладах досліджено такі аспекти, як частотність вживання ФО, їхні стилістичні функції в тексті, індивідуально-авторські перетворення та їх вплив на вираження авторського задуму.

Завдяки методу кількісного аналізу здійснено спробу дати частотну характеристику досліджуваного явища, що дозволяє зробити висновок про вплив квантитативного співвідношення різних одиниць на формування ідіостилу автора. Окрім кількісних показників, проаналізовано, як саме застосовуються ФО, яку художню роль виконують.

Ключові слова: переклад, фразеологізми, ідіостиль, частотність, гра слів, Хакслі.

Постановка проблеми. Останнім часом з'являється дедалі більше досліджень, присвячених аналізу формотворчих засобів художнього тексту, у яких розглядаються одиниці різних мовних рівнів, специфіка їх вживання в поезії та прозі. Для перекладознавства такий напрямок досліджень має виняткове значення – у них розглядаються особливості індивідуально-авторського добору лексичних засобів, граматичних та синтаксичних конструкцій, адже будь-який художній твір (і перекладений також) є завжди суб'єктивним відображенням об'єктивного світу. Водночас фразеологічні одиниці є, з одного боку, одними з елементів, що формують ідіостиль автора, а з іншого – становлять неабиякі складнощі в перекладі. Отже, варто з'ясувати, яку роль ФО (фразеологічні одиниці) відіграють в ідіостилі та як вони відтворюються в перекладі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Вивчення образних фразеологізмів завжди було актуальним для дослідників художнього перекладу. Про це свідчать праці Р.П.Зорівчак, С. Влахова та С. Флоріна, О.В. Куніна та ін. ФО залишаються в центрі уваги багатьох сучасних науковців. Загальним питанням присвячені праці В. Забіяки, І.Забіяки, Я. А. Барана, О. В. Назаренко та ін. Про ФО як компонент ідіостилу писали О.В.Лаврушина, М. В. Орехова. В українському перекладознавстві поки що ця проблема не досліджувалася.

Мета статті. На конкретних прикладах художнього перекладу розглянути особливості функціонування та відтворення фразеологізмів в авторському ідіостилі.

Виклад основного матеріалу. Проблема відтворення індивідуального стилю оригіналу мовою перекладу є однією з головних проблем художнього перекладу. За Я. І. Рецкером, завдання перекладача полягає в тому, щоб «передати засобами іншої мови цілісно і точно зміст оригіналу, зберегти його стилістичні та експресивні особливості». Він вважає, що адекватним можна вважати лише такий переклад, який не лише «передає те, що виражено оригіналом, але і так, як це виражено в ньому [1, 13]».

Фразеологія є одним із невід'ємних та найбільш актуальних компонентів авторського ідіостилу. Саме вона відіграє важливу роль у створенні образності, емоційності мовлення автора чи оповідача, допомагає індивідуалізувати образи персонажів тощо. Це пояснюється тим, що фразеологічне значення включає в себе в сконденсованій формі багато змістових шарів: сигніфікативний (що виражає понятійний зміст фразеологічної одиниці),

денотативний, структурний, етнокультурний та конотативний, що охоплює емоційні, оціночні експресивні та стилічні можливості фразеологічної одиниці (далі ФО). Не завжди всі ці шари присутні, однак часто в кожному з них у дуже сконденсованій формі міститься значний обсяг інформації.

За словами Н. М. Шанського, «в руках художників слова – письменників та публіцистів – фразеологізми стають одним з найбільш дієвих мовних засобів втілення художнього образу; їх використовують для створення мовленнєвої характеристики героя, для «оживлення» авторського мовлення тощо [2, 148]».

Тому досліджуючи ФО з точки зору індивідуального стилю письменника, цікаво простежити, наскільки можливо зберегти фразеологічний елемент ідіостилю при перекладі на іншу мову.

Найбільш значимою є саме експресивна функція ФО, тому на перший план виходить конотативний компонент фразеологічного значення. У художньому перекладі першочерговим завданням не завжди є просте відтворення семантичного значення ФО або дотримання фразеологічного перекладу. Значно важливішим є відтворення тих художніх функцій, які виконує ФО в тексті оригіналу.

Високий конотативний та художній потенціали ФО пов'язані з наявністю в них фразеологічного образу. Ще О. Потебня вказував, що образність окремих слів значно нижча, ніж образність словосполучень [3, 104]. З іншого боку, образність ФО відрізняється тим, що ФО є стабільними та загальновідомими, і тому новизна самого образу стерта. Фразеологічний образ є компонентом семантичної структури фразеологізму, одним з елементів плану змісту. Фразеологічний образ є тим наглядним уявленням, на основі якого ми сприймаємо цілісне значення ФО, яке виникло в результаті переосмислення вихідного значення словесного комплексу-прототипу [4].

Для дослідження текстоутворюючої функції ФО в тексті необхідно розглянути такі питання: 1) визначити частотність вживання ФО; 2) встановити, які саме ФО мають ключове значення в текстах; 3) проаналізувати стилістичні функції ФО, розглянути індивідуально-авторські перетворення ФО, мету та спосіб таких перетворень; 4) встановити, як ФО впливають на вираження авторської ідеї, розкриття задуму письменника.

Метод кількісного аналізу може дати частотну характеристику досліджуваного явища, що дозволяє зробити висновок про вплив квантитативного співвідношення різних одиниць на формування ідіостилю автора. У різних авторів частотність вживання ФО значно відрізняється. Однак вона може варіюватись і в окремих творах, залежно від їх жанру, тематики, образів героїв або періоду творчості, у якому ці твори були написані. Свідомо чи несвідомо застосовувавши в перекладі дефразеологізацію або навпаки – фразеологізацію, перекладач у такий спосіб неточно відтворює ідіостиль автора, змінює його.

Однак природа фразеологізмів з точки зору психолінгвістики досліджена недосконало. Відкритим залишається питання, як саме вони використовуються. Чи це власне художній засіб, який вживається свідомо, чи вживаються вони «автоматично» з огляду на те, що в сконденсованій формі містять розширений, порівняно зі словом, обсяг семантичних значень, а також водночас і потужний експресивний заряд так само в сконденсованій формі. Природним є прагнення до мовної економії, тому логічним є використання коротких ФО замість розгорнутих конструкцій нефразеологічного характеру, які дозволили б передати той самий обсяг інформації. Підтвердженням глибокого вкорінення ФО в мовлення є дослідження, які аналізували корпус розшифровок інтерв'ю з особами, чия здатність до нормального спілкування поступово втрачається. Ці дослідження продемонстрували, що різного роду фіксовані фрази, в тому числі ФО, починають використовуватися частіше, причому здебільшого з передачею повного обсягу значень та конотацій, що їм властиві. Вживання вкорінених у мову та свідомість ФО дозволяє таким особам зберегти свою мовну компетенцію в той час, коли використання вільних словосполучень становить певні складнощі [5, 175-185].

Так само неоднозначним є питання про створення художнього твору. Неможливо провести чітку межу між самовираженням і обдуманим конструюванням певних художніх форм.

Однак переклад – це вже не так творчість, як творче відтворення. Саме тому варто завжди досконально з'ясовувати, яку саме функцію відіграють ФО в тексті оригінального художнього твору, який їх конкретний внесок у втілення художнього задуму автора.

Наприклад, у романі Олдаса Хакслі «Жовтий кром» кількість фразеологічних одиниць є порівняно невеликою. На відібраних для порівняння цього показника 50 сторінках тексту оригіналу «Жовтого крому» міститься 37 образних ФО, а в тексті перекладу цих же розділів – 61 ФО. Тоді як на такій же кількості сторінок роману «Місячна долина» Дж.Лондона – 115 ФО в оригіналі і 113 фразеологізмів у перекладі.

Простий підрахунок засвідчує, що концентрація ФО у текстах двох авторів відрізняється майже у три рази. Велика насиченість одиницями фразеологічного рівня є однією з характерних рис, що можуть допомогти схарактеризувати ідіостиль автора.

Окрім кількісних показників, важливо з'ясувати, як саме застосовуються ФО, яку художню роль виконують. Так у Дж.Лондона ФО практично не трапляються в нарації автора, але повсюдно присутні в репліках персонажів. Переважно всі вони мають високу експресивність, належать до характерного мовного регістру, соціально та етнокультурно марковані. У Дж.Лондона це один з інструментів формування живих та яскравих образів персонажів.

Ця риса простежується у творах різних авторів, зокрема Артура Конан Дойля. Загалом ФО значно частіше трапляються в прямій мові персонажів, ніж у загальному тексті наратора. Це допомагає шляхом контрастування яскравіше показати той чи той характер і загалом створити враження «живого» мовлення. Інша дистрибуція ФО в тексті перекладу призведе до нівелювання такого контрасту і послаблення художнього ефекту.

ФО можуть передавати таку інформацію про персонажа: соціально-культурний тип; професія, рід занять, образ життя; вони виражають емоційну реакцію персонажа.

Загалом фразеологія зближує авторську мову з розмовною, надає їй конотативні відтінки значень, яскравість та образність. Вона допомагає створити мовленнєвий портрет персонажа, відобразити не лише його соціальний тип, а й конкретні риси характеру.

У романі «Жовтий Кром» О.Гакслі ФО менше, вони є як у мові оповідача, так і в діалогах персонажів. Характерною собоюлівістю є те, що ФО часто є центром навіть не стилістичних, а художніх конструкцій, поширених на кілька речень, а іноді й сторінок. Вони задають тон цілим фрагментам твору, вживаються okazіонально, у авторській модифікації, стають елементом алюзій та гри слів, зцементовують в єдине ціле певні відрізки тексту.

Так, перший розділ роману «Жовтий Кром» завершується реченням «He would take them by surprise». Тут використано ФО «take someone by surprise», що за словником «McGraw-Hill Dictionary of American Idioms and Phrasal Verbs» тлумачиться як «to startle someone; to surprise someone with something unexpected» (вразити, здивувати когось чимось неочікуваним).

Наступний розділ починається з речення «He took nobody by surprise ; there was nobody to take». Повторення ФО забезпечує зв'язок між розділами, а одна зі складових частин ФО «take» стає частиною гри слів, що створює певну іронічність – «there was nobody to take».

Цей випадок не становить значних складнощів і завдяки існуванню фразеологічних відповідників зі схожою структурою адекватно відтворюється у перекладі: «Він їх захопить зненацька»; «Нікого він не захопив зненацька; не було кого захоплювати».

Аналогічним є застосування автором ФО «Old days». За словником «Oxford American Dictionary» ФО трактується так: «a period in the past, often seen as significantly different from the present, esp. noticeably better or worse». Цей вираз пронизує цілий фрагмент роману: трапляється щонайменше п'ять разів на трьох сторінках тексту.

- «In the Old Days, before I had the Stars to help me, I used to lose thousands».
- «Denis would have liked to hear more about the Old Days».

- «Old Priscilla – not so old then, of course, and sprightlier – had lost a great deal of money, dropped it in handfuls and hatfuls on every racecourse in the country».

Складова частина ФО, лексема «Old», також є елементом гри слів. Вона використовується для означення героїні, якою вона була колись – «Old Priscilla», з одночасним запереченням буквального лексичного значення складової частини ФО («Old»).

«Dull as ditchwater, you'd think ; but no, I don't find it so. I don't regret the Old Days a bit».

«I can't think how I used to get on before – in the Old Days.»

ФО вживається з написанням з великої літери, що також свідчить про певну іронічність. Псевдо-пафосність такого написання створює алюзію на ФО «the good old days» («back in an earlier time which everyone remembers as a better time, even if it really wasn't». – «McGraw-Hill Dictionary of American Idioms and Phrasal Verbs»). «Good old days» є певним кліше, що відсилає до періоду, який вважається кращим за теперішній. Воно є формою вираження ностальгічної романтизації минулого. У такий спосіб задається ностальгічно-іронічний тон усього відрізка тексту.

У перекладі ж гра слів «Old Days – Old Priscilla» зі спільним елементом «old» втрачається.

- «За Минулих Днів, до того як мені стали допомагати Зірки, я програвала тисячі».

- «Деніс охоче послухав би ще про Минулі Дні.»

- «Стара Прісілла – зрозуміло, в ті часи вона була не така стара й трохи жвавіша – розтринькала чимало грошей, вона сипала ними направо й наліво, роблячи ставки на всіх скачках, які тільки відбувалися у країні».

В перекладі відсутнє спільне слово у ФО, модифікованій версії ФО (чи аналогії до ФО) та «коментарі». Отже, невідтворення гри слів стоїть на грані з неправильним, неточним перекладом, адже не зрозуміло, чи мова йде про Прісіллу, якою вона була колись, чи про її вік зараз.

Можна запропонувати варіант перекладу «Old Days» – «Старі Дні/Старі Деньки». У такому разі гру слів буде збережено.

Загальною тенденцією вживання ФО в романі «Жовтий Кром» є те, що вони часто застосовуються для створення іронічної атмосфери.

Після практичної відсутності ФО в тексті, автор їх знову активно використовує в дев'ятому розділі, де на п'ятнадцяти сторінках подається текст релігійної проповіді одного з персонажів. Подача цієї проповіді є наскрізно іронічною. Персонаж, що є водночас автором проповіді, свято вірить в її геніальність, навіть видав її друком у вигляді брошури, періодично дістає з шухляди і перечитує, однак на паству вона не справляє ніякого особливого враження. Багаторазово повторювані ФО архаїчно-релігійного типу, які можна віднести до урочисто-піднесеного реєстру мовлення, створюють ефект, протилежний своєму словниковому змісту, іронічно підкреслюють колізію прагнень персонажа з «жорстокою реальністю».

Цей відрізок тексту є найбільш насиченою ФО частиною роману. Здебільшого у перекладі фразеологічність із відповідною функціонально стилістичною приналежністю збережено: «to fall into His hands / накликати на себе Його гнів»; «they blinded themselves to facts / вони закривали очі на факти»; «a white fire of righteousness, an angry fire.../це ж білий Пломінь Справедливості, гнівний племінь...»; «nothing broke the polite silence / ніщо не порушувало чемної тиші»; «had grown blunt, like an old dog's teeth... / який стерся, мов зуби старого пса»; «mighty empires have crashed in ruin to the ground... / могутні імперії оберталися в прах»; «God's wrath / гнів Господній»; «Second Coming / Друге Пришестя»; «famine is tightening its grip on every country in Europe / голод все сильніше стискає у своїх лабетах усі країни Європи»; «Inhabitants remained deaf to the preaching / більша частина світового населення лишилася глухою»; «great strides forward... / величезні кроки вперед»; «much light will clearly be thrown on the whole question / то й усю справу буде висвітлено набагато краще»; «False Prophet, the wolf in sheep's clothing, the agent of the devil working in the guise of the Lamb / Лжепророка, вовка в овечій шкурі, дияволового слуги, що діє під личиною Агнця».

Наступну ФО повторено декілька разів у підкреслено недоречний спосіб, що підсилює іронічно-комічний ефект: «like that of a thief in the night / як з'являється злодій вночі»; «Behold, I come as a thief / Ось я іду, як злодій»; «Armageddon might soon begin, and then, like a thief in the night / Армагеддон може незабаром початися, і тоді, як злодій уночі ...».

Ця ФО ще раз з'являється в романі майже через 100 сторінок, відсилаючи читача до тексту згаданої вище проповіді, що допомагає оживити образ персонажа: «At any moment, like a thief in the night, God might come» / «У будь-яку годину, як злодій вночі, може з'явитись Господь».

Автор українського перекладу «Жовтого Крому» В'ячеслав Вишневий вдало відтворює переважну більшість ФО, досягаючи функціонально-стилістичної та емоційно-експресивної адекватності. Так само збережено й обігрування складових частин ФО в суміжних частинах тексту. Наприклад, можна звернути увагу на речення: «He preached with fury, with passion, an iron man beating with a flail upon the souls of his congregation» / «Він проповідував пристрасно й несамовито, залізний чоловік, що ціпом молотив душі своєї пастви». Перед використанням ФО «iron man» багаторазово повторюється означення «iron»: «He was the man in the Iron Mask / це був чоловік у Залізній масці [...] Iron cheek-bones / залізні вилиці [...], iron brow / низький залізний лоб, [...] iron folds / залізні зморшки, [...] his nose was the iron beak / ніс, ніби залізний дзьоб, [...] eyes set in sockets rimmed with iron / очі в глибоких оправлених залізом западинах».

Висновки. На прикладі проаналізованих перекладів та оригіналів текстів можна зробити висновок, що фразеологізми справді є важливим компонентом авторського ідіостилю, володіють яскравою образністю, емоційною насиченістю, етнокультурним колоритом. Їх використання у різних авторів, навіть на рівні одного тексту, відрізняється насамперед частотністю, а також різними варіантами типів та мовних реєстрів при застосуванні ФО. Найбільшу складність для перекладу становлять ті випадки, коли ФО вживаються в оказіональних модифікованих автором варіантах або є частиною гри слів.

Список використаної літератури

1. Рецкер Я. И. Перевод и переводческая практика. / Я.И. Рецкер. – М.: Междунар. отношения, 1974. – 216 с.
2. Шанский Н.М. Фразеология современного русского языка. / Н.М. Шанский. – М.: Высшая школа, 1985. – 160 с.
3. Потебня А.А. Изъ записокъ по теории словесности. / А.А. Потебня. — Харьков: Изд-во М.П.Потебня, 1905. – 647 с.
4. Лаврушина, Е.В. Фразеология как компонент идиостиля И. С. Тургенева и проблема сохранения этого компонента в иноязычных переводах произведений писателя: автореферат диссертации кандидата филол. наук: спец 10.02.01 «Русский язык» / Е.В. Лаврушина. – М., 1999. – 20 с.
5. MacLagan Margaret. Fixed expressions, extenders and metonymy in the speech of people with Alzheimer's disease. / Margaret MacLagan // Phraseology. An interdisciplinary approach – Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing House, 2008. – pp. 175-191.
6. Гакслі Олдос. Жовтий Кром / О. Гакслі [пер. з англ., В. Вишневого]. – К.: Український письменник, 2011. – 226с.
7. Huxley Aldous. Crome Yellow / Aldous Huxley. – London: Chatto & Windus, 1921. – 326 p.
8. Лондон Джек. Місячна Долина / Д. Лондон [пер. з англ., В. Черняхівської]. – К.: «Сяйво», 1927. – 610с.
9. London Jack. The Valley of the Moon / Jack London. – New York.: The Macmillan Company, 1913. – 552 p.
10. Дойль Артур Конан. Пес Баскервілів: роман: Пер. з англ. / А.К. Дойль. – Київ-Ляйпціг: Українська накладня, б. р... – 279 с.

Одержано редакцією 30.01.2015 р.

Прийнято до публікації 03.02.2015 р.

Аннотація. *Мовчан Б.В. Роль образных фразеологизмов в авторском идиостиле и их воспроизведение в англо-украинском переводе. В статье рассматривается место и функциональная роль образных фразеологизмов в авторском идиостиле и особенности их воспроизведения в переводе англоязычной художественной литературы на украинский язык. Материалом для анализа служит роман «Желтый Кром» Олдаса Хаксли, а также произведения Джека Лондона и Артура Конан Дойля и их переводы на украинский язык. Осуществлена попытка проанализировать обоснованность применения различных переводческих приемов.*

Проблема воспроизведения индивидуального стиля оригинала на языке перевода является одной из ключевых проблем художественного перевода, ведь задание переводчика состоит в том, чтобы целостно и точно воссоздать средствами другого языка не только то, что выражено оригиналом, но и так, как это выражено в нем. Фразеология играет важную роль в создании образности, эмоциональности речи автора или рассказчика, помогает индивидуализировать образы персонажей. Именно поэтому она является одним из неотъемлемых и наиболее актуальных компонентов авторского идиостиля. В процессе исследования функций ФО в тексте рассмотрены такие аспекты, как частотность употребления, стилистические функции, индивидуально-авторские модификации ФО и их влияние на выражение авторского замысла.

Благодаря методу количественного анализа осуществлена попытка дать частотную характеристику предмету исследования, что позволяет сделать выводы о влиянии количественного соотношения различных единиц на формирование идиостиля автора. Кроме количественных показателей, проанализировано, как именно ФО применяются, какую художественную роль играют.

Ключевые слова: перевод, фразеологизмы, идиостиль, частотность, игра слов, Хаксли.

Summary. Movchan B. Role of English image-bearing idioms in author's idiostyle and ways of rendering them in the Ukrainian translations. The article aims to research the role and functions of image-bearing idioms in the idiostyle of the author and ways of rendering it in the Ukrainian translations of English fiction. The analysis is based on the novel *Crome Yellow* by Aldous Huxley and its Ukrainian translation. The article attempts to analyze the effectiveness of decisions made in the process of translation.

Rendering the individual style of the original in translation is one of the key issues of the literary translation. The task of the translator is to accurately convey by means of target language the sense of source text and to do it in the way which is used in the source text. Phraseological units play the essential role in the process of creating figurativeness and emotiveness of authors or narrators speech. It also helps to create individual images of the characters. That is why it is one of the essential elements of author's idiostyle.

In this research we analyzed such aspects as frequency of idioms usage, their stylistic functions in the text, occasional transformations of idioms and their influence on expression of author's concept.

Quantitative analysis method facilitates the attempt to characterize the phenomenon in question statistically, which allows us to come to conclusions concerning the influence of the quantity of various units on the author's idiostyle. The specific features of idiom's usage and artistic role were also analyzed.

Keywords: translation, idioms, idiostyle, play of words, Huxley, frequency.

СУМІЖНИЙ РЯД

УДК 82. 176

Tamila KRAVCHENKO,
Alexandra CHEBANUTOPIA: JOURNEY THROUGH TIME AND SPACE
TOWARDS REAL NOLAND

The article dwells on main stages of development of utopia as a philosophical idea expressed in fiction. As it is ideal-oriented with the aim to make mankind happy, utopia reflects hopes and views of a cultural epoch, which is why exploring the history of utopias one can explore the history of the social views of mankind. The article highlights different views on utopian ideal and the possibility of its implementation in real life. It analyses typical features of a utopian society as based on mechanical theory of happiness and the place of people in it. The article also provides characteristics of utopia as a literary genre as well as its typical literary forms. According to the localization of a utopian culture on the historical time scale one can single out retrospective (an ideal society is placed in the past as reminiscences of Golden Age), prospective (a utopian culture is described in the future, as happy time-to-come) utopias and utopia which exists in indefinite time (as if in presence, for example as an island country, just to prove that the happy life is somewhere near). At present one can state that genre chronotop has changed one more time, as a new kind of utopia has appeared – aspective utopia – in which the presence is shown as idealized, flawless, without trouble and problems, for example as the “worlds” created in advertisements.

Key Words: Utopia, utopian thought, genre, chronotop, retrospective, prospective, aspective.

What is Utopia

In all epochs despite their differences people feel that the world they live in is not as perfect as it may be. They miss Paradise lost and try to regain it on the Earth, having the vision of an affluent society where all people are happy. Happiness has been called *summum bonum*, i.e., the ultimate goal of human thoughts and actions. Yet, in a world torn apart by miseries from devastating natural disasters to social, political and economic inequalities, happiness often turns out to be a mere illusion.

In 1516 a book “A Pamphlet truly Golden no less beneficial than enjoyable concerning the republic’s best state and concerning the new Island Utopia” (commonly known as Utopia) by Thomas More, English humanist, finally gives name to all the attempts to picture an ideal society. The book title is a literary pun for it plays on ambiguity between Greek “eutopia” (good place) and “outopia” (no place). More himself was aware of both implications of this pun, intending the irony when he wrote this genre-setting novel.

Moses Finley, an American historian, states that in contemporary scientific literature the word “utopia” has a great number of meanings ranging from the aspiration for better life to the fantasies of a paranoiac or a schizophrenic [see 3, 297]. There is no single traditionally accepted definition, rather a patchwork of ideas. **Some critics** see in utopia a permanent unattainable dream about golden age, others, on the contrary, define it as a real principle which is implemented with the every stage of the mankind’s spiritual and practical development. **One more group of critics** perceive utopia as a pre-scientific way of thinking, something intermediate between religion and science, while other connect it with the contemporary development of knowledge. **Another category of researchers** state that utopia is dead being completely outdated by the historical development and their opponents speak about the rebirth and wide spread of the utopian conscience.

As it has already been stated people were not satisfied with their own community (society, state etc.), so they placed the ideal commonwealth either in the future or in the past, or in the present but somewhere away. **We set it our goal** to make a small survey and trace the trajectory of utopian thought through time and space, giving attention to the points in genre development which are the most crucial to our mind. These are the points when it changes its “direction”. Of course,

“time” and “space” are only conventional terms in regards to utopia because it is a real “no place” and “no time”, but these terms are of great help for understanding the correlation between the genre chronotope and people’s aspirations and the historical background.

The creation of perfect worlds is a Western proclivity, though many cultures had myths of a golden age and other proto-utopian forms. The West utopias owe much to ancient classical images of ideal social existence [8, 524].

Stanislaw Lem, a Polish writer, states that utopia can be viewed as a theory of objective reality explained via objects [2, 429]. Utopia is based on the mechanical theory of happiness, which denies the doctrine of the original sin affirming a man’s inherent goodness. The theory leads to the conclusion that the cause of all problems lies in the surroundings, in the society or political structure. The elimination of the drawbacks of the society will make all people happy. The society should function in a clockwork fashion according to the prescribed rules; otherwise it won’t be a “happiness machine”. As a consequence its citizens are deprived of free will, the feature that differentiates a human being from all other creatures. People lose their individuality and are turned into a mere function of the society.

Utopia as a Literary Genre

The idea of perfection is an established literary conduct dating back to the conventions of Gilgamesh and the Eden of the Bible and Koran. The view of Eden in Genesis (Chapter 2) was sketchy enough to make man wish more to describe it more fully [9, 461, vol. 4]. It is possible to state that utopias present a vast array of answers to the question how to create a happy human life.

Utopia as a literary genre presupposes a detailed description of the political, social life of an imaginary country. The country has an ideal political structure characterized by equity and justice. In the course of the centuries the desire to find happiness has assumed many different forms [1].

O. Khayyam, a Persian poet, mathematician and philosopher, voiced the attempt to devise a better system for people living together in “The Rubaiyat”

Ah, Love, could you and I with Him conspire

To grasp this sorry Scheme of Things entire,

Would we not shatter it to bits – and then

Remold it nearer to the Heart’s Desire! [see 7, 9]

Utopias have appeared in almost every literary form – travels, letters, visions, dialogues, novels, treatises, and in both prose and verse. Sometimes it is difficult to say whether the author creates utopia as a fiction or as an ideal to be realized in the future [2, 422]. They have been the vehicles of seriously argued religious, political, and philosophic views set out didactically in a succinct and interesting manner and of propaganda. Many have sought to move men to action, while others have been visions for contemplation, dreams to think on. They virtually defy orderly classification, though some writers have tried to divide them into restrictive, rigidly controlled societies, totalitarian in their social policies, or expansive realms of freedom knowing only a minimum of control. This division coincides roughly with a division between those in which harmony, statically conceived, is maintained by the repression of spontaneity, and those in which perfection is seen as a relative condition dependent upon progress and individual freedom of choice and action. The static, dynamic, repressive, and expansive characteristics may owe something to the kind of men who have written utopias and the role which these works played in their own lives and perhaps also in those of their readers.

There have been few literary masterpieces among the utopias, perhaps because it is difficult to write interestingly of perfection, of states without the usual conflicts which form the stuff of romance and tragedy. Nevertheless, at their best, utopists have shared in most of the great intellectual debates and their works have often been not only stimulants to change but prophetic of the future [9, 465 vol. 4]

Retrospective Utopias

Harold Priest, an American researcher, characterizes the Ancient times as the nostalgic yearning for golden age, simple pre-urban spiritual life at peace with nature [7, 10-11]. In this simpler era work was not complicated, men’s needs were few and their desires limited. Both were easily satisfied by the abundance provided by nature.

The vivid example is the portrayal of the Golden Age in the works of Hesiod, *Works and Days* namely (ca. 750 B.C.). He describes a time when “... the fruitful earth spontaneously bore

[men] abundant fruit without stint. And they lived in ease and peace upon their land with many good things rich in flocks and beloved of the blessed gods” [see 9, 460, vol. 4]. There were no motives of idleness, luxury, war, religious strife and other forms of conflict, ennui and malaise.

This kind of utopias may be defined as *retrospective*. They “exist” in the past as a nostalgic backward glance, an image never regained and probably because of that very attractive. Many cultures preserve the image of such a golden age knowing that utopia has forever gone as long as life is complicated, urbanized, and filled with contention. L. Mumford, an American researcher, has argued that “Such a society had indeed come into existence at the end of the last Ice Age, if not before, when the long process of domestication had come to a head in the establishment of small, stable communities, with an abundant and varied food supply....”[see 9, 460, vol. 4]. The first utopias would seem to be the pleasant but nostalgic folk memories of this state, standing in idealized contrast to the urban regulated world of war and social strife which succeeded as Iron-Age populations grew and rational and religious control systems were elaborated with the founding of the ancient cities.

Idyllic depictions of the Golden Age among Arcadians, Hyperboreans, Panchaeans, and Atlanteans appear in the works of Euhemerus, Ovid, Lucian of Samosata, and others. Plato’s “Laws” (ca. 340), Aristotle’s “Politics”, and Xenophon’s “Cyropaedia”, while not utopias, provide materials from which later writers borrow institutions, notions of enlightened rule and conceptions of human goodness and happiness to be found in civic, particularly urban, life.

Utopias Existing in the Indefinite Time

The Renaissance sees a rebirth of the utopian writing after the Middle Ages when utopian thought contradicted the Christian tradition of sinful and imperfect man unable to establish the Paradise on Earth. Geographical discoveries, especially Columbus’ voyage produce hope that somewhere in the unknown countries life is better than in the existing known ones. That hope led to the change in the genre chronotope. More places his perfect commonwealth on the island, providing a dreamy image with the “material” form. Thus, utopia starts “existing” in presence, but far away. Before More’s “Utopia” the number of elaborately designed utopian commonwealths is small. Most of the writings are small and misty. The great outpouring of utopia literature came after More since his work gave a great impetus [7, 12].

More’s “Utopia” sets a pattern and a style for the genre which was unchanged until the late eighteenth century. The timeless, static society in which history is discounted, the totalitarian patterns of control, the location of the society in the present but in a remote, unexplored area, the concern with communism, natural religion, and the overcoming of the problem of economic scarcity by means of a strict control of production, distribution or population—all these became hallmarks of the genre in the sixteenth century.

This kind of utopia may be represented as an Island of Happiness, Edem that does exist but nobody knows how to get there [9, 412, vol. 2]. For instance T. Campanella’s “City of the Sun” (1623) is located on the island called Taprobane, “Christianopolis” (1619) by V. Andreae as well as F. Bacon’s “New Atlantis” (1624) are placed on a distant island.

With the lapse of time utopia gets “closer”. In 1772 French writer D. Diderot’s “Supplement to Bougainville’s Voyage” presents an account of place on the map and its existing society – the Island of Tahiti, unlike earlier utopias being inspired by the eighteenth century vogue on primitivism and the image of the “noble savage” promoted by J. Rousseau. Utopias, which has always been moral, became happy places, and it is clear that this happiness will be the product of sensual gratification as it is for Diderot who is overridingly preoccupied with the sexual relations of the natives leaving unexplained the organization of the society [7, 18].

Prospective Utopias

In the same year of 1772 utopia shifts from space to time as it can be seen in “The Year 2440” by Louis Mercier, a French writer. The conceptual novelty belongs to his contemporaries, B. Turgot, M. de Caritat, Marquis de Condorcet, P. Dietrich, Baron d’Holbach, and Claude Adrien Helvétius, French enlighteners, all of whom elaborate theories of progress in which secular, dynamic social and psychological forces act inevitably to bring about progress in the arts, sciences, and morals [9, 463, vol. 4].

Hence the first *prospective* utopias appear providing a great scope for imagination [1]. They reflect the belief that the progress is inevitable. It is a vision of a glorious future society, the discovery of an anticipated history. The motive of journey is replaced by that of a dream, when a character awakes in the future. Prospective utopia turns into *uchronia*, as “no place” becomes “no time” [5]. If the society is perfect, there is no room for improvement and the idea of progress vanishes, which results in time stop and gap in the history.

Ed. Bellamy locates his “Looking Backward” in 2000. He is confident that human ingenuity will invent for comfort and convenience of mankind having no fear for the further advances of technology. W. Morris on the contrary discards his ideal commonwealth placed in 2001 of advanced technology and complex structure in “News from Nowhere” (1890).

It is interesting that the interval between the time the author lives in and his utopia is getting smaller with the lapse of time. For example V. Odoevskiy, a Russian writer, creates the novel “4338” in 1838 putting utopia off for 2500 years, while G. Orwell’s “1984” is placed only 36 years ahead seeing signs of his utopia in the present.

The eighteenth century also produces a rather different view of utopia in the work by Robert Wallace, a Scottish clergyman, “Various Prospects of Mankind, Nature, and Providence” (1761). Wallace believes that utopias can function as analytic models helpful to the social theorist [9, 463, vol. 4]. This idea was greatly supported by XIX utopists, especially in Russia. It is so-called social utopianism.

Aspective Utopia

The twentieth century has produced more utopias than had been written by 1900. Indeed, F. Russell, an American scholar, estimated in 1932 that “the eighteenth century produced as many as the sixteenth and seventeenth together, that the nineteenth almost tripled that number, and that the twentieth [had then seen]... almost as many as the nineteenth” [see 9, 464, vol. 4].

Another conceptual novelty appears much later in the XXth century, influenced and supported by the pop-culture and postmodernism, cultural dominate of the second half of the twentieth century. One of the features of postmodernism is the fragmentation of time into a series of perpetual presents. Time and history is replaced by speed, futurness, acceleration and obsolescence (6). T. Cherednichenko in the article “Prazdnichnost” (Solemnity) states that a new type of utopia has appeared as compared to retrospective and prospective ones. It is the *aspective* utopia (either from Latin “aspectus” – sight, performance or the absence of time reference negative suffix “a”). The brightest example is advertisement. In the aspective utopia the ideal has been already achieved, not in the past or future, but here and now, *as if* here and now. It is our reality but devoid of different “rubbish”, the enchanted present [4].

The aspective utopia indicates the depletion of historical conscience. The examples from the past are not correlated with the axiological scale. The same can be said about examples from the future. The sense of life is attached to the things which are easily attained and rather common. There the ideal has been reached not in the past or in the time-to-come or “no place”, but here and now, *as if* here and now. The thing is that the reality is the same, “our” reality, but rather conditional and purified from problems – as if reality. This is especially true with the image market. The contemporary excitement about pop stars, actors, top models as well as politicians is spurred by their purely existential status. Their existence is exceptionally performative. Their marriages, guards, incomes, parties are perceived as both real and unreal at one and the same time [4].

Conclusion

Utopian writings have played a significant role in Western thought. Some belong to the literature of whimsy and escape, others to science fiction, a considerable number to satire, and many to that ill-defined genre, the philosophic tale.

We tried to trace the “trajectory” of utopia in time and space. It may “exist” in past being tied with the reality as a nostalgic longing, in “present” somewhere on a beautiful island being an embodiment of the author’s image of an ideal society which usually criticizes the one he or she lives in. It may also “exist” in future being one of the variants of the society development or even the plan of the society reorganization to be fulfilled. Recently a new type of utopia appeared which represents the present as an attractive picture making it real “no place”.

Works cited

1. Ковтун Н. Образ идеального общества в русской ментальности [Електронний ресурс] / Наталья Ковтун. – Режим доступу до статті : <http://arctogaia.krasu.ru/laboratory/m3/kovtun>.
2. Лем С. Научная фантастика и футурология / Станислав Лем. – М. : АСТ, 2004, – Т. 2. – 667 с.
3. Теория и жизненный мир человека / под редакцией В. Г. Федотовой. – М.: Ифран, 1995. – 336 с.
4. Чередниченко Т. В. Праздничность [Електронний ресурс] / Татьяна Чередниченко – Новый Мир. – 2002. – №11. – Режим доступу до статті : http://www.magazines.russ.ru/novyi_mi/2002/11/chered-pr.
5. Эпштейн М. “Ухрония / Проективный словарь философии. Новые понятия и термины” [Електронний ресурс] – Режим доступу до статті : <http://www.topos.ru/article/2031>.
6. Irvine M. “The Postmodern,” “Postmodernism,” “Postmodernity”: Approaches to Po-Mo [Електронний ресурс] – Режим доступу до статті : <http://www.georgetown.edu/faculty/irvinem/theory/pomo>.
7. Priest, H. Utopia and Utopian Literature. Lincoln Neb: Cliffs Notes, 1999, 64 p.
8. Snodgrass M. E. Encyclopaedia of Utopian Literature. – ABC-CLIO, 1995. – 647 p.
9. “Utopia” The Dictionary of the History of Ideas. pp 459-466. [Електронний ресурс] The Electronic Text Center at the University of Virginia Library – Режим доступу до статті : <http://etext.lib.virginia.edu/cgi-local/DHI/dhi.cgi?id=dv4-62>.

Одержано редакцією 16.01.2015 р.
Прийнято до публікації 02.02.2015 р.

Анотація. *Кравченко Т.М., Чебан О.М. Утопія: подорож крізь час та простір до справжньої Нидеї.* У статті розглядаються основні етапи розвитку утопії як філософської ідеї вираженої у літературних творах. Через орієнтацію на ідеал та маючи на меті зробити людство щасливим, утопія відображає сподівання та погляди культурної епохи, тому дослідивши історію утопії, можна вивчити історію соціальних поглядів людства. Наводяться різні ставлення до утопічного ідеалу та можливості його втілення у реальному житті. Аналізуються особливості утопічного суспільства, як побудованого за механістичною теорією щастя, та місце людини в ньому. Зазначаються особливості утопії як літературного жанру та наводяться його типові літературні форми. За локалізацією утопічної культури на шкалі історичного часу виокремлюються ретроспективна (ідеальне суспільство поміщається у минуле як спогади про Золоті часи), проспективна (утопічна культура описується у майбутньому, як щасливе майбутнє), та утопія, що існує у невизначеному часі (наче у теперішньому, на кшталт острівної держави, як доказ, що щасливе життя існує десь поряд). Наразі можна стверджувати, що хронотоп утопії знову змінився, оскільки виник ще один її різновид – аспектива утопія – в якому наш час подається ідеалізованим, позбавленим проблем та негараздів, як, наприклад у рекламі.

Ключові слова: утопія, утопічна думка, жанр, хронотоп, ретроспективний, проспективний, аспектива.

Аннотация. *Кравченко Т.М., Чебан О. М. Утопия: путешествие сквозь время и пространство к настоящей Нидеи.* В статье рассматриваются основные этапы развития утопии как философской идеи, выраженной в литературных произведениях. Ориентируясь на идеал и имея своей целью сделать человечество счастливым, утопия отображает надежды и взгляды культурной эпохи, поэтому исследовав историю утопий, можно изучить историю социальных взглядов человечества. Приводятся различные отношения к утопическому идеалу и возможности его воплощения в реальной жизни. Анализируются особенности утопического общества, как основанного на механистической теории счастья, и место человека в нем. Указываются особенности утопии как литературного жанра и упоминаются его типичные литературные формы. Согласно локализации утопической культуры на шкале исторического времени выделяются ретроспективная (идеальное общество помещается в прошлое, как воспоминания про Золотой век), проспективная (утопичная культура описывается в будущем времени, как грядущее счастье) утопии и утопия, которая существует в неопределенном времени (словно в настоящем, сродни островного государства, как доказательство, что счастливая жизнь существует где-то рядом). В настоящее время можно утверждать, что хронотоп утопии снова изменился, так как появился еще один ее вид – аспектива утопия – в котором современность подается идеализированной, лишенной проблем и неприятностей как, например, в рекламе.

Ключевые слова: утопия, утопическая мысль, жанр, хронотоп, ретроспективный, проспективный, аспектива.

ФІЛОСОФСЬКЕ ОСМИСЛЕННЯ ФЕНОМЕНУ НЕРОЗУМІННЯ

Ця стаття пропонує хронологічний огляд філософського осмислення феномену нерозуміння. Дослідження базується на висновках філософів, що представляють різні теоретичні напрями відносно природи і суті феномену нерозуміння. Античні філософи визначили основні напрями осмислення нерозуміння: як когнітивний процес, як емоційний процес і як явище, яке має певну оцінку – позитивну або негативну. В Середні віки про нерозуміння говорили у рамках необхідності правильного тлумачення біблійних текстів та їх перекладу. Вперше проблему розуміння і нерозуміння сформулювали представники філософії неокантіанства, де первинною установкою стало положення про те, що предмет пізнання конституюється нашими уявленнями та ідеями, а не навпаки. Статус наукової категорії розуміння, а поряд з ним і нерозуміння, здобули в працях Ф. Шлейєрмахера, який розробив основи герменевтики – загальної теорії розуміння. У цій теорії нерозуміння розглядається як причина необхідності інтерпретації тексту. В роботах сучасних дослідників спостерігається тенденція розглядати нерозуміння як позитивне явище. Таким чином, нерозуміння слід розглядати однаково як позитивне і як негативне явище, яке є крім того невід'ємною частиною людською комунікації.

Ключові слова: нерозуміння, розуміння, осмислення, теорія, метод, пізнання, напрям, мислення, когнітивний процес, емоційний процес, оцінка, комунікація.

Постановка проблеми. Сучасному суспільству властиві стрімке зростання об'ємів інформації, збільшення її різноманіття та ускладнення інформаційних процесів. Розширюються можливості для обміну інформацією в різних сферах науки, а також для спілкування в усіх сферах людської діяльності. Це явище, у свою чергу, породжує труднощі в міжособистісному спілкуванні. Із цього приводу А.Б. Столь зазначає, що "розуміння світу, розуміння всього, що відбувається стає умовою виживання людини і культури" [1, 3]. Зараз цілком очевидним є процес інтеграції країн і націй в один єдиний соціокультурний простір, таким чином, зросла необхідність порозуміння між народами, культурами, окремими їх представниками. Цим обумовлена актуальність цього дослідження, присвяченого визначенню феномену нерозуміння. Теоретичне осмислення проблеми розуміння/нерозуміння покликане вирішити насущні життєво необхідні проблеми світової спільноти в цілому та кожної особистості зокрема.

Мета статті полягає у вивченні розвитку поняття розуміння від античних часів до сучасності.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Незважаючи на актуальність проблеми і необхідність її теоретичного розгляду, лінгвістичних праць, присвячених феномену нерозуміння, небагато. Вчених, головним чином, цікавлять способи усунення нерозуміння в повсякденних ситуаціях: між дитиною і батьками, чоловіком і жінкою, начальником і підлеглим. У тлумачних і лінгвістичних словниках відображається мало даних про нерозуміння, більшість словників зосереджена тільки на описі терміну "розуміння". Але за останнє десятиріччя вектор дослідницької зацікавленості змінив свій напрям до робіт, присвячених проблемам нерозуміння: «Загадка людського розуміння» А. А. Яковлева (1991), дисертації Ю. В. Лушникова «Лінгвостилістичне дослідження ситуації нерозуміння в текстах розповідей В. М. Шукшина» (2003) та А. Г. Медведєвої «Лінгвістичні засоби вираження нерозуміння в мовленнєвій взаємодії адресата та адресанта в англійській мові» (2003), статті А. Е. Воскобойникова «Монолог про Діалог та Розуміння» (2006) та Е. М. Спирової «Ідоли свідомості на шляху до розуміння» (2006).

Виклад основного матеріалу. Людство з незапам'ятних часів прагне осмислити феномени розуміння і нерозуміння. Це питання цікавило як представників західної, так і східної філософії.

Стародавня індійська релігія джайнізм, що виникла в IX - VI ст. до н. е., розрізняє 100 видів карм, які об'єднуються в дві основні групи: ті, що перешкоджають пізнанню, і

ті, що перешкоджають розумінню. Отже, нерозумінню надається глобальне значення, на одному з яких джайнізм будує своє вчення. У свою чергу, попередники античних філософів представили у своїх роботах роздуми про розуміння і нерозуміння, говорячи про праці древніх філософів, в яких багато було для них незрозумілим. Як пише Діоген Лаертський, "кажуть, Еврипід дав йому (Сократу) твір Геракліта і запитав його думку, він відповів: "Що я зрозумів – прекрасно; чого не зрозумів, напевно, теж". [2, 108]. Те, що виявилось незрозумілим, Сократом не відторгнуте, але поставлене поряд з прекрасним (зрозумілим). Китайський філософ Конфуцій також виражав свою точку зору в цьому питанні: "Не засмучуюся, якщо люди мене не розуміють, – засмучуюся, якщо я не розумію людей".

Провідні діячі людства по-різному визначали поняття нерозуміння. Джайністи розглядали його як когнітивний процес, Конфуцій нерозривно пов'язував нерозуміння з емоційними процесами, а Сократ дає оцінку цьому феномену, розглядаючи нерозуміння як позитивне явище, а не як негативне.

В Середні віки про нерозуміння говорили у рамках необхідності правильного тлумачення біблійних текстів та їх перекладу з однієї мови на іншу. Правила і прийоми тлумачення неясних місць в старовинних релігійних текстах, а пізніше і зміст текстів Біблії було розроблено в рамках такого розділу теології, як екзегетика.

Подальше тлумачення феномену нерозуміння безпосереднім чином пов'язане з дослідженнями, присвяченими розумінню. У це поняття вкладають як глобальне розуміння буття, людини, так і вузький аспект – філологічний, предметом дослідження в якому є розуміння повідомлення (тексту).

Роздумуючи над природою свідомості, англійський філософ Ф. Бекон дійшов висновку, що розум постійно долає деякі перешкоди. Він назвав їх ідолами свідомості. Людина, на думку філософа, повинна відмовитися від забобонів і неправдивих уявлень. Єдино надійним джерелом пізнання, вважав він, є досвід – спостереження і експеримент [3, 18-19]. Підхід Ф. Бекона до неправдивих уявлень ("ідолів"), які стягують людину на шлях спотвореного бачення реальності, можна назвати пізнавально-психологічним, бо він досліджує психологічні причини колективного "засліплення", помилок і обману. Розуміння розглядалося англійським мислителем не як "чистий" процес, позбавлений протиріччя і конфліктів; навпаки, Бекон привернув увагу філософів до аналізу спотворень і парадоксів, властивих цьому феномену. Бекону належить вражаюча типологія людських забобонів, які перешкоджають правильному пізнанню. У "Новому Органоні" він розгорнув панораму боротьби розуму і забобонів, прагнучи довести, що останні заважають інтелекту, затемнюючи його буденними "думками", звичними схемами.

Аналізуючи думку Ф. Бекона про розуміння, нерозуміння можна трактувати як явище, що сприяє розвитку і пізнанню людини, оскільки суть його полягає в тому, щоб вийти за звичні, іноді застарілі уявлення про світ.

Представники філософського емпіризму (Т. Гоббс, Д. Локк) розглядали розуміння як багаторівневий процес відображення значення зовнішніх сигналів і результат пізнання, що досягається на основі чуттєвого досвіду нерозуміння у рамках емпіризму визначається як нездатність досягти цього результату на основі досвіду, як єдиного джерела знань [4], [5].

У раціоналізмі (Р. Декарт, Г.В. Лейбніц), на противагу до емпіризму, розуміння пояснювалося як прояв передвстановленої гармонії між суб'єктом і об'єктом, як результат осяяння та інтуїтивного проникнення розуму в суть речей. Нерозуміння описується в цих термінах як зрив акту пізнання, в якому вирішальним джерелом істинного знання визнається розум [6].

У німецькій класичній філософії (Г. Гегель, І. Кант) розуміння розглядалося як продукт культурно-історичного досвіду поколінь, як засіб подолання культурної і тимчасової дистанцій [7], [8].

Безпосередньо проблему розуміння вперше почали розглядати у філософії неокантіанства. Первинною установкою неокантіанства є положення про те, що предмет пізнання конститується нашими уявленнями, а не навпаки. Представники цього напрямку обґрунтовували розуміння діяльності мислення як засадниче до самого буття і культури, тобто з позицій трансценденталізму. Розуміння як метод гуманітарних наук було протиставлено поясненню як методу природничих наук.

Створений М. Вебером напрям "розуміюча соціологія" розвинений ним на основі неокантіанських ідей В. Віндельбанда та М. Ріккєрта про "науки про природу" і "науки про культуру", які розрізняються методом пізнання (відповідно, "номотетичний" та "ідеографічний" підходи); саму соціологію М. Вебер вважав гуманітарною і відносив до "наук про культуру" – адже ця наука прагне розуміти "соціальну дію" (її спонукальні причини, форму протікання і наслідки) [9].

Разом із концепціями розуміння як результату процесу пізнання і початкової мети мислення, розуміння в сучасній філософії визначається також як інтерпретація, процес міркування, діалог. Статусу наукової категорії розуміння набуло у працях Ф. Шлейєрмахера, розробивши основи герменевтики як загальної теорії розуміння, який визначає його як процедури виявлення сенсу тексту в процесі його інтерпретації, що реконструює його первинний задум. У такому разі нерозуміння можна розглядати як причину необхідності інтерпретації тексту як пошуку його сенсу.

Його послідовник Х.-Г. Гадамер, як засновник філософської герменевтики, розробив теорію про передумови, можливості й особливості процесу розуміння. Назва "герменевтика" походить від старогрецького *"hermeneia"* – "тлумачення" і знаходиться в символічному зв'язку з Олімпійським богом Гермесом, який увійшов до міфології як винахідник мови і писемності, а також вісник богів; Гермес виконував посередницьку функцію між богами і людьми, між живими і мертвими, утілюючи собою ланку посередництва між протилежностями. Механізми розуміння "Я" – "Я-Інший" виражають форми опосередкованого відношення у рамках міжособистісної комунікації [10].

Х.-Г. Гадамер, спираючись у своїх переконаннях на М. Хайдеггера, пропонує розглядати герменевтику не в якості вчення про метод і механізми розуміння, а як вчення про буття як онтологію. Спочатку Х.-Г. Гадамер, не заперечуючи визначень герменевтики, що склалися як методологія розуміння, намагається синтезувати "мову" М. Хайдеггера та "ідею" ("логос") Гегеля і побудувати герменевтику як філософію, в якій істотна роль відводиться онтології – наріжному "філософському каменю" [11].

Предметом герменевтики є феномен розуміння, який лежить в основі духовно-практичних ситуацій людини, що живе у світі. Герменевтичні феномени, в назві яких очевидний вплив ідей феноменологічної філософії Е. Гуссерля, розглядаються в якості сутнісного й істотного стану буття людини. Активно використовується й інший термін Е. Гуссерля – сенсовироблення.

Віталістська герменевтика є філософсько-психологічним напрямом, в основі якого лежить вчення В. Дільтея «розуміюча психологія». Його основні принципи: експериментально-емпірична психологія випускає з уваги найбільш важливі особливості людської свідомості; найважливішу роль у психічному житті грає інтуїтивне досягнення; "природу пояснюємо, душевне життя розуміємо"; доцільно особливу увагу приділяти дослідженню того, як співвідносяться, з одного боку, переживання, а з іншого – світові культурно-історичні цінності [12]. Це бачення феномену розуміння, а поряд з ним і нерозуміння, виділяє інтуїтивне пізнання як рівноправне когнітивному і емоційному, а також зв'язує останні в нерозривний взаємозв'язаний комплекс.

На основі герменевтики з'явився новий напрям в педагогіці – педагогіка розуміння – який походить з того, що учень спочатку має справу не з пізнаваними явищами, а з усними або письмовими текстами, які повинен зрозуміти; тому використовується спеціальним чином вживаний метод "герменевтичного круга".

Роздумуючи про нерозуміння, російський філософ В.В. Розанов, відомий нарочитим тяжінням до крайнощів і характерною амбівалентністю його мислення, відзначає: «Якби не було на світі дурості, нерозуміння і нісенітниць, – було б так нудно жити» [13, 292]. Цим він підкреслює виняткову роль нерозуміння в життєдіяльності людини і в її розвитку, встановивши цей феномен як двигун прогресу.

У концепції А.Ф. Лосєва "акт розуміння бере за мету висунути в цьому (зрозумілому) предметі одні сторони і відсунути, затемнити інші, з метою так чи інакше зрозуміти цей предмет і в тому чи іншому світлі передати його до іншої свідомості" [14, 311]. Отже, нерозуміння в цьому випадку виступає явищем, що висвітлює ту сторону питання, яка прихована розумінням за принципом найменшого опору.

Розуміння у В.В. Розанова "найясніше виявляється в нерозумінні, в здивуванні, в сумніві. Якщо людство має сенс, то тільки тому, що воно іноді – раптом, невідомо чому, марно, без розрахунку вигоди – виявляється здатним до розуміння. Розуміння ґрунтується на нерозумінні, на здивуванні, що все так: що усе таке, яке воно є, - саме таке і навіть на найменшу долю не інакше. У цьому здивуванні вже говорить просте розуміння - розуміння незрозумілості" [15, 379]. Це трактування ставить нерозуміння на ступінь, що передує розумінню, оскільки згідно з ним, перше поняття є причиною появи і розвитку другого. З цього виходить, що дослідження розуміння упродовж усієї історії людства спочатку будується на поясненні явища нерозуміння.

Сучасні вчені приділяють питанню розуміння і нерозуміння все більшу увагу. А.Е. Воскобойников у своїй праці "Монолог про Діалог і Розуміння" говорить про те, що розуміння можливе лише на рівні цілісної життєдіяльності людини, що включає її залученість в різноманітні соціальні процеси. Частіше усі ці два процеси (поповнення знань і зростання розуміння) не виключають один одного, а навпаки, сприяють один одному. У певному значенні розуміння пов'язане з переходом від рівня знань до рівня мудрості. На думку А.Е. Воскобойникова, особливо гостро проблема розуміння та інтерпретації постає при зіткненні:

- а) з іншими самотутніми культурами;
- б) з психологією іншої статі і іншого віку (діти, люди похилого віку);
- в) з ідеологією альтернативних соціальних рухів;
- г) зі штучним інтелектом (а в майбутньому, можливо, з позаземними цивілізаціями)

[16, 25].

Ще один мислитель сучасності І. А. Спирова у своїй роботі "Ідоли свідомості на шляху до розуміння" приділяє увагу як глобальному осмисленню феномену нерозуміння, так і його вужчому напрямку. У першому випадку вона спирається на роботи англійського філософа Ф. Бекона і його теорію про джерела людських помилок, що чекають на шляху знань, які поділені ним на чотири групи, або, як він назвав, "примари". Це "примари роду", "примари печери", "примари площі" і "примари театру".

В роботі І.А. Спирової філософський погляд на феномен нерозуміння знаходить відображення у філологічному аспекті, де розуміння трактується як універсальна операція мислення, яка виражає глибину занурення в текст або усну мову. Воно припускає не лише засвоєння нового змісту, але і включення його до системи сталих ідей і уявлень. "Як і пояснення, розуміння буденно і масово, і тільки згорнутий характер цієї операції вселяє оманливе уявлення, що воно зустрічається рідко і вимагає особливої проникливості" [17, 48].

Філологічний аспект нерозуміння, а саме проблема нерозуміння тексту, є однією з найбільш актуальних у багатьох сферах сучасного пізнання. Зростання наукового інтересу до нерозуміння пов'язане з практичною значущістю вирішення цієї проблеми, яка останнім часом набуває нове звучання у зв'язку з бурхливим зростанням системи знань, ускладненням соціального життя, нестабільною політичною і економічною обстановкою у світі, а також у зв'язку зі зміцненням антропоцентричної парадигми, в центрі вивчення якої стоять мислення, культура, мовник.

Нерозуміння тексту, яке визначається як неадекватна та/або неповна побудова сенсу адресованого тексту, нерозривно пов'язане з явищем розуміння, визначає його і є його основою. Розуміння і нерозуміння становлять діалектичну єдність, що виражається в спільності їх суб'єкта і предмета, складності встановлення критеріїв розуміння, рівневої організації процесу розуміння, визначенні знань як їх когнітивних підстав, наявності загальних засобів мовного вираження [18].

А.В. Карасик в роботі "Лінгвокультурні характеристики англійського гумору" трактує нерозуміння як "нездатність виділити релевантні ознаки навколишньої дійсності і співвіднести їх з особистим досвідом, нездатність побачити когнітивне і комунікативне ускладнення і успішно здолати його" [19, 163]. Проте, між повним розумінням і повним нерозумінням розташовується шкала часткового і неповного розуміння, переважно достатнього для комунікативної взаємодії.

Говорячи про повне розуміння або повне нерозуміння, ми враховували, що і те, і інше поняття є ідеальними конструктами, оскільки при спілкуванні індивідів ні те, ні інше не може здійснюватися в чистому вигляді. "Навіть у взаємодії людей, що належать до різних цивілізаційних типів і не знають мови один одного, все одно хоч би менша частина комунікативних сигналів буде розшифрована правильно, завдяки наявності універсальних людських властивостей і реакцій на навколишній світ" [20, 101].

У міжособистісній комунікації усе сприймане піддається інтерпретації, для чого воно має бути включене в певну когнітивну схему (структуру) - певний набір уявлень про світ, що включає ціннісне відношення до них [21].

Можливість помилки при інтерпретації повідомлення є необхідною характеристикою, внутрішньо властивою природному людському спілкуванню. Якщо немає варіантів інтерпретації, якщо адресат сприймає тільки те, що свідомо закладене адресантом, то напевно можна говорити про людський чинник в спілкуванні. Мовні знаки, по Ф.Соссюру, не обов'язково пов'язані з конситуацією, отже, вони не залежать від людського досвіду, почуттів і пам'яті. Вони вільні від неточності, що привноситься людиною, а ця неточність у будь-якій одиниці мови і є, на думку В.В.Дементьева, джерелом непрямой комунікації. Дослідник відзначає, що в спілкуванні мають місце ситуації, коли сенс дорівнює значенню (питально-відповідна єдність на іспиті або при отриманні довідки по телефону), але в реальній комунікації ідеї, що передаються та отримуються, рідко зводяться до значень, що кодифікують і уніфікують мовною системою, "значення" є особливим випадком "сенсу". Вирізняються тексти, зорієнтовані на значення і зорієнтовані на сенси, ці тексти вимагають принципово різного розуміння: "Не чекай сенсу" і "Чекай сенсу". У разі неправильного вибору прочитання (орієнтація на значення там, де треба шукати сенс) відбувається нерозуміння [22, 42].

Встановлено, що розуміння тексту є складним багатоступінчастим процесом і включає наступні рівні: перцептивне розуміння, розуміння на рівні значення, на рівні сенсу, на рівні ситуації. Оскільки нерозуміння виступає первинною ментальною категорією по відношенню до розуміння, воно є необхідною умовою початку роботи розуміння, може бути його проміжним негативним результатом [18].

Висновки. Досліджуване поняття охоплює як взаємодоповнювані, так і далекі один від одного складові. Цей об'єкт дослідження фігурує практично в усіх сферах наукової діяльності: у філософії, психології, філології, логіці, математиці, семіотиці тощо. Феномен нерозуміння впродовж тривалої історії людства набуває все ширшого значення: від емоційного та когнітивного процесу до характерної складової зв'язку цих процесів, від негативного сприйняття цього явища до амбівалентного, а також позитивного, від перешкоди до явища, розуміння якого сприяє розвитку у будь-якому напрямку.

Сприйняття і трактування нерозуміння, незалежно від історичного періоду, має дві, суперечливі одна одній оцінки: позитивну і негативну. Ми дійшли висновку, що без існування нерозуміння, тобто у разі абсолютно правильної інтерпретації повідомлення адресантом, природне людське спілкування неможливе, оскільки зникає так званий

людський чинник. Концепція А.Ф. Лосева, на наш погляд, найкращим чином виявляє позитивну роль нерозуміння в історичному процесі, що, у свою чергу, протиставлено класичному баченню цього феномена. Отже, на нашу думку, феномен нерозуміння є явищем як позитивного, так і негативного характеру, а також невід'ємною частиною людського спілкування і існування в цілому.

Когнітивний аспект нерозуміння, нерозуміння тексту представляється перспективним напрямом сучасної лінгвістики, до якого ми плануємо звернутися в наших наступних дослідженнях.

Список використаної літератури

1. Столь А.Б. Людське розуміння та його форми. – Уфа: Восточный университет, 2004. – С. 3.
2. Лаертський Д. Про життя, вчення та вислови відомих філософів. – М.: Танаис, 1995. – 638 с.
3. Бэкон Ф. Сочинения. В 2 т. – М.: Мысль, 1972. – Т.2. – 582с.
4. Гоббс Т. Твори: В 2 т. / Т. Гоббс / Пер. с лат. та англ. – М.: Мысль, 1989. – Т. 1. – 621с.
5. Локк Дж. Обрані філософські твори. Досвід про людський розум. – М: Соцэгиз, 1960. – 734 с.
6. Декарт Р. Твори: В 2 т. – М.: Мысль, 1994. – Т. 2. – 640 с.
7. Гегель Г. Твори. – М.: Изд-во АН СССР, 1956. – Т. 3. – 372 с.
8. Кант І. Твори. – М.: Мысль, 1966. – Т. 6. – 743 с.
9. Вебер М. Обрані твори. – М.: Прогресс, 1990. – 804 с.
10. Гадамер Г.-Х. Істина та метод. Основи філософської герменевтики – М.: Прогресс, 1988. – 704 с.
11. Хайдеггер М. Феноменологія. Герменевтика. Філософія мови. – М.: Гнозис, 1993. – 332 с.
12. Дільтей В. Герменевтика та теорія літератури. – М.: Дом интеллектуальной книги, 2001. – Т. 4. – 531 с.
13. Розанов В.В. Як добре іноді «не розуміти» – М.: Советская Россия, 1990. – С. 292-295.
14. Лосев А.Ф. Ім'я. Вибрані роботи, переклади, бесіди, дослідження, архівні матеріали. – СПб.: Видавництво «Алетейя», 1997.-615 с.
15. Библихин В.В. Мова філософії. – М.: Языки славянской культуры, 2002. – 416 с.
16. Воскобойников А.Е.. Монолог про Діалог та Розуміння. – М.: Знание. Понимание. Умение, 2006. – С. 22-27.
17. Спирова Е.М. Ідоли свідомості на шляху до розуміння. – М.: Знание. Понимание. Умение, 2006. – С. 48-53.
18. Турчик А.В. Конверсаційний аналіз мовленнєвої взаємодії в ситуації дослідницького інтерв'ю: Дис. ... канд. соц. наук. 22.00.01/Турчик А.В. – М.,2010. – 173с.
19. Карасик А.В. Лінгвокультурні характеристики англійського гумору: Дис. ... канд. філол. наук. 10.02.04/ Карасик А.В. – Волгоград, 2001. – 191с.
20. Леонтович О.А. Росіяни та американці: парадокси міжкультурного спілкування: Монографія / Леонтович О.А. – Волгоград: Перемена, 2002. – 435с.
21. Залевська А.А. Текст та його розуміння. – Тверь: Изд-во ТГУ, 2001. – 177с.
22. Дементьев В. В. Непряма комунікація та етикетний сенс / Дементьев В.В. // Проблемы речевой коммуникации. – Саратов: Изд-во СГУ, 2005. – Вып. 5.

Одержано редакцією 14.01.2015 р.

Прийнято до публікації 03.02.2015 р.

Аннотация. Олейник А.А. Философское осмысление феномена непонимания. Данная статья предлагает хронологический обзор философского осмысления феномена непонимания. Исследование базируется на выводах философов, представляющих различные теоретические направления относительно природы феномена непонимания. Античные философы определили основные направления осмысления непонимания: как когнитивный процесс, как эмоциональный процесс и как явление, имеющее определенную оценку – позитивную, или негативную. В Средние века о непонимании говорили в рамках необходимости правильного толкования библейских текстов и их перевода. Впервые проблему понимания и непонимания сформулировали представители философии неокантианства, где первичной установкой стало положение о том, что предмет познания конституируется нашими представлениями, а не наоборот. Статус научной категории понимание, а рядом с ним и непонимание, приобрели в трудах Ф. Шлейермахера, который разработал основы герменевтики – общей теории понимания. В данной теории непонимание рассматривается как причина необходимости интерпретации текста. В работах современных исследователей наблюдается тенденция рассматривать непонимание в качестве позитивного явления. Таким образом, непонимание следует

рассматривать в равной степени как позитивное и как негативное явление, являющееся кроме того неотъемлемой частью человеческой коммуникации.

Ключевые слова: непонимание, понимание, осмысление, теория, метод, познание, направление, мышление, когнитивный процесс, эмоциональный процесс, оценка, коммуникация.

Summary. Oliinyk G.O. Philosophical comprehension of the phenomenon of misunderstanding.

This article offers the chronologic review of misunderstanding phenomenon philosophic interpretation. The investigation is based on the philosophers' ideas of what a misunderstanding is. Ancient philosophers defined basic ways of comprehension of misunderstanding, which are a cognitive process, an emotional process and the phenomenon with a certain estimation, either positive or negative. In the Middle ages misunderstanding was taken into consideration under the necessity of correct interpretation of biblical texts and their translations. Firstly the issue of understanding and misunderstanding was raised by the representatives of neo-kantianism whose primary attitude was that the object of cognition is constituted by our ideas of something, but not vice versa. The status of scientific category of understanding and misunderstanding was given by F. Schleiermacher, the founder of hermeneutics, a general theory of understanding. According to this theory, misunderstanding can be identified as a reason of necessity of interpretation of text. Modern researchers tend to illuminate the positive aspects of this phenomenon. Thus, misunderstanding should be considered both as a positive and negative phenomenon, also being an essential part of human communication.

Key words: misunderstanding, understanding, interpretation, theory, method, perception, direction, cognition, cognitive process, emotional process, estimation, communication.

РЕЦЕНЗІЇ, ВІДГУКИ, ВРАЖЕННЯ

УДК 821.161.2 Солодар

Ганна КЛИМЕНКО (СИНЬООК)

ТВОРЧА МАЙСТЕРНЯ ОЛЕКСАНДРА СОЛОДАРА: СПРОБА РЕЦЕНЗІЇ ТА ДУМКИ З ПРИВОДУ

Солодар О. Майстерня творчості / Олександр Солодар. – Черкаси : Видавець Ю. Чабаненко, 2014. – 152 с.

*Усвідомлення своєї недосконалості наближає
до досконалості*

Й.-В. Гете.

*Творіння людської руки в мистецтві ніколи не
може перевищити натхнення її серця*

Р.-В. Емерсон.

Книга Олександра Солодаря “Майстерня творчості” не є виданням випадковим, радше навпаки – це цілком логічне вивершення як власне авторського поетичного досвіду, так і тривалої роботи з митцями-початківцями у літературних студіях, зокрема Черкаському обласному літоб’єднанні імені Василя Симоненка, що стало для автора доброю школою, благодатним ґрунтом для пророцтва теоретико-методологічних засновків і суджень, “храмом, де відпочивала душа і зцілювалися поламані крила”. Саме на засіданнях літоб’єднання “шліфувалися уміння саморедагування і редагування, самокритики і критики, навички роботи з художниками і книговидавцями”: “Тут прийшло розуміння, що найбільший дар – дар духовний. І кожен, хто отримав його, має віддати іншим у стократ більше” [5, с. 4]. Своїм дослідженням Олександр Солодар – нефілолог за фахом! – жодним чином не претендує на першість і вичерпність у розкритті засад літературного ремесла (у найвищому розумінні цього слова!), а займає досить скромну позицію: пропонує “власне бачення таємниць творчості”. У преамбулі автор певною мірою окреслює свою творчу біографію, не лише констатує, а й доводить пряму причетність до літературної царини, органічну приналежність до письменництва, право володіння таємницями творчості. “Ключі до них підбиралися довго і наполегливо. Мабуть, ще з того часу, як у ранньому дитинстві прилетіла до мене поезія на крилах пісні. Підбиралися ті ключі на “підпільних” уроках вигадкування дражнілок в дитячому садочку і на віршувальних майстер-класах від старшої сестри-поетеси. Підбиралися й тоді, коли створював у молодшій школі рукописну збірку казок, записував на сторінки щоденника перші недолугі поезії” [5, с. 3], – ніби звиряється читачеві О. Солодар, ввіряє “інтимні” моменти власної творчої долі. Такий “сповідальний” підхід дозволяє реципієнтові відчути довіру до автора-наставника, духовно й душевно зблизитися з ним. І це, завважмо, неабияка майстерність.

Рецензована книга не є власне науковою працею чи навчальним посібником. Втім це практичний порадак для кожного митця-початківця і потужний стимул до роздумів для досвідчених авторів. Письменник, історик, педагог, Олександр Солодар свою студію оцінює так: “ця книга – результат аналізу власного шляху, підсумок осмислення досвіду роботи з творчими колективами, узагальнення психолого-педагогічних спостережень, наукової і мемуарної літератури. Ця книга – спроба поділитися з тими, хто ступив на важку стежу служіння мистецтву, знахідками і відкриттями, практичними порадами і рекомендаціями зі сфери творчості” [5, с. 4]. Текст книги доповнюють, можна сказати, унаочнюють як результати опитувань, проведені автором у літературному таборі “Калавурня” (2013), так і

вміло відібрані приклади (зосібна епізоди з творчих біографій митців, судження письменників про творчість загалом і їхній власний досвід у цій царині). Такий ілюстративний матеріал надає книзі особливої ваги, неповторного “шарму”.

Композиційно видання складається з дев'яти розділів (окрім згаданого вступу й авторського післяслова – ще сім) і переліку використаних джерел. У частині “Творчість” О. Солодар відразу ж схиляє до думки про розмитість і суперечливість письменницької царини, її суб’єктивний, ірраціональний характер, незбагненну суть: “процес творчості у кожного індивідуальний, і тому дуже проблематично втиснути його в рамки наукової теорії” [5, с. 5]. Спираючись на дослідження провідних учених (Л. Виготського, Дж. Родарі, Д. Халперн, Т. Вуджена), О. Солодар доходить висновку про амбівалентний характер творчого процесу, залучення свідомого/несвідомого. Втім, відмічаємо симптом нерозрізнення автором “підсвідомого” й “несвідомого”, змішування і взаємозаміщення цих категорій – звідси понятійна плутанина, термінологічний хаос. Якщо П. Білоус (“Психологія літературної творчості”) виокремлює три рівні творчого процесу – несвідомий, підсвідомий, свідомий, то О. Солодар мовить насамперед про “свідоме” й “підсвідоме”, причому друге поняття час від часу замінює терміном “несвідоме”. Прикметно, що в концепції Зигмунда Фрейда домінантними є “несвідоме” (“хаотичний естетичний процес” [2, с. 106]) і “свідоме” (організація цього процесу [там само]), натомість “підсвідоме” введене фундатором психоаналізу “для кращого розуміння динаміки між несвідомими та свідомими внутрішніми процесами людини” [4, с. 23]. П. Білоус наголошує, що у творчому процесі “підсвідоме” відіграє знакову роль: “постачає в необхідний момент для образного мислення, здавалося б, забуту інформацію” [1, с. 40]. У розвідці “Із секретів поетичної творчості” Іван Франко слідом за М. Дессуаром означає свідоме/несвідоме як амбівалентну основу поезії, бінарну (подвійну) свідомість, що складається відповідно з “верхньої” і “нижньої”, Світла й Темряви. Виняткову здатність оприявнювати несвідоме (“нижню свідомість”) – “видобувати ті глибоко заховані скарби своєї душі і давати їм вираз у зрозумілих для кожного словах” [6, с. 62 – 63] – на думку І. Франка, мають поети. Саме антиномія “свідоме/несвідоме” є критерієм оцінки істинності хисту: тяжіння до несвідомого свідчить про “правдивий поетичний талант, правдиве «вітхнення»”, натомість винятково “холодне, розумове, свідоме складання, гола техніка” є ознаками дилетантизму, несправжності й позірності [6, с. 64]. Один із найавторитетніших дослідників-класиків, Франко стверджує, що митець високого кшталту вміє майстерно синтезувати свідоме й несвідоме, гармонізувати *ratio* й *emotio*.

О. Солодар диференціює два підходи до визначення механізмів творчості – теологічний (космогонічний) і раціональний. Дуже часто підсвідоме є не первинним (вихідним), а навпаки вторинним (наступним), що постає мимовільною реакцією на тривале напруження свідомості, активне залучення *ratio*; потім знову ж таки відбувається рух-повернення до свідомого. Відтак, маємо тріаду за схемою: “свідоме – підсвідоме – свідоме”. Розуміння творчості як трьохетапного процесу догматизують раціоналісти (сюди автор книги зараховує З. Фрейда, А. Пуанкаре, М. Арнаудова тощо). О. Солодар констатує умовність дефініції означеної групи, бо ж приналежні до неї дослідники неодноразово самі собі суперечать, відверто оскаржують власне раціональну природу творчої лабораторії. В аналізованому розділі автор справедливо вказує на інакшість митця, катарсисний характер творчості: остання звільняє, втішає, зцілює (причому такий творчий “ефект” відчуває-переживає не лише письменник, а й читач-реципієнт). На переконання О. Солодаря, автори не повинні обмежуватися власним творчим світом, жити у “закритому” просторі, адже, щоб “активізувати розвиток творчих здібностей, потрібно досконало вивчити і оволодіти методологіями творчості, які застосовували видатні митці, вчені і дослідники” [5, с. 16]. Не викликає сумніву думка, що талант має доповнюватися доброю практикою, розвитком майстерності: про це свого часу мовили Гораций (“Послання до Пісонів” або ж “Наука поезії”) і Ніколя Буало (“Мистецтво поетичне”). Митець повинен бути творчо голодним, невдоволеним, спочинок на лаврах змінити на прагнення до самовдосконалення. Слушними є цитовані О. Солодарем слова Джулії Кемерон: “кожного разу починати спочатку” [5, с. 18].

У розділі “*Де живе натхнення?*” дослідник прагне з’ясувати суть цієї чи не найбільш “невловимої”, “примхливої” категорії, витoki означеного божественно-божевільного стану. Якщо, на думку П. Білоуса, натхнення – це “мить осягнення художньої істини” [1, с. 126], то для О. Солодаря – “свого роду молитва, розмова з Творцем” [5, с. 27]. Ми суголосні з автором книги, що митець апріорі не може бути людиною щасливою і успішною; його твори завше народжуються з болю, страждань, конфліктів, але жодним чином не у хвилини радості й утіхи. Такий закон, така нескасовна істина творчості. Отже, спонуками до натхнення О. Солодар вважає зосібна спостереження, самотність: остання генерує самозаглиблення, самозанурення. Як стан ірраціональний натхнення тісно взаємодіє з уявою, що сприймається митцем як друга реальність, ба навіть відбувається підміна дійсності уявним світом, переживання і проживання письменником долі свого героя. Про потенційні небезпеки такого перевтілення у книзі далі не йдеться. Та із власного досвіду знаємо, що жодні загрози митця не лякають, бо він свідомий своєї місії, свого надзавдання. Невипадково дослідником обстоюється думка, що митець обирає шлях схимника, аскета, мазохіста. “Кожне слово, кожен образ перед тим, як лягти на папір, має спробувати на смак плоті автора, відчути присмак крові, причаститися його душі. Коли ж натхнення насититься, приходить порожнеча, спустошення” [5, с. 29] – цей стан правомірно означити “екзистенційною порожнечою”. Додатковими, вторинними умовами для натхнення О. Солодар називає спеціальне робоче місце, час, музику, книгу іншого митця, піші подорожі, прогулянки, працю “до поту”. Стосовно останньої позиції є певна авторська засторога: “Для того, щоб роботу не перетворити в рутину, каторгу, її необхідно зробити **грою** (підкресл. жирним авт. – Г. К.)” [5, с. 47]. Відразу спадають на думку судження З. Фрейда про аналогії між митцем і дитиною: обидвоє граються. “Поет робить те саме, що й дитина, яка грається, – він витворює світ фантазії, який сприймає дуже серйозно, тобто він, поет, переповнений дуже багатьма почуттями, які у той же час він рідко відділяє від дійсності” [8, с. 109] (стаття “Поет і фантазування”). В одному з наступних розділів ітиметься про здатність літератури рівночасно змінюватися й розважати, але за жодних умов центр тяжіння не повинен зміщуватися: “Без нових ідей література мертва. Бо література змінює світ, розважаючи. Якщо ж вона лише розважає, то перетворюється у клоунаду” [5, с. 62]. О. Солодар радить митцеві завше мати напхвату набір інструментів, до яких зараховує граматику, індивідуальний стиль, комп’ютерну техніку, Інтернет. Перешкодами для натхнення автор книги вважає залежність (робото-, алкоголізм, наркозалежність тощо), бажання слави, марнослава, скрупульозне намагання бути точним у деталях, надто жорстку дисципліну. Особливо багнеться акцентувати означений дослідником “бар’єр” – поєднання художньої творчості й науки: “Обидві потребують зосередження на собі, а тому егоїстичні, ревниві і не терплять конкуренції. Якщо ви взяли за написання наукового трактату, не чекайте, що вас часто буде відвідувати, наприклад, поетичне натхнення” [5, с. 53]. Нам особисто близька і знайома така ситуація, однак перше не виключає друге й навпаки. Ці царини можуть співіснувати й навіть доповнювати одна одну. З власного досвіду можемо пригадати, як написання поетичних творів відбувалося паралельно з викладацькою діяльністю, роботою над кандидатським дослідженням (хоча останнє давно завершене й захищене, втім наука, творчість, викладацтво й досі йдуть опліч). Разом із тим, надмірне моральне, психологічне, фізичне виснаження дається взнаки: натхнення на певний час може розвіятися, розчинитися, відлинути, аби невдовзі повернутися в іншому амплуа (нових образах, темах, мотивах, поетичних ритмах). Зрештою, наукові праці – теж творчість (особливо це стосується філологічної сфери); і навряд чи можна бути науковцем без натхнення. Тож яке воно – натхнення – в уявленні О. Солодаря? Ревниве, жорстоке, всевладне, примхливе, щедre. “Але ті, хто одного разу сховався з ним на побачення, прагнуть цього знову і знову, навіть якщо заради хвилинок зустрічей доводиться зрікатися найдорожчого” [5, с. 54].

Цілком згодні з тезою О. Солодаря, що матеріалом, з яким працює письменник, є слово. Але наступні поради викликають у нас певний спротив або ж принаймні потребують авторських пояснень, а саме: 1) “І байдуже, який за обсягом ваш особистий словник.

Головне, як ви умієте ним користуватися”; 2) “Пам’ятайте головне правило словника: беріть перше слово, що спало на думку, якщо воно яскраве і підходить. Якщо коливатися і рефлексувати, знайдеться інше слово – це точно, тому що завжди є інше слово, але навряд чи воно буде таке ж гарне, як і перше, чи так само близьке до того, що ви хотіли сказати” [5, с. 48]. Щодо першої настанови, гадаємо, словник кожного митця повинен розвиватися, доповнюватися, довершуватися, адже вбогість словникового запасу, так чи так, накладе карб на художність твору. Більше того, на думку Леоніда Первомайського, “поет не може задовольнятися тільки *знанням* (підкресл. курсивом авт. – Г. К.) мови, він має бути її творцем” [3, с. 262] (розвідка “Мова і майстерність”). Стосовно другої позиції міркування О. Солодаря й наші так само суттєво різняться: якщо митець-початківець зазвичай вдовольняється першим словом, первинно віднайденим образом, то, маючи за спиною певний досвід, письменник навряд чи зупиниться на написаному, адже процес пошуків і довершень є нескінченним. Як свого часу переконував Леонід Первомайський: “Ліричний поет все життя пише *одну* (підкресл. курсивом авт. – Г. К.) книгу, ото ж, хто наслідиться заперечувати його право переписувати наново окремі рядки чи сторінки тієї книги чи навіть викреслювати їх зовсім? Було б безнадійною самозакоханістю лишати все написане чи надруковане в тому вигляді, в якому воно вийшло з-під твого пера” [3, с. 385] (“З розрізнених записів”). Ще одне зафіксоване у книзі твердження вимагає уточнення: “Якщо ж образ підбирався з допомогою холодного розуму і настільки незрозумілий, що потребує складного коментаря, його варто вважати слабким” [5, с. 49]. Справді, у творчості поетичній домінують почуття, емоції, переживання, несвідоме, ірраціональне, але оскаржувати вагу розуму, інтелекту не маємо права, бо ж мета митця – піднімати читача до вищого рівня, навіть якщо для цього реципієнтові доведеться звернутися до окремих довідково-інформаційних джерел, – а не навпаки опускатися до рівня широкого загалу, який часто надає перевагу масовій, а не елітарній літературі. До того ж, про гармонійну єдність *ratio* й *emotio* як ознаку істинного таланту (Франковий підхід) вже йшлося вище. Попри окремі розходження з О. Солодарем мусимо визнати, що у подальших частинах книги все-таки вдається віднайти пояснення, уточнення чи й коригування наведених попередньо тез. У кожному разі, солідарні з автором, що оригінальність образу (надто у поезії!) має стати ціллю митця.

Розділ “*Парад порад*” містить цінний матеріал передовсім для прозаїків і драматургів, хоча й поети віднайдуть тут чимало корисної інформації – зосібна про роль останнього віршового рядка, що має стати “відкриттям, одкровенням для читача” [5, с. 61]. У цій частині книги, за словами автора, “зібраний, систематизований і узагальнений у вигляді порад досвід майстрів у галузі літератури” [5, с. 55]. Йдеться зосібна про дослідників творчості (М. Арнаутов, Л. Виготський, Дж. Кемерон, Ю. Нікітін, В. Шкловський); письменників світового (Й. В. фон Гете, Е. По, Гі де Мопассан, Ш. Бодлер, Б. Шоу, С. Кінг, О. Купрін) й вітчизняного (Р. Іваничук, М. Воробйов, І. Драч) просторів. Думається, немає потреби означувати й аналізувати всі подані в розділі рекомендації: хто зацікавиться, зможе докладніше з ними ознайомитися і взяти до уваги. Тож обмежимося найсуттєвішими моментами. Та найперше вкажемо на одну термінологічну неточність. На місці автора ми б із обачністю оперували дефініцією “дійова особа”: остання має стосунок передовсім до драматичного твору, оскільки саме драма орієнтована на дію; тимчасом в епосі (прозі) представлені персонаж, герой, характер.

О. Солодар радить прозаїкам складати попередній план-проспект майбутнього твору, добре продумувати кількість персонажів (оптимальне число – 3), їхні характери, які упродовж твору мають зазнавати еволюції. Автор висуває дві аксіоми – оригінальність і новизна. Дослідник рекомендує письменникам уникати штампів, шаблонів, побутовізмів. Доповнять цю тезу слушні міркування Л. Первомайського: “[...] що таке штамп? Це не тільки стерте, збите від надмірного вживання слово або злинялий образ. Штамп утворюється з слів чи образів, які раніше були яскравими, повноцінними і свіжими. У поета, який перший вжив їх, вони були знахідкою, точно відтворювали його зорове чи слухове враження, відтінки думки чи настрою. Лише згодом під рукою інших поетів вони стали не тільки

чужими словами чи образами, а зліпками чужих вражень, чужих настроїв і думок. Користується ними той, хто не може знайти власних слів і власних образів; крім того, розмножуючи, він ще й знецінює чужі слова та образи, – таке походження і природа штампа” [3, с. 279]. Отже, штамп є очевидним недругом вищезначених оригінальності й новизни, інакше кажучи, шкідником високохудожнього твору. Пропагуючи образність, О. Солодар радить митцям приділяти значну увагу описам, адже: “Опис починається в уяві письменника, але має закінчуватися в уяві читача” [5, с. 70]. Або ще один витяг із тексту аналізованого розділу: “Скупий опис залишає в читача відчуття недовомовленості, а дуже детальний – ховає головну ідею під завалами деталей і образів” [5, с. 71]. Тож відчуття гармонії, “золотої середини” є важливою і неодмінною умовою в різних аспектах творчості.

Автором книги оскаржені дидактична, наслідувальна й провокаційна функції літератури. Прикладом постмодерної провокації позиціоновано один із ранніх романів Любка Дереша “Намір!”, який з боку дослідника зазнає безкомпромісної критики: “Культурні цінності і традиції померли... На цьому варто було б і закінчити, якби не одне “але” – позитивна реакція студентства на романи Дереша. Виявляється, описані Любком проблеми близькі і зрозумілі молоді. Можливо, тому, що письменник просто підгледів і перемалював побачену ним дійсність з її примітивізмом, ненормативною лексикою, сексуальною стурбованістю, психічними відхиленнями? І тому нічого скаржитися на дзеркало, коли морда крива!” [5, с. 64 – 65].

Значний інтерес митців-сучасників викличуть поради щодо видання й реалізації книг. О. Солодар запевняє: “[...] кошти приходять досить неочікувано і з несподіваних джерел” [5, с. 75]. Щоправда, дослідником не передбачено варіант, коли автор за ВЛАСНІ кошти видає ВЛАСНІ твори. На жаль, саме такий варіант нині є досить поширеним – надто коли йдеться про митців провінційного кшталту, “непропіарених” належним чином. Певні, що наступна рекомендація має стати для письменника законом: “Творчість – не бізнес... Але – не роздаровуйте книги!” [там само]. Тут і оскарження творчості як ремесла у спрощеному сенсі цього слова, і сигнал-підказка митцям з “іносвіту” про норми виживання у жорсткому буденному сьогоденні.

Знаменно і втішно, що О. Солодар не видає пропоновані ним рекомендації за догму, не позбавляє митців свободи, хоча щиро сподівається, що поради стануть у нагоді його колегам “по цеху”: “Наведені у розділі поради не можуть бути категоричними. Кожен здатний виробити власні рецепти успіху. А той, хто став у мистецтві майстром, взагалі може забути про правила” [5, с. 76]. Останнє речення є парафразою вислову італійського письменника й дослідника Артуро Графа.

З назви наступного розділу – “*Магія поетичного слова*” – випливає, що матеріал передовсім буде корисний поетам. Але така диференціація досить умовна, як і у випадку попередньої частини. Тож не варто відштовхуватися від самих заголовків, тим паче, що часто матеріал наступного розділу є продовженням, доповненням, конкретизуванням чи розгортанням попереднього. Доказом універсальності й “позажанровості” є вже перший абзац аналізованої частини: “Завдання митця – крізь товщі часу і відстані встановити невидимий психологічний контакт з людиною, яка доторкається до його твору, змусити її пережити неймовірне, побачити те, що бачить творець, перейнятися його думками та ідеями” [5, с. 77]. Міркування О. Солодаря увиразнюються аналітично-психологічним поглядом К. Г. Юнга на суть твору мистецтва: “вона піднімається високо над особистим і говорить від імени людського духа і серця усього людства” [9, с. 133]. Далі у книзі подибуємо прямі перегуки з розділом “Де живе натхнення?” – зосібна стосовно сутності й ролі слова як базового творчого матеріалу. Окрім того, тут подані рекомендації щодо “оживлення” “буденного” слова. О. Солодар має рацію, що високий хист митця здатен одухотворити слово, насадити й окрилити його: “жодне слово саме по собі повністю не відтворює предмет чи явище, а лише накреслює його схематичні контури. Лише особистий життєвий досвід і уява здатні вдихнути в нього душу, наповнити його додатковим змістом” [5, с. 77]. З цими судженнями резонують розмисли Л. Первомайського: “Нерухоме слово існує тільки в словнику, як зброя в цейхгаузі.

Словам надає руху, оживляє їх мисль, у нашому випадку – мисль поетична. Слова живуть у взаємодії. Уміння організувати взаємодію слова, знайти найпотрібніші слова для втілення найскладнішої емоції і найглибшої мислі і найкраще, за словами Горького, розташувати їх поміж крапками – це й є те, що ми зовемо майстерністю” [3, с. 267].

О. Солодар розкриває магію Слова, в яку споконвіку вірили наші пращури, інтерпретує поняття “сугестія” (навіювання), спираючись на думки К. Платонова, А. Слободяника, Д. Халперн, М. Арнаутова. На жаль, у цьому контексті не згадується І. Франко, котрий у розвідці “Із секретів поетичної творчості” чітко окреслив поняття сугестії, до того ж, виокремив три її види – поетичну (найдовершеніша форма: “поет розширює зміст нашого внутрішнього “я”, зворушуючи його до більшої або меншої глибини” [6, с. 46]), наукову і критичну. Зате є посилання на Стівена Кінга, який позиціонує митця телепатом. Магічну сугестію, на думку О. Солодаря, продукують передовсім дієслова, семантично наділені динамікою, прикметники (головним чином кольорономінанти), ритм. Зосібна ритм як діяльний сугестивний інструмент здатен поєднати, зблизити поезію, замовляння і психотерапевтичний текст. Найпотужнішу сугестію має поезія, яку декламує автор.

У розділі “*Немає межі досконалості...*” викладені поради щодо редагування літературних творів. Ці рекомендації можуть стати в нагоді як авторам, так і редакторам і коректорам. Означений етап роботи над текстом О. Солодар справедливо вважає найвідповідальнішим і найскладнішим – надто для самого письменника: “[...] кожне речення [...] для автора до болю знайоме, близьке і рідне, а в рідному так важко помітити недоліки, а тим більше, зректися його. Рука не підіймається препарувати власне дитя!” [5, с. 98]. Професійним коректорам і редакторам дослідник усе ж таки підкинув немалу ложку дьогтю, суттєво знизивши їхню фаховість і знецінивши їхній внесок у “вичищення Авгієвих стаєнь”: “Сьогодні Геракли змиршавили і втратили професійні навички” [5, с. 99]. Відтак, основний масив рутинної роботи лягає на плечі авторів, котрі повинні активно займатися саморедагуванням, що має присмак мазохізму: “[...] залишається самим виконувати бур’яни з рукописів” [там само]. Але перше, що радить О. Солодар, – відкласти рукопис на певний час у шухляду, дозволити йому “відлежатися”, аби згодом зустрітися з ним у “ролі ревнивого коханця”: “Звинувачуйте його у всіх мислимих і немислимих гріхах. Прискіпуйтеся. На кожному кроці вишукуйте недоліки. Тоді з очей опадє полуда, і виявиться, що любили ви бридке каченя. Прикладіть зусилля – і отримаєте красеня – лебедя” [там само].

3-поміж ключових принципів літературного редагування, на думку дослідника, є економія: йдеться про дбайливе, ощадливе, бережливе ставлення автора до первинного варіанту тексту. Замість “переписування наново” необхідно обмежитися викреслюванням зайвих слів, “без яких текст не втрачає змісту” [5, с. 102]. Аби лишень не знекровити твір! Як мовив Л. Первомайський про довершену поезію: “Міняти тут щось – це все одно, що різати по живому тілу – одразу бризне кров. Це і є ознака справжньої поезії і справжньої майстерності...” [3, с. 270]. Ще одним принципом редагування може бути “проговорювання”, промовляння тексту, тобто читання вголос: за такої умови неявне нерідко стає явним (підтверджуємо з власного досвіду). Розкривши митцям ці та інші секрети, О. Солодар уже відверто реабілітовує постать редактора і його функцію: “[...] він – не ворог, а лише посередник між вами і читачем” [5, с. 105]. Насамкінець подані поради редакторам щодо роботи з текстом. Направду “смачним” і “соковитим” є висновок до розділу, де автор проводить паралелі між рукописом і динею: “Диня, вилежуючись, дозріває: набирається меду сонця і аромату степового вітру. У вилежаному рукописі дозрівають помилки й недоречності. І тому перш, ніж подати десерт на стіл читачеві, з нього потрібно усунути червоточини, вилучити чужорідні слова і кострубаті вирази” [5, с. 106].

Розділ “*Стратити не можна помилувати*” містить роздуми О. Солодаря про специфіку критики й функції її творця-носія. Перше мовиться не так про літературну, як батьківську й педагогічну моделі критики, кожна з яких здатна пригнітити, знівечити юну особистість – надто якщо вона (індивідуальність) “інакша”, що виломлюється за межі традиційного уявлення про дитячий характер. Не менш шкідливою є байдужість.

Наше професійне око вочевидь ріже показ літературних критиків у вельми негативному світлі – “страховища в людській подобі”. Волею-неволею прилучаємо себе до когорти таких “монстрів”, “вампірів”, “літературних хірургів”, руйнівників, як оцінює їх автор. Ось один із витягів: “Копирсання в сюжеті, препарування твору на героїв та антигероїв, ба, більше – навіть спроби трактування текстів – дуже часто не що інше, як вампіризм!” [5, с. 114]. Чи згодні ми з такою позицією? Звісно, ні: наукове літературознавство й літературну критику як одну з його чільних галузей не варто примітивізувати, принижувати і спрощувати. Зосібна фаховий критик, хоч і не позбавлений права на суб’єктивізм, утім будь-що тяжіє до пошуків об’єктивної істини. Доказом править твердження І. Франка: “[...] критик не суддя, не Зевс-громовержець, а тямущий справознавець”; це читач, котрий повинен “мову чуття перекласти на мову розуму” [7, с. 214 – 215] (“Слово про критику”). І. Франко диференціює два типи критиків (інтелігентний та науковий), чітко окреслює їхні завдання: інтелігентний критик “не обов’язаний до такої об’єктивності, як критик науковий; він може супроти авторового суб’єктивізму висунути свій суб’єктивізм, – звісно, без фальшування автора, без підсування йому того, чого автор не говорив, без злобної несправедливості” [7, с. 216]. Не можемо погодитися з переконанням О. Солодаря, що критик нав’язує свою думку іншим. Насправді простежуємо навіювання – тобто вже вищезгадану сугестію в її критичному варіанті (за І. Франком). Отже, на місці дослідника ми б не були такими категоричними.

Благотворний вплив, на думку О. Солодаря, критика має на митця-початківця: останньому вона “допомагає прозріти” [5, с. 116]. Варто лише пройти шлях від рішучого, агресивного опору-протесту до розумного і вдячного прийняття критики. Разом із тим, дослідник застерігає від “шкідливої” критики, носіями якої можуть бути навіть маститі письменники (“небожителі”), натомість до творців конструктивної критики належать друзі (тут знову ж таки прозираємо аналогії з міркуваннями Горація і Буало).

Маючи за спиною багатий досвід керівництва літературними колективами, О. Солодар розкриває секрети творчих зустрічей у студії та атмосферу критицизму, до якої повинен бути готовий кожен із молодих авторів. Але “студійська” критика має свою специфіку: “Якщо ви зворушили море і спричинили шторм, то обраний шлях правильний” [5, с. 119]. Дослідник не обмежується недосвідченою аудиторією, а переводить погляд на потенційного лідера студії, даючи йому низку присутніх порад і рекомендацій щодо інструментарію критики. Та головна настанова – “перетворити енергію змагальності, конкуренції з руйнівної у творчу енергію співпраці” [5, с. 121]. Таким чином, на зміну суперництву має прийти співробітництво, творче побратимство, колективізм у його довершеному варіанті. Автор схиляє до думки, що очільник повинен делегувати творчій громаді “частину власних повноважень” [5, с. 124], аби таким чином “мінімізувати конфлікти керівника і студійців”, “вивільнити ініціативу останніх, розкрити їх літературні і “наркололітературні” таланти” [5, с. 127]. Одним із видів критики О. Солодар вважає літературний конкурс, але відверто попереджає про людський фактор. У кожному разі “треба будь-яке рішення конкурсного журі розцінювати як необхідний урок творчого становлення, етап вдосконалення” [5, с. 128].

Що ж до розділу “Гра”, то він є радше творчим, мовно-літературним практикумом, опертим на низку методик. Гру автор розглядає як “ефективний стимул творчості” [5, с. 130]. Ідеться насамперед про гру словами, що, за оцінкою дослідника, “найбільш доступна і ефективна форма розвитку уяви, спосіб вивчення властивостей слова, метод створення неологізмів” [там само]. “Творчість – парадоксальна штука: серйозне мистецтво народжується із серйозної гри” [5, с. 141], – резюмує автор.

Наприкінці книги О. Солодар висловлює сподівання на небайдужість читачів, готовий до відкритого діалогу, він оприявнює свою електронну адресу (“Замість післямови”).

Зауважимо, що текст рясно “приперчений” афоризмами, крилатими виразами, іронічними дотепами, анекдотами: це і мовностильова риса видання, й особливість школи О. Солодаря. Ось окремі приклади: “[...] неможливо навчитися їздити на велосипеді, вивчаючи інструкції. Потрібно сідати на ровера і крутити педалі. Так само неможливо досконало писати, не списавши стоси паперу” [5, с. 21]; “Називаючи себе ідіотом – ризикуєш

ним і бути. Пишучи про дуреп, які тебе оточують, не побудешся їх довіку” [5, с. 24 – 25]; вже цитоване вище – “[...] нічого скаржитися на дзеркало, коли морда крива!” [5, с. 65]; “[...] ковчег побудував любитель, а професіонали побудували «Титанік»” [5, с. 128]. У дослідження вміло вплетені притчі (та, яку розповів Ісус Христос учням на Оливній горі; про учня й настоятеля буддистського монастиря тощо), витяги з Євангелія.

Зважаючи на той факт, що Олександр Солодар не є фаховим філологом, мусимо пробачити йому окремі “прогалини” у теоретико-літературних знаннях, категоричність і некоректність у деяких судженнях. Історик за професією, письменник за покликанням, О. Солодар далєбі не претендує на статус науковця. Його мета інша – спираючись на власний і чужий досвід, ненав’язливо й обережно провести митця-початківця творчими лабіринтами повз сумніви й хитання, недоброзичливі й заздрісні погляди, підготувати до конструктивної критики, переконавши в її перевагах, орієнтувати на творче самовдосконалення, допомогти досягнути магію Слова й таємниці Творчості. “Майстерня...”, за словами автора, не є істиною “в останній інстанції”, зате це чудова спонука до розмислів над секретами Мистецтва, творчої лабораторії митця, психології літературної творчості. Про незбагненність цієї позамежової царини писав ще К. Г. Юнг: “Таємниця Творчого, як і таємниця Свободи Волі, є трансцендентною проблемою, яку психологія не може вирішити, а тільки описати. Рівно ж і творча людина є загадкою, розв’язок якої хоч і шукатимуть найрізноманітнішими способами, але щоразу даремно” [9, с. 132].

Ми свідомі того, що наша студія виходить за межі жанру рецензії і є значною мірою “думками з приводу”, але щиро сподіваємося, що вона збудить інтерес до “Майстерні творчості” Олександра Солодаря, а число вдячних читачів книги лише множитиметься.

Список використаної літератури

1. Білоус П. Психологія літературної творчості : навч. посіб. / Петро Білоус. – К. : Академвидав, 2014. – 216 с.
2. Зборовська Н. Психоаналіз і літературознавство : посіб. / Ніла Зборовська. – К. : Академвидав, 2003. – 392 с.
3. Первотмайський Л. Твори : [У 7 т.] / Л. Первотмайський. – К. : Дніпро, 1986. – Т. 7 : Творчий будень : Статті. Спогади. Замітки. – 430 с.
4. Печарський А. Психоаналітична рецепція трактату Івана Франка “Із секретів поетичної творчості” / Андрій Печарський // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. Вип. 58. – Львів, 2013. – С. 22 – 28.
5. Солодар О. Майстерня творчості / Олександр Солодар. – Черкаси : Видавець Ю. Чабаненко, 2014. – 152 с.
6. Франко І. Із секретів поетичної творчості / Іван Франко // Зібрання творів : [У 50 т.] / [ред. колег. : М. Бернштейн та ін.]. – К. : Наук. думка, 1981. – Т. 31 : Літературно-критичні праці (1897 – 1899). – С. 45 – 119.
7. Франко І. Слово про критику / Іван Франко // Зібрання творів : [У 50 т.] / [ред. колег. : М. Бернштейн та ін.]. – К. : Наук. думка, 1981. – Т. 30 : Літературно-критичні праці (1895 – 1897). – С. 214 – 218.
8. Фройд З. Поет і фантазування / Зигмунд Фройд // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / [За ред. Марії Зубрицької. 2-е вид., доп.] – Львів : Літопис, 2001. – С. 109 – 116.
9. Юнг К. Г. Психологія та поезія / Карл Густав Юнг // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / [За ред. Марії Зубрицької. 2-е вид., доп.] – Львів : Літопис, 2001. – С. 119 – 138.

Одержано редакцією 21.01.2015 р.
Прийнято до публікації 03.02.2015 р.

УДК 801

Людмила РОМАЩЕНКО

У ВІНОК СЛАВИ КОБЗАРЕВІ

2014-ий (як і попередній) щедрий на ювілейні заходи по вшануванню Кобзаря, адже цей рік оголошений Указом Глави держави Роком Тараса Шевченка. У багатьох науково-культурних заходах, що відбувалися не лише в Україні, а й за її межами, пощастило взяти участь: „Тарас Шевченко у творчості Костянтина Паустовського” (Черкаси-Шевченкове, Ризине, 15-16 листопада 2012), VIII Міжнародний конгрес українців „Тарас Шевченко і світова україністика: історичні інтерпретації та сучасні рецепції: до 200-річчя від дня

народження Т. Г. Шевченка” (Київ, 21-24 жовтня 2013 р.), „Славянскія літаратуры ў кантэксце сусветнай: да 900-годдзя Кірыла Тураўскага і 200-годдзя Тараса Шаўчэнкі” (Мінськ, 24-26 жовтня 2013 р.), XIV Міжнародний науковий семінар „Тарас Шевченко и его петербургское окружение” (Санкт-Петербург, 13-17 травня 2014 р.), Шевченківський форум (Черкаси – Чигирин – Звенигородка – Канів, 19-22 травня 2014 р.), X Міжнародний (українсько-польський) літературно-мистецький форум, присвячений 200-річчю від дня народження Тараса Шевченка, 205-річчю з дня народження Юліуша Словацького та 10-річчю музею Юліуша Словацького, 10-річчю «Діалогу двох культур» (Кременець, 4-7 вересня, 2014), Шевченківська ювілейна конференція в Рівному (3 жовтня 2014).

У цьому ряду помітне місце займає регіональна науково-практична конференція „Тарас Шевченко на тлі епохи (з нагоди 200-річчя від дня народження)” (Черкаси, 25-26 вересня 2014), що стала скромним пучечком квітів у вінок слави Кобзареві.

Її організаторами, керівниками проекту, стали проректор із наукової роботи Черкаського національного університету ім. Б. Хмельницького *Н. А. Тарасенкова* (голова оргкомітету), директор ННІ іноземних мов ЧНУ ім. Б. Хмельницького *Л. В. Швидка* (заступник голови), заступник директора з наукової роботи ННІ іноземних мов ЧНУ ім. Б. Хмельницького *Л. В. Корновенко* (заступник голови), завідувач Черкаського міського методичного кабінету установ освіти *І. А. Косенкова*, генеральний директор Шевченківського національного заповідника *В. І. Тулін*.

Розпочалася конференція в ЧНУ ім. Б. Хмельницького з наукового семінару за участю науковців і вчителів міста і області. А продовжилася її робота в Каневі, в Шевченківському національному заповіднику. І це надавало форуму якоїсь особливої урочистості і знаковості. Адже, здавалося, що невмирущий поет сам був незримо присутнім, тож учасники вивіряли кожну фразу, кожне слово.

За усталеною традицією, учасники піднялися на Тарасову гору пішки, аби в такий спосіб пошанувати національного генія й мати можливість подумати про тлінне і вічне, безсмертя і славу. І тоді спали на думку слова нобелівського лауреата І. Буніна, що стосуються канівської могили: як згадувала дружина письменника В. Муромцева-Буніна, він „зізнавався, що ні одна могила великих людей його так не хвилювала, як могила Шевченка”.

З вітальним словом до учасників звернулася заступник генерального директора Шевченківського національного заповідника *С. А. Брижицька*, котра розповіла про тривалі і плідні зв'язки з Інститутом іноземних мов (викладачі інституту допомагали в копіткій перекладацькій справі: працювали над виданням рекламного-популяризаторських матеріалів). Естафету заступника директора підхопила директор ННІ іноземних мов ЧНУ ім. Б. Хмельницького *Л. В. Швидка*, котра зазначила, що така співпраця стала своєрідним тестом не лише на високий професіоналізм, а й справжній патріотизм: адже вся робота, що зайняла близько двох років, була неоплачуваною, абсолютно безкорисливою (ну, як тут не згадати крилате висловлювання відомого земляка-мецената Є. Чикаленка, що слід любити Україну не тільки до глибини своєї душі, а й до глибини своєї кишені).

На пленарному засіданні прозвучали доповіді, що викликали жвавий інтерес і дискусію, що продовжувалася навіть у позааудиторному форматі: „Вплив творчості Т. Г. Шевченка на формування патріотизму школярів” *Л. І. Прокопенко*, „Тарас Шевченко і російські письменники” *Л. І. Ромащенко*, „Концепт ЗЛА в поезії Т. Г. Шевченка” *Л. М. Кулешової*, „Звертання Т. Г. Шевченка як вияв мовно-особистісної репрезентації патріотизму” *Л. В. Корновенко* та ін.

На конференції діяло 5 секцій: „Творчість Т. Г. Шевченка: лінгвістичні аспекти”, „Творчість Т. Г. Шевченка: літературознавчі аспекти”, „Культурологічні виміри української методичної науки”, „Творчість Т. Шевченка: історіософські аспекти”, „Творчість Тараса Шевченка в контексті національної культури”, – що дало змогу дослідити різні рівні багатогранної творчості Кобзаря.

На конференції мали змогу виступити не лише науковці вищих навчальних закладів, а й учителі (директори) шкіл, серед яких, що вельми приємно, переважна більшість

випускників ЧНУ ім. Б. Хмельницького („Тарас Шевченко у спогадах видатних людей світу” *О. І. Буркацької*, „Вінок Кобзареві” *Л. М. Калінчевої*, „Маловідомі дослідження малярної спадщини Т. Г. Шевченка” *С. В. Дахно*, „Шевченко, як і Україна, – вічні” *Л. П. Аришинової*), а також працівники музеїв, зокрема Кам’янського державного історико-культурного заповідника („Роль О. Пушкіна в житті Т. Г. Шевченка” *Г. М. Таран*, „Тарас Шевченко у творчості Петра Чайковського” *Т. П. Чупак*).

Конференція вийшла за межі Черкаського регіону, адже в ній узяли участь представники з інших регіонів України, зокрема члени Одеського товариства „Світ Паустовського” (*П. Г. Баишкар'єв*, *Т. А. Остапчук*, *В. Слісарчук*, *А. І. Журавська* та ін.), яке впродовж багатьох років успішно співпрацює з Клубом К. Г. Паустовського (ЧНУ ім. Б. Хмельницького), що очолює *І. З. Тарасинська* – багаторічний ініціатор та організатор подібних наукових зібрань. Новий погляд на малярську спадщину геніального поета запропоновано в доповіді „Тарас Шевченко і живопис” *Т. В. Бордюжі* – викладача Одеської державної академії будівництва та архітектури, голови Одеського товариства „Світ Паустовського”, а відомий журналіст із Севастополя *О. Г. Калько* запропонував повідомлення „Святкування ювілею Т. Шевченка в Севастополі”. Одеські гості, як годиться, приїхали з оригінальними подарунками і для заповідника, і для університету.

Наукові конференції – це не лише прослуховування доповідей, а й спілкування інтелігентів-інтелектуалів, духовно близьких людей. Тож керівництво Інституту іноземних мов (найперше в особі директора *Л. В. Швидкої*) подбало, аби це спілкування проходило за щедрим, по-українському гостинним столом (у часи економічної скрути проведення конференції без усіляких оргвнесків – то не проста справа) і запам’яталося надовго. До створення невимушеної, задушевної атмосфери доклали чимало зусиль викладачі кафедри російської мови і зарубіжної літератури (завідувач проф. *А. В. Градовський*). Тож віриться, що кожен учасник повів до рідної домівки крихту Шевченкового „єдиномислія” і „братолубія”, таких необхідних у нинішній Україні.

Одержано редакцією	16.01.2015 р.
Прийнято до публікації	02.02.2015 р.

УДК 82-1/-9

Тетяна ШЕСТОПАЛОВА

НОВА СТУДІЯ З УКРАЇНСЬКОЇ МЕМУАРИСТИКИ ХХ СТОЛІТТЯ

(Рецензія на монографію: Черкашина Т. Ю. Мемуарно-автобіографічна проза ХХ століття: українська візія: [монографія] / Т. Ю. Черкашина ; [за наук. ред. О. А. Галича]. – Харків : Факт, 2014. – 380 с.

В останнє десятиліття збільшилася питома вага досліджень вітчизняної мемуарної літератури. З’явилися монографії М. Коцюбинської («Історія, оркестрована на людські голоси. Екзистенційне значення художньої документалістики для сучасної української літератури», Київ, 2008), О. Галича («Українська документалістика на зламі тисячоліть: специфіка, генеза, перспективи», Луганськ, 2001; «Документальна література та глобалізаційні процеси у світі», Луганськ, 2013; «Fiction і non fiction у літературі: проблеми теорії та історії», Луганськ, 2013); докторські дисертації Н. Колошук («Табірна проза як літературний феномен ХХ століття (на матеріалі української, російської, білоруської та польської літератур)», Луцьк, 2007), В. Єршова («Польська мемуаристична література Правобережної України доби романтизму: еволюція, проблематика, поетика», Київ, 2009), В. Пустовіт («Українська письменницька мемуаристика ХІХ століття: націєтворчий дискурс», Луганськ, 2010), М. Федунь («Поетика західноукраїнської мемуаристики першої половини ХХ століття», Київ, 2013); кандидатські дисертації Г. Маслюченко («Художні

мемуари та автобіографічна повість в українській літературі 90-х років ХХ століття», Дніпропетровськ, 2003), Т. Гажі («Українська літературна мемуаристика другої половини ХХ століття: становлення об'єктного і суб'єктного типів», Харків, 2005), А. Цяпи («Автобіографія як проекція творця та національної літературно-культурної традиції (Улас Самчук, Еліас Канетті)», Тернопіль, 2006), О. Скаріної («Особистісне і документальне в мемуарній і біографічній прозі (на матеріалі української літератури кінця ХХ ст.)», Луганськ, 2006), Н. Сопельник («Публіцистика та мемуаристика Г. Костюка: ідейні орієнтири та проблеми поетики», Луганськ, 2008), В. Родигіної («Мемуаристика Докії Гуменної: інтерпретація української ідентичності в літературі та культурі», Луганськ, 2010), автори яких з різних кутів зору розглянули спогадову спадщину українських авторів ХІХ – початку ХХІ ст.

Тетяна Черкашина обрала свій, раніше не досліджуваний науковий ракурс і звернулася до комплексного аналізу жанрової, структурної та ідейно-художньої еволюції українського мемуарно-автобіографічного письма ХХ століття.

Перевагою рецензованої студії є інтеграція в одній розвідці кількох історико-літературних і теоретичних аспектів, унаслідок чого предметом ґрунтовного аналізу стали нормалізація української термінологічної системи документального, мемуарного й мемуарно-автобіографічного письма; еволюційний шлях вітчизняної мемуарно-автобіографічної прози протягом ХІІ – початку ХХІ ст.; трансформаційні зміни ідейно-художніх домінант української мемуарно-автобіографічної прози ХХ ст.; структурні особливості вітчизняних спогадових творів минулого століття; конкретизація генологічних ознак провідних жанрів українського мемуарно-автобіографічного письма (зокрема автобіографії, автобіографічного нарису, мемуарів, автобіографічної повісті, автофікційного роману); еволюція українських мемуарно-автобіографічних жанрів, жанрових різновидів і модифікацій протягом ХХ століття.

Логічною й добре продуманою видається композиція монографії. Складники роботи взаємопов'язані між собою логікою викладу фактичного матеріалу.

У першому розділі «Мемуарно-автобіографічна проза: стан розробки теоретичних та історико-літературних питань» оглянуто засадничі праці з теорії та історії світового й українського спогадового письма. Тут здійснено фаховий аналіз літературознавчих праць не лише українських, а й зарубіжних (передусім французьких, американських, англійських, німецьких, польських, російських і білоруських) науковців: М. Коцюбинської, О. Галича, М. Федунь, Т. Гавриліва, Г. Міша, Ж. Гюсдорфа, Ф. Лежена, Дж. Олні, П.-Ж. Ікіна, Ф. Гаспаріні, Ж.-Ф. Міро, Д.-Ж. Попкіна, М. Саундерса, М. Чермінської, Н. Ніколіної, О. Болдиревої, Л. Караєвої, Т. Симонової та ін. Це дозволило Тетяні Черкашиній виробити власну концепцію співвідношення різних видів і підвидів документалістики і мемуаристики, диференціації мемуарного й автобіографічного письма, скоригувати й уточнити вітчизняну терміносистему відносно мемуарно-автобіографічної літератури, виписати історію розвитку світової й української мемуаристики та автобіографістики.

Другий розділ «Від давнини до сьогодення: ідейно-художні домінанти української спогадової літератури» має історико-літературний характер. Він вражає широтою залученого до літературознавчого аналізу фактичного матеріалу. Авторкою монографії було опрацьовано великий корпус українських мемуарно-автобіографічних творів ХІІ – початку ХХІ ст. Уперше в контексті дослідження еволюції вітчизняного спогадового письма об'єктом аналізу стали різножанрові мемуарно-автобіографічні твори давньої української літератури («Повчання» В. Мономаха, «Лист до Яна Франциска Коммендоні про самого себе» С. Оріховського (Роксолана), «Моє життє» І. Турчиновського, «Осостевіціус сам про себе» М. Стрийковського, «Мандри» В. Григоровича-Барського та ін.); канонічні спогадові твори ХІХ ст. (автобіографії П. Куліша, М. Костомарова, М. Драгоманова, автобіографічні нариси Т. Шевченка, І. Франка, О. Кобилянської, Н. Кобринської та ін.); великий корпус досі не уведених до наукового обігу мемуарно-автобіографічних творів українських політичних, громадських, культурних діячів і літераторів перших десятиліть ХХ ст. (М. Грушевського,

Д. Багалія, Є. Чикаленка, С. Русової, Олени Пчілки, Г. Хоткевича, Остапа Вишні, В. Поліщука, М. Йогансена та ін.). Уперше об'єктом системного дослідження стала мемуарно-автобіографічна спадщина еміграційних авторів (І. Огієнка, В. Короліва-Старого, М. Струтинської, Л. Лисак-Тивонюк, В. Кубійовича, В. Барагури та ін.). Реінтерпретації було піддано вітчизняну спогадову літературу радянської доби. Уперше до літературознавчого вивчення української мемуарно-автобіографічної літератури було долучено автофікційні твори, написані наприкінці ХХ – початку ХХІ ст.

Авторка розподіляє аналізований матеріал за кількома етапами розвитку вітчизняного спогадового письма (ХІІ – ХVІІІ ст., ХІХ ст., 1900 – 1920-ті рр., 1930 – 1970-ті рр., 1980 – 1990-ті рр., 2000-ні рр.), вирізняючи в кожному провідні історико-типологічні особливості, теми, ідеї, мотиви, образи. Спостереження Тетяни Черкашиної відзначаються науковою глибиною та змістовністю, добре узгоджуються з ілюстративним матеріалом, який багатовекторно розкриває ідейно-художню еволюцію і трансформаційні зміни в текстах української мемуарно-автобіографічної прози.

Третій розділ «Українське мемуарно-автобіографічне письмо: жанри, структура, еволюція» має суто теоретичне спрямування і висвітлює історію розвитку жанрової системи вітчизняної спогадової літератури. Авторка акцентує на тому, що українська мемуарно-автобіографічна проза ХХ століття була представлена передусім жанрами автобіографії, автобіографічного нарису, мемуарів, автобіографічної повісті і автофікційного роману, кожен з яких пройшов свій еволюційний шлях розвитку, позначений поступовим ускладненням структури творів, гібридизацією жанрів, виробленням численних жанрових різновидів і модифікацій.

На прикладі найбільш репрезентативних зразків жанрів, авторка переконливо доводить, що «твори, які належать до мемуарно-автобіографічної прози, мають спільну загальну структуру побудови оповіді» (с. 218). За слушним спостереженням дослідниці, «різниця зазвичай наявна за повнотою охоплення саможиттєписної інформації; обраного об'єкта оповіді (мемуарного чи автобіографічного); і ступеня фікціоналізації» (с. 228).

У монографії докладно розглянуто основні генологічні риси кожного з виокремлених жанрів. Можливо, у дослідженні варто було б чіткіше окреслити межі між художньою автобіографією й автобіографічною повістю, однак це зробити непросто, бо доволі часто жанрові межі є рухомими. Варто відзначити, що Тетяні Черкашиній вдалося вловити визначальне в характеристиці мемуарно-автобіографічних жанрів і вибудувати струнку генологічну систему. Унаслідок цього ідеться про справді цікаве, добре аргументоване, ґрунтовне, хоча місцями й дискусійне, дослідження вітчизняної мемуарно-автобіографічної прози.

Немає сумніву, що монографія Тетяни Черкашиної значно збагачує українську літературознавчу науку й сприяє розширенню обріїв вивчення такого неординарного феномена вітчизняного письменства як мемуарно-автобіографічна проза ХХ століття. А отже, ця наукова студія обов'язково знайде свого зацікавленого читача.

Одержано редакцією	12.01.2015 р.
Прийнято до публікації	02.02.2015 р.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Бігунова Наталя – докторант, кандидат філологічних наук, доцент кафедри теоретичної та прикладної фонетики англійської мови факультету романо-германської філології Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова.

Вертипорох Оксана – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури та компаративістики Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького. Автор багатьох наукових публікацій з питань сучасного літературного процесу, зокрема творчості Євгена Пашковського. Автор монографії «Текст і бунт. Авторефлексивний прозовий Євгена Пашковського» (2008), «Як написати наукову роботу з літератури: Методичні рекомендації» (у співав., 2014)

Клименко (Синьоок) Ганна – кандидат філології, доцент кафедри української літератури та компаративістики Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького. Автор низки наукових статей і рецензій з проблем історії літератури XX ст. і компаративістики, монографії „Леонід Первомайський – Арсеній Тарковський: діалог доль і творчості” (2008), поетичних збірок «Дитя липневих сутінків», «Тасмно-лелече» (2014).

Кошова Інна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури та компаративістики Черкаського національного університету ім. Б. Хмельницького. Автор багатьох наукових публікацій з питань історії української літератури раннього модернізму, зокрема творчості Володимира Винниченка. Автор навчального посібника „У полоні слова. Інтерпретації художніх текстів” (2008). Лауреат літературно-мистецької премії ім. Микола Старицького.

Кравченко Таміла – кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри фонетики і граматики англійської мови Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького.

Марценішко Вікторія – викладач кафедри української літератури і компаративістики Черкаського національного університету ім. Б.Хмельницького.

Міненко Олеся – кандидат філологічних наук, доцент кафедри гуманітарних наук та іноземних мов Черкаського інституту пожежної безпеки імені Героїв Чорнобиля.

Мірошник Ольга – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури та компаративістики Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького. Автор монографії «Письменник і тоталітаризм. Психоаналітична інтерпретація прози Тодоса Осьмачки» та ряду наукових публікацій з питань історії української та зарубіжної літератур

Мовчан Богдан – асистент кафедри теорії та практики перекладу з англійської мови Інституту філології Київського національного університету ім. Тараса Шевченка.

Набитович Ігор – доктор філологічних наук (doktor habilitowany), професор, професор Університету імені Марії Кюрі-Склодовської в Любліні (Польща).

Олійник Ганна – аспірант кафедри теоретичної та прикладної фонетики факультету романо-германської філології Одеського національного університету ім. І.І. Мечникова

Поліщук Володимир – літературознавець, критик, публіцист, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української літератури та компаративістики Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького, керівник Черкаського наукового центру шевченкознавчих досліджень, член Національної спілки письменників України та Національної спілки журналістів України. Автор книжок: “Черкащина літературна”, “Література рідного краю в школах Черкащини”, “З літопису духовного єднання” (у співавт.), “Від Мономаха до Сковороди”, “Слава не вмере, не поляже...”, “Василь Захарченко”, “Повість про героїку і трагедію”, “Під прапором неба”, “Вінок лавровий, вінок терновий”, “Черкащина

літературна”, “Зі студій над класиками”, “Новелістика Михайла Старицького”, “Повісті Михайла Старицького”, “Методологічні аспекти творчості Михайла Старицького”, “Художня проза Михайла Старицького”, “Про класиків, неокласиків і сучасників», «Повернення і відкриття», «Життєві шляхи родини Тулубів» (у співавторстві), посібника-хрестоматії “Гілочка. Письменники Черкащини – дітям”, навчального посібника «Література рідного краю. 5 клас» (у співавторстві). Один із авторів “Історії української літератури ХХ століття: У 2 кн.”. Упорядник, автор передмов і видавець збірок творів Т. Осьмачки, О. Лана, А. Чужого, С. Бена, Ю. Гедзя, Д. Борзяка, О. Журливої, Май Дніпровича, М. Драй-Хмари, П. Филиповича (поезії й переклади; літературознавчі праці), О. Влизька, В. Доманицького («З науково-творчої спадщини» – у 2-ох книгах, «Чистому серцем» – книга спогадів), В. Симоненка («Про витязя слово. Рядки поетичної Симоненкіани»), І. Нечуя-Левицького («Нечуй поетичний»); ряду бібліографічних покажчиків. Організатор понад 30 наукових конференцій різного рівня. Лауреат обласної краєзнавчо-літературної премії ім. М. Максимовича (1997), Міжнародної української літературної премії ім. Д. Нитченка (2000), Міжнародної української премії імені О. Гірника (2003), Всеукраїнської літературно-мистецької премії ім. І. С. Нечуя-Левицького (2004), літературно-мистецької премії ім. М. Старицького (2004), літературної премії «Благовіст» (2009), премії ім. І. Огієнка (2011).

Ромашенко Людмила – літературознавець, перекладач, доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури та компаративістики Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького. Автор книги “Жанрово-стильовий розвиток сучасної української історичної прози: основні напрями художнього руху” (2003) та багатьох наукових публікацій з історії української та зарубіжної літератур, порівняльного літературознавства.

Скорина Людмила – літературознавець, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури та компаративістики Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького. Автор навчальних посібників «Література та літературознавство українського зарубіжжя» (2002, 2005), «Аналіз художнього твору» (2013), монографій «Звитяга слова, роздумів і діла”: Поезія Яра Славутича» (2007), «Українська драма 30-х рр. ХХ ст. як модель масової культури та історія драматургії у постатях» (2007, у співавторстві з Т. Г. Свербіловою), “Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття” (у співавторстві), численних наукових публікацій з питань історії української літератури, зокрема драматургії 20 – 30-х років ХХ ст. Член НСПУ.

Скрипник Тамара – доцент кафедри соціально-гуманітарних дисциплін та іноземних мов Європейського університету (м.Київ).

Ткалич Інна – викладач кафедри української літератури і компаративістики Черкаського національного університету ім. Б.Хмельницького.

Ткаченко Тетяна - кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри новітньої української літератури Київського національного університету ім. Тараса Шевченка.

Чебан Олександра – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри фонетики і граматики англійської мови Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького.

Шестопалова Тетяна – доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури та методики її викладання Луганського національного університету імені Тараса Шевченка

Ярмоленко Наталія – фольклорист, доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури та компаративістики Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького. Автор монографії „Український усний героїчний епос: динаміка традиції” та багатьох фольклористичних статей у періодиці й збірниках наукових праць. Співавтор навчально-методичного посібника.

**ВІСНИК
ЧЕРКАСЬКОГО
УНІВЕРСИТЕТУ**

Серія «Філологічні науки»
№ 5 (338). 2015

Відповідальний за випуск:
Поліщук В. Т.

Відповідальний секретар:
Скорина Л. В.

Комп'ютерне верстання:
Любченко Л. Г.

Підписано до друку 14.02.2015. Формат 84x108/16.
Ум. друк. арк. 15,0. Тираж 300 пр. Зам. № 5263

Видавець і виготівник видавничий відділ
Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького
Адреса: бульвар Шевченка, 81, м. Черкаси, Україна, 18031
Тел. (0472) 37-13-16, факс (0472) 35-44-63,
e-mail: vydav@cdu.edu.ua, <http://www.cdu.edu.ua>
Свідоцтво про внесення до державного реєстру
суб'єктів видавничої справи ДК №3427 від 17.03.2009 р.