

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
Черкаський національний університет  
імені Богдана Хмельницького

ISSN 2076-5770

# ВІСНИК ЧЕРКАСЬКОГО УНІВЕРСИТЕТУ

Серія  
ФІЛОЛОГІЧНІ НАУКИ

Виходить 2 рази на рік  
Заснований у березні 1997 року

2017. № 1

Кн.2

Черкаси – 2017

**Засновник, редакція, видавець і виготовлювач –  
Черкаський національний університет імені Богдана Хмельницького  
Свідоцтво про державну реєстрацію КВ № 21395-11195Р від 25.06.2015**

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.

Журнал входить до переліку наукових фахових видань України з філологічних наук (Наказ МОН України від 13 липня 2015 р. № 747).

**Випуск № 1. Книга 2 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 № 2 від 13.10.2017 року.)**

*Журнал індексується в міжнародній наукометричній базі Index Copernicus (ICV 2015:47.56) та реферується Українським реферативним журналом «Джерело» (засновники: Інститут проблем реєстрації інформації НАН України та Національна бібліотека України імені В.І.Вернадського), індексується Google Scholar.*

**Головна редакційна колегія:**

*Черевко О.В.*, д.е.н. (головний редактор); *Босчко Ф.Ф.*, член-кор. НАПН України, д.б.н., проф. (заступник головного редактора); *Корновенко С.В.*, д.і.н., проф. (заступник головного редактора); *Кирилюк Є.М.*, д.е.н., доц. (відповідальний секретар); *Архитова С.П.*, к.пед.н., проф.; *Біда О.А.* д.пед.н., проф.; *Гнезділова К.М.*, д.пед.н., доц.; *Головня Б.П.*, д.т.н., доц.; *Гусак А.М.*, д.ф.-м.н., проф.; *Земзюліна Н.І.*, д.і.н., доц.; *Жаботинська С.А.*, д.філол.н., проф.; *Кузьмінський А.І.*, член-кор. НАПН України, д.пед.н., проф.; *Кукурудза І.І.*, д.е.н., проф.; *Лизогуб В.С.*, д.б.н., проф.; *Ляшенко Ю.О.*, д.ф.-м.н., доц.; *Марченко О.В.*, д.філос.н., проф.; *Масненко В.В.*, д.і.н., проф.; *Мігус І.П.*, д.е.н., проф.; *Мінаєв Б.П.*, д.х.н., проф.; *Морозов А.Г.*, д.і.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.; *Штак 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.; *Велівченко В.Ф.* к.філол.н., доц.; *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.; *Кравченко Н.К.* д.філол.н., проф.; *Лассан Е.Р.* д.філол.н., проф. (Естонія); *Литвин І.М.* к.філол.н., доц.; *Лімборський І.В.* д.філол.н., проф.; *Мартінова Г.І.* д.філол.н., проф.; *Наснко М.К.* д.філол.н., проф.; *Озерова Н.Г.* д.філол.н., проф.; *Панченко В.Є.* д.філол.н., проф.; *Пахаренко В.І.* д.філол.н., проф.; *Пашиє Л.О.* к.філол.н., доц.; *Приходко А.М.* д.філол.н., проф.; *Ромащенко Л.І.* д.філол.н., проф.; *Соболь В.О.* д.філол.н., проф. (Польща); *Чижмарова М.* к.філол.н., проф. (Словаччина); *Ярмоленко Н.М.* д.філол.н., проф.

**Адреса редакції та редакційної колегії:**

18000, Черкаси, бульвар Шевченка, 81,  
Черкаський національний університет ім. Б. Хмельницького,  
кафедра української літератури та компаративістики. Тел. (0472) 355395  
web-сайт: philolog-ejournal.cdu.edu.ua  
e-mail: kaflit@ukr.net

© Черкаський національний  
університет, 2017

## ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

УДК 82.0

**КАВУН Лідія Іванівна**, доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури та компаративістики Черкаського національного університету ім. Б. Хмельницького  
e-mail: kavun\_li@ukr.net

## ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИЙ АНАЛІЗ ПОЕТИЧНОГО ТВОРУ

*У статті розглядається система методологічних принципів і прийомів роботи із твором, здійснено конкретний приклад цілісного літературознавчого аналізу поезії Ліни Костенко «Не знаю, чи побачу Вас, чи ні». Це теоретична студія, що виникла із нагальної практики над роботою з поетичним твором студентів філологічного факультету та вчителів-словесників.*

**Ключові слова:** літературознавчий аналіз, поезія, поетична мова, ритм, метр, віршовий розмір.

**Постановка проблеми.** В історії філологічних наук віршознавство є однією з найдавніших галузей. Ще в доісторичні часи люди збагнули магічну силу слова. Невипадково спостереження над ритмічними формами, які культивувалися в давньогрецькому світі, можна знайти вже в Демокріта, Сократа, Платона, Аристотеля. Вони зауважували, що мистецтво, зокрема поезія, є актом пізнання, в основі якого лежить синтез. У ліричному творі наявна єдність окремих мотивів, об'єднаних певною спільною темою.

Поетична мова, на відміну від звичайної, побутової, має самодостатній характер. Згідно з висловлюванням Г.-Г. Гадамера, істина у ній самій; художня мова щось зображує, представляє, розігрує перед нами [3]. До числа фігур, які є визначальними для віршової мови, належать ритм і метр.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Наукове осмислення поетики ліричного твору є важливим напрямом літературознавчих досліджень. До питання аналізу поетичного тексту звертались відомі вчені-літературознавці такі, як: М.Л. Гаспаров, Ю.М. Лотман, Г.М. Фрідлендер, Е. Г. Еткінд, А.Б. Єсін, Л. Гінзбург, І. Качуровський та ін. Теоретико-літературні студії вірша є яскравим прикладом конфлікту інтерпретацій і спонукають сучасних дослідників (праці Безкровної І.О., Беляєвої Л.І., Костенко Н.В., Ткаченка А.О., Стефурак Р.І., Федотова О.І. та ін.) до пошуків інших пояснень його естетичної природи. Слушним є міркування Н. Костенко, яка стверджує, що дослідники поетичної творчості підходять до розкриття природи вірша «не тільки через його код, мову, а й через певну сферу людського буття. Із цього погляду емоційність вірша визначається насамперед тим предметом, який освоюється поезією, а також її особливою мовою» [7, с.20] У процесі аналізу необхідно враховувати два аспекти в теорії вірша, а саме: 1) вчення про вірш як певну специфічну мовну єдність і 2) парадигматику внутрішнього метра.

Одним із важливих дослідницьких умінь глибокого і всебічного вивчення художнього світу ліричного твору, безумовно, є аналіз поетичного тексту як спосіб заглиблення в образно-естетичну реальність, створену письменником, як об'єктивна необхідність, якщо ми, звичайно, хочемо серйозно долучитися до уявного діалогу з автором твору. Теоретики літератури стверджують, що «необхідною передумовою літературознавчого аналізу стає «входження» дослідника у свій предмет, і навпаки – «прийняття» художнього світу у свій внутрішній світ» [5, с.19]. В. В. Виноградов у праці «Стилістика. Теорія поетичної мови» виокремив два вектори завдань, що виникають при вивченні ліричних творів: «учення про композиційні типи мови у сфері словесної творчості, їх лінгвістичні відмінності, про прийоми їхньої побудови, про основні лексичні рівні в них, про принципи їх поєднання і їхню семантику» і «вчення про типи

композиційно-словесного оформлення закритих в собі творів, як особливого роду цілісних структур» [2, с.168, 177].

Однак і досі філологічний аналіз поетичного твору потребує цілісного і системного вивчення в сучасному літературознавстві. Комплекс окреслених питань і визначає **актуальність** дослідження.

**Мета студії** – теоретично обґрунтувати основи методології й систему методичних прийомів роботи з поетичним твором і практично їх реалізувати в цілісному літературознавчому аналізі поезії Ліни Костенко ««Не знаю, чи побачу Вас, чи ні»».

**Виклад основного матеріалу.** Аналіз вірша з погляду сучасного літературознавства повинен ґрунтуватися на вивченні особливостей побудови віршованих форм і осягнення тонкої матерії – головної думки твору. Структура художнього тексту – складна. Але виявити межі віршованих форм все-таки складніше. Узагальнюючи різні підходи до літературознавчого аналізу поезії, серед основних його рівнів можна зазначити такі: а) метрико-ритмічний; б) строфіко-композиційний; в) лексико-фразеологічний; б) інтонаційно-стилістичний, фонологічний, римовий; в) граматичний, морфемний, г) семантичний.

Сприймання поезії – це завжди напруження емпатійних можливостей читача, творче артикулювання різноманітних емоцій. Стильовою домінантою лірики, на відміну від епосу і драми, є особливий психологізм. Тут осягається внутрішній світ людини переважно крізь призму переживань, почуттів, емоцій, і розкривається він, в основному, статично, але більш глибоко і швидко, ніж в епосі. Варто пам'ятати, що в поетичному творі сюжет витіснено на останній план, натомість всю увагу зосереджено на розвитку почуття. Виокремлюють такі композиційні етапи розгортання почуття:

- а) вихідний момент розвитку почуття;
- б) розвиток почуття;
- в) кульмінація (можлива);
- г) резюме, або авторський висновок.

Найчастіше визначальним у вірші є образ ліричного героя. Недосвідчений читач, як правило, нерідко ототожнює ліричного героя з автором, або ж у творі з безособовою формою авторської присутності загалом не бачить автора. Зазвичай поет представляє цей образ від імені першої особи – «Я». У кожному ліричному вірші у справжнього поета нове «Я». Лірик у своїх творах говорить різними голосами ніби від імені різних персонажів. З образом героя тісно переплітається образ автора, тобто змодельоване письменником уявлення про себе, «маска», співвідносна з письменником, але не тотожна йому.

Літературознавчий аналіз передбачає розчленування структури твору на його «безконечно малі» сегменти та розгляд кожного з них як окремо, так і у взаємодії для осягнення його цілісності. Зрозуміло, що для наукового пізнання поезії як системи є важливим усвідомлення реципієнтом саме цієї естетичної завершеності. Для з'ясування оптимальної суб'єктно-образної організації тексту обираємо поезію Ліни Костенко «Не знаю, чи побачу Вас, чи ні».

- 1 Не знаю, чи побачу Вас, чи ні.
- 2 А може, власне, і не в тому справа.
- 3 А головне, що десь вдалечині
- 4 Є хтось такий, як невтоленна спрага.

- 5 Я не покличу щастя не моє.
- 6 Луна луни туди не долітає.
- 7 Я думаю про Вас. Я знаю, що Ви є.
- 8 Моя душа й від цього вже світає [6, с.281].

Цей твір увійшов до збірки «Вибране» (1989), зокрема до циклу «Летючі катрени». За жанром «Не знаю, чи побачу Вас, чи ні» – інтимна лірика. Панівний тип інтонації – напружений і, разом з тим, довірливо-інтимний, тонко нюансований, продиктований

тематикою твору, драматичним почуттям ліричної героїні. Ми бачимо, що її почуття здебільшого оксюморонне, воно поєднує в собі радість і біль, жагу і смуток.

Провідний мотив поезії – переживання чистого світлого кохання, яке досягається і сприймається як щасливий безцінний дар. Усвідомлення суперечливості цього почуття приходиться до авторки ще в збірці “Проміння землі”, поступово виникає і стає типовим для її інтимної лірики епітет “світле кохання”, що показує, як глибшає її розуміння цього феномена. Колись неприємний бік кохання – страждання – стає з часом світлим, бо в ньому лірична героїня відчуває шлях до внутрішнього очищення, катарсису («Хай буде легко. Дотиком пера»).

Внутрішній драматизм ліричної ситуації втілено у структурі тексту «Не знаю, чи побачу Вас, чи ні». Вірш побудовано за принципом монологізованого діалогу – розгорнутого звертання до другої особи. Така суб’єктна організація досить характерна для поетеси («Розкажу тобі думку таємну». «Моя любов», «Спини мене...» та ін.) і свідчить, на наш погляд, про яскраво виражений діалогічний тип мислення Ліни Костенко, що передбачає внутрішню конфліктність, очікування на відповідь, яка містить іншу точку зору. Висловлювання ліричної героїні спрямовані до коханого, який є внутрішнім адресатом вірша. Саме на цьому звертанні й побудовано поезію, експресивність якої створено найрізноманітнішими засобами виразності. Серед них найбільш помітними є синтаксичні. Так, два ключові за головною колізією рядки – 1-й («Не знаю, чи побачу Вас, чи ні...») і схожий за структурою – 7-й («Я думаю про Вас. Я знаю, що Ви є...») – чітко поділяють твір на дві частини, задають інтонацію твору, спрямовують розвиток ліричного сюжету. Поетесі вдається передати динаміку живого почуття. Вихідним моментом у його розвитку є усвідомлення ліричною героїнею свого щастя: її душа відкрилась і прийняла кохання як дар (1, 2 рядки). Далі відбувається наростання цього почуття (3 і 4 рядки) і кульмінація (5, 6 рядки).

Слова високої напруги наче наздоганяють одне одного, щоб відчутніше в найтонший спосіб передати магічну силу кохання. Анафоричний початок 2 і 3 рядків «А може ...А головне» відкриває читачеві глибину суперечливих переживань ліричної героїні, їх рух від сумніву до усвідомлення головного – щастя кохати.

Для вираження неперебутності кохання й розуміння його як життєвої необхідності Ліна Костенко використовує порівняння «як невтоленна спрага» (4-й рядок). Метафора «я не покличу щастя не моє» і гіпербола «луна луни» туди не долітає», яку підсилено тавтологією «луна луни», вказують на кульмінацію почуття і вияскравлюють відчуття межі, шляхетний самоконтроль, як характерні ліричній героїні. По цьому відчувається спад почуттів.

Метафора «моя душа й від цього вже світає» підкреслює, що лірична героїня змогла побачити в коханні найголовніше – подароване ним тепло, яке зігріває душу. Якщо її любов залишено без відповіді, то гідність диктує єдино можливий вихід – зберегти духовний зв’язок із коханим, що переростає у просторову тяглість цієї божественної даності – осяйного спокою. Неосяжну відстань, яка існує між ліричною героїнею і її коханим, неможливо подолати і не можна виміряти кілометрами, бо створено її морально-етичною максимою.

Впадає у вічі те, що лірична героїня звертається до коханого на Ви, як Анна Ахматова і Марина Цветаєва. Таке звертання є трепетно-шанобливим, а людина, названа цим займенником, підноситься майже на рівень ідеалу, жаданого й недосяжного. Для неї любов – явище духовно піднесене.

На фонічному рівні спостережено високу концентрацію голосних – **о** (15) й **а** (16), які додають сили й лункості; приголосний сонорний **н** (15) – звук надії, тяглість, простору, туги. Ритміка, підтримана алітераціями та асонансами, надає віршу елегантного звучання.

Чергування чоловічої та жіночої рими, знаходячись в особливих діалогічних відносинах, визначають суперечливість почуття ліричної героїні. Двозначна в цьому аспекті і римова пара 1-го і 3-го віршорядків: «чи ні – вдалечині», що висвітлює

внутрішній конфлікт твору – між розумом і серцем. Поезія Ліни Костенко – це психологічна драма, яку мистецьки майстерно відтворено на невеличкій за обсягом текстовій площі у 8 рядках.

Наші спостереження показують, як первинна емоція, враження іде назустріч думці і народжує вторинне переживання, як реальний почуттєвий досвід, осмислений ясним розумом ліричної героїні, обертається концепцією любові.

Поезію написано ямбічним 5-стопником, який виступає лідером у ямбічних мініатюрах Ліни Костенко. Цей факт є цілковитою закономірністю. У віршах другої половини ХХ століття Я5 посідає провідні позиції серед класичних розмірів, витісняючи з версифікаційного активу „старіший” 4-стоповий ямб. Ямбічні 5-стоповики, що увійшли у її „Вибране” засвідчують високу поетичну культуру і віртуозне володіння авторки цією метричною формою. Зокрема, у «Летючих катренах» цей розмір виявляє стрункість і пластичність, властиві класичному віршу Ліни Костенко. Напружений інтелектуалізм, емоційну динаміку катрена «Не знаю, чи побачу Вас, чи ні» втілено в метрико-ритмічній структурі, де посилені акценти у II, IV і V (100% наголошений) стопах і послаблені акценти у I, III (при незначному контрасті між I і II); поєднання слабких і сильних місць у зазначених позиціях передає експресивність ліричного вірша, його основну тональність – меланхолійність.

Підсумовує вірш резюме: «Я знаю, що Ви є. Моя душа й від цього вже світає». Саме ці слова надають поезії довершеності. Виникає відчуття, що тема виражена (вичерпана!) повністю, бо висловлено все, чим болить душа, і кожне додаткове слово – зайве.

**Висновки.** Отже, здійснений літературознавчий аналіз поезії Ліни Костенко «Не знаю, чи побачу Вас, чи ні» виявив найтісніший зв'язок ліричного сюжету та окремих компонентів структури поетичного тексту, які забезпечують повноту інформативного значення та естетичного змісту.

#### Список використаної літератури:

1. Брюсов В.Я. Синтетика поэзии: мысли и замечания / В.Я. Брюсов. – М.: КРАСАНД, 2010. – 184 с.
2. Виноградов В.В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика / В.В. Виноградов. – М.: изд. АН СССР, 1963. – 256 с.
3. Гадамер Г.Т. Лирика как парадигма современности / Г. Т. Гадамер // Актуальность прекрасного. – М.: Искусство, 1991. – С. 145 – 155.
4. Домбровский Володимир. Українська стилістика і ритміка. Українська поезика / Володимир Домбровский. – Дрогобич: Видавнича фірма «Відродження», 2008. – 488 с.
5. Есин А.Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения: учеб. пособие / А.Б. Есин. – 9-е изд. – М.: Флинта: Наука, 2008. – 248 с.
6. Костенко Л. Не знаю, чи побачу Вас, чи ні / Ліна Костенко // Вибране. – Київ: Дніпро, 1989. – С. 281.
7. Костенко Н. В. Українське віршування ХХ століття. [Текст] / Наталія Костенко. – Київ: Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2006. – 287 с.
8. Нестеров А. Герменевтика, метафизика и «другая критика» [Электронный ресурс] / А. Нестеров // НЛО. – 2003. – № 61. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2003/61/nester.html>
9. Москвин В.П. Теоретические основы стиховедения / В.П. Москвин. – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. – 320 с.
10. Томашевский Б.В. Избранные работы о стихе / Борис Томашевский. – М.: Издательский центр «Академия», 2008. – 448 с.

#### References

1. Brusov V. (2010). *Synthetics of Poetics*. Krasnodar (in Russ.)
2. Vinogradov, V. (1963). *Stylistics. Theory of Poetic Speech*. (Poetics). USSR (in Russ.)
3. Gadamer G. (1991). *Lyrics as a Paradigm of the Modern Times*. Moscow (in Russ.)
4. Dombrovskiy V. (2008). *Ukrainian stylistics and rhythmic. Ukrainian poetics*. Drogobych (in Ukr.)
5. Esin A. (2008). *The Principles and Approaches of the Analysis of the Literary Piece*. 9<sup>th</sup> edition. Moscow (in Russ.)
6. Kostenko L. (1989). *I Don't Know if I Will See You or Not/ Lina Kostenko*. Kyiv (in Ukr.)
7. Kostenko N. (2006). *Ukrainian poetry of the XX Century*. Kyiv (in Ukr.)
8. Nesterov A. (2003). *Hermeneutics, metaphysics and "other criticism"*. (in Russ.)
9. Moskvina V. (2009). *Theoretical Basics of the Poetry Studies*. Moscow. (in Russ.)
10. Tomashevskiy B. (2008). *Selected Works on Verse*. Moscow (in Russ.)

**KAVUN Lidia Ivanivna,**

Cherkasy National Bohdan Khmelnytsky University,

Associate professor of the Department of Ukrainian Literature and Comparative Studies, Doctor of Philology

e-mail: kavun\_li@ukr.net

### **LITERARY ANALYSIS OF THE POETIC PIECE**

**Abstract. Introduction.** Poetic language has its own independent character in comparison to the everyday language. According to G.G. Gadamer, the truth is in itself (language); the artistic language represents, depicts and plays something in front of us. Among the figures that are decisive for the poetic language uses rhythm and meter.

**Purpose.** The purpose of the article is to theoretically substantiate the foundations of the methodology and the system of methodical approaches of working with the poetic work and practically implement them in a holistic literary analysis of poetry by Lina Kostenko, "I do not know if I'll see you or not."

**Results.** Summarizing different approaches to the literary analysis of poetry, among the main levels of it, one can note the following: a) metric-rhythmic; b) strophic-compositional; c) lexical-phraseological; b) intonational-stylistic, phonological, rhyming; c) grammatical, morphemic, d) semantic approaches.

Perception of poetry is always a tension between the empathic capabilities of the reader, creative articulation of various emotions. Unlike the epic and drama genres, there is a special psychologism in the style of the dominant lyrics. Here the inner world of man is comprehended mainly through the prism of emotions, feelings, and it is revealed predominantly in the static manner, but it is done more deeply and quickly than in the epic. It is worth remembering that in the poetic work the plot does not get a lot of attention. Instead, all attention is focused on the development of a feeling. Emphasize the following compositional stages of deployment of a feeling:

- a) the starting point of the development of a feeling;
- b) the development of feeling;
- c) culmination (possible);
- d) summary or author's conclusion.

Often the defining part of the verse is the image of the main character. An inexperienced reader, as a rule, often identifies the lyrical character with the author, or in the work with an impersonal form of author's presence in general does not see the author. Typically, the poet presents this image on behalf of the first person - "I". In each lyrical poem the true poet is new "I". The lyricist in his works speaks in different voices as if on behalf of different characters. The image of the hero is closely intertwined with the image of the author, that is, the image of the author, modeled by the writer, (about the "mask"), correlated with the writer, but not identical to him.

Literary analysis involves the dismemberment of the structure of the work on its "infinitely small" segments and consideration of each of them, both individually and in interaction, to comprehend its integrity. It is clear that for scientific knowledge of poetry as a system it is an important awareness of the recipient of this particular aesthetic completeness. The genre of "I do not know if I'll see you or not" is intimate lyrics. The ruling type of intonation is intense and, at the same time, trustily intimate, finely nuanced, dictated by the theme of the work, a dramatic feel of the lyrical heroine. We see that her feelings are portrayed as oxymoron; it combines joy and pain, thirst and sorrow.

The leading motive of poetry is the experience of pure light love, which is comprehended and perceived as a happy invaluable gift. The awareness of the contradictory nature of this feeling comes to the author in the collection "The Rays of the Earth," the epithet of "light love" gradually emerges and becomes typical for her intimate lyrics, which shows how deeper her understanding of this phenomenon is. Sometimes the unpleasant side of love which is suffering occurs over time, because in it the lyrical heroine feels the path to inner purification, catharsis ("It will be easy to do it, with the touch of a feather").

The inner drama of the lyrical situation is embodied in the structure of the text "I do not know if I'll see you or not." The poem is built on the principle of a monologized dialogue which is an expanded appeal to a second person.

**Originality.** *For the first time in the Ukrainian literary theory, the bases of methodology and a system of methodical methods of work with poetic work have been theoretically substantiated and practically they have been realized in a holistic literary analysis of poetry by Lina Kostenko "I do not know if I'll see you or not."*

**Conclusion.** *Our observations show how the primary emotion, the impression comes to the mind and gives birth to a secondary experience, as a real sense of experience, understood by the clear mind of the lyrical heroine, which turns into a concept of love.*

*The poem is written using a five-stroke Iambic, who acts as a leader in the Yambic miniatures of the poetess.*

*A literary analysis of poetry by Lina Kostenko "I do not know if I'll see you," revealed a close connection between the lyrical plot and the individual components of the structure of the poetic text, which ensure the completeness of informative value and aesthetic content.*

**Key words:** *literary analysis, poetry, poetic language, rhythm, meter, verse size.*

*Одержано редакцією – 4.06.2017*

*Прийнято до публікації – 4.10.2017*



## ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

УДК 821.161.2

**ПОЛЩУК Володимир Трохимович**,  
доктор філологічних наук, професор,  
завідувач кафедри української літератури та  
компаративістики Черкаського національного  
університету ім. Б.Хмельницького  
e-mail: [kaflit@ukr.net](mailto:kaflit@ukr.net)

**ЛАСТІВКА Петро Петрович**,  
директор – художній керівник Черкаського  
академічного муздрамтеатру ім.Т. Г. Шевченка,  
заслужений діяч мистецтв України  
e-mail: [kaflit@ukr.net](mailto:kaflit@ukr.net)

**ПАВЛО ФИЛИПОВИЧ ЯК ТЕАТРОЗНАВЕЦЬ**  
(до постановки проблеми)

*У статті реалізовано спробу аналізу театрознавчих студій Павла Филиповича (1891-1937). Відзначено, що про цього митця і вченого написано багато дослідницьких матеріалів як про поета, перекладача й літературознавця, але практично обійдена увагою дослідників частина його творчого доробку як театрознавця. Між тим у першій пол. 1920-х П.Филипович виступав із театральними рецензіями й театрознавчими статтями.*

*Об'єктом аналізу в цій студії стали невеликі розвідки П.Филиповича «М.Заньковецька», «На шляху до нового театру», «Постановка «Газа» і український театр», а також кілька його статей-досліджень драматичних творів (І.Котляревського, Лесі Українки).*

*На основі аналізу низки праць П.Филиповича та спогадів про нього відзначено, що цей дослідник мав універсальну філологічну (передовсім літературознавчу) підготовку, в т.ч. в царині української, західноєвропейської та класичної російської літератури, зокрема і драматургії, виявив інтерес до організації театральної справи. Як фаховий літературознавець, зорієнтований на кращі зразки світової драматургії, П.Филипович, стверджується в дослідженні, й до характеристики історії та сучасного йому стану українського театру підходив із «європейськими» мірками. Наголошено, що цей учений об'єктивно оцінив заслуги і значення класичного українського театру, наголосив на збереженні кращих його досліджень, водночас артикулювавши в аналізованих статтях на необхідності оновлення театрального життя. Аргументовано зазначається, що орієнтиром модернізації українського театру він ставив постановки Лєся Курбаса в «Молодому театрі» й «Березолі».*

**Ключові слова:** Павло Филипович, театральна сфера, класичний театр, Марія Заньковецька, етнографічно-побутові п'єси, модернізація, ритм, синтез мистецтв, Лєсь Курбас, «Березіль».

**До постановки проблеми.** Павло Филипович, його творчість і наукова діяльність, його доля із трагічною розв'язкою загалом не обійдені дослідницькою увагою, особливо в останні три десятиліття. Але в усьому написаному про нього майже зовсім, якщо не зовсім, обійдена ще одна цікава грань його таланту і його наукових інтересів. Мовиться про його інтерес до сфери театрального мистецтва. Ця грань обдарування й компетентності поета і вченого, принаймні в автор цих нотаток, особливу зацікавленість викликала після того, як в укладеній Раїсою Мовчан книзі «Самі про себе. Автобіографії українських митців 1920-х років» (2015) були прочитані дві автобіографії П.Филиповича, в одній із яких (від 1924) він зазначав, що «за останні роки надрукував чимало театральних рецензій» [1, с. 412]. А в іншій, написаній 25.05.1925 р., П.Филипович подає ще цікавішу інформацію про те, скажімо, що він «читав епізодичні лекції в літературній студії «Березіль» (зима 1922-23), в «Мастерской художественного слова»,

в студії ім. Михайличенка та ін.» [1, с. 414], тобто в театральних колективах. І, певно ж, мовилося там передовсім про сферу драматургії й театру. На жаль, згадані П.Филиповичем «чимало театральних рецензій», розсипаних у періодиці першої пол. 1920-х, ще варто шукати і збирати (тому й підзаголовок у цій статті – «До постановки проблеми»), але наявні «під руками» Филиповичеві публікації театрального профілю дозволяють проблему означити й виснувати цілком певні судження про фаховість П.Филиповича в аналізованій царині.

**Мета статті.** Власне, про фаховість Павла Филиповича, тим паче в його публікаціях 1920-х років, ставити питання якось некоректно з огляду на його відому енциклопедичну обізнаність із письменством, українським і зарубіжним, ХІХ – перших десятиліть ХХ століття та його ж наукову сумлінність. Просто необхідно звести під один тематичний «дах» відповідні відомості його біографії та дослідницьких студій. А також згадати, що цей чоловік був одним із найглибших джерелознавців саме в царині письменства, до якого належить драматургія і тісно «примикає» театр.

**Виклад основного матеріалу.** Саме Павла Филиповича залучив Сергій Єфремов для коментування Шевченкового «Журналу» (Щоденника) в частині апелювання в ньому до імені чи творів західноєвропейських і російських письменників, серед них зокрема й Гете. Більшу увагу в цьому конкретному коментарі П.Филипович відводить питанню обізнаності Т.Шевченка з «Гетевою трагедією «Фауст» [2, с. 332-333]. Інформаційно-аналітична глибина й вичерпність означеного коментаря, стислі, але влучні фрази-характеристики геніального твору Гете, як і тлумачення Т.Шевченком того твору, самі собою свідчать про ґрунтовне розуміння коментатором природи драматичного твору (взагалі й конкретно – «Фауста») й особливостей його втілення на сцені. Зі студій над поемами і драматичними поемами Лесі Українки видно, що П.Филипович добре знав драматургію Шиллера, Байрона, Ібсена (частіше він покликався саме до відповідного досвіду останнього, зокрема в студіях «Леся Українка», «Гене́за драматичної поеми Лесі Українки «У пуці»). Зокрема в першій зі статей він зауважував: «Головна заслуга її в тому, що вона перейнялась самим духом нової західноєвропейської та російської літератури, тим індивідуалізмом, який од Байрона до Ібсена розвивався неупинно і блискуче... Драматична творчість Лесі Українки, як і творчість Ібсена, пронизана огнем ідеї» [3, с. 107].

У другій же з названих статей П.Филипович, послуговуючись при аналізові й «чернетками драми», які зіставляв із друкованим текстом драматичної поеми «У пуці», тобто простежував і рух авторського задуму та його остаточної реалізації, нотував: «Якби Леся Українка хотіла дати лише нову варіацію мотиву, розробленого в «Ворогові народу» Ібсена, чи в його «Бранді», чи в інших творах Ібсена та багатьох зах.-євр. [так у тексті – В.П.] письменників кінця ХІХ в., якби вона обмежилась тільки черговим задумом тупої та лицемірної «юрби» та апотеозом незламного «героя», то драма «У пуці» була б явищем і мало оригінальним, і, власне, малозначним» [4, с. 20].

Варто відзначити й те в цікавій там темі, що й Павло Филипович особливо, і його друзі-неокласики були театралами, охоче відвідували вистави, котрі інколи відлунювали навіть у їхніх творах, як те сталося з виставою О.Вайльда «Саломея», що її було поставлено в Києві влітку 1919-го в «Соловцовському театрі». Ту історію описав у «Спогадах про неокласиків» Юрій Клен [див.: 5, с. 36-37]. І Филипович, і Зеров «відгукнулися» на виставу сонетами, у смисловому сенсі доволі різними, оскільки сюжет і акторська майстерність, спостережена ними на кону, викликала в них різні асоціації. Цікаву й актуальну тут інформацію почерпуємо і зі спогадів молодшого Филиповичевого брата Олександра, який, ставши 1922 року студентом університету, мешкав у квартирі старшого брата, знався з його друзями. Скажімо, О.Филипович пише, що поруч із ними «мешкав відомий театрознавець, професор драматичного інституту ім. Лисенка Петро Іванович Рулін...» [6, с. 50]. До слова, у згаданому вище коментуванні Шевченкового журналу, П.Рулін коментував саме театральну сферу, працюючи поряд із

П.Филиповичем. Далі в спогадах О.Филиповича є ще одна промовиста інформація про початок 1920-х: «Культурно-мистецьке життя Києва почало відроджуватися. Поруч із старим побутовим театром, яким керував і в якому ще грав корифей української сцени П.Саксаганський, розвивав свою діяльність новий модерний театр «Березіль» під керівництвом винятково талановитого і оригінального режисера Леся Курбаса. Українізувалась опера. Крім класичних європейських опер у ній з великим успіхом ішли прекрасно поставлені українські оперети та опери: «Наталка-Полтавка», «Запорожець за Дунаєм», «Тарас Бульба», «Майська ніч», «Ніч перед Різдвом» [там само]. На такій відроджувальній хвилі заявив про свій «театральний» інтерес і Павло Филипович. Окрім низки театральних рецензій, котрі ще треба розшукувати в газетній періодиці поч. 1920-х, він пише принаймні кілька невеликих статей, із яких, проте, можна скласти достатньо цілісне уявлення про погляди поета-вченого на театральну сферу.

1922 року минуло 40-річчя сценічної творчості видатної актриси українського класичного театру Марії Заньковецької, й Павлові Филиповичу випало, з його ж ініціативи, діяльно підключитися до відзначення цієї дати, оскільки, певно, з тим відзначенням виникли якісь проблеми, про що можна судити хоча б із початку Филиповичевої статті, в якому він розмірковує над проблемою забуття знаних людей («наших поетів, композиторів, художників») або ж збереження пам'яті про них. У статті «М.Заньковецька» П.Филипович відзначає особливості становища саме акторів: «Хай, з'являючись на театральному кону, він щасливіший за інших митців, може відразу відчувати свій творчий зв'язок з життям, свій безпосередній вплив на увагу глядача. Але зійшов він з сцени і разом з тим перестав існувати для театру, взагалі для мистецтва як активний чинник і джерело естетичної насолоди» [7, с. 7]. У цьому зв'язку автор статті закликав усіма можливими в кожен час способами зберігати документи, голос, фото, спогади про митців. Після такого загального вступу П.Филипович, покликаючись до статей І.Нечуя-Левицького та В.Дурдуківського про ювілярку, стисло і досить влучно проаналізував особливості творчого самовияву М.Заньковецької в контексті художньої стилістики українського класичного театру («театру корифеїв»), мовлячи про його «художній реалізм»: «... реалізм Заньковецької – художній, він тісно сполучений з «геніальною простотою» (слова Уманова-Каплуновського) і поетичною правдою. Суворін підкреслював, що взагалі в українських виставах була «какая-то эстетическая мерка, не допускающая ничего резкого и грубого», навпаки – «в русских бытовых пьесах мы сплошь и рядом натываемся на эту грубость, будто требуемую реализмом» [там само].

У невеликій статті П.Филипович демонструє обізнаність із судженнями чи рецензіями знаних театральних критиків (тут – стосовно М.Заньковецької), а також вельми фахово й різнобічно оцінює театральну гру актриси, її новаторський талант. Аналіз же, своєю чергою, атестує самого автора статті, який послідовно розмірковує про багатство настроєвості голосу актриси, про органічне творення нею різних психологічних ситуацій на сцені, про такий же органічний перехід від одного стану до іншого тощо. «Вона прекрасно грала і тихих, ніжних, прибитих долею натур, і героїнь з сильним темпераментом і волею (грала також і комедійні, веселі ролі)» [7, с. 8]. П.Филипович пише про не завжди досконалий рівень п'єс, у яких грала Заньковецька, але і в них «в утворених нею ролях була загальнолюдська правда – правда живої душі» [там само]. Автор статті відводить Заньковецькій ту місію на сцені, яку здійснив у поезії Тарас Шевченко: «І коли Шевченко в галузі слова з'єднав національне з універсальним, то і Заньковецька в мистецтві театральному виявила такі ж великі можливості українського народу» [там само].

У тому ж ювілейному збірнику, одразу після статті про М.Заньковецьку була вміщена ще одна невелика стаття П.Филиповича – «На шляху до нового театру», в якій автор, відштовхуючись від утішання ювілеєм великої актриси, переводить розмову в площину свого сьогодення й означає низку «больових точок» у справі творення «нового театру»: «Трюїзмом стало твердження, що вмер старий етнографічний театр, що та

«європеїзація» української сцени... виведе нас на широкий шлях справжнього культурного розвитку» [7, с. 8]. П.Филипович пише про втрату часу, про бездіяльність багатьох, від кого залежить справа театру. «І не самою матеріальною скрутою пояснюється безпорадний стан, в якому опинився театр... Майже повна відсутність свідомих керівників, випадковість і непродуманість репертуару, обмежена кількість талановитих, а головне – художньо освічених акторів, брак глядачів, інертність та байдужість їх – все це боляче відбивається на розвитку нашого театру, загальмувало його, довело до кризи» [там само].

Що ж до шляхів виходу з означеної кризи, то П.Филипович полемізував із тими, хто закликав повернутися до побутовості й етнографізму. До слова, неокласик, на відміну від низки «ультрареволюційних» діячів і митців, які закликали відмовитися від усього «старого» й будувати «нове мистецтво», відзначав немало позитивів у театрі класичному («Багато є в ньому речей, хоч і мелодраматичних здебільшого, але змістовних, цінних і в психологічному, і в побутовому, іноді і в соціальному відношенні...»). Але і в цій театральній площині мав бути поступ, скажімо, використання «витончених обробок народної пісні у найновіших композиторів – Леонтовича, Степового та інших...». П.Филипович наголошує на потребі «нових акторських сил», яких «чорноземля» просто так не дасть. Навіть не театральні інститути чи студії вирішують цю проблему, а сам театр, у якому «актор має більшу можливість виявити свою індивідуальність». П.Филипович високо, але й не без критицизму в контексті поставлених проблем, оцінює поставлені Л.Курбасом «Гайдамаки» чи «біо-механічні» спроби Мейерхольда в Москві, бо останні, на його думку, «убивають в акторі живу людину со всіма її своєрідними почуттями, радощами, жалями, пристрастями». Порятунком і шляхи до творення нового театру П.Филипович бачить не тільки в режисурі, не стільки в декоруванні, скільки у вихованні нового актора, на якого «бідний сучасний український театр»: «Мистецтво актора, виховання нового актора – ось чого вимагає все більше наша сучасність. Почути хвилювання живої людської душі, її героїчні змагання, її страждання, турботи, радощі – це приваблювало і буде приваблювати тих, для кого театр не тільки забавка» [там само]. Певно ж, цитовані слова писав 1922 року майбутній «неокласик», митець-гуманіст, задивлений у багатства національної та зарубіжної духовної культури, людина, яка розуміла її непроминальну цінність. Можна з певністю твердити, що з таких же позицій писалися і згадані театральні рецензії, котрі слід розшукувати.

Одна з них, до речі, знайдена, вона справді зацікавлює. Мова про рецензійну статтю П.Филиповича «Постановка «Газа» і український театр», опубліковану в газеті «Пролетарська правда» 1923 року під криптонімом П.Ф. [див.: 8]. У цій статті, написаній під враженням «Курбасівської постановки драми Кайзера», яку рецензент називає «величезною подією в театральному житті взагалі – не тільки київської, – для української ж сцени її значення, можна сказати, виняткове, що визначає цілу «епоху». П.Филипович і тут повторює деякі раніші власні міркування щодо розвитку театральної справи в Україні, ролі етнографічного й побутового репертуару тощо. Він відзначає й те, що діячі «старого» театру розуміли потребу оновлення і що «в театрі Садовського вже означилась «європеїзація» української сцени», але це був лише певний такий собі «школярський» етап, для якого властивим було «в кращому разі стилізоване» освоєння класики давньої (Софокл, Шекспір, Шиллер та ін.) й недавньої (Ібсен). До слова, у вірші П.Филиповича «М.К.Заньковецькій», написаному в тому ж 1922-у і прочитаному на ювілейному вечорі актриси, є такі рядки:

До берегів Дніпра, у степові простори,  
Йшли Музи Греції і не знайшли стежок... [7, с. 4].

Така ситуація, на переконання рецензента, не відповідала духові нового часу, «дійсність владно вимагала від українського театру відображення бурхливої сучасності, її революційного ритму». Навіть створений Л.Курбасом «Молодий театр» певний час «не вловлював» пульсу сучасності й тільки з часом опанував нову модерну стилістику

(«Правда, в нього були вимушені тоді поступки реалізму й «нутру», ставилися в ньому інколи для «публіки» слабкі п'єси Винниченка, але такі постановки, як «Цар Едіп» Софокла, «Горе брехунові» Грильпарцера, «Вертеп», інсценування «Івана Гуса» Шевченка та його ліричних віршів – ясно накреслили нові шляхи»). Особливої ваги в Курбасових постановках П.Филипович надає ритмові, посиляючись на «глибокі думки Ніцше» та «прекрасні дослідження Бюхера», за якими «ритм і робота тісно пов'язані, ритм організовує роботу колективу». Власне, ледь не вся порівняно невелика стаття-рецензія варта цитування, бо в ній доволі зримо окреслюються театрознавчі компетентності автора. Далі П.Филипович виразніше розкриває власне розуміння «гармонійного синтезу основ ритму», який приводить 1) до магічного впливу мистецтва через динаміку (що виявляється яскраво вже в «Гайдамаках») та експресіонізм, який досягається ритмічним жестом і загальною виразністю тіла; 2) до організованого колективного дійства». Розуміється, що такі свої рецензійні теоретизування П.Филипович висновував під впливом переглядів цілої низки Курбасових вистав (а згадуються тут, окрім уже названих, і «Жовтень», і «Рур») і студіювання сучасної рецензентів театрознавчої літератури. Але в будь-якому разі фаховість Филиповичевих суджень тут незаперечна. Правда, за тою ж рецензією можна спостерегти, що П.Филипович, принаймні на початку 1920-х, підпав під магію «ритму й колективізму» дещо соціологізованого чи, можливо, й вульгаризованого, коли він пише про «ритмічно організовану волю колективу – пролетаріату» чи про те, що «виступила на сцену боротьба класів».

Що ж до самої оцінки Курбасової вистави «Газа», то П.Филипович пише, що це «блискуче, яке підбиває «підсумки», завершення творчих устремлінь Курбаса і майстерні «Березіль», що «на українській сцені цей гармонійний синтез мистецтв (крім тексту драми мається на увазі робота художника Меллера й музиканта Буцького – В.П.) уперше здійснився з високою художністю».

**Висновки.** Навіть із цих кількох проаналізованих театрознавчих публікацій П.Филиповича видно, що в першій половині 1920-х він був цілком «у темі», був під магією театру й розумівся в тому вельми фахово. Хтозна чому, але надалі цей талановитий чоловік від театральної сфери відходить, принаймні як її аналітик. Бібліографія його публікацій про це теж свідчить. Поет і літературознавець у своїх дослідженнях зупиняється на інших темах і сферах. Правда, до цікавої нам тут проблематики можемо долучити невеличку розвідку «До тексту «Москаля Чарівника» (1924), в якій П.Филипович із властивою йому уважністю й точністю аналізує відшуканий ним фрагмент знаного водевілю І.Котляревського, фрагмент, який у низці публікацій водевілю був відсутній. У цій, власне, текстологічній розвідці є і судження скоріше театрознавчої семантики, коли П.Филипович нотує, що «сценка ця цікава й цінна для загальної характеристики п'єси (типова «комічна оперета XVII віку)...» [9, с. 237].

Отже, до поетичного, перекладацького й літературознавчого таланту Павла Филиповича ми з повним правом можемо додати й театрознавчий.

#### Список використаної літератури:

1. Самі про себе. Автобіографії українських митців 1920-х років / Укл. Р.Мовчан. – К., 2015. – 640 с.
2. Твори Тараса Шевченка. – Том IV: Журнал / Під заг. ред. акад. Сергія Єфремова. – К., 1927. – 784 с.
3. Филипович П. Літературно-критичні статті / П.Филипович. – К., 1991. – 270 с.
4. Филипович П. Генеза драматичної поеми Лесі України «У пущі» // Українка Леся. Твори. – Т. IX. Драми. – К., 1930. – С. 7-27.
5. Київські неокласики. Серія «Українські мемуари» / Укл. В.Агеєва. – К., 2003. – 352 с.
6. Филипович О. Життєвий і творчий шлях Павла Филиповича / О.Филипович // Сучасність. – 1961. – №10. – С. 46-71.
7. Филипович П. М. Заньковецька / П.Филипович / «На честь сорокалітньої праці М.К.Заньковецької». Збірник. – К., 1922. – С. 7-8.
8. П.Ф. [Павло Филипович]. Постановка «Газа» і український театр // Пролетарська правда. – 1923. – 1 травня.

9. Филипович П. До тексту «Москаля Чарівника» / П.Филипович // Записки історично-філологічного відділу ВУАН. – Кн. 4. – К., 1924. – С. 236-237.

#### References

1. *About themselves. Autobiographies of the Ukrainian artists of the 1920s.* (2015). In R. Movchan. Kyiv (in Ukr.).
2. *Workings by Taras Shevchenko. Tom IV.* (1927). In S. Yefremov (Ed.). Kyiv (in Ukr.).
3. Phylypovych, P. (1991). *Literary and critical articles.* Kyiv (in Ukr.).
4. Phylypovych, P. (1930). Genesis of the dramatic poem by Lesia Ukrainka “In the Forest”. *Lesia Ukrainka. Literary workings. Tom IX.* Kyiv (in Ukr.).
5. *Kyiv neoclassics* (2003). In V. Ageyeva. Kyiv (in Ukr.).
6. Phylypovych, O. (1961). Biography and literary way of Pavlo Phylypovych. *Modernity, 10, 46-71* (in Ukr.).
7. Phylypovych, P. (1922). M. Zan'kovetska. *In honor of the forty-year work of M. K. Zan'kovetska.* Kyiv (in Ukr.).
8. P. Ph. (1923). The production of “Gaz” and the Ukrainian theater. *The Proletarian truth, the 1<sup>st</sup> of May* (in Ukr.).
9. *Notes of the historical and philological department of VUAN. Tom 4.* (1924). Kyiv. (in Ukr.).

#### **POLISHCHUK Volodymyr Trokhymovych,**

Doctor of Philological Sciences, Professor, Chair of the Department of Ukrainian Literature and comparative studies Bohdan Khmelnytsky National University at Cherkasy  
e-mail: [kafilit@ukr.net](mailto:kafilit@ukr.net)

#### **LASTIVKA Petro Petrovych,**

Director - artistic director of the Cherkasy Academic Museums Theater. T. Shevchenko, Honored Worker of the Arts of Ukraine  
e-mail: [kafilit@ukr.net](mailto:kafilit@ukr.net)

#### **PAVLO FYLYPOVYCH AS A THEATROLOGIST (to problem formulation)**

*The article focuses on the analysis of theatre studies of Pavlo Fylypovych (1891-1937). It is noted that a lot of research materials have been written about this artist and scientist as a poet, translator and literary critic, however, researchers have not paid attention to the part of his creative work concerning him as a theatrologist. Meanwhile, in the first part of 1920s, P. Fylypovych presented his theatrical reviews and theatrological articles.*

*The object of the analysis is the following findings of P. Fylypovych: “M. Zankovetska”, “On the way to a new theatre”, “The production of “Gas” and “Ukrainian theatre”, and a few study articles of drama works (by I. Kotliarevsky and Lesia Ukrainka).*

*On the basis of a number of P. Fylypovych's works and memories about him, it is noted that this researcher had universal philological (Literature studies) training, particularly, in the scope of Ukrainian, West European and classical Russian literature and drama showed his interest to the organization of the theatre affair. As a professional literary critic, focused on the best examples of world drama, P. Fylypovych met the “European standards” in the characteristics of history and the contemporary state of Ukrainian theatre. It is stressed that this scientist objectively evaluated the merits and values of the classical Ukrainian theater, pointed out the preservation of its best research, and, at the same time, focused on the necessity of renovation of theatrical life in the analyzed articles. It is pointed out that he put Les Kurbas's staging in “Young Theatre” and “Berezil” as a landmark of modernization of the Ukrainian theatre.*

**Key words:** Pavlo Pylypovych, theater sphere, classical theater, Maria Zankovetska, ethnographic household plays, modernization, rhythm, synthesis of arts, Les Kurbas, “Berezil”.

Одержано редакцією – 6.09.2017  
Прийнято до публікації – 4.10. 2017

УДК 821.161.2-21

**АТАМАНЧУК Вікторія Петрівна**, кандидат філологічних наук, доцент, докторант Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка  
e-mail: [victoriaatamanchuk@gmail.com](mailto:victoriaatamanchuk@gmail.com)

### **ХУДОЖНЄ ОСЯГНЕННЯ ПРОБЛЕМИ ДУХОВНИХ ПЕРЕТВОРЕНЬ У ДРАМАТИЧНИХ ПОЕМАХ ЮРІЯ ЛИПИ («Корабель, що відпливає», «Троянда з Єрихону», «Слово в пустині»)**

*У статті окреслюється поняття духовності та досліджуються особливості його художньої репрезентації у драматичних творах Юрія Липи; визначаються жанрові ознаки творів; простежується взаємозумовленість змістових та формотворчих складників; аналізуються форми художньої умовності, використані автором. Увага приділяється визначенню онтологічних складників художньо-естетичних конструкцій у творах «Корабель, що відпливає», «Троянда з Єрихону», «Слово в пустині». Досліджуються форми художньої репрезентації поняття внутрішніх перетворень, обумовлених сутнісними змінами; визначаються ідеї, які структурують зміст і форму творів Ю. Липи. Окреслюються ключові поняття, які формують художню цілісність: поняття розвитку і саморозвитку як необхідної умови існування («Корабель, що відпливає»), розкриття незнищенних внутрішніх ресурсів («Троянда з Єрихону»), розрізнення істинного й ілюзорного («Слово в пустині»).*

**Ключові слова:** драматична поема, художня умовність, духовне перетворення, герой, жанр, конфлікт, символ, Юрій Липа, архетип, образ.

**Постановка проблеми.** Жанр драматичної поеми у творчості Юрія Липи представлений досить потужно. Звернення саме до цього жанру дає змогу письменнику мистецьки відобразити певні явища, процеси, використовуючи можливості художнього втілення через дії та емоції, що створює ефект усебічного розкриття осмислюваних дискурсів. Юрій Липа увиразнює філософський аспект, оскільки художні проблеми характеризуються багатовимірністю тлумачень, що обумовлюється також і жанровою специфікою творів.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Важливим літературознавчим здобутком є дослідження Є. Маланюка [1], який окреслив напрям вивчення поетичної творчості Юрія Липи. У 1990-2000-х рр. художні досягнення поета стали предметом наукових зацікавлень багатьох дослідників. С. Хороб [2] звертає увагу на рецепцію творчості Юрія Липи Григором Лужницьким, Т. Салига [3] аналізує творчі взаємини та перегуки Євгена Маланюка і Юрія Липи, О. Янчук [4] досліджує творчу біографію поета. Художньо-стильові особливості поезії Юрія Липи вивчають О. Баган [5], Б.Криса [6]. Дослідження науковців І. Жифарської [7], Т. Мейзерської [8] присвячені вивченню жанрових особливостей творів Юрія Липи, езотеричної проблематики.

**Мета статті** полягає у визначенні жанрових параметрів творів Юрія Липи «Корабель, що відпливає», «Троянда з Єрихону», «Слово в пустині»; у дослідженні особливостей художнього втілення та вираження ключових проблем у названих творах та їх співвіднесення із жанровою структурою; у з'ясуванні художньо-естетичних засад репрезентації проблеми внутрішніх метаморфоз у драматичних поемах.

**Виклад основного матеріалу.** Художня творчість Юрія Липи відзначається філософською насиченістю, глибоким осмисленням основоположних проблем буття, які мають духовну проекцію, використанням своєрідних форм художньої умовності, що розкривають особливості вираження основоположних виявів людської свідомості. Виключну художню цінність являють драматичні поеми, у яких розкриваються ключові екзистенційні проблеми, що охоплюють процеси глобальних метаморфоз свідомості й водночас відображають архетипність цих зрушень.

Твір «Корабель, що відпливає» представляє зміни емоційно-подієвих парадигм, які засвідчують розкриття сутнісних буттєвих імпульсів, що переживаються на глибинному рівні. Ключова постать короля організовує подієву структуру драматичної поеми. Водночас він перебуває поза межами звичного плину, оскільки ніяк не реагує на дії інших, спрямовані на нього, і які, по суті, мають перешкодити йому, точніше ініційованій ним діяльності (відпливанню корабля) чи принаймні виразити протест. Сутнісний імпульс, що спонукає короля до небезпечної подорожі, стає основоположним у формуванні динаміки процесу – усі контрверсії ніяк не впливають ні на короля, ні на його задум, ні на здійснення задуму. Автор показує прославляння, яке не перешкоджає наступному висловленню протесту.

Ю. Липа символічно зображає певні закономірності буття, які викликають спротив через обмеженість сприйняття, і виразника цих закономірностей (короля). Корабель, що відпливає, символізує перехід від одного стану до іншого – від безпечного звичного існування до руху в напрямі до невідомих, імовірно, небезпечних змін. Король спрямовує процес, оскільки здатний усвідомлювати більше, ніж його піддані. Зміни, як необхідна форма існування та розвитку свідомості, викликають активний спротив. Піддані прославляють короля й поклоняються йому тоді, коли він символізує їхні уявлення про звичний устрій. Коли ж король своїми діями розбиває уявлення, які на нього спроектували піддані, услід йому летить каміння й стріли.

Король керується зрозумілими тільки йому мотивами, визначальною є його особиста воля. Сильна воля короля визначається внутрішніми імпульсами, цим він вирізняється з-поміж тих, які потребують зовнішнього керівництва. Поклоняючись королю, піддані поклонялися власним ілюзіям, з якими його асоціювали, поки він їх не зруйнував: він здійснював свою місію, рухався у невідомому напрямку, тим самим позбавляючи їх можливості продовжувати зручний самообман. Мужі висловлюють власну позицію, що обумовлена тими перевагами, які вони одержували від керівництва короля: «Не пускайте його. – Він з нами. – Він водив нас, як крилатий лев, до звитяжства. – Храми й святині дав нам. – Нехай веде нас далі, далі. – Коли став на чолі, – Не сміє покинути. – Назустріч йому. – Не пускайте» [9, 167]. Жіноцтво їх підтримує, але наголошує більше на психологічній залежності: «Що буде з нашими казками, як він покине нас? – Не пускайте його!» [9, 167].

Король символізує відстороненість від поверхових оманливих проявів: він не реагує ні на поклоніння, ні на каміння, яке кидають услід. Здійснюваний королем намір важливіший і потужніший за колективне засудження, нерозуміння, неприйняття: «...і спорхує корабель у синяву морську без жалю...» [9, 169]. Гнітюча, несприятлива атмосфера, що відображає негативні переживання люду, стає лише тлом, яке не впливає на покликання короля, що символізують білі вітрила: «У чорносиній хмарі ховаються білі вітрила» [9, 169].

У творі є своєрідне обрамлення у вигляді пісні пустельника на початку й у кінці твору, яка утверджує декілька важливих ідей: про внутрішнє відчуття божественного, про споглядання божественного у довколишньому світі та про возвеличення божественного як першооснови існування.

Пісня пустельника викликає певний резонанс: «Усе сповнюється дзвенінням, гаморливостями, шелестами й шумами, мов чаша, що в ній закипіло вино. / Земля шумить і море грає» [9, 161]. Художній ефект підсилюється розмовою молодшого і старшого воїнів, які очікують початку королівського походу.

Розпочавши твір із величних картин, що відобразили урочистість моменту, Ю. Липа переніс увагу на міщанське середовище, яке не сприймає задуму короля, говорячи про його божевілля і майбутню поразку. Майбутній похід короля спричинює справжнє збурення, що підтверджує розмова двох сліпих старців, а потім і промова підпалача, який змальовує страшні фантазмагоричні картини перед воїнами короля, намагаючись схилити їх до зради. Він хоче знищити корабель, знищивши тим самим прагнення до змін і руху:



«Хай огонь спалить корабель і його оманності!» [9, 165]. Старший воїн надає загибелі підпалача символічного значення. Звертаючись до трупа, він говорить: «Линь, вістуй про наше відплиття. Немає стриму нам, ось наше перше слово» [9, 165]. Намір виявляється сильнішим за жажливі зовнішні перипетії, які ніби підкреслюють його неможливість та нездійсненність. Увесь похід і все, що з ним пов'язано, перебуває в якійсь іншій площині по відношенню до довколишнього світу. Усе вирує, щоб перешкодити походу, але похід розгортається за іншими, незалежними від зовнішніх впливів, закономірностями.

Автор підкреслює високий трагізм здійснюваного наміру короля – усе віщує про негативні наслідки. Особливо увиразнюється відчуття загрози через всезагальне сум'яття народу («З берега дивляться юрби, як одно стривожене лице» [9, 168])

Протиставлення високої місії і звичайного життя показане через образ молодшого воїна. Він проходить через різні стадії власних відчуттів: спочатку визначальним для нього є прагнення до звитяжних дій, потім його захоплює вир емоцій та пристрастей, і, зрештою, він згадує про присягу королю. Драматург використовує нагромадження гнітючих, різких образів, що розривають звичний плін життя і водночас підкреслюють похмуру урочистість початку походу: «Оглушливі, тривожні рокоти сурм прокотилися над містом, берегом, морем. У далекім місті рух дивний і гуканина: «Благайте його!» Ревіння зіп'ялось і впало» [9, 166-167].

У короля «любовні», «лагідні» «світлі очі» [9, 167], що свідчить про його виняткову рішучість, перед якою відступають чоловіки, які хотіли протестувати, і жінки, які намагалися вмовляти, а діти його «пускають, радісно сміючись, на корабель» [9, 167]. Внутрішнє рішення короля є усвідомленим (він відчуває необхідність здійснення свого покликання), але ірраціональним (не знає, чим воно обумовлюється).

Рішучість і внутрішня сила короля протиставляється страхом і королеви, і людей. Якщо вони говорять про приреченість обраного ним шляху, про страшні випробування, то він відповідає, відчуваючи власну винятковість: «Та я – король» [9, 168]. Люди намагаються підпорядкувати короля колективним прагненням («Ти сильний тільки з нами» [9, 168]), знецінити його покликання («А хто тебе покликав? – Злобна темрява. – Туманні привиди. – Сни, сни кличуть тебе» [9, 168]).

У драматичній поемі Ю. Липи «Корабель, що відпливає» репрезентована ідея фундаментального перетворення. Автор зображає трансформаційні процеси, які викликають спротив і невдоволення, з одного боку, та відчуття гострої необхідності змін – з іншого. Король, якого люди сприймали як свого провідника, стає виразником ідеї змін як необхідної обумовленості, незрозумілої для них. Саме король здатен відчути і здійснити покликання, яке люди не можуть збагнути. Назва твору визначає художнє осягнення процесу перетворень: образ корабля, що відпливає, вказує на завершення попереднього стану і перехід до нового. Формується внутрішня готовність до радикальних змін (короля покликано), а щоб здобути нову якість, він повинен звільнитися від звичного. Із символу для народу він перетворюється на анти-символ, коли залишає юрбу й відпливає всупереч її прагненням, тому люди втілюють поняття статичності, а король – динаміки. Корабель, що відпливає, і король як причина цього процесу означають стан буття в конкретну мить без прив'язок до минулого, яке вже не є актуальним, та абсолютної готовності до реагування на ймовірні виклики.

Твір «Троянда з Єрихону» дослідники визначають як драматичну поему. У його назві міститься вказівка на позачасові цінності, що становлять внутрішню основу й зміст форми, але формою не обмежуються. Мається на увазі дивовижне перетворення людської душі, перехід від стану змученості, виснаженості до відчуття енергії та внутрішньої цілісності через усвідомлення своєї мети й призначення. У драматичній поемі наголошується на єдності, яка має містичне наповнення і непідвладна руйнуванню.

Автор пропонує різні варіації і представляє різний ступінь усвідомлення єдності, як основного людського устремління, що виражається у різних формах. Твір розпочинається піснею рибалки, у якій прославляється кохання, що є ознакою єдності закоханих:

«Як сплетені руки / Людини в молитві, / Були ми, кохана!» [10, 301]. Подальше розгортання уявлення про поняття єдності пов'язане із зізнаннями молодого наємника: для нього відчуття ілюзорного єднання із його коханою асоціюється зі стражданнями і приниженням від примх, легковажності жінки, підкоряючись яким він намагається здобути відчуття близькості із нею. Він готовий на жертви й злочини заради пристрасті, яка принижує, приземлює людську душу. Старший наємник засуджує інстинктивні дії молодшого, а натомість протиставляє їм вищі поривання, які розкриваються в усвідомленні критичного стану смерті, що радикально змінює світосприйняття й змушує людину відчувати недоступні до того глибини власної свідомості: «Гориш і родишся наново» [10, 305].

У наступному епізоді, що являє собою монолог ув'язненої жінки, подається ще одна інтерпретація понять смерті й кохання. Якщо для старшого наємника близькість смерті вигострює розуміння найголовнішого, то ув'язнена жінка, для якої найстрашнішим випробуванням виявляється ув'язнення, що означає відсутність будь-якої можливості для духовної самореалізації, у смерті вбачає порятунок від страшної неволі. Водночас у неї немає однозначної відповіді й однозначного вирішення, оскільки десь далеко є її коханий, образ якого є втіленням її життєвих сил: «Коли б був той далекий хоч приснився, / Як я б жила, як сяяла життям» [10, 306].

Благородство та піднесеність полонянки, дружини лицаря, який пішов на війну, є способом протистояння підлості маркграфа, який ув'язнив її заради помсти за нерозділене кохання. Образ маркграфа є втіленням негативних відчуттів і переживань, тому він здатний тільки на руйнування – убиває ченця, який викриває його ниці, облудні та злочинні дії й наміри; намагається морально й фізично знищити графиню. Автор підкреслює різницю між високістю духу полонянки й примітивністю ката: у графині є чітке розуміння свого призначення, маркграф усе життя займався деструкцією, що обумовило його моральну деградацію. Нескореність і чесноти полонянки підкреслювали маркграфові його власну неспроможність, а щоб відчуття власного безсилля не було таким нестерпним, він намагається зламати жінку. Оскільки йому не вдається підкорити жінку, то йому залишається тільки зловтішатися, спостерігаючи за її стражданнями. Апофеозом жалюгідності маркграфа стає момент зловтіхи від тортур, які вплинули на красу графині.

Автор розмежовує позиції сторонніх спостерігачів, у ролі яких виступають молодий і старий наємники. Якщо молодий наємник, розчулений стражданнями жінки, хоче їй допомогти, то старий застерігає від втручання у чужі справи, оскільки чужі емоції та почуття – дуже небезпечні: «Любов чужа чужому – то отрута, / То заграва, що спалює і душить» [10, 308]. Старий пояснює причину ув'язнення графині, розкриваючи різні грані деструктивних емоцій маркграфа: він її ув'язнив із власної примхи, розцінюючи її як власну здобич, зрештою, – через його спотворене розуміння любові. І хоча графиня виступає в ролі жертви, а маркграф у ролі ката, сторонні сили не можуть втручатися у процес їхньої спотвореної взаємодії. Графиня відмовляється від допомоги наємника, оскільки втеча є для неї неприйнятною. Вона зберігає внутрішню суверенність завдяки тому, що послідовно відстоює власну правоту й зберігає вірність собі, незалежно від умов.

Ю. Липа протиставляє істинні цінності негативним проявам, підкреслюючи неоднозначність та багатовимірність фізичного існування, у якому розкриваються неймовірні можливості для реалізації внутрішніх ресурсів. Це підтверджує образ графині, яка проходить через стан зневіри, безнадії, але навіть тоді зберігає вірність собі та важливим для неї ідеалам, щоб у фіналі твору духовно відродитися. Автор показує дивовижне перетворення жінки як вияв істинної внутрішньої сутності, яка долає усі гнітючі ілюзії. Руїництво, втілене в образі маркграфа, виявляється ілюзорним, оскільки не має власної сутності, а виявляється лише у співвідношенні до того, що він хоче знищити. Чернець викриває графа і пророкує йому загибель, визначену його власними діяннями: «О, зрадливо / Ти розпочав цю гру і в ній загинеш, / Розтоптаний...» [10, 312].

За будь-яких обставин графиня зберігає внутрішню суверенність, що обумовлює її власну життєву мету. Маркграф обмежений своїм примітивним мисленням та примітивними емоціями, тому всі його прагнення зводяться до того, аби принизити й морально знищити графиню, чиє існування вказує йому на його недолугість.

Внутрішня цілісність жінки розкривається повною мірою в момент зустрічі з чоловіком. Ця зустріч є достатньо драматичною, оскільки граф спочатку її не впізнає через зміни, які відбулися із нею під час ув'язнення. Проте автор підкреслює, що людська свідомість і почуття мають здатність до перетворення, яке символізує троянда з Єрихону: «Троянда з Єрихону – то її ім'я. / Вона суха і сіра, коли ж візьме хто / До рук і глянє, повен віри, / І серцем чистим глянє, – зацвіте, / Закучерявиться троянда пелюстками» [10, 319]. Троянда означає відродження людської душі й відновлення внутрішньої єдності, яке надає відчуття внутрішньої свободи й величі. Граф говорить про їхній непорушний внутрішній зв'язок і взаємне зміцнення: «Ось знову ми стоїмо, як середина світу, / І знов я сильний, і знову гарна ти, / І знову – Ми. Ми – знак і зміст життя» [10, 320]. Вони обоє наголошують на взаємодоповненні і взаємонаповненні, втіленому в понятті «ми».

Негативне начало в образі маркграфа стає активним тоді, коли граф залишає маєток, ідучи на війну. Графиня змушена самотужки протистояти усьому негативові, вона зазнає втрат, але не полишає власних позицій. Зустріч подружжя повертає їм їхню помножену силу, тому з маркграфом, який діяв всупереч Божим істинам, не потрібно навіть боротися, – він завжди був безсилим, а власне безсилля намагався компенсувати, паразитуючи на чужих емоціях: вчиняючи насильство, маркграф пробував безуспішно самоствердитися. Образ маркграфа є втіленням внутрішньої порожнечі, ілюзорного, яке відбирало сили, час, увагу, а при відповідному усвідомленні повинне безслідно зникнути: «А зрадник цей, цей зрадник Божих правд / Має загинуть, так, як гине в полі / Полин і кукіль у жнива веселі. / Зігніть, спаліть, розвійте і забудьте!» [10, 321]. Граф наголошує на неістотності ілюзорного, на його безслідному зникненні тоді, коли утверджується справедливість як мірило внутрішньої досконалості і могутності: «Тепер вернись до вас я. / Справедливість / Знов хай кермує вашими ділами. / Покличте судіїв, хай судять. У собі ж / Шукайте правд відвічних так, / як я й дружина. / І будьте вірні. Бог pomoже вам» [10, 321]. Внутрішня сила засновується на відчутті правильності й обумовлених ним діях, що забезпечують зв'язок із Богом.

У фіналі твору автор розкриває сутність історії: «(І тут кінець легенді про Троянду з Єрихону)». Знаковий образ Троянди з Єрихону визначає метаморфози людської свідомості, яка проходить через страшні випробування, практично зникає під тиском жахливих ілюзій, але відроджується задля утвердження власної величі й цілісності, що вказують на зв'язок із Божественною істиною. Автор утверджує ідею незнищенності справжніх цінностей, які дають сили для звершень і безкінечного розвитку. Ілюзії, які би нав'язливі, гнітючі чи болісні відчуття не викликали, зникають. Вплив негативних ілюзій може бути руйнівним, але нищення торкається лише зовнішньої форми. Саме глибинні внутрішні ресурси допомагають вистояти під тиском жахливого негативу й розпізнати його ілюзорну основу, оскільки воно не має самостійного буття. Тому граф наголошує на необхідності укріплення духовної сутності, яка у творі реалізується на різних рівнях як внутрішня цілісність, єдність із подібними собі і з Богом.

«Слово в пустині» утверджує ідею внутрішньої свободи. Образ пастуха є центральним, оскільки його свідомість віддзеркалює зовнішні події й інших дійових осіб, які водночас виявляються проєкціями його власних відчуттів. Ці проєкції йому необхідні для усвідомлення найважливіших для нього істин, які увиразнюються через альтернативи. Слово означає виражену інтенцію свідомості, пустиня символізує безмежний простір, що водночас співвідноситься з тією свідомістю, тобто визначаються опредметнені форми, що структурують безмежність і в тій безмежності існують. Пустиня в самого пастуха асоціюється з його душею, внутрішнім станом збентеженості: «В моїй душі – самум ооскаженілий, / Пісок страждання віддих затиска, / в розпачі я бачу видовиська» [9, 170].

Марення для героя є способом осягнення і подолання болісних суперечностей. Пастух відчуває закономірності існування та їх Божественну основу, усвідомлює себе їх виразником: «А над усім спинивсь Непостижимий; / Закон його – в мені, закон довкола / Мир і бурхливості людські золотить» [9, 170]. Герой сприймає світ як єдність дійсного і вигаданого, у якому шукає тривкої істини. Невиразні відчуття, що вказують йому на її існування, спонукають до подальших болісних пошуків: «Душе моя, душе, вовчице непокірна! / Як істину знайдем? Зіниці в нас – нечисті» [9, 170].

Пастух сприймає вогонь як енергію, що очищує через випробування міцності й правильності: «Та справедливий, / В огні не ушляхотнене, зневажить» [9, 172]. Ватра стає символом життєвих перипетій, у яких страждають недосконалі людські душі. Відчуття внутрішньої свободи для пастуха є основоположним, проте йому потрібне підтвердження життєздатності його цінностей. Він вивіряє її через зіставлення із пропозиціями трьох шейхів, які спокушають його різними мирськими принадами. Завоювання не цікавлять пастуха. Їхню владу він сприймає як щось ефемерне («Що влада ваша? Се для мене – сон») [9, 173], протиставляючи їй власну незалежність. Пастух не вірить, що влада може порятувати від смерті, як запевняє другий шейх. Найбільше збентеження викликає третій шейх, який прозирає в душу пастуха й бачить його митарства: відсутність смислу і перспектив, болісні нав'язливі марення, які не дають спокою, постійний безрезультатний пошук. Третій шейх пропонує йому деструктивне вирішення проблем через самознищення, яке нібито допоможе досягти стану спокою і розуміння істини.

Усі ці образи репрезентують діяльність його розуму, який пропонує пастухові хибні способи досягнення його мети, раціоналізує й обґрунтовує хибність і деструктивність. Пастух розпізнає омани, тим самим знищуючи їх: «Примари хаосу, пізнав я вас! Розплиньтесь!» [9, 175]. Він осмислено обирає складний шлях власного становлення через внутрішню боротьбу, що дає йому можливість відчути плин самого існування, яке визначає його самоусвідомлення: «...А чую я, що тут найвищі хвилі / Життя, – бурхливого, безостровного моря, – / Прийшли, ударились і вгору піднесли / Мою істоту, корабель огнистий» [9, 175]. Фінал твору засвідчує прийняття героєм парадоксів існування, які формують своєрідну неосяжну, але відчутну гармонію світовпорядкування; усвідомлення його місця в безмежному просторі; прославляння безмежної величі буття.

**Висновки.** У драматичних поемах Юрія Липи художньо осмислені важливі екзистенційні проблеми, що охоплюють різні сфери вираження людського духу. Твори побудовані за принципом зміни ключових аксіологічних засад через розширення меж сприйняття і, відповідно, формування нових парадигм буттєвого самоосягнення. Формування нового рівня свідомості героїв Юрія Липи обумовлюється потребою подальшого розвитку в умовах, які засвідчують або визначають пошук онтологічних підвалин.

#### Список використаної літератури:

1. Маланюк Є. Книга спостережень: статті про літературу / Є. Маланюк. – Київ: Дніпро, 1997. – 430 с.
2. Хороб С. Творчість Юрія Липи у дослідженнях Григора Лужницького / С. Хороб // Юрій Липа. Зб. статей і матеріалів, приурочених 100-літньому ювілею з дня народження Юрія Липи. – Івано-Франківськ: Факел, 2000. – С. 43-46.
3. Салига Т. ...Завжди напружено, бо завжди проти течій... (Євген Маланюк та Юрій Липа) / Т. Салига // Юрій Липа: голос доби і приклад чину. Зб. наук. пр. – Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2001. – С. 9-19.
4. Янчук О. Пороги вічності Юрія Липи / О. Янчук // Липа Ю.І. Вірую: вибрані вірші; перевидання за збіркою 1938 р. / Післяслово О. Янчука. – Львів: Каменяр, 2000. – С. 93-100.
5. Баган О. «Геть слов'янські мрії сонні» (Поезія Юрія Липи) / О. Баган // Баган О., Гузар З., Червак Б. Лицарі духу. Українські письменники-націоналісти – «вісниківці». – 2-е вид., доп. – Дрогобич: Відродження, 1996. – С. 227-232.
6. Криса Б. Необароко Юрія Липи / Б. Криса // Антипролог. Зб. наук. пр., присвячених 60-річчю члена-кореспондента НАН України Миколи Сулими. – Київ: ВД «Стилос», 2007. – С. 393-402.

7. Жифарська І. Національно-визвольна ідея в ліро-драматичних поемах Юрія Липи / І. Жифарська // Четверті Липівські читання. Пам'яті Івана та Юрія Лип. Зб. матеріалів Всеукраїнської наукової конференції 18-19 квітня 2008 р. – Київ: Українська видавнича спілка ім. Ю. Липи, 2009. – С. 131-139.
8. Мейзерська Т. Езотерична проблематика поетичної збірки Ю. Липи «Вірую» / Т. Мейзерська // Четверті Липівські читання. Пам'яті Івана та Юрія Лип. Зб. матеріалів Всеукраїнської наукової конференції 18-19 квітня 2008 р. – Київ: Українська видавнича спілка ім. Ю. Липи, 2009. – С. 99-107.
9. Липа Ю. Поезія / Ю. Липа. – Торонто, 1967. – 292 с.
10. Липа Ю. Твори / Ю. Липа.: у 10 т. – Львів: Каменяр, 2005. – Т.1. – 545 с.

#### References

1. Malanyuk, Y. (1997). *A Book of Observations: Articles about Literature*. Kyiv: Dnipro. (in Ukr.)
2. Xorob, S. (2000). Literary Works by Yuriy Lypa in Grygor Luzhnytskiy's Study. Yuriy Lypa. Zb. statej i materialiv, pryurochenykh 100-litnomu yuvileyu z dnya narodzhennya Yuriya Lypy (*Yuriy Lypa. Collection of works devoted to Yuriy Lypa's anniversary*). Ivano-Frankivsk: Fakel. (in Ukr.)
3. Salyga, T. (2001) ...Always in Tension Because Always Against the Stream ... (Yevgen Malanyuk and Yuriy Lypa). Yuriy Lypa: golos doby i pryklad chynu. Zb. nauk. pr. (*Yuriy Lypa: the Voice of the Epoch and Example of Courage*). Lviv: Ivan Franko Lviv National University. (in Ukr.)
4. Yanchuk, O. (2000). The Thresholds of Eternity. Lypa Yuriy. *I Believe*. Lviv: Kamenyar. (in Ukr.)
5. Bagan, O., Guzar, Z., Chervak, B. (1996). «Get Away Slavonic Sleepy Dreams...» (Poetry of Yuriy Lypa). *Knights of the Spirit. Ukrainian nationalist writers*. Drohobych: Vidrodzhennya (in Ukr.)
6. Krysa, B. (2007). Neobaroko of Yuriy Lypa. Antyprolog. Zb. nauk. pr., prysvyachenyh 60-richchyu chlenakorespondenta NAN Ukrayiny Mykoly Sulymy. (*Antiprolog. Collection of works devoted the 60th anniversary of Mykola Sulyma, Corresponding Member of the National Academy of Sciences of Ukraine*). Kyiv: Stylos (in Ukr.)
7. Zhyfarska, I. (2009). National Liberation Idea in Lyro-Dramatic Poems by Yuriy Lypa. Chetverti Lypivski chytannya. Pamyati Ivana ta Yuriya Lyp. Zb. materialiv Vseukrayinskoyi naukovoyi konferenciyi 18-19 kvitnya 2008 r. (*The Fourth Readings In memory of Ivan and Yuriy Lypas. Collection of works of the All-Ukrainian Scientific Conference, April 18-19, 2008*). Kyiv: Yuriy Lypa Ukrainian Publishing Union. (in Ukr.)
8. Mejzerska, T. (2009). Esoteric Issues of Yuriy Lypa Poetic Collection "I Believe". Chetverti Lypivski chytannya. Pamyati Ivana ta Yuriya Lyp. Zb. materialiv Vseukrayinskoyi naukovoyi konferenciyi 18-19 kvitnya 2008 r. (*The Fourth Readings In memory of Ivan and Yuriy Lypas. Collection of works of the All-Ukrainian Scientific Conference, April 18-19, 2008*). Kyiv: Yuriy Lypa Ukrainian Publishing Union. (in Ukr.)
9. Lypa, Y. (1967). *Poetry*. Toronto. (in Ukr.)
10. Lypa, Y. (2005). *Literary Works: Vol.1*. Lviv: Kamenyar, (in Ukr.)

#### ATAMANCHUK Viktoriya Petrivna,

Taras Shevchenko National University of Kyiv,

Doctoral Student, Candidate of Philological Sciences, Docent

e-mail: [victoriaatamanchuk@gmail.com](mailto:victoriaatamanchuk@gmail.com)

#### **ARTISTIC COMPREHENSION THE PROBLEM OF SPIRITUAL TRANSFORMATION IN YURIY LYPA'S DRAMATIC POEMS ("The Ship that Sails Away", "The Rose from Jeriho", "The Word in the Wilderness")**

**Abstract. Introduction.** *The problem of spiritual transformation plays an important role in literary works by Yuriy Lypa. It is important to define the ways of its artistic representation in poet's dramatic poems. The author emphasizes philosophical aspect, as the artistic problems are characterized by multidimensional interpretation.*

**Purpose of the article** is to analyse peculiarities of artistic embodiment and expression the main problems in literary works "The Ship that Sails Away", "The Rose from Jeriho", "The Word in the Wilderness" There is also a necessity to determine genre characteristics in connection with analysis of dramatic poems' content. The aim of study is to find out aesthetical basis of considered problems comprising internal transformation.

**Originality.** *The article represents an attempt to analyse literary works, paying special attention to study of their axiological and ontological components.*

**Results.** *Dramatic poems by Yuriy Lypa reveal the key existential problems that overtake the processes of global metamorphosis and simultaneously reflect regularities of these changes.*

*The literary work “The Ship that Sails Away” represents changes of emotional and eventful paradigm that prove the revelation of existential impulses experienced on a deep level. The main image of a king organizes eventful structure of a dramatic poem. Simultaneously he is beyond usual context, as he doesn't respond to other people's actions who wanted interfere with sailing the ship or at least to express their protest. Essential impulse, that induces the king to dangerous trip, becomes fundamental issue in formation of the process dynamics. None of controversial actions influences the king or his aim, or realization of his plan. The author shows the laud that doesn't prevent to following protest expression.*

*Y. Lypa symbolically depicts certain regularities of being that cause resistance because of restricted perception, and he also represent the delegate of these regularities (the king). The ship that sails away symbolizes transition from one state to another – from secure ordinary existence to the movement in direction of unknown and probably unsafe changes. The king governs the process as he is able to comprehend more than his people. Changes as necessary form of existence and consciousness development provoke an active protest. People glorify and worship the king while he symbolizes their ideas about the usual way of life. When the king destroys the ideas, projected by his people, they behave aggressively.*

*The literary work “The Rose from Jeriho” is defined as a dramatic poem. The title indicates timeless values, that constitute the internal basis and the content of the form but are not restricted by the form. It is about magnificent transformation of human soul, transition from the state of exhaustion to the feeling of the energy and inner integrity through the comprehension of the aim and life purpose. The entity of human being has the mystic content and cannot be ruined.*

*The literary work “The Word in the Wilderness” confirms the idea of internal freedom. The image of a shepherd is the central figure as his consciousness reflects the events and other characters, which also transpire to be the projections of his own perception. He needs these projections to understand the realness, that is exposed through the alternatives. The word signifies the expressed intention of consciousness, the wilderness symbolizes boundless space which is simultaneously correlated with that consciousness, so outlined forms that give the structure to the infinity and also exist in that infinity.*

**Conclusion.** *In Y. Lypa's dramatic poems the author artistically comprehends the important existential problems, that comprise different spheres of human spirit expression. The literary works are constructed on the principle of changes in axiological basis through widening boundaries of perception and respectively formation of new paradigms of existential self-comprehension. The formation of a new consciousness level is specified by the necessity of further development under the conditions that testify or define pursuit of ontological foundation.*

**Key words:** *dramatic poem, artistic conventionality, spiritual transformation, hero, genre, conflict, symbol, Yuriy Lypa, archetype, image.*

*Одержано редакцією – 29.09.2017  
Прийнято до публікації – 4.10. 2017*

## КОМПАРАТИВІСТИКА

УДК 821.161.2.09-3 Старицький М.=  
821.162.1.09-3 Сенкевич Г.

**МАРЦЕНІШКО Вікторія Олександрівна**,  
кандидат філологічних наук, викладач  
кафедри української літератури та  
компаративістики Черкаського національного  
університету імені Богдана Хмельницького  
martsenishko@ukr.net

**«РЕЦЕПЦІЯ – ВІДПОВІДЬ» ЯК ОБ'ЄКТ ІМАГОЛОГІЇ: ГЕНРИК СЕНКЕВИЧ  
«ВОГНЕМ І МЕЧЕМ» – МИХАЙЛО СТАРИЦЬКИЙ «БОГДАН  
ХМЕЛЬНИЦЬКИЙ»**

*Компаративні студії посідають в сучасному українському літературознавстві одне з чільних місць, з плином часу їх вагомість лише поглиблюється. Тема взаємодії культур, пограниччя, кресів широко представлена в польському й українському літературознавстві. Формування літературної «відповіді» на іноземну рецепцію у просторі внутрішньої літературної полеміки має широкий ідеологічний, психологічний, етнокультурний виміри. Для українських письменників рубежу ХІХ – ХХ століть актуальною постає проблема розмежування «свого» / «чужого», увиразнення «свого» й відокремлення його від «чужого» (сусіднього). Відтак увага концентрується на представниках української школи в польській літературі, а також на романі Г. Сенкевича «Вогнем і мечем». У творі Г. Сенкевича репрезентовані протилежні візії демонічної України й сакральної Польщі, що стали основою тривалих стабільних структур колективної свідомості. Українська реакція на роман «Вогнем і мечем» зумовила появу цілої низки творів (у тому числі – трилогії М. Старицького «Богдан Хмельницький»), що повинні були впливати на власне національне самоствердження.*

**Ключові слова:** імагологія, дискурс, рецепція, відповідь, стереотипи, міф, імідж, образ, контакти, діалог, полеміка.

**Постановка проблеми.** Дослідження уявлень сусідніх народів один про одного, котрі сформувалися в процесі тривалих контактів між ними, сьогодні є одним із перспективних напрямів історико-культурних досліджень, здатні постановкою загальних проблем і їхнім спільним вирішенням об'єднати вчених різних спеціальностей – літературознавців, істориків, фольклористів і т.д. Дослідник Л. Горізонтов наступним чином пояснює необхідність вивчення стереотипів, зокрема етностереотипів: «Вони (стереотипи. – В.М.) не тільки відображають, нехай в переломленому вигляді, реалії, але і формують переконання, керують вчинками людей, навіть впливають на прийняття політичних рішень здатних змінювати дійсність. Сам феномен переломлення несе у собі унікальну інформацію про ментальність епохи. У той же час існує тенденція до колекціонування стереотипів, котра обмежується їхньою реконструкцією без належної інтерпретації. Зрештою, такого роду ігри інтелектуалів служать укоріненню і пропаганді традиційних кліше, сприяють їхньому вторгненню із минулого в сьогоdnішній день, а зовсім не викоріненню, як нерідко декларується» [1, с. 39].

Доба романтизму в Європі відзначається інтенсивним процесом формування націй, тому в центрі пошуків романтиків, особливо слов'янських, постійно перебувала проблема кристалізації національної ідентичності, котра для української стала стрижневою у творчості багатьох письменників. Процес формування національної ідентичності в літературі розглядається з перспективи бінарної опозиції «свого» та «чужого», яка в

сучасній науці є засадничою для висвітлення проблем індивідуальної, колективної, національної ідентичностей тощо. Майже тисячолітній досвід офіційних стосунків українців і поляків (на превеликий жаль, в основному конфліктний), бажання утвердити національну ідентичність спричинили появу і функціонування серед народів стійких етнічних стереотипів. Відомий культуролог Гасан Гусейнов сформулював проблему так: «До важливого шару суспільного самоусвідомлення належить «образ (постать) іншого». У кризові моменти історії, коли власна культурна традиція в уявленні людей підірвана, образи «чужих» («чужинних») культур, усвідомлено або ні, набувають особливого сенсу та ваги під час кризи і переосмислення своєї національно-культурної ідентичності» [2, с. 137]. Формування національної ідентичності найчастіше перебуває в полі зору історичної науки, однак з першої половини XIX століття виразником суспільних настроїв була література, саме вона відображала процес формування національної ідентичності. Саме ці причини зумовили наш інтерес до зазначеної теми.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Науковий інтерес, пов'язаний із питанням національного сприйняття, має свою історію. Якщо спочатку дослідники лише фіксували і систематизували факти національного взаємсприймання, то надалі накопичений матеріал дав можливість реконструювати та детально проаналізувати образи (чи іміджі) окремих народів і етносів. На основі цього у XX ст. в світовій науці сформувався специфічний напрям – імагологія, що сприяло появі масштабних досліджень структури і природи національних образів, міфів, стереотипів (Пітер Бернер (США), Александр Дуту (Румунія), Даніель-Анрі Пажо (Франція), Франко Мерегаллі (Італія)).

Уперше термін «етнічний стереотип» був застосований американським журналістом Уолтером Лімпаном у 1922 році, ним означали певні впорядковані схематичні, культурно детерміновані «картинки світу в голові людини», для економії зусиль при сприйнятті різних соціальних об'єктів та явищ, а також захисту певних культурних цінностей, позицій та норм [3, с. 81 – 82]. Розглядаючи етнічний стереотип як структурний елемент етнічної самосвідомості, сучасні дослідники стверджують, що «етностереотип – це узагальнений, емоційно насичений образ етнічної групи або її представників, створений історичною практикою міжетнічних відносин. Відображаючи прагнення людей до збереження позитивної етнокультурної ідентичності, етнічний стереотип відіграє важливу соціальну роль як фактор консолідації та фіксації етнічної групи» [3, с. 98]. Передусім не можна оминати дискусійну на сьогодні проблему істинності, адекватності всіх етнічних образів. Більшість дослідників наголошує на тому, що будь-який стереотип вважається істинним, оскільки він завжди віддзеркалює якісь властивості суб'єкта стереотипізації – тієї групи, серед членів якої ці уявлення поширені. Схильність до творення міфологічних стереотипів притаманна всім людям, усім спільнотам, оскільки в основі такого підсвідомого міфотворення (стереотипотворення) лежить бажання спільноти захищати себе, зберегти свою ідентичність, підтримувати багатоманіття життєвих форм.

Сукупність оціночних суджень про інші народи може бути як позитивного, так і негативного плану, залежно від історичного досвіду взаємодії цих народів, від характеру їхнього етнічного співжиття. Добре знаюмо серед конфліктологів є теза, що найгостріші конфлікти виникають у середовищах, члени яких відчувають свою близькість один до одного. Тобто, чим менше обидві спільноти знають одна про одну, тим менше залишається в кожній із них місця для негативних почуттів до іншої. «Ця теза може видатися правдоподібною, – зауважує сучасний дослідник, – якщо зважити, що в польському суспільстві негативний образ українця є дуже стійким. Негативні стереотипи в ставленні одних націй до інших були досить стійкими. І в основі їх лежали не так щоденні умови життя, а радше історична пам'ять про старі кривди» [4, с. 148]. Відповідно, враховуючи багатолітній досвід спілкування українців і поляків, можна стверджувати, що диспозиція у формі «ми – вони» як негативного, так і позитивного характеру є однією зі складових українсько-польських стереотипів.



Для українських митців на рубежі віків загостреного звучання набуває проблема розмежування «свого» і «чужого», увиразнення «свого» та відокремлення його від сусіднього. Відповідно, це трактувалося як здатність відстояти культурну незалежність України, вивести її з тіні меншовартості, сформованої певною мірою колоніальним статусом. Не даремно українські дослідники звертаються до польської романтичної і поромантичної літератури, оскільки знаходять в ній джерело стійкості міфічного мислення про Україну, стабільність і тривалість певних структур колективної свідомості. Відтак увага українських авторів концентрується на представниках української школи в польській літературі, а також на романі «Вогнем і мечем» Г. Сенкевича.

Прагнення редагувати польський імідж України було для української літератури межі століть однією із перманентних тенденцій, котра слугувала значним стимулом самовдосконалення української літератури. Також це стало важливим імпульсом виникнення українсько-польського літературного діалогу, стимулювало українських митців активно долучатися до літературного обговорення українського іміджу.

**Мета статті** – з'ясувати факти й фактори впливу української історичної літератури (зокрема трилогії Михайла Старицького «Богдан Хмельницький») на формування багаторівневої єдності – імагологічного дискурсу в українсько-польському літературному діалозі.

**Виклад основного матеріалу.** Роман Г. Сенкевича «Вогнем і мечем» справив помітний вплив на історіографічну концепцію М. Старицького. Докладніше про цей твір у контексті українсько-польських літературних дискусій про спільне минуле пише Г. Грабович [5, с. 157 – 179], інші дослідники звертають увагу на опозицію українського письменника щодо відомого твору польського колеги [6, с. 126, с. 129; 7, с. 642]. Однак докладніше творчі стосунки письменників не з'ясовані, тому таке завдання залишається актуальним, адже в українському літературознавстві вплив роману Г. Сенкевича «Вогнем і мечем» на прозу М. Старицького, зокрема і на трилогію «Богдан Хмельницький», сприймається як очевидна даність. Так, В. Поліщук з цього приводу зазначає: «Концепцією української історії та її героїв, викладеною в трилогії «Богдан Хмельницький» (і однойменній драмі), Старицький, звичайно ж, підтекстом опонував передовсім польському письменникові Г. Сенкевичу та відповідним концепціям його роману «Вогнем і мечем» [6, с. 128 – 129]. На думку дослідника, «письменник [Старицький М. – В.М.] хотів «зіграти» на контроверсійності й реалізувати ряд своїх мотиваційних задумів, зокрема і щодо причин початку війни між українцями й поляками, явно полемізуючи з відповідними постулатами роману Г. Сенкевича «Вогнем і мечем» [6, с. 217].

Я. Поліщук в унісон твердить, що «історична трилогія Г. Сенкевича вплинула на задум роману-трилогії Старицького «Богдан Хмельницький» («Перед бурею», «Буря», «Біля пристані», 1894 – 1897). Ці твори були своєрідними антиподами, контрверсіями трактування тих самих історичних подій (Хмельниччина та занепад Речі Посполитої)» [8, с. 44]. І хоч вести мову про обізнаність М. Старицького з романом Г. Сенкевича, як і з іншими його творами, можна лише здогадно, проте така ймовірність дуже висока.

Письменницький епістолярій дає чимало матеріалу для з'ясування кола інтересів письменника, зокрема читацьких зацікавлень. Один із листів М. Старицького до Панаса Мирного засвідчує, що белетрист стежив за творчістю Г. Сенкевича: «Єсть у Сенкевича розповідок «Янгол» – теж малюється безпомічність сироти, але зовсім другого змісту ... Оцей розповідок, та «Побідний Бартьо», та «Старий ліхтарник» вважаються критикою за найкращі з дрібних речей Сенкевича» [9, с. 585 – 586]. Цей епістолярний фрагмент підтверджує, що українські письменники, зокрема й М. Старицький, читали в оригіналі польські тексти, обговорювали їх, а також могли дискутувати з ними, наприклад, на сторінках власних художніх творів. Тому О. Матушек, зважаючи на те, що вперше роман польського письменника було надруковано в газеті «Слово» з травня 1883 до березня 1884 року, стверджує таке: «Напевно, першим з українських авторів відреагував на роман

«Вогнем і мечем» М. Старицький. 1887 року він написав драму «Богдан Хмельницький» (надрукована через цензурні причини 1897 року), а з 1895 по 1897 рік щорічно з'являються романи російськомовної трилогії «Богдан Хмельницький» («Перед бурею», «Буря», «Біля пристані»). Авторських свідчень про роман Г. Сенкевича як передтекст немає, але взагалі-то тексти М. Старицького відрізняються літературністю. Цей автор часто запозичував чужі концепції. Було навіть декілька скандалів. Драму «Богдан Хмельницький» сам автор відносить до оригінальних творів, але дуже вже потужно у ній виглядає мотив особистої образи Хмельницького на Чаплинського, що й наштовхує на думку про знайомство автора з романом Г. Сенкевича, де український гетьман здебільшого керується не здоровим глуздом, а бажанням помсти» [10, с. 558]. Візьмемо до уваги лише актуальний у цьому контексті аспект обізнаності М. Старицького з творчістю Г. Сенкевича, не полемізуючи з дослідницею щодо запозичених концепцій. Вочевидь М. Старицький цікавився новинками літератури, а особливо історичної белетристики, тож не міг залишити поза увагою таке контроверсійне явище, як роман «Вогнем і мечем».

М. Старицький був обізнаний не лише з прозою Г. Сенкевича, що отримала високу оцінку й стала помітним явищем європейської белетристики того часу, а і з творами А. Ролле, Ф. Равіти-Гавронського, інших польських авторів, які друкувалися в перекладах на сторінках «Киевской старины». Українські письменники наприкінці XIX століття приймають виклик Г. Сенкевича, намагаються сформуванати альтернативний погляд на Хмельниччину, зрозуміло, що при цьому спільну українсько-польську історію XVII ст. вони моделюють з принципово інших позицій, аніж польський белетрист.

М. Старицький усвідомлював полемічний характер свого історичного «проекту», покликаною утвердити українську «рацію» супроти популярних інтерпретацій польської історіографії, зокрема найбільш репрезентативного роману «Вогнем і мечем» [11, с. 93 – 113]. На думку Г. Грабовича, в українській літературі немає прямих аналогій до роману Г. Сенкевича [5, с. 174], жоден із серйозних українських творів не був написаний безпосередньо як «відповідь» польському белетристу, проте необхідно брати до уваги те, що українські автори не тільки протистояли Г. Сенкевичу, а й розвивали власну історіософську традицію, започатковану М. Гоголем і П. Кулішем. У цьому випадку несинхронність реакцій можна пояснити тим, що польська історіографія мала у своєму розпорядженні чимало наукових і науково-популярних праць, тоді як національна пам'ять українців до появи ґрунтовних студій М. Грушевського на межі XIX – XX ст. переважно концентрувалася в белетристиці (П. Куліш, М. Костомаров, Д. Мордовець та ін.).

Полемічний аспект історичної прози XIX ст. засвідчує еволюцію форм культурної свідомості українців і поляків. Тут ми маємо справу з дискурсивною практикою, яка забезпечує тісну конкретну взаємодію, постійний контакт, багатозначний вплив. Романтичний міф козаччини, репрезентований в українських повістях М. Гоголя, зазнав критичного переосмислення й перекодування в романах П. Куліша, Г. Сенкевича, М. Старицького, проте навіть наприкінці XIX ст. у ньому виразно зберігається ідеалістичне уявлення про силу національного духу як основний критерій історичної правди. Оцінюючи дискусії історичних белетристів на зламі століть, Я. Поліщук проводить аналогію з полемічною літературою доби Ренесансу: «Якщо на межі XVI – XVII ст. українська еліта переймалася дебатами стратегічного значення з польсько-католицькими опонентами, то й наприкінці XIX ст. наростає подібна дискусійна напруга між українцями та поляками. В обох випадках результатом полемік стало надбання цілого корпусу літературних текстів. Певну подібність можна зауважити і в способі ведення дискусії та добирання аргументів, але на цьому схожість, здається, й завершується. В епоху Відродження йшлося про захист конфесійних принципів та догматів, що поступово заводило полеміку в глухий кут схоластичної, неактуальної, мертвої проблематики. У XIX ст. предметом суперечки було трактування спільного для кількох народів минулого, однак насправді за візіями давнини виразно проглядалися силуети сучасних духовних потреб, динаміка росту національної свідомості, що вимагала

утвердження та гідної репрезентації символічної генеалогії нації» [8, с. 57]. Відтак, не зважаючи на імперську ситуацію й вимоги цензури, було створено кілька моделей такої умовної генеалогії, свідченням чого й стала історична проза Г. Сенкевича й М. Старицького.

Як відомо, у будь-який історичний період у кожній культурі вагома роль завжди належить тому, що пишуть, говорять і думають про Іншого. Стереотип, як специфічний різновид образу, прагне мінімальну кількість інформації видати за максимальну, таким чином створити вигляд наближеності до справжньої суті. Тому стереотип – це певна аббревіатура, емблематичність культури, ідеології, ущільнена форма. «Образи чужорідного простору, ці своєрідні смислові згустки, утворюють якраз таку конотацію поняття «соціальні уявлення», яка є горизонтом дослідження імагології. Отже, імажинарність оформлюється в дисципліну, що становить частку Історії – подієвої, політичної, соціальної. При цьому доволі значні феномени – як-от успадкована ворожнеча, колоніалізм і його ідеологічно-культурні наслідки (расизм, мистецький чи літературний екзотизм) – не можуть глибинно взаємодіяти з формуванням образу та змісту імажинарності в конкретний історичний час. Цілком очевидно, що імажинарність питома пов'язана як із минулим, так і з майбутнім суспільства чи будь-якого іншого людського угруповання», – слушно зауважує сучасний французький дослідник [12, с. 193].

Важливим елементом етнокультурного образу поляка, засадничого в імагології, став чинник аристократичності як вродженої, так і набутої риси національного характеру (це асоціювалося також із гордовитістю, пихатістю, зарозумілістю). Аристократичність, або шляхетність як характерна риса поляків була зафіксована в колективних уявленнях українців, яку трактували її зазвичай іронічно, негативно. Акцентування на «шляхетності» визначало його важливу роль у художній репрезентації образу поляка, що переходило в українську свідомість із творів Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки, М. Старицького та інших письменників XIX й початку XX ст. До речі, вказана тенденція зафіксована і в текстах попередніх століть. Усталене переконання у зверхності поляків лише підсилювало стереотипне уявлення.

Зображення поляків у трилогії М. Старицького не є абсолютно однобічним, викривлено суб'єктивним. Маємо досить цікавий феномен: більшість конкретних історичних персонажів у творах М. Старицького постають «нормальними» людьми зі своїми відомими вадами і чеснотами (король Владислав, канцлер Осолінський, безіменний ротмістр). Натомість вигаданих осіб об'єднують спільні риси: непогамовне свавілля (стереотип Польщі як царства безладдя і сваволі), надмірна гонористість, екзальтованість. Створеними образами польської шляхти, зокрема польського короля, М. Старицький явно полемізував з відповідними судженнями Г. Сенкевича. Тому і теми, й персонажі історичної прози М. Старицького виявляють передусім заданість на героїзацію минулого, втілення культу волі, особистої і національної гідності як засадничих цінностей ідеального національного характеру. Письменник активно використовує козацький міф, поєднуючи його з фольклорною традицією, бо ідеалізація козаччини – це своєрідне ствердження українського національного духу, який, на думку автора, саме в цих формах виявив свою сутність.

**Висновки.** Таким чином, в українській і польській свідомості протягом XIX ст. формувалися й утверджувалися стереотипи (міфи) взаємного сприймання (українці – поляки), свідченням чого стала поява цілої низки творів, які потребують окремого аналізу. Окрім того подальшого ґрунтовного вивчення потребують українсько-польські відносини, по-перше, з точки зору націєтворення, до того ж не тільки власне українського і польського, але також литовського, російського, єврейського, білоруського (наприклад, порівняльне вивчення українсько-польських і російсько-польських стереотипів). Варто було б продовжити вивчення типології і взаємодії українського та польського антисемітизму і т.д. По-друге, важливо також дослідити українсько-польську взаємодію на власних територіях (українці в Польщі й поляки в Україні), так і за її межами,

передусім в найбільш конфліктогенній «пограничній» зоні між ними, тобто привнесення в проблематику стереотипів регіонального виміру. До того ж потребують порівняльного дослідження українська й польська народні культури з точки зору формування і побутування в них етностереотипів, їхня дотичність до уявлень, котрі властиві освіченому суспільству.

#### Список використаної літератури:

1. Горизонтов Л. «Польская цивилизованность» и «русское варварство»: основание для стереотипов и автостереотипов / Л. Горизонтов // Славяноведение. – 2004. – № 1. – С. 39 – 48.
2. Фінберг Л. Українсько-єврейські взаємини: історична міфологія, яка перемагає інтелектуалів / Л. Фінберг // Дух і Літера. – 1998. – №3 – 4. – С. 137 – 146.
3. Павленко В., Таглін С. Факторы этнопсихогенеза / В. Павленко, С. Таглин. – Харьков: Фолио, 1998. – 160 с.
4. Грицак Я. Страсті за націоналізмом: історичні есеї / Я. Грицак. – К.: Критика, 2004. – 344 с.
5. Грабович Г. До історії української літератури: Дослідження, есе, полеміка / Г. Грабович. – К.: Основи, 1997. – 604 с.
6. Поліщук В. Художня проза Михайла Старицького / В. Поліщук. – Черкаси : Брама, 2003. – 376 с.
7. Наєнко М. Художня література України: в 2 ч. / М. Наєнко. – К. : Вид. центр «Просвіта», 2005. – Ч. I: Від міфів до реальності. – 660 с.
8. Поліщук Я. Література як геокультурний проект / Я. Поліщук. – К. : Академвидав, 2008. – 304 с.
9. Старицький М. Оповідання, статті, листи / Старицький М. Зібрання творів: у 8 т. / М. Старицький. – К.: Дніпро, 1965. – Т. 8. – 751 с.
10. Матушек О. Іван Франко і Генрик Сенкевич / О. Матушек // Іван Франко: Дух, наука, думка, воля. Матеріали Міжнародного наукового конгресу, присвяченого 150-річчю від дня народження Івана Франка (Львів, 27 вересня – 1 жовтня 2006 року). – Л. : Видавничий центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2010. – Т. 2. – С. 557 – 563.
11. Зашкільняк Л. Україна між Польщею й Росією: історіографія та суспільна свідомість / Л. Зашкільняк // Український історичний журнал. – 2005. – № 5. – С. 93 – 113.
12. Пажо Д.-А. Образотворчість (від культурних кліше до імажинарного) / Д.-А. Пажо // Всесвіт. – 2017. – №5 – 6. – С. 178 – 197.

#### References

1. Horizontov, L. (2004). «Polish Civilization» and «Russian barbarity»: the basis for stereotypes and autostereotypes. *Slavianovedynee (Slavic Studies) 1*, 39 – 48 (in Rus.)
2. Finnberg, L. (1998). Ukrainian-Jewish Relations: The Historical Mythology That Overcomes Intellectuals. *Dukh i Litera (Spirit and letter)*, 3 – 4, 137 – 146 (in Ukr.)
3. Pavlenko, V., Taglin, S. (1998). *Factors of ethnopsychogenesis*. Kharkiv: Folio (in Rus.)
4. Hrytsak, I. (2004). Passion for nationalism: historical essays. Kyiv: Critics (in Ukr.)
5. Grabovych, G. (1997). On the history of Ukrainian literature: Research, essays, polemics. Kyiv: Osnovy (in Ukr.)
6. Polishchuk, V. (2003). *Mykhailo Starytsky's fiction*. Cherkasy: Gateway (in Ukr.)
7. Nayenko, M. (2005). *Fiction of Ukraine*. Kyiv: Enlightenment, 1 (in Ukr.)
8. Polishchuk, I. (2008). *Literature as a geocultural project*. Kyiv: Academic Edition (in Ukr.)
9. Starytsky, M. (1965). *Stories, articles, letter*. Kyiv: Dnipro, 8 (in Ukr.)
10. Matushek, O. (2010). Ivan Franko and Henryk Sienkiewicz. *Ivan Franko: Spirit, science, thought, will*, 2, 557 – 563 (in Ukr.)
11. Zashkilnyak, L. (2005). Ukraine between Poland and Russia: historiography and public consciousness. *Ukrainskyi istorychnyi zhurnal (Ukrainian Historical Magazine) 5*, 93 – 113 (in Ukr.)
12. Pago, D.-A. (2017). Fine art (from cultural cliches to imaginary). *Vsesvit (Universe)*, 5 – 6, 178 – 197 (in Ukr.)

**MARTSENISHKO Victoria Oleksandrivna,**  
Lecturer at the Department of at the Department  
of Ukrainian Literature and comparative  
studies Bohdan Khmelnytsky National  
University at Cherkasy  
e-mail: vikolitta@mail.ru

*«RECEPTION-RESPONSE» AS AN OBJECT OF THE IMAGO: H. SENKEVYCH «WITH FIRE AND SWORD» – M. STARYTSKYI «BOHDAN KHMELNYTSKYI»*

*Introduction. Comparative studios occupy one of the leading positions in contemporary Ukrainian literary criticism; and their importance is only intensified over time. The theme of cultural interaction, borderland, and Kresy is widely represented in Polish and Ukrainian literary criticism. The formation of the literary «response» to a foreign reception in the frames of internal literature has wide ideological, psychological, ethno-cultural dimensions. At the turn of XIX – XX centuries, the problem of delineation of «your own» / «alien» is rather acute for the Ukrainian writers. To make emphasis on «your own» while separating from «someone else's» (neighboring) is important. Consequently, we are focused on the representatives of the Ukrainian school in Polish literature, as well as on the novel by H. Senkevych «With Fire and Sword». In the work of H. Senkevych, the opposing visions of demonic Ukraine and sacred Poland were represented to become the basis for the long and stable structures of collective consciousness. The Ukrainian reaction to the novel «With Fire and Sword» resulted in the appearance of a whole series of works (including the trilogy by M. Starytskyi «Bohdan Khmelnytskyi») to have influence on the national self-assertion.*

*Purpose. The purpose of the article is to find out the facts and the factors of the influence of Ukrainian historical literature (in particular, the trilogy by Mykhailo Starytskyi «Bohdan Khmelnytskyi») on the formation of a multilevel unity: imagological discourse in the Ukrainian-Polish literary dialogue.*

*Results. In the novel «With Fire and Sword,» H. Senkevych affirmed the main postulates of the negative myth model showing Ukrainians as lower creatures, characterized by cruelty, hatred, vindictiveness, and betrayal predilection. The Polish writer does not take into account the components of Ukrainian identity such as language, religion, eagerness for independence and depicts Ukraine as a demonic place having nothing in common with Poland. Along with the stereotyped demonized image of the Ukrainians in the novel, we have a positive autoimage of the Polish people. The author points to the main mental archetypes, the fundamental components of the national system of values, such as: Christianity, sarmatism, liberation struggle and the decisive role of a public duty. M. Starytskyi was aware of the polemical nature of his historic «project» designed to establish the Ukrainian «reason» against the popular interpretations of Polish historiography, in particular the most representative novel «With Fire and Sword». It is necessary to emphasize that Ukrainian authors not only opposed H. Senkevych, but also developed their own historiosophical tradition, initiated by M. Hohol and P. Kulish. M. Starytskyi actively uses the Cossack myth, combining it with folk tradition. The idealization of the Cossacks is a kind of Ukrainian national spirit affirmation, revealing its essence in this form.*

*Originality. Having a strong desire to correct the Polish image of Ukraine was one of the permanent tendencies for the Ukrainian literature of the centuries. It also served as a significant stimulus for the self-improvement of Ukrainian literature. And became an important urge for Ukrainian-Polish literary dialogue initiation, encouraging Ukrainian artists actively join to the literary discussion of the Ukrainian image.*

*Conclusion. During the nineteenth century definite stereotypes (myths) of mutual perception were adopted and formed in the Ukrainian and Polish consciousness. The appearance of a number of works that require a separate analysis became the evidence of this process. In addition, it should be noted that Ukrainian-Polish relations need further thoughtful study from the nation-building point of view. And not only Ukrainian and Polish, but also Lithuanian, Russian, Jewish, and Belarusian (for example, a comparative study of Ukrainian-Polish and Russian-Polish stereotypes).*

*Key words: imago, discourse, reception, response, stereotypes, myth, image, contacts, dialogue, polemics.*

*Одержано редакцією – 13.09.2017  
Прийнято до публікації – 4.10. 2017*

УДК 82.091

**СКОРИНА Людмила Вікторівна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури та компаративістики Черкаського національного університету ім. Б.Хмельницького  
e-mail: skoryna@ukr.net

### «ТАЇС» АНАТОЛЯ ФРАНСА – «МІСТО» ВАЛЕР'ЯНА ПІДМОГИЛЬНОГО: ТОЧКИ ДОТИКУ

*У статті увага зосереджується на дослідженні ролі епіграфа з роману А.Франса «Таїс» у процесі інтерпретації роману «Місто» В.Підмогильного. Побіжно актуалізуються проблеми, пов'язані з рецепцією творчості А.Франса в Україні, внеском В.Підмогильного в перекладання творів французької прози XIX – поч. XX ст. Здійснена спроба довести, що вказаний епіграф не слід сприймати буквально, інтерпретуючи лише висловлений у ньому меседж; зв'язки між прототекстом і текстом-реципієнтом значно глибші: мова йде про засвоєння В.Підмогильним художніх здобутків французького прозаїка в царині творення характерів, моделювання художнього світу, побудови сюжету.*

**Ключові слова:** інтертекстуальність, паратекстуальність, епіграф, цитування, переклад, В.Підмогильний, А.Франс.

**Постановка проблеми.** Стаття присвячена висвітленню особливостей функціонування епіграфа з твору А.Франса в романі В.Підмогильного «Місто». У літературознавчих дослідженнях мотто трактується як важливий елемент структури художнього тексту, який бере активну участь у конструюванні сенсу, кидає виклик читачеві, вимагаючи від нього активної евристичної діяльності. Вивчення епіграфів має давню традицію. На відміну від інших різновидів паратексту, вони сприймаються як поліфонічний, полісеміотичний феномен. Конститууючими прикметами епіграфа є його діалогічність, інтертекстуальність, реалізація естетичної й ейдологічної функцій. За слушним твердженням Н.Кузьміної, універсальною функцією епіграфа в художніх і нехудожніх творах є діалогізуюча [2]. При цьому мова йде про діалог на рівні письменник – письменник (наприклад, А.Франс – В.Підмогильний), а також про взаємодію національних літератур (французької / української).

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** В українському літературознавстві маємо нині низку праць, у яких висвітлені проблеми рецепції В.Підмогильним традицій французького письменства XIX – поч. XX ст., виявлені типологічні паралелі між «Містом» і «Любим другом» Гі де Мопассана. Натомість, коли йдеться про відлуння в романі українського прозаїка художніх здобутків А.Франса, дослідники здебільшого зосереджуються на загальниках, натомість інтертекстуальні зв'язки «Міста» з романом «Таїс» практично не висвітлені. Витоки формування подібних рецептивних кліше сягають 20-х рр. XX ст. Так, Вал. Поліщук у статті «Нові сили» (1921) занотував: «Згадаю в двох словах про Підмогильного. Це задумливо глибокий скептик. Нерідко гострі, як у *Анатолія Франса*, дотепи. Це поет, що одриває шматки живого життя в останній час революційних заворушень» [Цит. за: 6, с.95] (тут і далі курсив мій – Л.С.). В. Юноша (псевдонім С. Єфремова) зафіксував впливи на В.Підмогильного *А.Франса*, К.Гамсуна й С.Пшибишевського. Як зазначає В. Мельник, «постать великого митця Франції надто часто згадувалася критиками, коли вони доскіпливо з'ясовували особливості неординарного стилю мислення й письма українського прозаїка. “Техніка Валер'яна Підмогильного виявляє знайомство з класиками європейської прози. Може, в Анатолія Франса запозичив він свого скептицизму в тоні твору й свого нахилу до шляхетного, на французький смак, спрощення фрази», – писав ще “запитально” 1924 р. М.Доленго. А вже в 1926 р. у посібнику «Українська література» А.Шамрай відзначав, що В.Підмогильний “пересадив” з французької прози в українську тип філософа-мораліста» [6, с.86].

Як бачимо, гіпотеза про близькість творчих принципів В.Підмогильного до франсівських виникла ще до появи роману «Місто».

У контексті досліджуваної проблеми варто звернути увагу на статтю Магдалени Ласло-Куцюк «“Місто” В. Підмогильного і французький роман XIX століття». У ній дослідниця слушно підкреслює, що український прозаїк «зробив спробу засвоїти /.../ велику традицію французького роману. А це для літератури, яка до 1917 р. мала не більше півдюжини романів, спроба, якою недоцільно нехтувати» [3, с.143], вказує на плідність і гідну подиву працездатність В. Підмогильного, який на той час встиг перекласти й опублікувати наступні твори французьких авторів: «Люди», «Оповідання» (1927) П'єра Ампа, «Горію» (1927) О. де Бальзака, «Кандід» (1927) Вольтера, «Коломба» (1927) П.Меріме, «Сильна як смерть», «На воді» (1928), «Любий друг» (1928) Гі де Мопассана, «Таїс» (1927) А. Франса. М.Ласло-Куцюк припускає, «що ці твори (принаймні деякі з них) припали йому глибоко до душі», про це «свідчить і факт, що епіграфом до роману “Місто” послужила цитата, взята з одного з перекладених в той час автором романів, а саме з “Таїс” Анатолія Франса» [3, с.144], однак при цьому вона не бачить потреби шукати якісь глибші зв'язки романів «Таїс» і «Місто»: «Справді, у творі, де широке місце приділяється коханню в його чисто тілесному аспекті, владі інстинктів над поступками людини, відчувається певний вплив відомого твору блискучого французького письменника початку XX ст., в якому показано саме протиріччя між намірами героя – суворого аскета – і силою придушених бажань тіла. Але в побудові сюжету, в обстановці, у способі викладу твір Підмогильного має мало спільного з «філософським» романом А. Франса, дія якого відбувається в Єгипті на початку християнської ери. Зате з погляду сюжету і побудови твір сильно нагадує два інших романи французької літератури, між якими існує пряма наступність і які також тоді перекладались Підмогильним: «Горію» – Бальзака і «Любий друг» (Бель-Амі) – де Мопассана» [3, с.144].

Про сліди навчання В.Підмогильного у французьких белетристів писав свого часу і Г.Костюк: «Сухість, а інколи протокольність розповіді, заглиблення в психологічні і побутові деталі, неприховане бажання бути літописцем свого часу – все це в якійсь мірі пов'язує В.Підмогильного з Оноре де Бальзаком. Тон вибачливої іронії, сатири і скептицизму, засіб холодного наукоподібного розтину суспільних явищ і окремих людських характерів, ушляхетнення людини і вияв розуміння до її слабкостей – від Анатолія Франса. Філософічний критицизм, своєрідний агностицизм, подання певної відносності й самовистачальності всього – це вже щось від Вольтера. У трактовці різних проблем психології молоді, статевого питання і питання віри, моралі – всіх отих “вічних” і “тяжких” питань, що є особливо хвилюючі в юнацькі роки, – тут можна відчутти Гі де Мопассана» [1]. Як бачимо, літературознавець традиційно застосовує компаративний маркер «від Анатолія Франса», не вказуючи на безпосередні перегуки між творами французького прозаїка (зокрема романом «Таїс») і «Містом» В.Підмогильного.

Якщо брати до уваги «материкове» літературознавство кінця XX – початку XXI ст., варто згадати праці про В.Підмогильного С. Луцій, В. Мельника, Р.Мовчан, С.Павличко, Вал.Шевчука. Так, С.Павличко характеризує «Місто» як «психологічний роман у стилі Гі де Мопассана й Оноре де Бальзака, яких перекладав український письменник» [8, с.215] і додає, що «частково навіть Підмогильний вписується в загальний контекст не лише Анатолія Франса, але й Андре Жіда. Зокрема, з останнім Підмогильного зближує акцентованість тілесного, аналіз автономного життя тіла» [8, с.238]. С.Луцій переконана, що завдяки епіграфу «Підмогильний увиразнює ідейний задум роману, спрямовує думки читача в правильне русло, але при цьому, як і близький йому Гі де Мопассан, уникає нав'язливої дидактичності» [Луцій]. Себто акцент із Франса переноситься на Мопассана. В. Шевчук підкреслює: «Блискуче знаючи французьку мову й переклавши кілька десятків творів французького письменника на українську, Валер'ян Підмогильний не міг не перейнятися й поетикою цієї літератури, тим більше, що перекладав не абищо, а тих письменників, які були йому близькі, особливо

Гі де Мопассана й *Анатоль Франса*. Уроки французької літератури позначилися на стилі письменника тим, що він ощадно будує фразу, його образ не квітчастий, імпульсивний, як приміром, у Миколи Хвильового, а точний, строгий, вивірений, як б сказав, окультурений. У розробці психології героїв він глибший від Мопассана, але й залюбки вживає мопассанівський імпресіоністичний мазок і не цурається *спокійної мислительської розважливості фрази Анатоль Франса* чи Дені Дідро. Загалом кажучи, В.Підмогильний – один з найінтелігентніших і найтонших українських письменників із доброю літературною школою» [12, с.72].

На думку Р.Мовчан, Підмогильний «ступав у сліди *А. Франса*, представника французького неокласицизму, свого улюбленого ще з молодих років літературного вчителя, який уже пережив подібні світоглядні пошуки й сумніви, а його герої загубилися в часі, бо ніколи не могли змінити хід історії. А.Франс у пізнанні визнавав пріоритет розуму, тому шопенгауерівське “споглядання світу” для нього не було пасивним, означало насамперед інтелектуальне його пізнання, аналізування, осмислення, а свій справжній погляд на світ і свій песимізм зумів приховати за іронією і скепсисом. Чи не тому й В.Підмогильний, разом з ірраціональним у силовому полі розвиненого модернізму, цінував розум, що спроможний установити розірваний зв'язок між різними частками, проаналізувавши й синтезувавши їх. Лише розум міг породити іронію чи скепсис – як наслідок відчуженого погляду на неприйнятний світ. В.Підмогильний вибрав найоптимальніший для себе гносеологічний варіант, бо для нього ірраціональне ніколи не означало містичне, демонічно-сакральне чи божественне в тому значенні, яким воно було для романтиків» [7, с.233]. Принагідно дослідниця звертає увагу на епіграф до роману «Місто»: «Письменник постійно впроваджує ідею протистояння між розумом та інстинктом, ірраціональним у людині. Саме про це йдеться і в епіграфах до роману “Місто”, зокрема взятому з роману “Таїс” А.Франса: “Як можна бути вільним, Евкріте, коли маєш тіло?” Притаманний французькому скептику сенсуалізм не протиставляв дух і тіло, а сприймав їх у єдності. Прикметно, що і зовнішній, і внутрішній зміст кожного твору В.Підмогильного базується на усвідомленні саме такої модерністської (чи романтичної) єдності» [7, с.240].

Як бачимо, нині в українському літературознавстві наявні лише принагідні рефлексії про вплив роману А.Франса «Таїс» на «Місто» В.Підмогильного, які не вичерпують заявленої проблеми. Семантика й функції епіграфів у творчості В.Підмогильного, зокрема в романі «Місто», також наразі не були об'єктом спеціальних студій. Однак без докладнішого висвітлення цих проблем інтерпретація роману «Місто» не буде повною й адекватною. Це зумовлює **актуальність** і певну новизну цієї студії. **Мета статті** – дослідити особливості функціонування епіграфа з роману «Таїс» А.Франса в «Місті» В.Підмогильного, виявити паралелі між творами французького й українського белетристів.

**Виклад основного матеріалу.** Перш ніж перейти до аналізу заявленої наукової проблеми, маємо бодай принагідно висвітлити питання про рецепцію творчості А.Франса в Україні у 20-х рр. ХХ ст. Як зазначає Р.Мовчан, «у своїй доповіді (на київському диспуті 1925 р.) Ю.Меженко відразу рішуче відкидає сучасну “чужу й ворожу” Європу, про яку писали Локк, П.Бенуа, Нітті та Шпенглер, усе ж *виокремлюючи імена Гамсуна, Гауптмана, Франса, Ібсена...* Європа класична, за Ю.Меженком, може бути прийнята, хоч і з певною засторогою: “... суворо нами просіяна, проконтрольована (...) Європа повинна бути подана такою, якою вона потрібна нам: щоб ми могли використати всі технічні здобутки для своєї роботи”» [7, с.128-129]. Що ж спонукало пролетарського критика зробити для Франса (та «іже з ним») виняток, визнати його «своїм»? Причини очевидні. Найперше варто згадати про відверті симпатії А. Франса до соціалізму. П.Загребельний у вступній статті до Франсового україномовного п'ятитомника занотував: «Коли у Франції вибухнула справа Дрейфуса і вся країна поділилася на два табори, Франс без вагань приєднався до табору демократичного, він підтримав сміливий



виступ Еміля Золя, забув про свої попередні творчі незгоди з ним, сміливо виступив на боротьбу проти “злочинців з Генерального штабу”, прийшов до соціалістів, ставши для них “товаришем Франсом”» [11, с.17]. Після Жовтневого перевороту 1917 р. А. Франс приєднався до організованої А. Барбюсом групи «Клярте» і підписав декларацію-протест проти союзницької інтервенції в Радянській Росії; цей вчинок високо оцінив В. Ленін. Нобелівську премію, яку йому присудили у 1921 р., А. Франс віддав для потреб Російської революції. Усе це створило йому імідж «друга радянської влади», творчість якого варто перекладати, популяризувати й вивчати.

Роман «Таїс» був визнаний одним із найпопулярніших у доробку А.Франса. Ідеолог пролетарського письменства А. Луначарський назвав його кульмінаційним твором французького белетриста: «Він є чи не найбільш розповсюдженим із усіх його творів. До 1925 року були продані вже триста п'ятдесят тисяч екземплярів цього роману тільки французькою мовою, водночас він перекладений на всі мови й користується абсолютно винятковим успіхом майже у всіх країнах Європи і в Японії» [4]. У чому ж полягала суспільна цінність роману «Таїс» для будівників соціалізму? Передовсім, їм імпонувало те, що роман завдавав «нищівного удару християнству, а разом із християнством будь-якому необґрунтованому переконанню, будь-якому переконанню – вірі. Гра релігійної пристрасті, яка здається такою абстрагованою, і пристрасті плотської – статевого почуття – знову ж таки одна з улюблених ідей Анатолія Франса. Він прекрасно знає, як сплітаються трепет плоті з пишномовними польотами викривленого соціальними умовами людського мислення» [4].

Утім, вказані фактори стосуються лише характеристики загальнокультурної ситуації, для В. Підмогильного вони не мали вирішального значення. Його зацікавлення творчістю класиків французької літератури ХІХ – початку ХХ ст. стимулювали інші фактори. І виявилось воно найперше в активній перекладацькій діяльності, що вписувалася в ширший контекст перекладацтва 20-х рр. ХХ ст. Як вказує Р.Мовчан, у той час українці «чи не вперше набули змогу читати рідною мовою Е. Верхарна, Ш. Бодлера, П. Верлена, Р.М. Рільке, Г. Гайне, В. Вітмена, К. Гамсуна, М. Пруста, А. Міцкевича, Г. Ібсена, В. Шекспіра, С. Цвейга, Ф. Моріака, Альфреда де Мюссе, Б. Келлермана, А. Шнітцлера, Ш. Андерсона, А. Алоржа, Р. Роллана, К. Едшміта, Г. Янсона (...) За короткий час організовуються підготування та вихід у світ і багатотомних українських видань прози: Жуля Верна, Гі де Мопассана, Г. Флобера, Оноре де Бальзака, Е.Золя, Дж.Лондона, Ч.Діккенса, А.Франса, а також Томаса Майн Ріда, окремих творів К.Гамсуна, С.Цвейга, Е.Сінклера, Г.Уеллса, А.Конан-Дойля, П.Істрати та ін. Особлива роль на цій розлогій ниві українського перекладацтва 1920-1930 рр. належить В.Підмогильному, що був першокласним тлумачем французької літератури, яку також перекладали М.Івченко, А.Любченко, М.Терещенко, В.Вражливий, Є.Касяненко, С.Пашенко» [7, с.140]. На думку В.Мельника, саме перекладання прози А. Франса сформувало у В. Підмогильного ракурс його світосприймання, який визначається самозаглибленістю, реалістичністю, скепсисом як формою філософського сумніву. Як зазначав дослідник, «досить суттєвим для нас є спостереження про класичний європейський моралізм, речникам якого відверто симпатизує В.Підмогильний. Адже це саме та філософія, за якою слід вдосконалювати не світ, а людину, бо добро й зло є наслідком, найперш, характеру її самої. Тому справжньому гуманістові варто дивитися на всі суперечності буття з мудрою вибачливістю, розуміти алогічність усіх суспільних потрясінь (у тому числі й воєн та революцій) і думати про духовність людини» [6, с.87]. Саме у творах А.Франса Підмогильний «віднайшов психологічну домінанту свого світобачення, зокрема й згадувану філософсько-споглядальну самозаглибленість зі скептичним забарвленням» [6, с.87].

Філософський роман (притча) «Таїс» (1890) захопив В. Підмогильного ще в підлітковому віці. Легенда про історію куртизанки з античної Александрії, яка позбулася

гріхів, прийнявши чернецтво, приваблювала психологічно глибоким, достовірним відтворенням сили кохання, чуттєвих радощів плоті. У 1921 р. в Катеринославському альманасі «Вир революції» була надрукована інформація про те, що молодий письменник закінчив переклад роману А. Франса «Таїс» українською й написав до нього передмову. Однак твір було видано лише 1927 р. із вступним словом проф. С.Савченка. Відомо також, що В. Підмогильний працював над підготовкою до видання українською мовою творів французького белетриста у 24 томах. З 1925 до 1930 р. вийшло 8 книг, у яких були вміщені оповідання, «Острів пінгвінів», «Корчма королеви Педок», «На білому камені», «Боги прагнуть», «Комедійна історія». Прикметно, що В.Підмогильний супроводжував свої переклади детальним коментарем, поясненням незрозумілих понять, маловідомих фактів і прізвищ.

Оскільки переклад роману А.Франса «Таїс» вийшов того ж 1927 р., коли було завершено «Місто», можемо припустити, що другий епіграф, який є об'єктом аналізу в цій статті, міг виконувати кілька важливих функцій: 1 – рекламну (письменник прагнув привернути увагу читачів до перекладеної ним книги французького письменника), 2 – «освітню» (у сучасних дослідженнях інтертекстуальності найчастіше береться до уваги т.зв. «ідеальний читач», який знає принаймні стільки ж, скільки й письменник, а тому може з достатньою адекватністю відчитати ті смисли й натяки, які автор закодував в епіграфі. Однак насправді читач може бути не обізнаним із прототекстом, тож Підмогильний фактично спонукає його звернутися до першоджерела й самостійно встановити ті зв'язки, які існують між двома текстами – донором і реципієнтом), 3 – функцію стимулювання міжкультурної комунікації, зокрема встановлення зв'язків між французькою й українською літературами, що в підсумку має сприяти утвердженню європейського вектора вітчизняного письменства.

Докладніше з'ясуємо роль мотто в інтерпретації ідейно-змістових параметрів аналізованого твору. Як відомо, до роману «Місто» В. Підмогильний підібрав два епіграфи: містифіковану сентенцію з «Талмуду» («Шість прикмет має людина: трьома подібна вона на тварину, а трьома на янгола: як тварина – людина їсть і п'є: як тварина – вона множитья і як тварина – викидає; як янгол – вона має розум, як янгол – ходить просто і як янгол – священною мовою розмовляє» [9, с.308]) й цитату з роману-притчі А.Франса («Як можна бути вільним, Евкріте, коли маєш тіло?»). Про перший епіграф наразі не йдеться, головну увагу в цій статті планується зосередити на мотто із твору французького белетриста. Назагал, можливі два підходи до його інтерпретації. Перший – брати до уваги лише безпосередньо оприятаний в епіграфі меседж. Так, у романі В. Підмогильного через мотто ретранслюється думка про принципову неможливість людини бути вільною. Ю.Шерех свого часу занотував: «Епіграф до книжки, взятий з Анатолія Франса, питає: “Як можна бути вільним, Евкріте, коли маєш тіло?” І книжка показує один з шляхів до волі. Цей шлях веде через правду, знання людини й себе до – творчості. Чи значить це, що віднині Степан буде зразком моральності й не зробить жадного злого вчинка? Ледве чи це так. Не тільки люди різні, а й людина різна, і різні її вчинки. Але ціною свого попереднього життя, ціною спустошення душевного, ціною самотності герой твору Підмогильного купив собі право і можливість бути людиною. Людиною серед людей» [13, с.89].

Друга інтерпретаційна модель передбачає потрактування епіграфа як метонімічного знака прототексту. У цьому разі слід пошукати у творі В.Підмогильного й інші (окрім епіграфа) відгомони Франсового прототексту. Винесені в епіграф рядки оприятнюються в романі французького белетриста під час суперечки філософів Евкріта й Нікія на бенкеті у префекта флоту Котта: «– Нікію, ти скидаєшся на хлопчика, що грається в паці. Послухайся мене: *будь вільним*. Тільки так можна стати людиною. – *Як може людина стати вільною, Евкріте, коли вона ув'язнена в тілі?*» [11, с.242]. Вислідом цієї суперечки стало самогубство Евкріта, котрий у такий химерний спосіб прагнув довести, що єдиним способом здобуття людиною цілковитої свободи є

смерть. Однак думка про принципову неможливість людини здобути свободу стосується в романі «Таїс» не тільки Евкріга – у першу чергу, вона пов'язана з постаттю центрального персонажа – Пафнутія (у «Місті» те ж можна сказати про Степана Радченка). Ні перший, ні другий не можуть звільнитися від диктату тіла, тілесності, це приводить їх до низки помилок і переступів.

Вище я вже цитувала безапеляційне твердження М. Ласло-Куцюк, що «в побудові сюжету, в обстановці, у способі викладу» «Місто» не має нічого спільного з романом А. Франса. Дозволю собі не погодитися з ним. Звісно, історичний антураж аналізованих творів зовсім різний і знайти точки дотику «в обстановці» давньої Олександрії і Києва 20-х років ХХ ст. дуже складно. Утім, як здається, треба дивитися не на зовнішню «обстановку», а на принципи моделювання художнього світу й сюжетотворення. Передовсім слід вказати, що зав'язкою розгортання подій в обох творах є мандрівка до великого міста. У романі Франса антинойський настоятель Пафнутій залишає обитель і йде до Олександрії; у Підмогильного Степан Радченко залишає рідне село й пливе Дніпром до Києва. Обоє мають конкретну мету, свого роду «місію»: перший прагне вирвати славетну актрису Таїс із лабет гріха й повернути її до Господа, другий хоче отримати освіту й повернутися до села свідомим будівничим нового життя. Обидва персонажі (кожен по-своєму) ненавидять Місто. Пафнутій гнівно бичує містян за аморальність; мандруючи вулицями Олександрії, намагається не дивитися на картинки міського життя, аби не спокушатися. Він відчуває палючу ненависть до богеми, тож, коли Таїс погоджується піти з ним, пустельник наказує спалити все її майно (у тому числі високохудожні витвори мистецтва). Степан Радченко спочатку жадібно споглядає Місто; в уяві приміряє на себе розкішні костюми, виставлені у вітрині магазину, відвідує найдорожчі ресторани, фліртує із найвродливішими жінками; мріє стати «кращим за того світового артиста, талановитішим за скрипаля й спритнішим за циркового акробата» [9, с.363]. Однак усі ці прагнення розбиваються об глуху стіну відчуження, ворожості оточуючих, відчуття власної непотрібності в Місті. Зароджується ненависть до міста і його мешканців: крамаря Гнідого, який поселив його поруч із коровами; чиновника, який відмовив йому в посаді; колишнього вчителя латинської мови Андрія Венедовича... У цій ненависті ненав'язливо відлунюють франсівські нотки («Степан почав гидливо проштовхуватись крізь натовп, пхаючись навмання, незважаючи на протести, потупившись, *мов побожник серед відьомського шабашу*» [331] – так само поведився у місті Пафнутій). Однак, на відміну від антинойського настоятеля, ненависть приводить Радченка не до втечі, а до впертих послідовних спроб завоювати Місто.

Для обох персонажів Місто є простором спокус і випробувань, які вони не витримують. Здійснивши задумане, Пафнутій залишає Олександрію, віддає Таїс до жіночої монашої обителі, однак не може звільнитися від думок про неї. Він втрачає спокій і благодать, які здобував протягом багатьох років пустельницького життя. Урятувавши куртизанку, він сам гине. Степан також втрачає в Місті душевну рівновагу, спокій і чистоту, стає цинічним і нервовим. І Пафнутій, і Степан Радченко змінюються під впливом міста / містян, для обох повернення до колишнього трибу життя стає неможливим. Кожен наступний крок антинойського настоятеля (втеча до пустелі, чин стовпника, життя в могильному склепі) засвідчує глибину його духовного падіння. Кульмінацією роману є сцена прощання Пафнутія з помираючою Таїс. У болісному роздвоєнні антинойського настоятеля між вірою і пристрастю настає злам, гріховна пристрасть перемагає, підтверджуючи тезу про те, що людина, закута в недосконалу тілесну оболонку, не може здобути цілковиту свободу. Степан Радченко приїхав до міста наївним ідеалістом; з вірою, що саме він і є та «нова сила, покликана із сіл до творчої Праці. Він – один з тих, що повинні стати на зміну гнилизні минулого й сміливо будувати майбутнє» [9, с.317]. Однак Місто змінює його прагнення й життєві настанови. У романі «Таїс» є характерний епізод, коли Павло Юродивий розкриває перед братами в Христі внутрішню сутність Пафнутія: «Я бачу, – прошепотів він, – як троє бісів

радісно ладнаються схопити цього чоловіка. Один прибрав подобу стовпа, другий – жінки, третій – чаклуна. У кожного розпеченим залізом випалене ім'я; у першого – на чолі, у другого – на животі, у третього – на грудях. Це Пиха, Хіть і Сумнів» [11, с.288]. Ці прикмети притаманні й Радченкові. Пиха загострюється, коли були друковані його твори; хіть підштовхує його до стосунків із Надійкою, Мусінською, Зоською і Ритою.

Ідейним лейтмотивом роману А.Франса вважається теза про те, що будь-яка істина є відносною. Головним своїм завданням французький белетрист вважав прищеплення читачам філософських сумнівів, а свій роман трактував як художній посібник із філософії і моралі, що навчає сумніватися у всьому, вибудованому на сліпій вірі, фанатизмі, соціальній і релігійній догматиці. «Філософський сумнів» стає головним принципом життя Радченка в Місті. У його свідомості все рідше зринають думки про революцію, побудову нового світу; зрештою юнак кидає навчання й вирішує зайнятися тим, що його найбільше цікавить, – літературою. Радченко фанатично прагне завоювати Місто, але в підсумку Місто завойовує його. У певний момент юнак збирається разом із Надійкою переїхати в рідне село, однак це повернення, напевне, було б так само безрадіним, як і повернення Пафнутія. Він мав нагоду переконатися, що більше не здатний до сільського життя.

В обох романах однією з центральних є тема кохання. У Франса вона реалізується в розповіді про непереможну пристрасть, яку відчуває пустельник Пафнутій до колишньої куртизанки Таїс. Після повернення з Олександрії його душа роздвоюється – між вірою і пристрастю. Персонажі В. Підмогильного, як слушно вказує С.Павличко, також «страждають від роздвоєності між душею (розумом, інтелектуальною сферою) і тілом, статевим потягом. Гармонія між цими двома сферами дається важко. По суті вона, на думку автора неможлива» [8, с.234]. У долі Радченка не було такого фатального кохання, як у Пафнутія; він не був аскетом (хоч інколи настільки захоплювався цікавою справою, що вів життя відлюдника), не цурався радощів життя. Герой Підмогильного щоразу здобував прихильність обраниці (Надійки, Мусінки, Зоськи) й після нетривалого періоду закоханості розчаровувався, з'ясувавши, що «його кохання виявилось фальшованим папірцем, втрученим серед метушні, і він викинув геть цей непотріб, лютуючи і себе маючи за обдуреного» [9, с.361]. Лише у фіналі роману в його житті з'явилася непересічна жінка. Чи можна вважати випадковим збігом те, що Рита – балерина, а Таїс у Франса «грала на сцені й не боялася виступати з танцями»? Навряд, як видається, у цьому ще раз виявляється зв'язок роману «Місто» із текстом – джерелом епіграфа.

На окрему увагу в контексті досліджуваної проблеми заслуговує постать поета Вигорського, яка по-своєму корелює з образами філософів у романі французького белетриста. М.Тарнавський твердить, що «справжня суть філософії Вигорського – епікурейство. Щастя – ілюзія, ситий живіт – дійсність. Поза поезією і подорожуванням найбільша частина його уваги присвячена їжі й питву, і, звичайно, на кошти Степана. Вигорський втілює ту форму нещирості, яка має компліментарний стосунок до Степана» [10, с.63]. Епікурейські максими в романі Франса озвучує Доріон; водночас можливі цікаві паралелі між висловлюваннями Вигорського в Підмогильного й Нікія, Евкріта, інших філософів на бенкеті в Котти (у романі «Таїс»). Сцена бенкету філософів є дуже важливою у формуванні ідейно-естетичного стрижня твору, у ній Франс безпосередньо зіштовхує між собою різні філософські доктрини олександрійської епохи (гедонізм, скептицизм, стоїцизм) в добу, що передувала занепаду Римської імперії. У «Місті» йдеться про період, коли на руїнах старої Російської імперії почав формуватися Радянський Союз, це був доволі сприятливий час для культивування принципу «філософського сумніву» (який у «Місті» репрезентує Вигорський, а під його впливом – і Радченко). Можна вказати також інші «відлуння» роману «Таїс» у «Місті» В.Підмогильного:

– у Франса опонентом головного героя є прихильник простого життя, праведний пустельник Палемон, в українського прозаїка Радченкові протиставляється студент-сільськогосподарник Левко – адепт полювання й природного життя;

– у романі «Таїс» показаний період занепаду Римської імперії, у «Місті» є цікавий монолог вчителя латини Андрія Венедовича про «золотий вік Августа, про римський геній, що скорив світ і горить у темряві сучасності ясною зіркою порятунку. Про християнство, що зрадницьки пожерло Рим, але й само було переможене від нього в Ренесансі. Про свого улюбленого Луція Аннея Сенеку, виховника Неронового, гнаного підступами й інтригами незрівнянного філософа...» [9, с.328];

– у ставленні обох центральних персонажів до жінок ситуативно з'являються натяки на садизм (так, ведучи Таїс до монашої обителі, Пафнутій відчуває спровоковане ревностями прагнення мучити її за колишнє гріховне життя; таке ж бажання відчуває Радченко, коли після інциденту із Світозаровим зустрічається із Надійкою);

– під час мандрівки до Олександрії Пафнутій споглядає «величну річку, що котила криваві хвилі поміж скелями, які сяли в призахідному промінні вогнем і золотом» – у «Місті» запам'ятовується експозиційний пейзаж, одним із головних компонентів якого теж була ріка; символічно, що шлях до Міста для обох героїв пов'язаний із річкою (семантика цього образу може стати предметом окремої студії);

– в обох творах пунктирно накреслюється «театральний» мотив (Таїс виступає в театрі, як і Рита; у театрі Степан знайомиться із Зоською...);

– обидва автори для відображення складних процесів внутрішнього життя персонажів застосовують мотив сну (символічне видіння Пафнутія в Олександрії [11, с.193] – сон Радченка: «Уночі йому снився сон. Він ішов розкішним садом по рівній алеї, затіненій гіллястими деревами, що під листом їх ховались довгасті, як банани, овочі. Хвилювання огорнуло його, коли він досяг роздоріжжя, так, ніби мав тут щось знайти чи когось здібати» [9, с.365]), додатково він виконує функцію антиципації;

– спільним для двох творів є і мотив самогубства (Евкріта у романі «Таїс», Андрія Венедовича в «Місті»), в обох випадках це добровільна осмислена відмова від життя (характерна розповідь Левка про вчинок старого вчителя латини: «Зарізався, брат! Сам і ножа собі вигострив. Так і казав, що заріжеться, як *філософ якийсь*, а ми думали, що манячить» [9, с.527]).

**Висновки.** У процесі дослідження було з'ясовано, що другий епіграф у романі В.Підмогильного «Місто» не слід сприймати буквально – інтерпретуючи лише закладений в нього меседж; зв'язки між прототекстом і текстом-реципієнтом значно глибші. Мова йде про засвоєння В.Підмогильним художніх здобутків французького прозаїка в царині творення характерів, моделювання художнього світу, побудови сюжету. Мотто з твору А.Франса виконує в «Місті» кілька важливих функцій: рекламну, освітню, комунікативну, оприявнює важливі для адекватної інтерпретації твору зв'язки між текстом-«донором» і «реципієнтом». Як зазначав свого часу А.Луначарський, «в “Таїс” зрештою торжествує людина у всіх її суперечностях, особливо плотська людина, з тими потребами, які витікають із самої її організації, і, нарешті, найбільше над усім – сумнів» [4]. Цими ж словами можна підсумувати й рефлексії про «Місто» В.Підмогильного – роман про людину, а не про людство.

#### Список використаної літератури:

1. Костюк Г. Валер'ян Підмогильний / Григорій Костюк // Українське слово. – Кн.2. – Київ : Рось, 1994. – С.312-313.
2. Кузьмина Н. Эпиграф в коммуникативном пространстве художественного текста [Электр. ресурс] / Н. Кузьмина. – Режим доступа : <http://silence.ho.ua/vestnik/articles/y1997-i2/a060/article.html>.
3. Ласло-Куцок М. “Місто” В. Підмогильного і французький роман XIX століття // Ласло-Куцок М. Шукання форми. – Бухарест, 1980. – С.141-164.
4. Луначарский А. Предисловие [К роману А. Франса «Таис»] // Франс А. Поли. собр. соч. – Т.V: Таис / Пер. с франц. под ред. Е.Ф. Корша. – М.-Л.: «Земля и фабрика», 1928. <http://lunacharsky.newgod.su/lib/ss-tom-5/predislovie-k-romanu-a-fransa-tais>.

5. Луцій С. Український «Любий друг»? (В.Підмогильний «Місто») / С.Луцій // Слово і час. – 1998. – №7. – С.54-57.
6. Мельник В.О. Суворий аналітик доби. Валер'ян Підмогильний в ідейно-естетичному контексті української прози першої половини ХХ ст. [Текст] / В. О. Мельник. – Київ, 1994. – 319 с.
7. Мовчан Р. Український модернізм 1920-х: портрет в історичному інтер'єрі [Текст] / Р.Мовчан. – Київ : Стило, 2008. – 541 с.
8. Павличко, С. Дискурс модернізму в українській літературі [Текст] / С. Павличко. – Київ : Либідь, 1997. – 360 с.
9. Підмогильний, В. Оповідання. Повесть. Романи [Текст] / В. Підмогильний. – Київ : Наук. думка, 1991. – 800 с.
10. Тарнавський М. «Невтомний гонець в майбутнє» Екзистенціальне прочитання «Міста» В.Підмогильного // Слово і час. – 1991. – №5. – С.56-63.
11. Франс А. Твори: у 5 т. / А.Франс; перекл. з франц., вст. стаття П.Загребельного. – т.1: Злочин Сільвестра Бонара. Таїс. Харківня «Королева Гусячі Лапки». Погляди пана Жерома Куаньяра – Київ : Дніпро, 1976. – 624 с.
12. Шевчук В. Полинова зоря Валер'яна Підмогильного / Валерій Шевчук // Українська мова і література в школі. – 1991. – №2. – С.70-78.
13. Шерех, Ю. Людина і люди: «Місто» В. Підмогильного [Текст] / Ю. Шерех // Шерех Ю. Не для дітей: Літературно-наукові статті та есеї. – Нью-Йорк, 1964. – 416 с.

#### References

1. Kostyuk, G. (1994). Valeryan Pidmogyl'nyj. *Ukrainske slovo (Ukrainian word)*, 2, 312-313 (in Ukr.)
2. Kuzmyna, N. (1997). *An epigraph in the communicative space of the artistic text*. Retrieved from: <http://silence.ho.ua/vesnik/articles/y1997-i2/a060/article.html>. (in Russ.)
3. Laslo-Kucyuk, M. (1980). *Looking for a shape*. Bucharest (in Ukr.)
4. Lunacharskyj, A. (1928). *Preface*. Retrieved from <http://lunacharsky.newgod.su/lib/ss-tom-5/predislovie-k-romanu-a-fransa-tais>. (in Russ.)
5. Lushhij, S. (1998). Ukrainian «Beloved Friend»? *Slovo i chas (Word and time)*, 7, 54-57. (in Ukr.)
6. Melnyk, V. (1994). *Strict analyst of the day*. Kyiv (in Ukr.)
7. Movchan, R. (2008). *Ukrainian modernism of the 1920s: portrait in the historic interior*. Kyiv: Stylos (in Ukr.)
8. Pavlychko, S. (1997). *The discourse of modernism in Ukrainian literature*. Kyiv: Lybid (in Ukr.)
9. Pidmohyl'nyi, V. (1991). *Works*. Kyiv: Scientific thought (in Ukr.)
10. Tarnavskiy, M. (1991). «An indefatigable head to the future». Existential reading of «The City» by V. Pidmogyl'ny. *Slovo i chas (Word and time)*, 5, 56-63. (in Ukr.)
11. Frans, A. (1976). *Works*. Vol. 1. Kyiv: Dnipro (in Ukr.)
12. Shevchuk, V. (1991). Polina's star Valeryan Pidmogyl'ny. *Ukrainska mova i literatura v shkoli (Ukrainian language and literature at school)*, 2, 70-78 (in Ukr.)
13. Sherekh, Yu. (1964). *Not for children*. New-York (in Ukr.)

#### SKORYNA Liudmyla Viktorivna,

Bohdan Khmelnytsky National University at Cherkasy,

the docent of the Department of Ukrainian Literature and comparative studies

e-mail: [skoryna@ukr.net](mailto:skoryna@ukr.net)

#### "THAIS" BY A. FRANCE – "THE CITY" BY V. PIDMOHYLNYI: JOINT POINTS

**Abstract. Introduction.** *The article focuses on the study of epigraph's role from the novel "Thais" by A. France in the process of interpreting the novel "The City" by V. Pidmohyl'nyi. Besides, the problems associated with the reception of the works of A. France in Ukraine and the contribution of V. Pidmohyl'nyi to the translation of the French prose of 19th – early 20th centuries are actualized.*

**Purpose.** *The purpose of the article is to study the peculiarities of the functioning of epigraphs in the novel "The City" by V. Pidmohyl'nyi, to find parallels between the works of French and Ukrainian writers in the fields of psychology, art world modeling, plot creation.*

**Results.** *To the novel "The City" V. Pidmohyl'nyi had chosen two epigraphs. The first is a mysterious motto from the Talmud; the second ("How can one be free, Eucrites, when you have a body?") is borrowed from the novel "Thais" by F. France. It is a well-known fact that V. Pidmohyl'nyi had the profound knowledge of the work of French fiction writer. In 1921, the*

writer finished translating the novel "Thais" into Ukrainian and wrote the introduction to it. The translation was published in 1927, just when the novel "The City" was completed. If we take into account the information directly expressed in the epigraph, the attention of the recipient will be concentrated on the existential problem of freedom / non-freedom. If, however, the epigraph is interpreted as a metonymic sign of the prototext, it will significantly expand the interpretation parameters. At the very first, attention is drawn to the common motive for both novels: the journey to a big city and the temptation that arises there. Both characters have a noble purpose, but they couldn't resist temptation and failed: Paphnutius saved Thais, but he got morally lost; Stepan Radchenko tried to conquer the city, but in fact he was a victim. Both characters hate the City, both are losing here their inner purity and harmony of world perception. At the end of the novel in the life of Radchenko appears his own "Thais" - ballerina Ryta. The image of the poet Vyhorskyi somewhat correlates with the figures of the philosophers from the novel by the French writer. As R.Movchan rightly emphasizes, "philosophical doubts" of the French thinker A. France were in tune with life values and outlook of V. Pidmohylnyi. Obviously, it was French novelist, who taught his younger Ukrainian colleague to regard a man as a whole complex world where physiological, emotional, and social aspects were combined.

**Originality.** The scientific novelty of the study is specified by attempts to interpret the second epigraph to V.Pidmohylnyi's novel "The City", and also by establishing intertextual correlations between the works of Ukrainian and French novelists.

**Conclusion.** It was found out that the second epigraph in the novel of V. Pidmohylnyi should not be taken literally, interpreting only the message inserted; the links between the prototext and the recipient text are much deeper. The matter is about V.Pidmohylnyi's assimilation of artistic achievements of the French prose writer in the field of characters creation, art world modeling and plot creation. Motto from A. France's work performs several important functions in "The City": advertising (attracts attention to translation), "educational" (invites the reader to get acquainted with the prototext), "communicative", reveals the links between the text "donor" and "recipient".

**Key words:** intertextuality, paratextuality, epigraph, quote, translation, V. Pidmohylnyi, A. Frans.

Одержано редакцією – 29.09.2017  
Прийнято до публікації – 4.10. 2017

## ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТЕКСТУ

УДК 821.161.2.09

**КОШОВА Інна Олексіївна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури та компаративістики Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького  
e-mail: [koshova\\_i@ukr.net](mailto:koshova_i@ukr.net)

### КОЛЬОРОВИЙ СВІТ ЕКСПРЕСІОНІСТСЬКИХ НОВЕЛ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА (Стаття 1)

*У статті досліджується феномен кольору в експресіоністських новелах Василя Стефаника, представлена інтерпретація основних образів-символів, кольорових доміант творів. Здійснена спроба прочитання текстів «під мікроскопом», досліджено семантику та функції колоративів, вказано на важливе значення кольору в розкритті головних тем і проблем творчості В. Стефаника, досліджено колір у зв'язку із трагічним світосприйманням митця. З'ясовано, що колір бере участь у створенні психоемоційного тла подій, є важливим засобом характеротворення, сприяє передачі етапів розгортання внутрішнього конфлікту.*

**Ключові слова:** Василь Стефаник, новела, символ, колір, деталь, семантика кольору, текст, експресіонізм, психологізм, колоратив, колективне несвідоме, потяг до смерті, хроматизм, архетип.

«Колір сам по собі щось виражає – від цього не можна відмовлятися, це треба використовувати»

(В. Ван Гог)

**Постановка проблеми.** Картина С.-А. Маджара «Колірний образ новели Василя Стефаника “Камінний хрест”» схожа на тканий вовняний гуцульський ліжчик. Художнику вдалося створити фактурний ефект «грубої тканини», техніка виконання мазків така, що, здається, вони «стирчать», як ворса на вовняному плетиві, шорстка поверхня виглядає живою, і саме фактура та поєднання кольорів створює це враження живості й рельєфності.

Живопис і ткацьке ремесло порівнює художник-експресіоніст В. Ван Гог, твори якого в образотворчому мистецтві, за словами Анни Білої [1], є синхронічним типологічним явищем щодо прози В. Стефаника. Нащадок золотопрядильників, він завжди виявляв особливий інтерес до ткачів і вносив у свої художні прийоми щось від ткацького ремесла, пише в монографії Н. Дмитрієва [2]. В. Ван Гог згадував, що для сірого тону майстри шотландських тканин брали не сірі, а різнокольорові нитки, тоді навіть темна тканина виглядала багатою і переливчастою. В. Ван Гог, як свідчили сучасники, возив із собою різнокольорові клубки вовни і, витягуючи нитки, складав із них різні комбінації (про це: [2, 181]). «Цілу зиму я тримав нитки майбутньої тканини (ідеться про картину «Їдці картоплі». – І. К.), – пише В. Ван Гог, – і підбирав виразний візерунок; і хоча тканина в мене вийшла на вигляд необроблена і груба, нитки були підібрані ретельно» (цит. за: [2, 181]).

Думка про поєднання/переплетення художнього слова, живопису і ткацтва виникає при читанні новел В. Стефаника (до речі, про подібність у принципах В. Ван Гога, Е. Мунка, А. Матісса, П. Сезанна і В. Стефаника пише Олександра Черненко, вказуючи на їх намагання «у схопленні виявленої дійсності перебороти її зовнішність, із появи видобути стан свідомості, всю внутрішню “структуру сутності”...» [3, 21 – 22]), Анна Біла образотворчим відповідником прози В. Стефаника називає не зрілого експресіоніста Е. Мунка, а предтечу цього естетичного руху В. Ван Гога, в усіх роботах якого – «напруга пошуку» [1, 270]). Живописне плетиво його творів у цілому смутне,



мінорне, одначе створене, подібно до малярських шедеврів відомого нідерландського художника, завдяки дуже ретельно підібраним «ниткам кольору», «затаєній» кольоровій основі. Колоративи і слова, що асоціюються з кольором, лише в творах цього митця-експресіоніста «кладуться» в єдиний орнамент, як різнокольорові нитки (наприклад, кольоровий «візерунок» новели В. Стефаника «**Синя книжечка**», у якій трагізм, показаний кількома реченнями, «у дивовижно скупій авторській характеристиці», «доведений до вершини страждань», адже синьою книжечкою називався «паспорт бездомного робітника, ганьба і прокляття для колишнього господаря, який дійшов до того, що її дістав» [4, 156 – 157], – **синій – зелений – чорний – білий – зелений – прозоро-блакитний – темний – синій**, створений словами: «**синю книжку**», «**ліс шумить**», «**дзелений мох**», «у **землю**, як у **камін**», «**полотно**», «**ліс**», «в **плач**», «заплакали», «**сльозу за сльозов** просікають», «заплакала», «плакали», «**темний світ**», «**синю книжечку**» [5, 18 – 21]; новела «**У корчмі**» має лише два кольори – **кривавий** («Так гірко пили, як **кров, кров** свою») (тут і ділі в усьому тексті підкреслено мною. – І. К.) [5, 27]) і **синій** («закашлявся, аж **посинів**», «**синє** за ніхтем» [5, 28 – 29]); такі ж кольори і в новелі «**Лесева фамілія**»: «аж **кров** потекла», «плювала **кров'ю**, і **синіла**», «**покервавлені**», «з **синців** не виходимо» [5, 29 – 32]; невибагливе кольорове плетиво і в новелі «**Мамин синок**» [5, 33 – 37]: **червоно** («яблуко таке **червоне**», «губи **червоні**», «**вогонь палахкотів** у печі і **освітлював** хату **червоним світлом**», «**червоні** чоботи») – **біло** («волосся спало маленькими **білими** нивками», «чипить на **снігу**) – **синє** («очі були **сині**») тощо).

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** До з'ясування феномена кольору в літературі дослідники останнім часом звертаються все частіше, одначе, незважаючи на чималу кількість поважних праць, присвячених вивченню творчості В. Стефаника, кольорова палітра творів митця потребує ще докладного вивчення. Про кольоровий символізм творів В. Стефаника пише О. Черненко в праці «Експресіонізм у творчості Василя Стефаника». Про колір у творах митця писав ще М. Рудницький («Автор від темних фарб своїх попередників перейшов до одної чорної як китайська туша у графіці» (цит. за: [1, 268]). Про «чорну прірву» Стефаникової творчості казав М. Євшан. Цій темі присвячена студія С. Ямборко «Символічна колористика у творах Василя Стефаника та польських модерністів» [6] та ін.

**Мета статті.** Таким чином, ставимо собі за мету докладно проаналізувати кольорову палітру новел В. Стефаника, виявити авторську «присутність» у кожному кольоровому образі, за кольоровими домінантами визначити емоційний стан митця в різні періоди життя і творчості.

**Виклад основного матеріалу.** І. Франко писав: «Стефанік – це митець з Божої ласки. Він досконало володіє формою і має подиву гідний смак у доборі своїх творчих засобів. Він уміє найпростішими засобами справити якнайбільші враження». Той «смак у доборі творчих засобів» виявляється і в кольоровій гамі творів В. Стефаника – наскрізь символічній, де кожне слово, кожна барва важить, словами автора «Новини», «як олово». У новелі «**Виводили з села**» (1897) акцентований у пейзажному описі **криваво-червоний** колір, трагічний, страдницький, віщує смерть «молоденькому парубкові»: «Над заходом **червона** хмара закам'яла. Довкола неї **зоря** обкинула свої **біляві** пасма, і подобала та хмара на **закервавлену** голову якогось святого. Із-за тої **голови** промикалися **проміні сонця**. ...Від заходу било на них (людей. – І. К.) **світло**, як від **червоного** каменя... Здавалося їм, що та **голова** (парубка. – І. К.), що тепер буяла у **кервавім** **світлі**, та має впасти з пліч... десь аж під **сонцем**, впаде на дорогу та буде валятися» [5, 21].

Прощання з рекрутом нагадує прощання з мертвим. Мамині слова звучать як голосіння («– А ти ж на кого нас покидаєш?», «Я тебе так гірко пістувала, дула-м на ті, як на рану... Я тебе разом з **сонцем** вірідю... Переначуй, переначуй, дитинко!», «Та заки ти обернешся, то пороги в хаті поскривлюються, то вугли погниють. Мене не застанеш уже і, відай, сам не прийдеш», «Синку, озми мене з собов» [5, 21 – 22] тощо). Картини природи

суголосні з людськими переживаннями, навіть час осені як час ностальгії, смутку, вмирання і «атрибути» осені (опале листя) – символічні: «Листя встелило дорогу. Позгиналося у мідяні човенця, аби з водою осінньою поплисти у ту дорогу за рекрутом» [5, 22]. **Човен** – це символ останнього шляху богів та людей, символ розлуки, прощання. Шлях за осінньою водою і листя-човенця символізують шлях у потойбіччя (згадаймо поховальні обряди в човні, чи поховання з човном, або спорудження надмогильної плити у формі човна (див.: [7])). Отже, лише **чотирма кольорами: крові, міді** («мідяні човенця»), **золота** («Звізди мерехтіли, як золоті чічки») і **мертвотної блідості** («Твар мала (мама. – І. К.) бліду як крейда») передав В. Стефанік трагедію прощання з сином, якого забирають у рекрути, і передчуття його неминучої смерті.

Тема **смерті/самогубства** – провідна у творчості В. Стефаніка, у цьому легко переконатися, якщо прочитати впідряд його твори – враження важке, гнітюче, всуціль внутрішні трагедії, безвихідь, смерть чи то передчуття/очікування/неминучість її, самогубства, межова бідність тощо. Теми ці, як і будь-які інші у творчості митців, не випадкові і мають виразні ознаки автобіографізму. Так, за свідченням Р. Піхманця [8], поштовхом до написання новел «Виводили з села» і «Стратився» стало самогубство на військовій службі у Львові двоюрідного брата В. Стефаніка Луки. Про низку самогубств у творчості й родовій історії В. Стефаніка скажемо далі, у новелі ж «Стратився» (1897) непоодиноким такий випадок підтверджують слова батька: «– Синку, синку, **та й ти стративси!..**» [5, 25]. Кольорова гама новели проста і болуче-трагічна, створена **кривавим** («кервавими сльозами просила», «волосся плавало у **крові**»), **білим** («на великій **білій** плиті», «на **білу** студену плиту», «у **біленьку** мережану сорочку»), **сивим** («**сивий** волос», «**сивою** головою»), **синім** («ноги ї **посиніли** від **снігу**») і **чорним** (Миколай **Чорний**) кольорами. Найчастіше В. Стефанік використовує саме **колір крові**, трагічний, болучий, смертельний. **Білий** (колір сорочки, у яку вбирає батько мертвого сина) – символ невинності, чистоти, причетності кожної людської душі (незважаючи на добрі чи лихі вчинки) до Абсолюту, спорідненість із Божим світлом; мертвий син лежить на **білій холодній** плиті – **білий** тут знак порожнечі, безтілесності, мовчання, смерті. **Сивий** (колір волосся) означає печаль, втому, страждання. **Синій** (посиніли ноги матері) – колір болю, смутку, холоду. Символічним є і колір-прізвище персонажа – **Чорний** – символ темряви, зла, смерті, диявола, пекла (див.: [7]). Той **чорний** застує світло і в очах Басарабів із однойменної новели В. Стефаніка, які теж закінчують життя самогубством («То не **очі**, то така **чорна рана** в чолі...»), «Коби ви із своїх **очей** прігнали тоту **мраку чорну**, що вам **світ затемнює**», «У вас є лишень **хмара**, і **полуда**, і довгий **чорний чупер**, що вам **сонце закрив**» [5, 160 – 163]) – йдеться про «затемнення» свідомості, світла Господнього в людській душі через неспокутуваний гріх, а **чорний** є знаком того стану. Одяг, у який убирає батько сина на смерть («У **біленьку мережану сорочку**, у **пояс вишиваний** та в **капелюх із павами** його убрав. **Писану тайстру** поклав під голови, в головах поклав **свічку**, аби **горіла** за страчену душу» [5, 26]), ніби «покликаний» своїми кольорами розвіяти темряву, чорну «мраку» смерті, очистити душу, повернути їй втрачене (через гріх самогубства) божественне світло.

Образ **дороги** в новелі «Стратився», як і в новелі «Виводили з села», – символ нелегких випробувань, важкого життя, розлуки з рідною домівкою; вона темна, трагічна, самотня, спочатку це **залізнична колія** («**Колія** летіла у світи», «Твердий такт **залізничі гатив** у **мужицьку** душу, як молотом», «**Колія** бігла світами», «**Колія** добігала до великого міста»), потім **дорога засніженим полем**, по якому бігла **посинілими** ногами мати, просячи, аби чоловік узяв її до сина; батько думає тепер про одну **дорогу, яка лишилася їм по смерті сина** («Торби най пошіє, та **підемо** **просючи** **межи** **люди** **у** **то** **місто**, **що** **Миколаєва** **могила** **у** **нім** **буде**» [5, 223 – 24]), далі **самотня дорога** **попід** **холодними мурами** («**На** **вулиці** **лишився** **сам**. **Мури**, **мури**, **а** **між** **мурами** – **дороги**, **а** **дорогами** – **тисячі** **світил**, **в** **один** **шнур** **понасилювані**. **Світло** **у** **пільмі** **потопало**, **дрожало**. **Ось-ось** **впаде**, **і** **чорне** **пекло** **зробиться**. **Але** **світила** **пускали** **коріння** **у** **пільму**

і не падали» [5, 24], «**світила** сходилися всі докупи і **гнали барвою, як веселка**. Замкнули мужика, аби його добре оглянути, бо він з дуже далеких країв сюда завандрував» [5, 24]) і врешті **дорога болю – до трупарні**, де лежав його син («Йдіть тією **вулицею вдолину**» [5, 25]). До речі, символ дороги постає в більшості новел і в листах митця і завжди це дорога страждання, тяжких випробувань, навічної розлуки, смутку, самотності, болю. Наприклад, у новелі «Дорога» («**Пішов своєю дорогою, як птах, що своїх крил на собі не чує**», «**Дорога темна, як сліпому молоденькому каліці**», «Боже, ти подаруй мені решту **моєї дороги**, бо **я не годен вже йти!**» [5, 112 – 113]), або в новелі «Моє слово» («**Як старий жовняр деревляними ногами блукає, так я блукаю**» [5, 187]), чи «Камінний хрест» («...в далеку могилу везу», «**Плоти попри дороги тріщали і падали – всі люди випроводжували Івана**» [5, 72 – 77]), або в листі до В. Морачевського («...Я відрік, що громади не люблю, і **пішов своєю дорогою**. Та **дорога самотна, якась темна, і тяжко** нею **самому ходити**» (цит. за: [4, 132]) тощо).

Тему **самогубства** продовжує розробляти В. Стефаник і в новелі «**Басараби**» (1901). В українській літературі представники різних стильових напрямів часто зверталися до цієї теми. Актуалізація образів самогубців на межі 19 – 20 століть була зумовлена і впливом західноєвропейських літератур, де самогубець став популярним персонажем, і катастрофізмом мислення суб'єкта, неспроможного адаптуватися, знайти себе і своє місце в складних хаотичних обставинах життя, і конфліктом між мрією і дійсністю, любов'ю і сексуальністю, домінування настрою відчаю, розгубленості тощо. Тема самогубства у творчості В. Стефаніка вказує на наявність «інтенсифікованого потягу до смерті» [9, 226] і психобіографія митця допомагає краще зрозуміти/розкрити приховані спонуки самогубства його персонажів. «Мій нарис «Басараби» – то є правдива історія фамільна, – писав В. Стефаник. – Дотепер поповнили самовбійство за моєї пам'яті 5 з моєї найближчої родини». Р. Піхманець [8], вказуючи на автобіографізм новели «Басараби», досліджує генеалогію роду Стефаніків, розповідь про яких, за словами науковця, починається десь із 1792 року, коли на Покутті після зруйнування Запорізької Січі з'явився молодий козак Тодор Стефаник, одружився, мав 8 чи 9 дочок, але дуже чекав сина, і коли той народився, radoшам батька не було меж. Сина Тодор Стефаник назвав Лукою. Він виріс розбещеним і цурався батька. Аби уговтати і навернути до землі сина, батько одружує його з Марією Проскурняк (у «Басарабах», за свідченням Р. Піхманця, вона фігурує як баба Семениха). Проте одруження не допомогло: Лука пив, гуляв, а господарство вела дружина. Згодом Луку обрали вїтом села. Він був дуже жорстоким, на чорному коні гасав по селу, перескакуючи верхи ворота, і нагайкою гнав людей на панщину. Лука мав п'ятеро синів: Максима, Леся, Івана, Василя і Семена, яких виховувала мати й дід у козацьких традиціях. Якось напередодні революційних подій 1848 року, у час протипанських повстань, гайдуки карали селян, свідками чого стали Максим і Лесь і заступилися за людей. Економ ударив Максима, але той відповів так, що економ помер на місці. Обох Стефаніків посадили до в'язниці. Батько, дізнавшись про це, влетів на коні на власне подвір'я і в скаженій люті почав бити гарапником дружину за виховання синів бунтівниками. Металева кулька вибила око Марії, натомість селом пустили чутку, що виколола око вона хворостоною. Синів після скасування панщини в 1848-ому випустили, і вони повернулися в село героями. Луку ж громада зненавиділа ще більше. У душі його, певно, стався злам, і муки сумління скінчилися на бантині. У «Басарабах» ця історія описана так: «Ти пам'ятаєш це, а я тямлю, як на бантині повис їх прадід. Богатир був теменний, гроші сушив на верені і пішня ніколи не ходив. Мав такого **чорного коня**, що браму перескакував, і канчук все мав коло себе. То вповідали люди, що він гонив людей на панщину і тим канчуком м'ясо рвав на людях. А одного ранку розійшлася чутка, що старий атаман висить на бантині. Я ще малий був, але так, як сьогодні, виджу цару народа на его подвір'ю. Як его відтяли і несли до хорім, то такий був страшний, що жінки зі страху плакали. А хлопці нічо, лише казали: «О, вже не меш із нас шкіру кавалками

здоймати, вже ті **тот** висадив на бантину!» Потім у день чи в два дні така звіялася буря, такі вітри подули, що дерево з коренем виривало, а хатам здоймало верхи...» [5, 159].

Отже, очевидно, Лука Стефаник започаткував низку самогубств у родоводі Стефаників. Проте, як указує Р. Піхманець, гріх Луки не був аж таким тяжким, щоб мучити рід до сьомого коліна. Відомо, що Тодор Стефаник ще на початку свого проживання в Русові поставив величезний «Козаків хрест», які ставлять на знак покаяння. Отож, як припускають, на Покутті Стефаніки оселилися вже позначені тяжким прокляттям. І сам В. Стефаник у новелі закорінює першогріх глибше в родову історію: «Бо то десь ваш ще прапрадід воював з турками та вбив семеро маленьких дітей, – розповідає про це баба Семениха. – Наткнув на спис так, як курят, та й его Бог покарав, бо він зараз покинув воювати і ходив з тими дітьми тринадцять років. Ніби не ходив, бо то погнило, але все носив той спис, і все ему виглядало, що він тоті діти носить. Та й відси пішла кара на Басарабів» [5, 166], баба Семениха пояснює і «механізм» дії того прокляття: «...ви собі зятяте, як то **гріх грасує, доки не відкуплений**. Бо тіло все перебуде, ...але **сумління точить**. Та то видко на дереві на таким великим, що хмар досягає. Розколеш его, а там сама **червоточина, черв'яка не видко**, ніколи не вздрите, **а сточене** раз коло разу. То **так сумління точить з рода в рід**» [5, 166 – 167]).

Отже, у новелі «Басараби» В. Стефаник художньо досліджує проблему **вини і кари**. Через сферу колективного несвідомого, яке, словами К. Г. Юнга, «містить у собі увесь духовний спадок еволюції людства, що відроджується у структурі мозку кожного індивідуума», спільного для всіх людей і навіть, можливо, усіх тварин, і складає істинну основу індивідуальної душі, відбувається зв'язок поколінь і індивід відчуває могутню дію ірраціональних сил («воно не питає ні дня ні ночі, ні сонця ні хмар», «**гріх**, лиш Бог одному котромусь **кладає его в сумління**», **гріх**, який не тіло, а «**сумління точить**» [5, 165 – 166]). Потяг до самогубства, викликаний поштовхом колективного несвідомого, з позицій хроматизму представлений **чорним кольором** – кольором несвідомого, смерті, сну, тьми, затьмарення свідомості (див.: [10, 159]). У новелі стан приходу внутрішнього сумління («тіло все перебуде, по нім нічо не пізнати, але **сумління точить**» [5, 166]) символізований в образі «**чорної хмари**», яка затьмарює чистоту неба і світло сонця (**білий колір** – сублимат людського свідомого): «...десь із-за гір, із-за **чистого неба, з-позаду сонця** припливе **чорна хмара**» [5, 166], витісняє свідомість і підштовхує до самогубства («Як прийшло, та й показало бантину в кошниці. ...Та й таки-м не спирався, бо не було куда... То так спокійно мені було, так легко! Я замотував той мотуз і пробував, чи добре держить, і все знав: як треба зашнурок зробити, як зависоко підтягнути. Я сьогодні дивуюся сам, як я так спокійно і весело тратився» [5, 168]). В. Стефаник писав: «Тома Басараб з «Басарабів» – це один з багатьох Басарабів, які поповнили самовбивство. Як моя мама не заходила коло всіх них, аби не вішалися, то ані одного не врятувала. Їх чотири поповнили самовбивство» (цит. за: [8]).

Уся історія в новелі змальована **шістьма** кольорами й відтінками: домінуючим трагічним **чорним** («**чорного** коня», «**чорні** та невеселі», «[очі] **чорна рана** в чолі», «**мраку чорну**», «**чорний** чупер», «по **чорнім** глибоким ставі», «**чорним** чупром», «**чорна хмара**»), **8** разів ужитим у тексті новели; **зеленим** («на **зелену** ниву», «**зелене** поле», «**зеленим** колосом»), що (згаданий **тричі**) має тут позитивну семантику молодості, плодючості полів, краси, радості, утвердження життя, надії на продовження роду (див.: [7]), тобто усього того, чому не можуть радіти Басараби, чії очі «не до видіння», дивляться всередину «на тот давний гріх, що за него їм кара йде», мають «натуру» таку, що «хоть ти її у найкращу весну пусти на **зелене поле**, а вона плаче» [5, 160, 163]; **білим** («**білого** цвіту», «**білі рукави**») і його відтінком **сивим** («висока, **сива** і проста», «очі ...**сиві** і розумні», «**сивий** Лесь»), **двічі** й **тричі** вжитими відповідно; **карим** («очі **темно-карі**») і **смаглявим** («лице **смагляве**») – по **1** разу.

Із **червоним** кольором асоціюється слово «**сонце**» («на его **сонце** дивитися», «мигнула **ясність** щастя, як часом **сонце** замиготить», «**сонечко** світить»), **чорний**

виникає в уяві від слів «затемнює», «сонце закрив», «сліпі», «вночі», «по ночах», білого кольору вишневий цвіт («на маленькій вишенці зачепився Василь. Отряс із неї увесь цвіт, мав повне волосє того білого цвіту»). В. Стефаник, до речі, часто називає саме це дерево: «А мені сниться, що я десь у вишневім саду лежу та на сопівку граю. Вишні зацвіли, аж молоко капає...» («Майстер»), «А вишня в моїх головах возьме всі мої болі на свій цвіт» («Моє слово»), «Вітер здував із вишень білий цвіт. Цвіт падав на гріб і на нас. Здавалося, що той цвіт зростається з маминим білим волоссям і що роса з цвіту спадала на мамине лице», «Цвіт із маминої вишеньки падає на гріб Марії, а з Маріїної на мамин гріб», «Лиш вишневий цвіт із гробів летів за мною, як коли би тим цвітом сестра і мама просили, аби-м не йшов...» («Вечірня година»), «Як прийде весна, я зацвіту так файно, що будете тішитися. А хоть би-м і вмер, то також не велике діло. Рід посадить мені в головах вишню, та й вона зацвіте. І зацвіте, і мій несупокій возьме на своє листє і буде пускати за вітром мої слова гет далеко в поле, гет аж там, де поля нема, лиш мрія синява» (лист до В. Морачевського [4, 28]). Вишня – символ світового дерева, священного дерева життя, символ України, рідної землі, матері, дівчини-нареченої. Вишня – це «божественне дерево», дослідники вважають назву «вишня» прикметником жіночого роду від форми «вишній», тобто «верховний», «небесний», «божественний» (Всевишній), а ще зіставляють це слово із весняним сонцем у зеніті («вишнім» сонцем). Вишня, таким чином, у свідомості праукраїнців асоціювалася із небом, священним Деревом Життя, Богом. А білий колір вишневого цвіту – зі святістю, бо «світ» – це «свят», зазначає О. Потапенко. За даними М. Костомарова, слов'яни обожнювали саме світло як джерело життя, білий колір (імена язичницьких богів Світовид, Білобог), а споконвіку священні речі українців – білі (хата, вишиванка, хустина, рушник) (про це див.: [7]). Отже, самогубство на вишенці в «Басарабах» прочитується і як порушення світової гармонії (самогубство – один із найтяжчих гріхів), і водночас білий вишневий цвіт – як символ чистоти, причетності кожної людської душі, незважаючи на добрі чи лихі вчинки, до Абсолюту, Боже начало в кожній людині, цвіт, який так легко осипається, є знаком скороминушності, нетривалості життя, яке так само швидко минає-облітає, щоб знову початися «навесні» у вічному колі життя.

Сивий колір разом із білим («закотивши довгі білі рукави») у портретній характеристиці баби Семенихи є знаком мудрості, досвіду, вагомого слова, виважених рішень, якогось вищого знання і розуміння, якого немає в Басарабів, простоти і незатьмареного світла свідомості: «...я очі маю, аби сміялися, аби жартували. ...У моїх очах є мої діти, є моє поле, і моя худоба, і мої стодоли, та чого їм застелюватися журуо?» [5, 162]. Тоді як у Басарабів очі – «то така чорна рана в чолі, що жие і гние» [5, 160], у їхніх «спущених в долину» очах «сам-саміський сум і туск», «хмара і полуда», очі Томи Басараба «темно-карі блукали під чолом, як по безкраїх рівнинах, і дороги по них *найти собі не годні*» [5, 164] – по тих безкраїх рівнинах блукав їхній прапрадід, учинивши вбивство, а відтак сім поколінь Басарабів «зчеплені до купи» неспокутуваним гріхом («Біда їх всіх на однім мотузку провадить...» [5, 160]), про який нічого не знають («я неповинний, а воно карає» [5, 167]).

**Висновки.** Таким чином, стає зрозумілим механізм дії психічних процесів у душі людини і поява архетипу долі у творчій природі В. Стефаника, котрий на собі відчував дію могутніх трансцендентних сил, смуток і трагічне світовідчуття не полишали його ніколи, власне життя бачилося йому в сірих і чорних барвах («А позаяк у мене і минуле, і **будуче є сіре і чорне**, то **стан мосї душі** на маленьких навіть зворотах у моїм житю є **невиносимий**, – писав В. Стефаник до О. Гаморак. – ...У мене лишився **чи взріс до нечуваної сили смуток і жаль**, і він мені **не дає жити ані людьми тішитися**» (цит. за: [4, 277 – 278])), навіть душу свою він ідентифікує з **сивим(!) і чорним(!) мотилем**, про якого не раз згадує в листах («...з душі рвуться такі думи, що **любо від них гинути**, – пише двадцятидев'ятирічний В. Стефаник у 1900 році. – Що тоті мої думи гуляють понад землею, що стелять мому **бідному духови** стежки між зорями, що він літає тими

дорогами і як сивий мотиль сідає на спочинок. І жахається тої пропасти... І чує страх перед пустирями нескінченими, що він мотиль безпомічний гойдається на дебелих думках, на безмежах небесних, на непроглядних висотах. І бачить оком темну, живу смерть свою, що спаде в неї, як бездушне тіло, до залізної постелі, до сумашедших сорочок прийде. І сидить він, мій мотиль, і бунтується, і не здає, і розтягає думи чорні попід склепіня райські, аби себе там прив'язати і не впасти. А часом вандрує на свій окраєць землі і шукає з плачем по могилах утрати свої. І який він тоді гарний, мій мотиль, який невинний і добрий» [4, 29], а в іншому спогадові: «“– Не лови ніколи чорного мотиля, бо вмреш, білого собі йми. – Я йму собі білого”... А тепер мене обсіли чорні мотилі... Шумить коло голови моєї рій чорних мотилів, шумить у безконечну мелодію і закриває синє небо, ясне сонце, очі затемнює. Чорна хмара настала, і я рвуся, пручаюся і, відай, утоплюся в чорних хмарах» [4, 22] – це пише В. Стефанік у 1897 році, йому в цей час 26(!) років; метелик ототожнюється з чистою душею, він – символ відродження і воскресіння, безсмертя душі, народження і звільнення з могили, а ще метеликів пов'язують із душами померлих; «сивий мотиль» – сивіють у поважному віці чи від пережитих потрясінь, а ще сивина є знаком наближення смерті; чорний, за словами М. Люшера, – це абсолютна межа, за якою життя припиняється, виникає ідея небуття, зникнення. Чорний – це кінець, після якого більше нічого немає, він символізує повне зречення, не раз думав В. Стефанік про самогубство («І скавав з могили на могилу, як осіннє перекотиполе. Аж як перейшов сто гробів, то сотий перший його був» [5, 113]), вважав, що фатум переслідує його: так пояснював передчасні смерті («Забагато смерти, – писав він, – забагато скошеної молодости, аби сила була витримати» [4, 278]) двадцятичотирирічної сестри Марії в 1892 році, мами, духовний зв'язок із якою був надзвичайно міцним і втрата котрої не відболіла йому ніколи (у листі до О. Гаморак у 1901 році В. Стефанік писав: «Цілий рік минув, а я скитався і скитаюся по чужих людях, як циган, і держу своє слово, що по її смерті ніколи спокою не зазнаю. Дивно, дивно дуже, що вже рік, як моєї мами нема. Вона в моєму серці лишень нині похована» (цит. за: [4, 268])); «Отак рвалася та нитка... – скаже про це В. Стефанік у новелі «Вечірня година». – ...Грїб мамин недалеко від Марїїного. Цвіт з маминої вишеньки падає на грїб Марїї, а з Марїїної на мамин грїб» [5, 109]), І. Плешкана в 1902 році («поет, що за скоро вмреш», – назвав його В. Стефанік у «Серці»), коханої жінки Євгенії Калитовської («мій найвищий ідеал жінки» (В. Стефанік)) у 1905 році, дружини і матері трьох його синів Ольги Гаморак у 1914-ому, у 1915-ому не стало М. Павлика, а в 1916-ому – Л. Мартовича, у 1920-ому померли брат Володимир, а згодом і батько С. Стефанік, у 1924-ому – брат Юрій, а в 1925-ому – близький товариш С. Шмігер («То ж то велика мука дивитися, як смерть жнива собі робить на самих найкрасших квітах люцких! ...Чуєте, як Ваші товариші ходять за плечима і за смерть гадають, як їх піт обливає, як мовчать, як напружуються, аби не датися. Ціла армія тих свідомо умираючих волочиться за мною» [4, 114], – писав В. Стефанік), у 1926 році не стало С. Окуневської («пані, що навчила мене любити Русів і правду в собі» [4, 436], – сказав про неї В. Стефанік), у 1927-ому – М. Черемшини, у 1930 році помер Л. Бачинський («від хлоп'ячих літ все моє погане забув» (В. Стефанік)), у 1936-ому – Ю. Морачевський, якого В. Стефанік вважав своїм «найбільшим молодим Другом» [4, 528], цього ж року не стало й В. Стефаніка... Отже, архетип долі, за словами Р. Піхманця, постав у творчій природі письменника на основі первісних схем, отриманих як духовний спадок від усього людства, української нації та роду Басарабів.

#### Список використаної літератури

1. Біла А. Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки [Електронний ресурс] / Анна Біла. – К. : Смолоскип, 2006. – 464 с. – Режим доступу : [chtyvo.org.ua/.../Ukrainskyi\\_literaturnyi\\_avangard\\_poshuky\\_stylovi\\_napriamky/](http://chtyvo.org.ua/.../Ukrainskyi_literaturnyi_avangard_poshuky_stylovi_napriamky/).
2. Дмитриева Н. Винсент Ван Гог. Человек и художник / Нина Дмитриева. – М. : Наука, 1980. – 398 с.

3. Черненко О. Експресіонізм у творчості Василя Стефаника / Олександра Черненко. – Мюнхен : Сучасність, 1989. – 280 с.
4. Горак Р. Кров на чорній ріллі : Есе-біографія Василя Стефаника / Роман Горак. – К. : ВЦ «Академія», 2010. – 608 с.
5. Стефаник В. Кенові листки: Оповідання / Василь Стефаник. – К. : Дніпро, 1987. – 237 с.
6. Ямборко С. Символічна колористика у творах Василя Стефаника та польських модерністів [Електронний ресурс] / Ямборко Світлана // Київські полоністичні студії. – ТОМ XXII. – Літературознавство. Електронний ресурс. – Режим доступу : [philology.knu.ua/files/library/polonist/22/69.pdf](http://philology.knu.ua/files/library/polonist/22/69.pdf)
7. Потапенко О., Дмитренко М., Потапенко Г. та ін. Словник символів [Електронний ресурс] / О. Потапенко, М. Дмитренко, Г. Потапенко. – К. : Народознавство, 1997. – Режим доступу : СЛОВНИК СИМВОЛІВ О.І.Потапенко, М.К.Дмитренко,.doc - Головна
8. Піхманець Р. Із покутської книги буття. Засади творчого мислення Василя Стефаника, Марка Черемшини і Леся Мартовича / Роман Піхманець. – К. : Темпора, 2012. – 580 с.
9. Нестелеєв М. На межі: Суїцидальний дискурс українського модернізму : монографія / Максим Нестелеєв. – К. : Академвидав, 2013. – 256 с. – (Серія «Монограф»).
10. Серов Н. Цвет культуры: психология, культурология, физиология / Николай Серов. – СПб. : Речь, 2004. – 672 с.

#### References

1. Bila, A. (2006). *Ukrainian literary avant-garde: searches, stylistic directions*. Kyiv: Smoloskyp. Retrieved from [chtyvo.org.ua/.../Ukrainskyi\\_literaturnyi\\_avangard\\_poshuky\\_stylovi\\_napriamky/](http://chtyvo.org.ua/.../Ukrainskyi_literaturnyi_avangard_poshuky_stylovi_napriamky/) (in Ukr.).
2. Dmitrieva, N. (1980). *Vincent Van Gogh: a Man and Artist*. Moscow: Science (in Rus.).
3. Cherenko, O. (1989). *Expressionism in the literary works by Vasyl' Stefanyk*. Munich: Contemporary (in Ukr.).
4. Gorak, R. (2010). *Blood on the black arable Land: Essay biography of Vasyl' Stefanyk*. Kyiv: Academy (in Ukr.).
5. Stefanyk, V. (1987). *Maple Leaves: stories*. Kyiv: Dnipro (in Ukr.).
6. Yamborko, S. *Symbolic colorization in the literary works by Vasyl' Stefanyk and Polish modernists*. Retrieved from [philology.knu.ua/files/library/polonist/22/69.pdf](http://philology.knu.ua/files/library/polonist/22/69.pdf) (in Ukr.).
7. Potapenko, O., Dmytrenko, M. et al. (1997). *Dictionary of Symbols*. Kyiv: Cognitive science. Retrieved from СЛОВНИК СИМВОЛІВ О.І.Потапенко, М.К.Дмитренко,.doc – Головна (in Ukr.).
8. Pihmanets', R. (2012). *From Pokutsk's Book of Being. Principles of artistic thinking of Vasyl' Stefanyk, Marko Cheremshyna and Les' Martovych*. Kyiv: Tempora (in Ukr.).
9. Nestelieyev, M. (2013). *At the border: Suicidal discourse of the Ukrainian Modernism*. Kyiv: Academvydav (in Ukr.).
10. Serov, N. (2004). *Color of the Culture: psychology, culturology, physiology*. St. Petersburg: Speech (in Rus.).

#### **KOSHOVA Inna Oleksiyivna,**

Bohdan Khmelnytsky National University at Cherkasy,

the docent of the Department of Ukrainian Literature and comparative studies

e-mail: [koshova\\_i@ukr.net](mailto:koshova_i@ukr.net)

#### **THE COLOR WORLD OF THE EXPRESSIONIST SHORT STORIES BY VASYL'STEFANYK (THE ARTICLE 1)**

**Introduction.** In the reading process of the short stories by Vasyl' Stefanyk the idea on the combination of artistic word, painting and weaving crafts is appearing. V. Van Gogh as a forerunner of expressionism is called the pictorial correspondence of Stefanyk's prose. The picturesque whining of his literary works is generally vague, minor, but created like the painter's masterpieces of the famous Dutch artist, thanks to the very carefully selected "thread of color", "hidden" color base. Coloratives and words associated with the color only in the literary works of this expressionist writer are "put" into a single ornament like multicolored threads (for example, color "pattern" of V. Stefanyk's short story "Blue book" – blue – green – black – white – green – transparent blue – dark – blue; there are only two colors such as bloody and blue in the short story "In the tavern"; there are the same colors in the short story "Les' family name"; unpretentious color knitted is presented in the short story "Mother's Son": red – white – blue). In recent years researchers increasingly appeal to finding out the phenomenon of color in the literature. However, despite the considerable number of respectable works devoted to the study of the literary works by V. Stefanyk, the color palette of literary works of the Ukrainian writer needs to be further studied.

**Purpose** is to analyze in detail color gamma of the short stories by Vasyl' Stefanyk, to reveal author's "presence" in each color image, to determine the emotional state of the writer in different periods of life and literary biography by color dominants.

**Results.** The color gamma of literary works by V. Stefanyk is directly symbolic. So, in the novella "Exit from the village" bloody red color as tragic and the painful one foretells the death of a "young man". Farewell to the recruiter resembles farewell to the dead. Only four colors as blood, copper, gold and deadly paleness are conveyed by V. Stefanyk a tragedy of farewell to his son, who was taken into recruits, and the foreboding of his inevitable death.

The theme of death / suicide is leading in the literary works by V. Stefanyk and has distinct signs of autobiographicalism (novellas "Exit from the village", "Struggle", "Basarabians"). The color scheme of the short story "Struggle" is simple and painful-tragic, created by bloody, white, gray, blue and black colors. In the novella "Basarabians" V. Stefanyk literally explores the problem of guilt and punishment. The attraction to suicide, caused by the impetus of the collective unconscious, is from the standpoint of chromatism represented by black color as the color of unconscious, death, sleep, darkness, obscuration of consciousness. The whole story in the novella is represented by six colors and shades: the dominant color is tragic black, used eight times in the text; green color mentioned three times has a positive semantics of youth, fertility of the fields, beauty, joy, affirmation of life, hope for the continuation of the family that is all things why Basarabians can't rejoice; white and its shade of gray, twice and thrice taken accordingly; brown and smelly one time. The theme of suicide in the literary works by V. Stefanyk indicates the presence of the "intensified desire to death", and the psychobiography of the writer helps to understand / disclose better the hidden motives of suicide of his characters. A symbol of the road is revealed in most of the short stories and letters by Stefanyk. It is always a road of painful suffering, difficult test, eternal separation, sadness, loneliness, pain.

**Originality.** Thus, it becomes clear the mechanism of action of mental processes in the human soul and the emergence of the archetype of destiny in the artistic nature of Vasyl' Stefanyk who felt the effect of powerful transcendental forces, sorrow and tragic attitude never left him. His own life was seen in his gray and black colors, even his soul was identified by him with a gray and black motto, which is repeatedly mentioned in the letters. Stefanyk believed that fate haunts him. The archetype of fate, therefore, appears in the creative nature of the writer on the basis of the original schemes received as a spiritual heritage from all mankind, the Ukrainian nation and the Basarabians genus.

**Conclusion.** Thus, the article deals with the color phenomenon in Vasyl' Stefanyk's expressionist novellas, presents the interpretation of basic images-symbols, color dominants of his literary works. The attempt of reading texts "under the microscope" is realized, semantics and functions of coloratives are studied, the important value of color in revealing of the main themes and problems of Stefanyk's literary works is accented, color due to the tragic perception of the writer is studied. It was found out that color is involved into the creation of a psycho-emotional background of events, it is an important means of characterization, facilitates transferring of the stages of the deployment of an internal conflict.

**Key words:** Vasyl' Stefanyk, novella, symbol, color, detail, semantics of color, text, expressionism, psychology, colorative, collective unconscious, desire to death, chromaticity, archetype.

*Одержано редакцією – 12.09.2017  
Прийнято до публікації – 4.10. 2017*



## СУЧАСНИЙ ЛІТПОТІК

УДК 821.161.2-31.09

**ВЕРТИПОРОХ Оксана Володимирівна**,  
кандидат філологічних наук, доцент кафедри  
української літератури та компаративістики  
Черкаського національного університету  
ім. Б. Хмельницького  
e-mail: vertuporoh@i.ua

### ОСОБЛИВОСТІ РЕФЛЕКСИВНОГО ХУДОЖНЬОГО МИСЛЕННЯ В РОМАНІ «СЛІПІЙ ДОЩ» ВАСИЛЯ СЛАПЧУКА

*У статті здійснено аналіз роману «Сліпий дощ» сучасного українського письменника Василя Слапчука з погляду втілення в ньому рефлексивних художніх практик. Розглянуто специфіку рефлексії як способу художнього освоєння внутрішнього буття персонажів, що виявляється через акцентовану у романах авторську суб'єктивність, поглиблений психологізм, засоби прямого та непрямого проникнення у внутрішній світ персонажів, композиційну, сюжетну, мовну фактуру текстів.*

*За допомогою пообразного аналізу виокремлюються специфічні риси індивідуального стилю письменника, його авторефлексивні матриці. Доведено, що психосемантика персонажів роману рефлектується як через індивідуально-неповторні тенденції, так і через загальнолюдські. Психологізм роману є досить відчутним і означеним через внутрішній досвід переживання героями своїх комплексів, бажань, самореалізації у соціумі.*

*Висновується думка, що роману властиві такі домінуючі особливості як метафоричність, притчевість, багатоплановість сюжету, вставні епізоди, ауто-діалоги, яскрава образність, використання снів та марень як прийому авторефлексивного художнього мислення. Роман «Сліпий дощ» В. Слапчука великою мірою автоматичний, неприховано апелює до саморефлексії автора, презентуючи тим самим особливості його індивідуальної уяви і пам'яті.*

**Ключові слова:** рефлексія, психосемантика, авторська суб'єктивність, індивідуальне буття, сон, дитяча травма, ауто-діалог.

**Постановка проблеми.** У сучасному літературному процесі відоме ім'я поета, прозаїка, лауреата Шевченківської премії Василя Слапчука. Його твори наповнені філософськими роздумами про сутність нашого життя, гіркий досвід війни, психологічним антуражем. Проза письменника («Сліпий дощ» (2003), «Дикі квіти» (2004), «Осінь за щокою» (2005), «Жінка зі снігу» (2008), «Про війну без війни» (2013), «Поміж світів і сяяння світил» (2016) є результатами рефлексивного художнього мислення, коли внутрішнє буття персонажів осмислюється через акцентовану у романах авторську суб'єктивність, поглиблений психологізм, засоби прямого та непрямого проникнення у внутрішній світ персонажів, що безпосередньо впливають на змістову, композиційну, сюжетну, мовну форму текстів. До того ж останні романи автор кваліфікує як романи-автокоментарі, що певною мірою апелює до його мистецької настанови – пізнавати індивідуальне буття людини через поглиблену рефлексію, власні спогади, травматичний досвід.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Творчість Василя Слапчука викликає постійний резонанс у вітчизняній літературній критиці. Літературознавці Є. Баран [1; 2], О. Клименко [3], В. Лис [4], Н.Бернадська [5], Я.Поліщук [6], звертаючись до творчості Василя Слапчука, вказують на притаманні його творам витончений психологізм, афористичність, алюзійність, делікатну іронію, сарказм, парадоксальність, неоднозначність та багатоплановість філософських запитань.

**Мета статті** – дослідити особливості рефлексивного художнього мислення в романі «Сліпий дощ».

**Виклад основного матеріалу.** Роман «Сліпий дощ» – твір, в якому переплітається містика і реальність нашого життя, складається з трьох частин, які можна вважати і самостійними повістями, але які об'єднують спільні герої з непростю долею. У кожній із частин «Сліпого дощу» В. Слапчук втілює певну психологічну стратегію сприйняття дійсності, котра виявляється визначальною для героїв роману (Тихона-вовкулаки, Оксани, Андрія, Ніни-Катерини, Анатолія) і котра зумовлює їхню здатність по-різному сприймати дійсність та обирати в ній свій шлях – чи то через абсолютне відчуження від проблем життя чи ж, навпаки, через потрапляння у психологічний хаос й екзистенційну безвихідь.

Письменник, як центр формозмістової єдності художнього цілого, відводить кожному героєві роману роль, яку той, перебуваючи «у шкурі, яку носить», мусить прожити до кінця – незалежно від того позитивна надана автором роль чи негативна. Проте, наперед визначаючи психосемантичну наповненість своїх персонажів, В. Слапчук не знебарвлює їхньої перспективи категоричною однозначністю – ніби залишає можливість скеровувати власне життя попри обставини й жорстоку реальність. У кожному розділі роману психологічна атмосфера оповіді цілком відповідає психології героїв. Так через різноманітні долі персонажів автор вживається не в об'єктивну реальність, а у вмістилище власного психічного досвіду. Цілісна авторська позиція в сучасному авторефлексивному тексті виформовується як проходження індивідуальності через себе і через світ, суб'єктивний інтерес до світу. Саме рефлексія допомагає створити навколо себе цілісну картину буття, упорядкувати зовнішній і внутрішній світи.

Досліджуючи структуру роману, спостерігаємо, що він складається з трьох розділів, у кожному з яких є свій сюжет та головний герой, чії дії зумовлюють розвиток подій у наступному розділі. Всі три сюжетні лінії немовби «перетікають» одна в одну: лінія Тихона-вовкулаки, лінія Ніни, доля якої схожа на долю Катерини, зрештою, її ангел-охоронець так і називає її: «*Я, Катерино, не даю імен, я їх тільки вимовляю. І на декотрі відгукуються...*» [7, с. 180], лінія Анатолія-мисливця на відьом. Взаємопереплетіння цих трьох ліній і визначає особливості побудови твору. Особливістю кожної сюжетної лінії є хронологічний розвиток подій, чітко прописаних автором. Відтак Василь Слапчук створює цілісний світ героїв-персонажів, умотивований авторською рефлексією.

Перша сюжетна лінія розповідає про Тихона, терапевта у міській лікарні, що стає серійним вбивцею. Друга сюжетна лінія описує долю Ніни-покритки, що завагітніла від вовкулаки, після народження дитини її цькує все село та батьки відрікаються від неї. У третій сюжетній лінії з'являється невідомий досі герой – Анатолій-мисливець на відьом. Герой працює секретарем, любить каву, палить, має найкращого друга та розбите серце після чергового «*краху любовного «Титаніка»*» [7, с. 328].

В. Слапчук, рефлексуючи над долями персонажів, втілює глибокий задум, що полягає у наскрізній фразі усього роману: «*Нас визначає шкура, яку ми носимо*» [7, с. 321]. А тому всі герої або підкоряються цій «шкурі», або протистоять, або відступають. Тихін підкорюється своїй «сатанинській» сутності, своїй «шкурі», та це приводить його до жахливих вчинків та смерті. Ніна протистоїть своїй «шкурі», та залишається при цьому людиною і знаходить своє щастя. Анатолій, мисливець на відьом, постає перед вибором, який зробили інші головні герої, але чоловік обирає відступ та перемагає зло без насильства. Та все-ж автор залишає нам простір для роздумів та власне право вибору: «підкорятися» своїй «шкурі» чи ні. У цьому й полягає суть рефлексивного досвіду художнього відображення екзистенції людини автором.

Безумовно, основу твору складають художні образи, психосемантика яких зумовлена глибинним рефлексивним досвідом письменника. Так образ Тихона схожий на «хижака», маніяка-садиста, що жадає кривдити, нищити, жага крові й насильства наповнює його. Ці потяги персонажа насправді символізують незадоволене прагнення любові, нестачу любові. З самого народження хлопчик почувався непотрібним у власній родині, батьки були настільки заклопотані з'ясуванням власних стосунків, що зовсім забули про виховання дитини. Нікому не потрібний, самотній, покинутий, страждав від усвідомлення

неповноцінності, через те й намагався якимось чином заповнити цю порожнечу. Брак любові, піклування, спілкування, виражався через постійне почуття голоду, ненаситність, як прагнення заповнити цю постійну порожнечу: *«Ніяким способом не гребував, аби чимось наповнити ненаситні бебехи – крав, канючив... З нього кепкували, його дражнили, принижували, ігнорували, та, попри все це, його ще й побоювалися»* [7, с. 8].

Викликаючи в оточенні почуття страху, паніки, розпачу, хлопчик ніби отримував над ними владу, таким чином компенсуючи увагу, турботу й родинне тепло, якого у нього не було: *«...Але перед цим він розбивав їм голови, ранив різними гострими предметами, пускаючи кров, підступно штовхав на проїжджу частину під колеса, душив...»* [7, с. 9].

Ставши дорослим, Тихін переносить своє прагнення впокорювати світ на жінок: *«Оволодіти жінкою Тихонові було замало, хотілося завдати болю, принизити... Жінка не противилася його дикому бажанню, покійно виконувала, до чого б не спонукав, сприймала знущання як належне»* [7, с. 5]. Йому видавалося легшим змусити жінку коритися йому, ніж знайти її прихильність, адже боявся, що знову буде знехтуваним та покинутим. Слід зазначити, що Тихона драгували гарні стосунки, краса, чистота, все це викликало у нього неспокій, і коли потрапив до Оксаниної чистої оселі, страшенно драгувався: *«Чистота й непорочність – ось, що викликало подразнення. Ось що збудило піднесення й пригніченість. Святість завжди гнітить людей ущербних. Тихін відчув, що мучиться побаченим»* [7, с. 13].

Письменник розмірковує над тим, чому чоловіка охоплюють якісь незрозумілі почуття, коли він побачив молоденьку дівчину, племінницю Оксани – чи то тваринне виявилось в нього, чи то якась людська симпатія: *«Поріг кімнати переступила дівчина. Після першого ж погляду на неї у глибині Тихонового єства щось заскімлило, ніби там прищемило якийсь нерв»* [7, с. 13].

Пізніше виявляється, що такої жорстокості для Тихона вже замало задля самоствердження, тому закомплексований, скривджений долею чоловік перетворюється на вовкулаку: *«Її для нього більше не існувало, бачив перед собою лише голе тіло, тільки тіло, котрим удовольняв свою хижу зголоднілу хіть»* [7, с. 103]. Тваринне єство Тихона бере гору над людськими почуттями і розумом, це повна деградація чоловіка, це жорстокий звір, який несе страх, біль та смерть: *«Тихонові подобався колір крові, її різні відтінки – від ніжно-червоного до темно-вишневого, майже чорного. Весь цей спектр барв крові любий його серцю, немов палітра фарб художникові»* [7, с. 26].

Недарма автор використовує композиційний прийом ретроспекції в дитинство персонажа саме тоді, коли оповідає вже про зрілого Тихона. Це знову натяк на те, що психологічна травма дитинства дає про себе знати: *«Тихін чекав і тримав нейтралітет. Він уже звик до подібних концертів. Найчастіше розпочиналося з того, що мати заламувала руки і з розпачем викукувала: - Ти мене не любиш!...»* [7, с. 41]. Глибокою дитячою травмою для Тихона було те, що на його очах мати намагалася покінчити з собою: *«Бажання дошкулити чоловікові взяло гору над інстинктом самозбереження – мати вирішила повіситися. Стоячи на стільці, прив'язувала кінець шворки до люстри. Тихін зацікавився, навіть з-під столу виліз, тепер міг собі це дозволити – миска бо спорожніла. Сидів на підлозі із задертою головою і спостерігав за матір'ю»* [7, с. 43].

Тихін не вірив у те, що в світі може існувати любов, турбота, справжні почуття: *«Усе несправжнє. Слова, почуття, люди – усе обман, вигадки. Весь світ – брехня. Справжня лише смерть, – споглядання любовної ідилії викристалізувалося у вовкулаки не вельми оптимістичним висновком»* [7, с. 86]. Чутка про те, що десь гуляє вовк, розповзлася по всьому селу, люди з острахом виходили на вулиці, боялися за худобу та власних дітей: *«Трохи не по всьому Криничанському району привільно розгулював вовкулака, а слава про нього, рознесена людськими байками, сягнула ще далі, а там, підхоплена газетярами, крикливими заголовками вдерлася до осель сонних обиватель уже й за межами країни»* [7, с. 65]. Недовго довелося Вовкулаці жорстоко знущатися над жінками, його все-таки вбили і всі квапливо рушили до свого рятівника, щоб побачити, хто ж ховався під вовчою

шкурою: *«Погляди всіх присутніх тягнулися до голого чоловіка, що висів догори ногами на груші, лице його скривив ледь помітний вищир...»* [7, с. 110]. Як бачимо, письменник детально описує процес деградації та прагнення до помсти і жорстокості Тихона, акцентуючи на психологічних чинниках глибокої дитячої травми.

Зовсім протилежним образом, захисником своєї родини виступає батько Ніни, Гнат Скрипник, він чітко означував місце чоловіка в родині: *«Не чоловіче то діло – дітей няньчити, шмарклі їм витирати. Чоловік повинен про заробіток дбати, про господарство. Інакше проявляти свою любов до сім'ї Гнат Скрипник не вмів»* [7, с. 121]. Любов для Гната – це щоденна турбота про добробут близьких, він завжди готовий стати на захист близької людини. Чоловік дбає також про гідність, тому боїться осуду та погроз з боку односельців і відмовляється від власної доньки, яка погодилася народжувати від Вовкулаки-гвалтівника. Але ми розуміємо, що так чоловік прагне захистити не себе, а саму дівчину та малюка, дружину та молодшого сина, які через зовнішній моральний тиск опинилися в небезпеці. Ставлення батька до Ніни після того, як вона відмовилася виходити за Андрія стає досить жорстоким: *«Батько перестав з Ніною розмовляти, вона ніби не існувала для нього; навіть кицька під ногами могла розраховувати на якусь його увагу (бодай на копняка), а донька – ні»* [7, с. 126].

Ніна (Катерина) втілює своєрідний образ берегині, смисловою домінантою цього характеру є підкреслена чистота, яка частково межує зі святістю. Дівчина є уособленням невинності й моральної вищості. Особливого метафоричного значення набуває образ Ніни-матері, завагітнівши внаслідок жорстокого зґвалтування, дівчина вирішує залишити дитину попри загальний осуд і цькування навіть із боку батьків. Дитина для Ніни була чимось надзвичайним, святим, дарунком Бога: *«На уроці потай торкалася черева, обмацувала його через одяг. І від цього краденого дотику в неї за плечима виростили крила. Подумати тільки, у ній зріє людське життя!»* [7, с. 150].

Неймовірно жорстокими були знущання однолітків, які Ніна змушена була терпіти: *«...Хлопці повалили її на підлогу, один упав на неї, зверху інший, навалилися цілим гуртом. Ніна прикривала живіт ліктями, а потім зуміла підігнути ноги до підборіддя. Спочатку мовчки терпіла, та коли відчула, що сили покидають її, закричала пронизливо й голосно, як поранена тварина* [7, с. 178]. Але не пропускали шансу познущатися й люди в селі: *«Люди мов подуріли: плювали услід дівчині, лаялися, проклинали. І все це не потай, не позаочі, а привселюдно, вголос...Ніби заповзялися зжити її зі світу»* [7, с. 178]. Всі дратувало те, що Ніна не визнавала своєї вини, що погодилася народжувати дитину, навіть вчителі у школі дивувалися поведінці дівчини: *«Обурював учителів не так сам факт вагітності їхньої учениці, як її зухвала поведінка – дівчина не визнавала своєї вини, не прислухалася до їхніх мудрих порад, не виявляла готовності підкоритися справедливим вимогам дирекції школи...»* [7, с. 177].

Із малям на руках вона йде із села, шукаючи кращої долі для себе й свого сина, котрому дає ім'я Георгій на честь святого, що поборов змія. Мабуть, тому Ніна як належне сприймає всі випробування, що посилає їй фатум. Дитина стає для неї єдиним сенсом життя, втіленням власного призначення як жінки, а сама вона перетворюється на шевченківську Катерину, змушену поневірятися світами. Але насправді образ Ніни більше нагадує біблійну Марію – уособлення святості материнства, чистоти материнських почуттів. Символічною є поява в житті Ніни ангела-охоронця, який піклується про неї та немовля і дає цінні поради. Інколи він говорить незрозумілі речі, зникає та з'являється знову, але в цьому прихований сенс: *«Напевно, він справді Ангел, – таки намацала у волоссі дощову краплину, підкинула її догори і впіймала; не розтискаючи долоні, лягла й пригорнула до себе крихітне синове тіло. – Ангел дощу»* [7, с. 212]. Саме поява Ангела ще раз нагадує нам про набожність та чистоту Ніни, її дитяче, наївне сприйняття світу, так і залишається, навіть тоді, коли вона стала вже мамою. Вона вмє радіти життю і бачить в простих речах щось надзвичайне, особливе: *«Ніна подивилася на небо – на синьому полі паслися білі ягнята хмар. Сонячний промінь лоскотав кутик уст – усміхалася. Раділа*

небу, хмарам, сонцю...Раділа нею народженій дитині. І сама почувалася новонародженою» [7, с. 203].

Ангел говорить Ніні глибокі істинні речі, які ніби дають їй настанову в житті: «Людина, мов пісочний годинник, повинна перевертатися. Інакше спиняється відлік час, – зробив рух, ніби зібрався скинути з голови відлогу...» [7, с. 210]. Знайшовши своє кохання й створивши родину, жінка ніби завершує цикл саморозвитку, переходить на найвищий ступінь становлення власної ідентичності. Саме завдяки егерю, вони з сином були врятовані, тоді вона ще не знала, що це її доля: «Її рятівник наближався. Зблизька виявилось, що був це не юнак, як здалося їй спочатку, а молодий мужчина років двадцяти п'яти, худорлявий і гнучкий» [7, с. 219]. Дівчина нарешті щаслива, після скількох поневірянь вони з сином захищені, їх по-справжньому люблять: «Вона пригорнулася до нього, завмерла. Довго так стояли, дослухаючись, як зливається їхнє дихання» [7, с. 225]. Автор при змалюванні цього образу використовує романтичні інтенції, щоб показати психологію закоханої жінки.

Зовсім протилежним є образ Оксани, тітки Ніни, семантичне й конотативне наповнення слова відьма є надзвичайно глибоким: відьма – це не просто жінка, яка займається приворотами, знається на замовляннях і зіллях, а ще й володарка особливої незбагненої сили, що дозволяє підкорювати собі волю людей, зводити з глузду чоловіків викликає шалену заздрість і неприйняття чаклунки з боку інших жінок. Оксана змалечку навчилася отримувати те, що забажає: любов батьків, обожнювання чоловіків, практично безмежну владу над темними силами, беззаперечний авторитет у селі.

Жінка є цілком самодостатньою. Вона використовує чоловіків як сексуальні іграшки, задля забавки перетворює жорстокого вбивцю, маніяка на вовкулаку. Кожен крок Оксани виважений та усвідомлений. Навіть нібито повна залежність від Анатолія, чоловіка, який прийшов її вбити, є нічим більшим за свідоме прагнення заповнити чимось своє позбавлене яскравих емоцій існування: «Оксана володіла досить широким і перевіреном арсеналом засобів впливу на чоловіків, тож поволі перебирала їх, приміряючи до Анатолія» [7, с. 275].

Всі вважали, що Оксана погано впливає на чоловіків, що вони гинуть саме через неї: «Недарма трьох чоловіків поховала: перший уві сні поряд з нею в ліжку помер, другий з вантажівки на ходу випав, а третій у криницю стрибнув...А скількох ще вона самогонкою обпоївши, як знаряддя використала, скільки у неї і штани, і голову zostавили, скільком жінкам кров попусвала, того ніяка бухгалтерія не злічить» [7, с. 143].

Проте живе в Хижацці, на думку автора, й Берегиня. Відьму постійно гнітить власна неспроможність зачати дитину, знайти продовження в чужому житті, попри квітуче здоров'я й невичерпний запас сил та енергії. Болючим для жінки є й те, що вона приносить смерть усім чоловікам, які прагнуть створити з нею родину. Але не тому, що відьма відчуває за це провину, а через те, що так і не змогла знайти собі рівню. Вона навіть пропонує Тамарі віддати Нінину дитину їй і вона буде виховувати її як рідну: «Ми могли б домовитися. Я взяла б Нінчину дитину собі...на виховання. Усиновила б...» [7, с. 145]. Вона здатна на багато що заради цієї дитини, навіть готова робити вигляд, що вагітна: «Я ж випхаю собі живота, а як Нінка народить – видам дитину за свою...» [7, с. 145].

Таким чином, образ Оксани втілює уявлення про загадкову й незбагненну жінку, що живе в собі й для себе, не визнає заборон та обмежень і все життя бореться з внутрішніми демонами, намагаючись звільнитися від влади суспільних стереотипів, що нав'язують їй певні стандарти мислення й поведінки. Навіть останні слова, які сказала Оксана Анатолію, несуть глибокий смисл: «Ти не вбив мене, ти здер із мене живої шкіру, оту шкіру, яка нічого не визначала» [7, с. 330].

Отже психосемантика персонажів роману «Сліпий дощ» відрефлектована автором з позицій загальнолюдського, зокрема, національного досвіду. Роман є присутнім збагаченням теми, яку у своїй творчості освоює Василь Слапчук. Поодинокі людське життя, родинне

виховання, соціальні інституції, стереотипи суспільства, гріх і покарання – такі творчі інтенції автора. Доля окремого героя рефлектується як через індивідуально-неповторні тенденції, так і через загальнолюдські. Психологізм роману є досить відчутним і означеним через внутрішній досвід переживання героями своїх комплексів, бажань, самореалізації у соціумі. Можемо стверджувати, що таким чином сучасна романістика наголошує передовсім на конкретному індивідуально-людському вимірі героя.

Не можемо оминати увагою того, що кожний розділ твору ускладнюється позасюжетними елементами, вставними епізодами, не пов'язаними хронологією: спогади головних героїв, їх сні, марення та сюжетні відгалуження. Інколи не можемо зрозуміти, в якому часі відбуваються події, теперішньому чи майбутньому, таке переплетіння є своєрідною грою. Сні та марення зустрічаються у кожному розділі, їх можна вважати композиційно-змістовим елементом твору, оскільки, з одного боку, вони ускладнюють структурно-композиційну організацію твору, а з іншого – увиразнюють авторські ідеї, впливаючи на зміст та сенс усього твору.

У цьому романі сні виконують подвійну функцію: вони водночас є рефлексією над дійсністю та реалізацією підсвідомості кожного з героїв. Тому відзначимо, що сні-візії, введені в текст роману «Сліпий дощ», є не лише способом створення нової реальності, а й можливістю глибинного занурення у психологію героїв: образність сну є складним переплетінням пам'яті, свідомості та підсвідомості. Сні та марення у романі пов'язані з трьома героями: сні Тихона, Ніни і сні та марення Антонія. Сні є проявами надреальності, це закодовані повідомлення, насичені символами, вони допомагають точніше й глибше зрозуміти сенс твору, побачити його тло, зрозуміти внутрішній світ персонажів твору, а зокрема, психологію героїв, уточнити їхню характеристику, а також доповнюють сюжет твору.

Вовкулака не любив сні, адже не розумів, чому йому сниться така безглуздість і як її можна тлумачити: *«Більше жахів у снах не бачив, але саме ці два і сформували його ставлення до сновидінь – трепет. Не любив їх і тремтів внутрішньо після кожного, який лишався у пам'яті після пробудження, підозрюючи за тим щось нерозгадане, що викликало тривогу й роздуми: спроба розшифрувати марення – завдання неймовірно тяжке, бо верзлися йому сні напрочуд безглузді»* [7, с. 53].

Часто він бачив себе в снах в людській подобі: *«Уві сні до вовкулаки повернулася людська подоба. Він рідко бачив сні, були вони невиразні й тьмяні, Тихін забував їх ще до пробудження, проте не всі, кілька запам'яталися так само, як складові біографії»* [7, с. 48]. Ця внутрішня роздвоєність не давала йому спокою, він ніби не міг зрозуміти, в якому світі він перебуває і яку роль виконує: *«Уві сні до вовкулаки повернулася людська подоба. Бачив себе у білому лікарняному халаті, зі стетоскопом на шії, руки були обтягнуті гумовими рукавичками, проте був чомусь не в приймальному кабінеті, а за дерев'яним, схожим на велику домовину прилавром»* [7, с. 53]. Дитячі сні Тихона були надзвичайно символічними і можна сказати проклали шлях до того, яким він буде в майбутньому. Досить монструозним і містичним здається те, що бачив маленький хлопчик в снах, наскільки виявлялася його підсвідомість через сновидіння. Вже тоді його жорстокість давала про себе знати через такі символічні деталі: *«Не встиг хлопець якось зреагувати, як він поклав пальця до рота й, відкусивши, смачно захрумкав, наче морквою. І після цього Тихін не злякався, навіть дивуватися перестав»* [7, с. 51].

Нініні сні були віддзеркаленням її страхів: осуд людей, тітка, яка насмішувато розмовляла з нею, вказувала на те, що ніяка вона не свята: *« – Думаєш мене обдурити?! Я все знаю; – Ніяка ти не свята. Тітка Оксана підходить упритул. – Я знаю, хто ти»* [7, с. 165]. Такі слова бентежать дівчину, вона розуміє, що не можна хвилюватись, потрібно думати про дитину: *«Мені не можна хвилюватися, – одразу ж себе поправила: – На не можна хвилюватися», поклала руку на живіт, ближче до грудей, аби долоня лягла подалі від місця дотику, що все ще оскверняв її шкіру»* [7, с. 165].

Сні Анатолія також мають важливе значення, під час перебування в Оксани йому неодноразово сняться кошмари, його кохана Леся, інколи він не бачить межі між

реальним та своїми мареннями: *«Значить і це сон! – подумав Анатолій і, із силою відштовхнувши тіло відьми, провалився разом із ліжком у підвал. Либонь, то був підвал його власної пам'яті. Бо знайшов у ньому Лесю»* [7, с. 296].

Аналіз проблемно-тематичних особливостей роману «Сліпий дощ» дає змогу стверджувати, що у творі автором відрефлектовані проблеми різних типів, кожна з яких розкриває певну сторону життя як окремого індивіда, так і людства загалом. Розглядаючи ці питання, Василь Слапчук чітко розмежує поняття «чорного та білого», «добра і зла», не засуджуючи при цьому ні одну зі сторін, та не роблячи жодних висновків, залишаючи це на усвідомлення читача.

Відомий критик Є. Баран наступним чином прокоментував композицію твору, що має постмодерні риси: *«Цей роман авантюрно-містичний, і як такий відповідає читацьким запитам, хоча й не позбавлений композиційних вад. Зрештою, сам автор хотів себе спробувати в жанрі «легкого, розважального читива», надаючи йому певного інтелектуального тла. Не дивлячись на не зовсім вдалий симбіоз, можемо стверджувати, що Василь Слапчук є саме тим автором, який зуміє в новому для себе жанрі досягнути тієї творчої гармонії, яка осягнута ним у поезії. Це не так побажання для автора, як розуміння мети, поставлено В. Слапчуком перед собою»* [2, с.3].

Отже, на рівні тематики, проблематики, сюжетно-фабульної лінії твір постає своєрідним концептуальним психологічним зображенням, що проявляється в психологічній авторській оповіді, коли зображується динаміка думок, переживань персонажів у вигляді внутрішнього монологу, що є однією із форм прямого психологічного відображення, де аналізується становлення особистості, бунт проти соціуму, намагання знайти себе, а також у вигляді сновидінь і саморефлексій персонажів, котрі виявляють авторську позицію глибинного осмислення психології сучасника.

**Висновки.** Підсумовуючи, можемо стверджувати, що у романі «Сліпий дощ» В. Слапчука виокремлюються такі особливості художньої авторефлексії: оскільки рефлексія асоціюється зі здібністю індивіда зосереджуватися на змісті своїх думок, то кожен персонаж роману самозаглиблений, постійно розмірковує над своїми внутрішньо психологічними проблемами, свідченням тому є велика кількість ауто-діалогів, внутрішніх монологів тощо. Народжене внутрішнім досвідом вимушене повернення до самого себе конститує у романі В.Слапчука тісний зв'язок між автором, персонажами та читачем. Процеси смислоутворення в романі пояснюють авторську позицію: кожен несе покарання за свої гріхи. Таким чином, творча рефлексія асоціюється з присутністю персонажа, наділеного здатністю до самосвідомості і творчості.

Проаналізувавши композицію роману «Сліпий дощ», вдалося довести, що роману властиві такі домінуючі особливості як метафоричність, притчевість, багатоплановість сюжету, вставні епізоди, ауто-діалоги, яскрава образність, використання снів та марень як прийому авторефлексивного художнього мислення.

Таким чином, роман «Сліпий дощ» В. Слапчука великою мірою автотематичний, неприховано апелює до саморефлексії автора, презентуючи тим самим особливості його індивідуальної уяви і пам'яті.

#### Список використаної літератури

1. Баран Є. Двадцять запитань поетові Василеві Слапчукові від критика Євгена Барана / Є. Баран // Березіль. – 2001. – № 7 – 8. – С. 178.
2. Баран Є. Україніана брата Василя / Євген Баран // СЛОВО Просвіти. – Ч. 11 (231). – 2004. – 11 березня. – С.3.
3. Клименко О. Інтерв'ю з В. Слапчуком «Текст – це і є життя» / О. Клименко // Кур'єр Кривбасу. – 2008. – № 224 – 225. – С. 74 – 86.
4. Лис В. Перший роман Василя Слапчука / В. Лис // Волинь нова. – 22 грудня. – 2003. – С.4.
5. Бернадська Н.І. Постмодерністський роман. В.Слапчук «Дикі квіти» / Н. І. Бернадська / Роман: проблеми великої епічної форми. – Київ, 2007. – 127с.
6. Поліщук Я. Реактивність літератури / Я. Поліщук. – Київ: «Академвидав, 2016. – 192с.
7. Слапчук В. Сліпий дощ: [роман] / В. Слапчук. – К. : Факт, 2003. – 336 с.

### References

1. Baran, Ye. (2001). 20 questions to the poet Vasyl` Slapchuk from the critic Yevgen Baran. *Berezil`*, 7 – 8, 178 (in Ukr.)
2. Baran, Ye. (2004). Ukrainiana of the brother Vasyl`. *Word of Prosvita (The Word of Enlightenment)*, 11, 3 (in Ukr.)
3. Klymenko, O. (2008). Interview with V. Slapchuk "Text is Life". *Courier of Krivbass*, 224 – 225, 74 – 86 (in Ukr.)
4. Lys, V. (2003). The first novel of Vasyl` Slapchuk. *Volyn` nova (The new Volyn`)*, the 22th of December, 4 (in Ukr.)
5. Bernads`ka, N. (2007). Postmodern novel "Wild flowers" by Vasyl` Slapchuk. *Novel: the problems of the great epic form*. Kyiv: Fact (in Ukr.)
6. Polishchuk, Ya. (2016). *Reactivity of the literature*. Kyiv: Academvydav (in Ukr.)
7. Slapchuk, V. (2003). *Blind Rain*. Kyiv: Fact (in Ukr.)

**VERTYPOROKH Oksana Volodymyrivna**,  
Candidate of Philological Sciences,  
Associate Professor at the Department of  
Ukrainian Literature and comparative studies  
Bohdan Khmelnytsky National University at Cherkasy  
e-mail: [vertuporoh@i.ua](mailto:vertuporoh@i.ua)

### ***THE FEATURES OF THE REFLEXIVE LITERARY THINKING IN THE NOVEL "BLIND RAIN" BY VASYL` SLAPCHUK***

**Introduction.** The name of Vasyl` Slapchuk as the poet, prose writer, winner of Shevchenko premium is well-known in the modern literary process. His literary works are filled with philosophical reflections on the essence of our lives, the bitter experience of the war, the psychological entourage. The prose of the writer ("Blind Rain", 2003; "Wild Flowers", 2004; "Autumn behind the cheek", 2005; "Woman from the Snow", 2008; "About War without War", 2013; "Between the Worlds and the Shining of the Lights", 2016) is a result of the reflexive literary thinking when the inner being of characters is perceived through accentuated in the novels authorial subjectivity, in-depth psychology, means of direct and indirect penetration into the inner world of characters that directly influence on the content, composition, plot, linguistic form of texts. Critics defines the writer's texts as novels-autocommentaries that to some degree appeals to an artistic guideline such as to cognize the individual existence of person through the deep reflection, her own memories, traumatic experience.

**Purpose** is to research features of the reflexive literary thinking in the novel "Blind Rain" by Vasyl` Slapchuk.

**Methods :** hermeneutic, psychoanalytic, structural-semantic.

**Results:** specifics of the reflection as a way of artistic comprehending by Vasyl` Slapchuk the inner being of characters is determined and revealed through accentuated authorial subjectivity, in-depth psychology, the means of direct and indirect penetration into the inner world of characters, compositional, storyline, linguistic structures of texts. Specific features of the individual style of the writer, autoreflexive matrix of the text are defined through the image analysis.

It is proved that the psycho-semantics of the novel characters is reflected both through individually-unique tendencies and through the universal ones.

The psychology of the novel is quite tangible and marked through the internal experience of heroes' feelings of their complexes, desires, self-realization in society.

**Originality.** The research attempt of the complex study of the psycho-semantic features of the novel "Blind Rain" by Vasyl` Slapchuk is realized.

**Conclusion.** The novel has such dominant features as metaphoric, parody, versatility of the plot, inserted episodes, auto-dialogues, vivid imagery, the using of dreams and daydreams as an admission of auto-reflexive artistic thinking. The novel "Blind Rain" by Vasyl` Slapchuk is basically auto-thematical, implicitly appealing to the author's self-reflection, thus presenting the features of his individual imagination and memory.

*Одержано редакцією – 24.09.2017  
Прийнято до публікації – 4.10. 2017*



## СВІТОВИЙ КОНТЕКСТ

УДК 821.111

**ТІХОНЕНКО Світлана Олегівна**, аспірант кафедри світової літератури факультету філології та журналістики Полтавського національного університету імені В. Короленка  
e-mail: 123svetlana2014@gmail.com

### ГРОТЕСКНИЙ СВІТ РОМАНУ ДЖОНАТАНА СВІФТА «МАНДРИ ГУЛЛІВЕРА»

*Статтю присвячено дослідженню гротескних форм у романі Джонатана Свіфта «Мандри Гуллівера» з опертям на текст I частини роману «Подорож до Ліліпутії». На підставі дібраного фактичного матеріалу простежено прояв гротеску на різних рівнях структури тексту роману. З'ясовано, що гротескні форми виявляються у смислового полі тексту на рівні жанрової специфіки, художнього хронотопу твору, образному рівні, на сюжетно-композиційному та тематико-мотивному рівнях тощо. Гротескний світ роману створює авторську модель світу, у якій Дж. Свіфт подає свій погляд не тільки на державний устрій сучасної йому Англії, а й на природу людини взагалі, розкриває особливості психології людського ества, особливості соціалізації людини.*

*Ключові слова: гротеск, сатира, композиція, смислове поле тексту, авторська художня модель, тілесний низ, контрастність, амбівалентність.*

**Постановка проблеми.** Роман Дж. Свіфта «Мандри Гуллівера» привертає та продовжує привертати увагу багатьох дослідників. Науковців цікавить сатиричний пафос роману як тип авторського погляду на світ та його втілення у творах, особливості мовних засобів, вплив роману на розвиток світового літературного процесу, місце Дж. Свіфта у великому діалозі культур тощо. Хоча саме з романом Дж. Свіфта «Мандри Гуллівера» пов'язують найяскравіші вияви гротеску, питання глибокого всебічного аналізу гротескних форм тексту роману є відкритим та актуальним у парадигмі світового свіфтознавства. Водночас, аналітичне дослідження гротескних форм твору дає повну картину авторського задуму, філософської концепції письменника та створеної ним художньої моделі світу.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Значний внесок у дослідження смислового поля роману зробили такі науковці, як О. Анікст, М. Заблудовський, В. Муравйов, А. Єлістратова, Ю. Прибатень, І. Паніна, Е. W. Rosenheim (Е. Розенхайм), С. Lawlor (К. Лоулор), E. D. Kirschner (Е. Д. Кіршнер), N. Cramton (Н. Кремптон), M. Cassini (М. Кассіні), Ph. W. Tirabassi (Ф. В. Тірабассі), L. S. Goldstein (Л. С. Голдстейн), J. H. Pearl (Дж. Х. Перл), P. P. Lee (П. П. Лі). Науковці досліджують жанрову специфіку роману, акцентуючи сплав різних жанрів у тексті; розглядають образ автора-політика та втілення політичних поглядів письменника на ідейно-тематичний аспект твору. Значною мірою увагу науковців привертає природа сатири в романі та вплив твору на розвиток сатиричного європейського роману. Окрім того, дослідники аналізують формально-семантичні устрої образних художніх засобів у мові твору Дж. Свіфта щодо відповідностей текстів оригіналу та перекладів. Низка робіт європейських науковців присвячена дослідженню тексту роману Дж. Свіфта у порівнянні з іншими творами світової літератури. Зіставляючи сюжетні лінії, системи образів, засоби творення художнього світу, естетичні концепції авторів, науковці відшуковують нові смисли (значення, значеннєві доміанти) тексту роману Дж. Свіфта, визначають місце роману у світовому культурологічному просторі.

**Мета статті** полягає в дослідженні гротескних форм роману, що виявляються на різних структурах тексту, та їхньої ролі у створенні повної та динамічної авторської художньої моделі світу й визначення місця людини в ній. Досягненню поставленої мети сприятиме розв'язання таких **завдань**: виявити гротескні форми роману, здійснити спробу осягнути природу гротеску у творі як амбівалентний феномен, як художній прийом, як спосіб типізації та світоглядну концепцію автора тощо.

**Виклад основного матеріалу.** Гротеск як філософська та літературознавча категорія цікавить багатьох літературознавців. Це один із найдавніших способів художнього узагальнення, що не втратив своєї актуальності й нині. У літературознавстві останнього століття гротеск постійно перебуває у полі зору вітчизняних та зарубіжних дослідників (М. Бахтін, Ю. Манн, Я. Зунделович, Д. Козлова, А. Дежуров, Т. Самійленко, В. Кайзер, О. Ніколенко, Т. Дормідонова, О. Шапошнікова та ін.).

На думку Я. Зунделовича, у широкому сенсі гротеск варто кваліфікувати як спрямованість дій і положень, під час якої перебільшується яке-небудь явище шляхом переміщення площин, у яких це явище зазвичай побудовано. Отже, відтворення відомого явища «віддивнює» його в сторону або комедійної площини або, навпаки, трагічної заглибленості [1, с. 67].

Науковець О. Ніколенко вважає, що гротеск як поєднання непоєднуваного або порушення цілісного (звідси наділення компонентів рисами, що їм невластиві, вільне поєднання компонентів й ознак) може виявлятися на різних рівнях структури тексту: на рівні художніх образів (імагологічному); на сюжетно-композиційному рівні; на тематико-мотивному рівні; на просторовому рівні; на темпоральному рівні; на рівні жанру; на рівні стилю; на рівні мови тощо [2, с. 7].

Із романом Дж. Свіфта «Мандри Гуллівера» пов'язують найяскравіші вияви гротеску, проте питання глибокого всебічного аналізу гротескних форм тексту роману є відкритим та актуальним у парадигмі світового свіфтознавства.

Перше видання роману Дж. Свіфта «Мандри до деяких віддалених країн світу в чотирьох частинах: Твір Лемюеля Гулівера, спочатку хірурга, а потім капітана кількох кораблів» (англ. *Travels into Several Remote Nations of the World, in Four Parts. By Lemuel Gulliver, First a Surgeon, and then a Captain of several Ships*) вийшло в 1726–1727 роках у Лондоні. На думку А. Єлістратової, роман став підсумком філософських роздумів Дж. Свіфта – гуманіста-просвітителя – і вершиною його художніх досягнень. Як це трапилось із багатьма великими пам'ятками світової літератури («Дон Кіхотом» М. Сервантеса, «Робінзоном Крузо» Д. Дефо), доля цієї книжки склалася парадоксально. Книга, що була вистраждана Дж. Свіфтом, просякнута обуренням, болем і розчаруванням, сповнена сміливих і гнівних натяків щодо злочинів правлячих верхів і всього тогочасного суспільства в цілому, стала переважно книгою для дитячого читання, – іронічний жарт літературної слави, яка, мабуть, примусила б посміхнутися і самого похмурого автора [3].

Дж. Свіфт своїм романом «Подорожі Гуллівера» не тільки став справжнім родоначальником англійської наукової фантастики, на думку письменника і критика Кінгслі Еміса, а й явив світові блискучий зразок меніппеї (жанр, радше архіжанр, що базується на парадоксах та поєднує в одному художньому висловлюванні вірш та прозу, високе та низьке, серйозне та смішне, чудесне та повсякденне, алегорію та натуралістичний гротеск), у якому об'єднані пародія, іронія, гумор, сатира, фантастика та ігрова символіка, і який відіграв принципову роль у народженні сміхового варіанту науково-фантастичного роману [4].

Роман Дж. Свіфта настільки незвичний, що навіть визначення жанру містить певну провокацію. Роман увібрав у себе ознаки кількох жанрових канонів (фантастика, утопія, сатира, авантюри пригоди, філософська притча, алегорія, реалістичне побутописання, політичний памфлет тощо), і водночас – це тонка пародія на ці жанри. Професор Б. Шалагінов у передмові до українського перекладу 2004 р. зазначає, що жанрову природу «Гуллівера», якого нерідко називають романом, визначити непросто. Треба мати

на увазі, що Дж. Свіфт не ставив перед собою суто художніх завдань, він писав насамперед памфлет у річищі своїх попередніх творів. Але політична пристрась і філософська глибокодумність у поєднанні із широкою ерудицією і стилістичною майстерністю призвели до блискучого художнього синтезу. Дж. Свіфт широко застосовував уже готові поетичні засоби, сюжетні мотиви й цілі ситуації з арсеналу всієї світової літератури. Бажання зрозуміти приховану політичну й літературну основи робить читання твору справою непростою, але захоплюючою. У добу ж письменника ця смислова прозорість ситуацій і образів полегшувала читачеві сприйняття книги, а авторові давала змогу камуфлювати свої політичні натяки в незвичайному, комічному вигляді.

Дж. Свіфт запозичив сюжетно-жанрову основу авантюрно-морського роману. Зрештою, важливим літературним першоджерелом була книга Ф. Рабле «Гаргантюа і Пантагрюель». Сприйнятливість читача до всього незвичайного підігрівалася різними вигадками у зв'язку з колоніальними подорожами англійців. Можливо, Дж. Свіфта надихав і приклад політичного вигнання Данте Аліг'єрі, який населив вигаданий світ «Божественної комедії» майже без винятків реальними особами – своїми історичними сучасниками, і пов'язав увесь задум із політичним життям Італії [5, с 3–5]. Окрім того, книга Дж. Свіфта відкриває ще один жанр, розповсюджений у літературі XVIII ст. – філософську повість, із характерною для неї заданістю сюжету, окремих епізодів та образів, що покликані наочно ілюструвати певну думку автора, філософську або повчальну тезу, концепцію людини та суспільства [6, с. 23].

Композиція роману, а саме те, як розташовані розділи, створює дивний світ, у якому герой із велетня перетворюється на пігмея, потрапляє на летючий острів, а потім у країну розумних коней. Така побудова роману порушує логічні зв'язки, змішує уявлення про світ не тільки в героя, а й у читача. Автор проводить Гуллівера та читачів шляхом своїх міркувань про людство та Людину в цілому. Дж. Свіфт, як він пояснював, передбачав не розважити, а роздратувати суспільство, і це йому вдалося повною мірою, тому що «Подорожі Гуллівера» за кількістю тлумачень і варіацій навряд чи зрівняються з будь-якою іншою книгою.

Із перших рядків роману, а саме з листа капітана Гуллівера до свого родича Сімпсона, перед читачем постає гротескний світ: не пояснюючи причини, Гуллівер називає людьми егу, коней – гуїгнгами, причому-ставлення до людей у капітана, м'яко кажучи, не дуже шанобливе, окрім «її величності небіжчиці королеви Анни». Так, автор вводить читача у смислове поле тексту викривленої реальності вже від самого початку твору. Пояснення видавця додають ще більше гротескних рис до образу Гуллівера: чому, на перший погляд, абсолютно пересічний сучасник автора виявляє такий дивний погляд на світ та людей. Автор листом Гуллівера та передмовою видавця змішує площини реальності в бік фантастичного, залишаючи героя тим не менш у світі сучасної автору та цілковито «нормальної» Англії.

У своїй книзі «Мандри з Гуллівером» В. Муравйов зазначає, що Капітан Гуллівер для нас не менш реальний, ніж будь-який інший англієць початку XVIII ст.; мабуть, навіть більш реальний, тому що про англійців початку XVIII ст. нам доводиться судити саме за образом Лемюеля Гуллівера [7, с. 4]. Отже, образ Гуллівера нам цікавий не тільки як слухняний виконавець авторської волі, а й як представник сучасного автору суспільства.

Перша частина розпочинається розповіддю Гуллівера про себе та свою родину. Одразу падає в око математична точність, із якою герой описує своє життя, навчання та роботу: *«На чотирнадцятому році мене віддали до коледжу Еманюеля в Кембріджі, де я пробув три роки... тому через три роки мені довелося піти в науку до видатного лондонського хірурга містера Джеймса Бетса, у якого я вчився чотири роки... Покинувши містера Бетса, я повернувся додому і дістав від батька, дядька Джона та декого з родичів сорок фунтів стерлінгів, та ще й обіцянку надсилати мені тридцять фунтів щороку, щоб я міг прожити в Лейдені. Там протягом двох років і семи місяців я вивчав медицину, знаючи, що вона стане мені в пригоді під час довгих подорожей... Три роки*

чекав я, що мої справи покращають...» [5, с. 10] На думку М. Заблудовського, Дж. Свіфт – син математичного та раціоналістичного століття Ньютона і Декарта. Його реалістична фантастика просякнута духом раціоналізму. Ця багата фантастика підпорядковується холодному й гострому розуму [8]. Проте не можна не помітити, що у пропонованому вище уривку автор найчастіше використовує казкове число «три» і саме сухий математичний перелік різко контрастує з магією числа «три».

Дж. Орвелл у статті «Погляд на мандри Гуллівера» зазначає, що в першій частині Гуллівер постає перед читачем типовим мандрівником XVIII століття – відважним, самовпевненим, практичним, без романтичного ореолу; звичайність образу героя ретельно донесена до читача за допомогою біографічних деталей, із яких починається оповідь: вказівки на вік (до початку своєї пригоди він – сорокарічний батько двох дітей) і точний опис предметів, що знаходилися в його кишенях, серед яких особливо підкреслюються окуляри, Гуллівер кілька разів про них згадує [9, с. 110].

Як слушно зауважив В. Муравйов, мандрівка, розпочавшись доволі звичайно, завершується дивно та зловісно [7, с. 4]. На сюжетно-композиційному рівні Дж. Свіфт застосовує гротескні форми для створення власної моделі світу. На думку А. Інгера, особливість, гротескність роману полягає в тому, що читача запрошують до дивних незнаних країн, проте поступово він усвідомлює, що його обдурили, «привезли» до таких знайомих місць. Автор роману пропонує читачам поглянути на їхній світ та самих себе зовсім з іншого ракурсу [7, с. 21].

Мандри героя розпочинаються в дусі морських пригодницьких романів, у яких герой обов'язково має пережити бурю. Опис шторму одразу викликає алузії з романом Д. Дефо «Пригоди Робінзона Крузо», арабськими казками про Сіндбада-мореплавця, хоча детальна, із найменшими хронологічними подробицями, оповідь постійно нагадує читачеві про раціональний світ твору та надає розповіді правдивості й реалістичності. Різкий поворот сюжету, коли Гуллівер раптово та непередбачувано потрапляє в полон до пігмеїв, додає розповіді нових гротескних рис. Гуллівер опиняється у світі ліліпутів під час сну цілком у казковій традиції. Він заснув «від втоми, спеки, а також від випитої ще на кораблі півпінти бренді» [7, с. 51]. У художньому хронотопі твору виявляються гротескні риси: з одного боку, це напрочуд привабливе місце, з іншого – для героя цей світ смертельно небезпечний. Герой стає бранцем маленьких дивних істот, які намагаються зробити йому боляче. Для ліліпутів Гуллівер у смислового полі тексту стає гротескним тілом, як Гаргантюа у художньому світі роману Ф. Рабле, слід згадати опис трапези Гуллівера та реакцію чоловічків. Математичний гротеск Дж. Свіфта (все у ліліпутів подібне до реального світу, але удванадцятіро менше) створює ілюзію реальності, яка водночас є викривленою, схиленою. Образ Гуллівера з кожним «кроком» у світі Ліліпутії стає більш гротескним: велетень, що покійно кориться маленьким агресорам, викликає обурення та сміх читачів, які і не здогадуються, що в образі Гуллівера втілено риси народу, що також кориться та терпить утиски з боку «ліліпутів» від влади.

Взагалі, на думку науковця З. Тбоевої, увесь роман побудовано на глибинній антитезі, протиставленні вигаданого та реального, яка реалізує сатиричну модальність тексту та створює гротескний світ роману [10].

Автор тут сміється не тільки над Гуллівером – раблезіанський сміх у романі Дж. Свіфта звучить інакше – декан сміється більше над читачами, ніж з ними [7, с. 53]. Гротескна сцена, у якій Гуллівера приковують ланцюгом, мов собаку, до храму, і де він вимушений був справляти природні потреби в кутку, яскраво демонструє змішання тілесного низу з духовним верхом. У цьому Дж. Свіфт наслідує Ф. Рабле, проте мету ставить зовсім іншу. Якщо у Ф. Рабле, згідно з М. Бахтіним, сміх амбівалентний, за допомогою якого руйнується хибна схоластична картина світу, то Дж. Свіфт будує світ, у якому немає нічого світлого та позитивного, це понурий світ [11, с. 155]. Мета Дж. Свіфта полягає, на нашу думку, у тому, щоб змалювати стан людини, яка відчуває на собі

ланцюги психологічного, політичного, соціального та економічного рабства. Дж. Свіфт у своєму романі за допомогою сатири висміює покірність та, як наслідок, втрату свободи.

Гротескними стають навіть звичайні в реальному світі речі – годинник, гаманець, носова хусточка тощо. Автор постійно зміщує кут зору розповіді для створення певної відчуженості від реального світу, а отже, Ліліпутія стає реальнішою, ніж Англія. Вигадка та реальність у творі переплітаються, причому вигадка ототожнюється з реальністю, а реальність осмислюється через вигадку.

Ліліпутія – художня модель сучасної Свіфту Англії та людства в цілому, недарма географія вигаданої країни нагадує ландшафти й географічне положення Англії та водночас є замкненою, ізольованою від великого світу разом із Блефуску. Дж. Свіфт, створивши «ляльковий» світ Ліліпутії, де імператор наймудріший, найсильніший, найвищий з усіх царів світу, «чиї ноги упираються в серце землі, а голова сягає сонця» (це при тому, що зріст його дорівнює всього лише шість дюймів), де претенденти на високі посади стрибають на канаті, де представники різних партій носять різні за висотою підбори, де воюють із сусідньою країною через «релігійне» питання з якого кінця розбивати яйце, нещадно висміює державний устрій Англії початку XVIII ст.

Перебуваючи у ліліпутів, Гуллівер спостерігає в можновладців ненаситну жадобу завоювань і поневолення вільних народів. Державний апарат Ліліпутії пригнічує будь-який протест проти дій імператора. При цьому зарозумілі карлики виглядають вельми кумедними істотами, не позбавленими живої безпосередності. Мова ліліпутів будується на алгоритмі простого замітника за зразком дитячих таємних мов. В основі шифру, винайденого сатириком, лежить англійська мова, але письменник також використовує французьку й елементи латини [10]. Так, гротеск виявляється на семантичному рівні, створюючи амбівалентний образ ліліпутів: з одного боку, діти, що граються в дорослі ігри, з іншого – образ європейця в цілому, елементи латини нагадують читачеві, що Європа донині живе за римським правом. Цікаво те, що автор чітко повідомляє дати «реального» світу, скільки часу Гуллівер перебуває в полоні – дев'ять місяців і тринадцять днів, проте в Ліліпутії час ніби зупиняється, герой потрапляє до дивної часової в'язниці. Такий гротескний авторський прийом дозволяє читачу подивитись на світ Ліліпутії як на щось незмінне, вічне, застигле.

На думку Я. Зунделовича, для успішного виконання свого основного завдання – зміщення площин і несподіваної їх комбінації – гротеск вимагає багатства положень і найрізноманітнішої їх спрямованості. Дійові особи повинні вступати в найрізноманітніші взаємини та стосунки, і чим більше переплітаються останні, тим гостріший гротеск [1, с. 73]. Дж. Свіфт майстерно створює гротескні образи (Гуллівера, імператора та його почту, пересічних мешканців лялькової країни), стосунки між самими ліліпутами (інтриги, плітки тощо), між Ліліпутією та Блефуску, між ліліпутами та Гуллівером («високе» заступництво маленьких можновладців, вороги Гуллівера серед правлячої верхівки, чорна невдячність імператриці за своерідний порятунок від пожежі, даровані титули та рішення імператора знищити Чоловіка Гору), у такий спосіб розгортаючи перед читачем дивну та химерну картину всього людства з його жорстокістю, підступністю, здатністю будувати державні утворення, що базуються на найнижчих людських інстинктах.

**Висновки.** Отже, у романі Дж. Свіфта «Мандрі Гуллівера» форми гротеску виявляються на різних рівнях структури тексту, що допомагає письменникові у створенні авторської моделі світу. На рівні жанрової специфіки відбувається змішання різних жанрових канонів; на композиційному рівні – неймовірні сюжетні повороти тексту, контрастність подій та пригод, що переживає головний герой; на образному рівні – амбівалентність образів героїв, які поєднують у собі як комічність, певну привабливість, так і потворність; художній часопростір твору являє собою злиття математичності та умовності, символічності.

Отже, Дж. Свіфт, використавши найвиразніші засоби гротеску, що виявляються на різних рівнях смислового поля тексту, створює художню модель людства.

Висвітленими питаннями не вичерпується аналітичне та всебічне дослідження гротескних форм роману. Цікавим та необхідним може стати в перспективі глибокий аналіз усіх частин роману Дж. Свіфта в їхньому зіставленні та органічній цілісності щодо виявів гротеску.

#### Список використаної літератури

1. Зунделович Я. Поэтика гротеска / Проблемы поэтики. Сборник статей / Я.Зунделович / Под редакцией В. Я. Брюсова. – М.-Л.: Земля и Фабрика, 1925. – С. 61–79.
2. Николенко О. Н. Гротеск в романтическом, реалистическом и модернистском дискурсе (Э. Т. А. Гофман, Н. В. Гоголь, М. А. Булгаков) / О. Н. Николенко // Філологічні науки. – 2012. – № 10. – С. 3–20.
3. Елистратова А. А. Свифт и другие сатирики [Электронный ресурс] / А. А. Елистратова – Режим доступа: <http://www.philology.ru/literature3/elistratova-88.htm>.
4. Балашова Т. А. Художественные особенности серьезно-смеховой фантастики: на материале научно-фантастического романа Великобритании: автореферат дис. ... кандидата филологических наук: спец. 10. 01. 03 – Литература народов стран зарубежья / Т. А. Балашова – Балашов, 2003. – 20 с.
5. Свіфт Дж. Мандри Гулливера / Джонатан Свіфт. – Харків: Фоліо, 2004. – 332 с.
6. Свифт Дж. Сказка бочки. Путешествия Гулливера. / Дж. Свифт/ Пер. с англ., вступ.ст. А. Ингера. Прим. А. Аникста – М. : Правда, 1987 – 480 с.
7. Муравьев М. С. Путешествие с Гулливером. / М. С. Муравьев. – М. : Книга, 1972. – 208 с.
8. Заблудовский М. Д. Свифт [Электронный ресурс] / М. С. Заблудовский – Режим доступа : [http://az.lib.ru/z/zabludowskij\\_m\\_d/text\\_0020.shtml](http://az.lib.ru/z/zabludowskij_m_d/text_0020.shtml).
9. Оруэлл Дж. Политика против литературы: Взгляд на «Путешествия Гулливера» // Джордж Оруэлл. «1984» и эссе разных лет. – М. : Прогресс, 1989. – С. 100–120.
10. Тбоева З. Э. Средства репрезентации сатиры Дж. Свифта: автореферат дис. ... кандидата филологических наук : спец. 10. 02. 20 – Сравнительно-историческое, типологическое и сопоставительное языкознание / З. Э. Тбоева – Владикавказ, 2011. – 24 с.
11. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. – М. : Художественная литература, 1965. – 545 с.

#### References

1. Zundelovych Ya. (1925) *Poetics of the grotesque/Problems of poetics. Collection of abstracts. Under the editorship of V. Ya. Briusov*. Moscow- Leningrad : Zeml'a i Fabrika (in Russ.).
2. Nikolenko O. N. (2012). *Grotesque in the romantic, realistic and modernist discourse (E.T.A. Hoffmann, N.V.Gogol, M.A. Bulgakov)*. Poltava. (Philological Science) (in Ukr.).
3. Elistratova A. A. *Swift and other satirists*. <http://www.philology.ru/literature3/elistratova-88.htm> (in Russ.).
4. Balashov T. A. (2003). *Artistic peculiarities of serious and humorous fantastic fiction: on the basis of the British science fiction novel*. Balashov (in Russ.).
5. Swift J. (2004). *Gulliver's Travels*. Kharkiv : Folio (in Ukr.).
6. Swift J. (1984). *A Tale of a Tub. Gulliver's Travels*. Moscow : Pravda (in Russ.).
7. Muravev M. S. (1972). *Travels with Gillver*. Moscow : Kniga (in Russ.).
8. Zabludowskij M. D. *Swift*. [http://az.lib.ru/z/zabludowskij\\_m\\_d/text\\_0020.shtml](http://az.lib.ru/z/zabludowskij_m_d/text_0020.shtml) . (in Russ.).
9. Orwell George (1984) *Politics vs. Literature – examination of Gullivers travels*. Moscow : Progress (in Russ.).
10. Tboeva Z. E. (2011). *Means of representation of the satiric works by Jonathan Swift*. Vladikavkaz (in Russ.).
11. Bakhtin M. M. (1965). *Rabelais and Folk Culture of the Middle Ages and Renaissance*. Moscow : Hudozhestvennaya Literatura (in Russ.)

**ТИХОНЕНКО Svitlana Olegivna,**  
graduate student Department of World  
Literature, Faculty of Philology and Journalism,  
Poltava National University named after V. Korolenko  
e-mail: 123svetlana2014@gmail.com

#### **GROTESQUE WORLD OF THE NOVEL GULLIVER'S TRAVELS BY JONATHAN SWIFT**

**Introduction.** The abstract deals with the research on grotesque forms in Jonathan Swift's novel *Gulliver's Travels*, based on the text of part I of the novel, *A Voyage to Lilliput*. Following on from the results of factual information, manifestation of the grotesque is traced on different structural levels of the novel. Although it is the novel *Gulliver's Travels* which is viewed as representing most vivid forms of grotesque, the question of deep and thorough analysis of grotesque forms in the text of the novel is open and timely in the paradigm of contemporary study of Jonathan Swift's works.

**Purpose.** To research grotesque forms of the novel which are represented on different structural levels of the text and their role in creating full and dynamic authorial artistic universe model and the place of an individual in it.

**Methods.** The scientific research was carried out by means of synchronic analyses. The main method of lingual analyses used in the study is descriptive, but observation, interpretation and classification methods were used too.

**Results.** Analytical research of the grotesque forms in the sense space of the text of the novel Gulliver's Travels by Jonathan Swift based on the text of part I of the novel, A Voyage to Lilliput has demonstrated role and meaning of the grotesque in the structure of the text and revelation of artist's intention. The importance of research of the grotesque forms gives a possibility to understand all the sense levels of the text, estimate its literary and aesthetic value.

**Originality.** The abstract views grotesque forms of the novel Gulliver's Travels by Jonathan Swift and makes an attempt to understand the nature of the grotesque in the text as an ambivalent phenomenon, as an artistical device, means of typification and artist's paradigm.

**Conclusion.** In the novel Gulliver's Travels by Jonathan Swift grotesque forms manifest themselves on different levels of the text, which helps the author to create an artistic universe model. J. Swift, having used various means of grotesque, which can be viewed on different levels of the sense field of the text, creates an artistic model of the humanity.

The above mentioned aspects do not settle a question of thorough analytic research of the grotesque forms of the novel. We view as interesting and timely a prospective deep analysis of all the parts of Swift's novel in the comparative aspect and their organic unity from the viewpoint of demonstration of grotesque.

**Key words:** grotesque, satire, contecture, sense field of the text, artistic model, physical base, contrasting effect, ambivalence.

*Одержано редакцією – 3.04.2017*

*Прийнято до публікації – 4.10.2017*

## ФОЛЬКЛОРИСТИКА

УДК 393.05.1

**ЯРОМЛЕНКО Наталія Миколаївна**, доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури та компаративістики Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького  
e-mail: armolenkonm@kr.net

### НАРОДНА ФІЛОСОФІЯ “ЖИТТЯ ВІЧНОГО” В УКРАЇНСЬКОМУ ФОЛЬКЛОРИ

*Стаття присвячена дослідженню динаміки світоглядних уявлень українців про смерть як перехід до життя вічного. У розвідці на основі аналізу рудиментів загальнослов'янських та арійських вірувань в українському традиційному фольклорі проаналізовані дві діаметрально протилежні оцінки смерті як явища в народній філософії. Співіснування у світогляді українців спокійного, виваженого ставлення до кінця віку людини, повсякчасної готовності переступити поріг життя, з одного боку, а з іншого – песимістичних настроїв та страху перед смертю можна пояснити збереженням у народній мудрості українців елементів прадавньої ведичної філософії та діаметрально протилежної їй християнської доктрини й новітнього атеїстичного світогляду.*

*Ключові слова:* рід, родина, смерть, покійник, ірій, арії, праотці, рахмани, дід, баба, народна філософія.

**Постановка проблеми.** Вивчення поховальної обрядовості українців — явище порівняно пізнє й досі завершене, попри те, що польові дослідження обряду (етнографічні описи та записування голосінь) відомі з середини XIX ст. Тому ця проблема варта подальших студій.

**Аналіз досліджень і публікацій.** Системне дослідження поховальної обрядовості розпочато в кінці XX — на початку XXI ст. (Г.Бондаренко, В.Борисенко, Н.Гаврилюк, Р.Гудзій, Г.Захарченко, І.Коваль-Фучило, М.Козлов, Ф.Колесса, І.Паславський, М.Маєрчик, В.Сушко та ін.). Осмислення генези народної філософії смерті в українському фольклорі досі не має однозначних оцінок і вичерпується нечисленними розвідками.

Чи боялися смерті наші прапредки? На зміну світоглядних уявлень про перехід до потойбіччя звертає увагу І.Зварич, який вписує смерть у цілісну систему світовідчуття селянина-українця, що була зруйнована в першій половині XX ст. Міфологеми голосінь, на думку автора, зберігають тезу про симетричність двох світів відносно людини, яка слугує точкою відліку в просторі. А згадка про рахманів у гуцульському голосінні, на думку автора, може бути відгомном існування інституту брахманства на землях, де цей міф поширений. Вираз “рахманинка моя однеєнка” у голосіння позначає, на думку автора, не самотність померлої матері, а вияв вибраності з-поміж інших, визначення особливого місця померлої [1, с. 116].

Думка про смерть як відхід обраних до рахманів — предків, що започаткували рід [1, с. 117], не знаходить підтримки в подальших дослідженнях народної філософії смерті. Принагідно дохристиянського сприйняття смерті торкається у своїй розвідці І.Заславський. На його переконання, “страхи й надії, породжені очікуванням переходу в інший світ, невідступно переслідували середньовічну людину, і вона не могла не виробити собі якихось уявлень про його будову» [2]. Автор зазначає, що східна, православна традиція, з якою протягом тривалого часу (X-XVII ст.) було канонічно і доктринально пов'язане українське християнство, не тільки не сприймала вчення про чистилище, але й войовничо його поборювала, хоча чистилище практично завжди було присутнє у віруваннях і народній культурі українців – ще задовго до того, як вони формально розділилися на греко-католиків і православних [2]. Темі народної філософії смерті присвячена розвідка І.Захарченка. Автор вказує, що українці, як і інші народи світу, мали



багато прикмет та обрядів, що пронизані страхом перед смертю [3]. Дослідник, розглядаючи світоглядні основи смерті, наголошує на її негативному емоційному й психологічному впливові на людину. Не дивно, що і ці висновки знаходять конкретні підтвердження в джерельних дослідженнях та польових записах авторів. Отже, у народній філософії смерті в українців співіснували діаметрально протилежні її оцінки.

Відтак, маємо **на меті** дослідити динаміку світоглядних уявлень українців про смерть на основі аналізу рудиментів загальнослов'янських та арійських вірувань в нашому традиційному фольклорі.

**Виклад основного матеріалу.** “Не той щасливий, хто гарно прожив, а той, хто гарно помер”. Це дивне прислів'я окрім песимістично-заспокійливої суті має глибинний смисл, закорінений у народну філософію достойного відходу, що дарується не кожному живому. “*Не смерть страшна, а недуга*”, – кажуть у народі, привідкриваючи завісу над вищим, про яке в наш час говорити не заведено.

Попри знівельовану радянщиною родинну ієрархію та сформовану за роки незалежності неповагу державників до людей похилого віку, які в українському сьогоденні змушені просто виживати, зауважимо, що українці здавна розцінювали довголіття як особливе благовоління Бога. Сила роду визначалася наявністю старих і мудрих його предводителів — дідів-прадідів, а значна кількість старих людей у державі слугувала показником її благополуччя і миру. Старі батько-мати в родині були ознакою її благополуччя, бо до них завше “тулилися й хилилися” молодші члени роду. У голосіннях чітко простежується висока місія старих людей в родині: “Мій таточку ріднесенький, старесенький! Хто ж нас тепер буде поразать, і порядок давать і на діло приставлять? Хто ж нас буде тепер розважать? Куди ж ми будем, таточку, ісходиться? Кому ж ми будем свою жалобу розказувать? Хто ж нас буде виручать? Хто ж нас буде визволять?” [4, с.71].

Відповідальність за достойну старість українці здавна покладали на рідних людей, родину. В українській культурі покинути старих батьків вважається злочином. “*Добрі діти – батькам вінець, а злі – кінець*”. Адже дід та баба до глибокої старості працювали, приносили користь у господарстві, тому фразеологізм “скласти руки” в народній етимології має подвійне значення – “померти” й “сидіти без діла”. Стару матір шанували, як і батька. У голосіннях діти називають її розкішшю, означають як правдоньку, порадоньку, покровоньку. Дорослі доньки відчувають себе без старесенької сивенької матері беззахисними: “Та я при вас жила, як маківка цвіла” [4, с.84]; “Та ви ж мене, моя матінко, доглядали і в ділі, і в слові” [4, с.86]

Померлих представників роду в голосіннях величають птахами: “Мій батенько, мій соловейко!... Мій батенько, мій соколоньку, мій голубе сизий!” [4; с.60]; “І мої сини, і мої орли! І куди ж ви полинули? [4, с.97]. Покійників маркують як голубонька, голубку, канареечку, ластівку, зозулю або птаху загалом: “Та куди ж ти, моя пташечко, улитаєш, мене покидаєш?” [4, с.58]. Ймовірно, що українські голосіння успадкували прадавні дохристиянські вірування індоєвропейського походження. За ведичною філософією, перші прапращури роду — РАХМАНИ — по смерті відлітали в Ірій і там ставали богами. Душі аріїв-рахманів знаходяться в світлому Ірії разом з великими предками роду й допомагають усім світлим представникам своїх родів.

Ірій — країна птахів, тому голосіння ввібрали дещо видозмінені рудименти прадавніх вірувань про зустріч живих членів родини з його представниками в образі птахів: “Хто тепер мені буде щебетать раненько, воркувать низенько?” [4, с.60]; “Та якби я ж, мій таточку, крильця мала, то я б вас, мій таточку, щодня одвідала” [4, с.67]; “Та прилети до мене в гості та сядь на оконечку, Та ти ж будеш буркутати, а я буду кувати” [4, с.92]. До зустрічі з померлими представниками роду ретельно готуються як до найвизначнішого свята: “То я ж буду двори вимітать і столи застилать. Та я ж буду віконечка одсувать і свого родителя в гості виглядать” [4, с.64]. За віруваннями давніх аріїв, праотці забезпечують живих і ненароджених потомків часткою своєї божественної сутності, духовною енергією, необхідною для кожного члену роду. Світобудова світлого

Ірію тричленна. Найвища її частина — Правь, де на чолі зі Сварогом знаходяться пращури, земна частина — Явь і підземна — Навь. Сакральне ставлення до померлих як представників Праві українці успадкували від арійської доби. На них покладалася висока ідея збереження роду і живих, і ненароджених його потомків. Міцна родина будувалася завдяки пошанівному ставленні до її старих представників; постійній підтримці зв'язку з померлими пращурами роду, прародичами, які, за голосіннями, відвідували світ живих “на Різдво, на Великдень і на Святу неділоньку”; відповідальності за народження потомків, яким треба було передати духовну силу предків роду. Від того, настільки кожен член родини усвідомлював і проявляв свою божественну сутність, залежала міць, сила й невмирущість його роду. “Козацькому роду нема переводу” – говорили про міцний рід, або ж: “Він такого роду, що п'є горілочку, як воду”, – про нікчемний рід, приречений на нещастя.

Дохристиянська концепція смерті у фольклорі українців є складовою частиною індоєвропейської. Давньогрецькі мислителі з часів Платона розглядали життя як душу, що тимчасово перебуває в темниці (тілі), а смерть – як вихід душі у безсмертя. Епікур говорив про безглуздість страху смерті, бо поки ми живі, її немає, а коли вона є, нас уже немає. Народній мудрості українців притаманна думка про повсякчасну готовність людини переступити поріг життя й долучитися до прапредків: “Коли не вмирать, то день терять”, “Що має висіти, то не утоне”. Українські пареми вчать не боятися смерті тіла, а боятися смерті духовної. “Цей світ позичений”; “До смерти доживемо усі”, “Від життя до смерті один крок”, “Смерть і жона від Бога суджена”, “Від смерті не відмолишся, не відхреститися”. У слов'янській традиції смерть розумілася як перехід із одного стану в інший, позбавлення від одних ознак і набуття інших. Архетипи переходу зустрічаємо в календарній обрядовості, родинній, у необрядових жанрах (казка, легенда) тощо. По смерті душа людини переходить у світ богів, а потім до тіла нащадків. Ця праісторична матриця наповнюється релігійним змістом та історично-унікальним людським досвідом, а в фольклорі обростає новими образами-символами.

Традиційно в колі людського життя смерть, як і народження чи одруження, займала одне з почесних місць: “Смерть і родини не питають лихої години”; “Уродився, оженився та й вмер”. Вона судилася кожному народженому, “від смерті і в печі не замажешся”. Тому її “не треба шукати, сама прийде”. У кожного народженого свій смертний час, визначений долею. “Прийшла смерть по бабу – не показуй на діда”. Суджена смерть природна, легка, швидка й спокійна. Вона вчасна, тому її приходу чекали. Уважалося, що тривалу хворобу та тяжку смерть мали лише великі грішники. У кожного своя черга: “Усім нам там бути: кому раніше, кому пізніше”. Надто рання чи пізня смерть вважалася порушенням світової гармонії, тому й говорили “не прися поперед батька в пекло”, або “зачився на світі”, “заїдає чужого віка”. Дорога старших представників роду до прародителів закономірна: “Нехай мруть, нам дорогу труть, а ми сухарів насушим, та й за ними рушим”. Старі люди прагнули бути потрібними й не бажали жити немічними: “Бога прогнівши – і смерті не дасть”. Як прокляття боялися тривалої хвороби: “Не смійсь, не смійсь, вражий сину, горе тобі буде: хорітимеш, болітимеш, смерті бажатимеш” [5, с.157]. Хвороба була показником втрати духовної енергії роду через недотримання за життя законів Праві. Мертві представники роду слугували взірцем для живих: “Постимо, як рахмане” [6, с.275]. А згадки про Рахманський Великдень в українському обрядовому та необрядовому фольклорі також непоодинокі: “Віддасть на Рахманський Великдень”; “На Юра-Івана, на Рахманський великдень” [7, с.267]. Втрата контакту з душами вищих предків — рахманів була тотожною втраті контакту з Творцем і означала позбавлення тих світлих енергій і знань, які несли духовні поведирі роду. За народною філософією, безперервна вервечка праведних смертей і народжень всередині роду гарантувала йому силу й безсмертя. Рід продовжували живі нащадки, що з позицій існування роду були прикладом заперечення смерті, адже кожне немовля, як і покійник,

підтверджувало динаміку роду в часі. Тому родильна та поховальна обрядовість в українському фольклорі мають багато тотожних елементів.

У народному світобаченні смерть асоціювалася зі старістю, зимою, ніччю, хаосом (морем): *"Смерть не горе, а страшне велике море"*. У легендах про моровицю вона постає в зооморфному образі бездомної собаки, кішки чи іншої тварини. В антропоморфному вигляді смерть уявляли як кістяк, стару кістляву жінку (Мара) чи чоловіка (Кощій), або людиноподібну істоту з косою чи серпом, одягнуту в білі шати: *"А за мною молодою ходє смертонька з косою"*. Коса – атрибут богів часу – римського Сатурна, індійського Махакали, а серп – символ Місяця, наростання і зменшення життєвих циклів. За легендами, смерть *"приходила при народженні дитини невидимою дружельною гостею – подібно до того, як до ложка породіллі приходять діви долі – рожаниці, які не тільки прядуть нитку життя, але й перерізають її, не тільки запалюють вогонь душі, але й гасять його"* [8, с.488].

Людині судилося бути смертною, тому підготовка до смерті починалася задовго до її приходу. Аж до першої половини ХХ ст. (до часів Голодомору, коли було зруйновано традиційну українську поховальну обрядовість), після сорокалітнього віку українці починали дбати про перехід до вічності. "На смерть" відкладали гроші, жінки тримали у скринях "чисте" або "смертельне" – вишиту чорними нитками сорочку та рушник. Також готували рушники, хустки, свічки, носові хустинки для похоронної процесії. Цей процес, часто й у гумористичному ключі, відобразила народна пісенність: *"Продай, милий, коня вороного Та накупи полотна ляного. Виший, милий, ляную сорочку, Сховай мене в вишневім садочку. Висип, милий, високу могилу Та й посади червону калину"* [9, с. 66]. Речі, проготовлені на смерть, ретельно доглядали. Їх зберігали в скрині й щороку пересушували на сонечку. Чоловіки за життя тесали домовини та дерев'яні або кам'яні хрести, як герой однойменної новели В.Стефаника.

Оскільки труна вважалася житлом покійного, домовини виготовляли добротні й зручні, із гарного дерева: *"Ой умру я, мій миленький, умру, Зроби мені з клен-дерева труну! – Ой де ж, мила, клен-дерева взяти? Будеш, мила, в дубовій лежати"* [9, с. 68]. У фольклорі збереглися згадки про розмальовані труни: *"...явора зрубали, труну збудували, Труну збудували ще й намалювали"* [9, с. 59]. Домовину намагалися тримати в сухому місці, зазвичай на горищі, її називали, щоб передчасно не прикликати, як і покійника, загадковою мовою "сухе дерево": *"Бігунці біжать, ревуни ревуть, сухе дерево везуть"*. Фольклор про домовину зберігає рудименти анімізму. Якщо домовина недоглянута й пуста, вона накликає смерть когось із родини. У сюжеті балади, простоявши двадцять чотири роки, *"стала труна гнити, стала говорити: – Або порубайте, або тіло дайте, або що вложіте, або іспаліте"*. Героїня вимушена шукати жертву: *"Поклала б я неньку, жаль буде серденьку, Поклала б я отця, жаль буде без кінця. Поклала б милого, не буде такого. Ах, лягла б я сама – дитина мала. – Лягай, лягай, мила, якось воно буде, Вже нашу дитину погодують люде."* [9, с. 63]. Існував звичай щоосені насипати домовини зерном, а потім роздавати його на милостиню до нового врожаю.

Традиція ретельно готуватися до смерті була зруйнована в часи Голодомору, коли насильницька смерть від голоду в Україні стала звичним і повсякденним явищем. Живі не мали можливості й сил спорядити рідних і близьких людей за усталеною традицією. Вимирали цілі родини, кутки і села, про достойне поховання згідно з обрядом годі було й думати. Мертвих і напівживих представники влади скидали в наспіх викопані загальні ями — своєрідні братські могили. Свідчення черкашан про ці жахливі події збереглися в усних переказах: *"У тридцять третьому році була голодовка дуже... з тридцять другого на тридцять третій год, мама розказує, велика. Урожай був. Хоть, кажуть, не було врожаю. Неправда. Каже мати, картопля така була, як кулаки, буряки – як два кулаки і зерно, овес вродило, і все... Так почалася ж, совіти придумали якусь колективізацію. Заганяли у колгоспи. Совхозів тоді ще не було, напевно. Комуни. Комуни називалися. Розказували. Вони ж неграмотні були, дедушка і бабушка. Дедушка був у мене*

сапожніком. Як я чую зараз там по тівлізору, по радіо говорять: «Який там голод був?! Не було голоду». Та неправда! Я як на ці сльози, на мамині, як вона розказувала, бо дедушки і бабушки я уже не застала, вони померли. Дванадцятьоро дітей померло у дедушки і в бабушки. За неділю... попухли. І бабушку, і дедушку забрали із меншеньким, самим меншиньким, Васею, хлопчиком. Казали мама, у дедушки живіт такий, як барабан, вздуся. І опух сам, що вже він не мог сам іти. Шо його на підводу. Мама взяла сорочку і взяла костюм, який там ситцевий і ботінки ці, що дедушка зробив. Бо, каже, я ж там помру. А хоронили – не було і трун. Нічого. Общу яму копали і в яму їх скидали. Те живе, а те ше шевелиться. Підвода іде по вулиці, собирає, значить. Ага ти вже не встаси, шевелишся, вилазь. Бо завтра підвода може не приїде. І оце те шевелиться, кажуть. І оце друг на друга ті трупики кидали. Хто мог вилазив, тікав. То ше може там якийсь тиждень жив...” (Записано від Загнійко К. Ф., 1943 р. н., в м. Черкаси. 2011 р. Валяєва О.) Байдужість владців знівельювала побожне ставлення до смерті, вірування про смерть як стан переходу були замінені насадженою атеїстами новою концепцією смерті як трагедії вічного небуття. Таке трактування переривало нитку роду й дозволяло бути безвідповідальним щодо землі і нащадків: “А після нас — хоч потоп!”

За давньою традицією українцеві було важливо померти своєю смертю, а не випадковою, наглою. Раніше її боялися зустріти не вдома, адже вважалося, що “у сім’ї і смерть красна”, бо ж наступна реінкарнація небіжчика відбувається завдяки проведеному обряду поховання. “Дай, Боже, вмерти, та не під плотом”. Народні прокляття “ні дна тобі, ні покришки”, “щоб над тобою ворони каркали”, “щоб тебе кури загребли” [10, с. 76] засвідчують, що відсутність поховального ритуалу з обов’язковим оплакуванням небіжчика вважалася найбільшам злом.

Козацька пісенність донесла трагедію смерті на чужині, коли “пора тілу помирати, Та нікому поховати!” [11, с. 228]. Воїна, що поліг на полі бою, на той світ споряджали лише вірний джура (“А в головах свіча горить, А в ніженьках джура сидить, Свого пана смерті глядить” [11, с. 246]) і браття-козаки: “Ой ви брати мої, славні товариші, Ой ви, козаченьки гожі! Гей! Та й зробіте труну козакові, Помагай же ж вам, Боже! Ой ви, брати мої, славні козаченьки! Та й зробіте-но тую славу: Гей, викопайте ж мені молодому Хоча шабельками яму! Ой винесіть мене, славні товариші, Та й на високу могилу. Гей, нехай же я ще подивлюся Та й на мою милу Вкраїну!” [11, с. 228]. Товариство заміняло козакові родину.

Але могло трапитися й так, щодо смерті помираючого від ран козака “доглядали” лише кінь-товариш чи хижі птахи й звірі: “Що в головах ворон кряче, А в ніженьках коник плаче” [11, с. 138] або “Ой там твій синонько Лежить край степоньку, Йому очі видзьобує Сивий соколенько” [11, с. 242]. Народна фантазія змалювала сумні картини, коли хижий птах або кінь передає вісточку родині: “Ой у полі орел, літаючи, кряче, Ходить мати в чистім полі, питаючи, плаче: ”Сизий орле, сизий орле, ти скрізь же літаєш, Чи не бачив мого сина, де він пробуває?” [11, с. 253]. Нагла смерть в козацькій пісенності могла зображатися метафорично як гармонія злиття воїна з природою: “Змиють ми головку Дощі маєвії, А розчешуть кучерики Терни густенькі... А висушать моє тіло Та вітри буйні” [11, с. 242-243] або натуралістично: “Лежать його рученьки край крученьки, А ніженьки край доріженьки, У головах росте травиця, Ніхто до тіла не натрапиться” [11, с. 187]. У піснях про смерть козака на чужині поширена метаморфоза “жінка-пташка”. Глибокопоетична метаморфоза не позбавлена прагматизму, адже лише так можна було оплакати воїна, забезпечивши йому наступну реінкарнацію: “А над козаком — три ластівочки, Три голубочки плачуть-ридають: Де мати плаче — криниця стоїть, Де сестра плаче — річенька біжить, Де мила плаче — там роси нема” [11, с. 213].

Українці намагалися заздпалегідь розпізнати наближення смертного часу, щоб бути до нього підготовленим. Існує ціла система прикмет, які сповіщають, що “смерть не за горою” чи “смерть на носі”. Ці прикмети, свого часу зафіксовані П.Чубинським,

обіймають всі яруси картини світу праслав'ян і свідчать про надзвичайну чутливість та яснобачення наших предків.

Знак могли подати хатні божества та хатні обереги: “як домовик товчеться в хаті – не до добра; як ікона, сволок або діжка лопають; колодязь як присниться – то жінка овдовіє, побачити домовика – до смерті”. На календарно- та родинно-обрядові свята примічали, чия “ложка на кутю перевернеться; як кутя верха не вижене в печі; як чиясь свічка на вінчанні гасне, той перший помре; як захворіє хто у важкий день – суботу або в понеділок”.

Коло людського життя асоціювалося з колом календарного року. Тому дозрілі рослини символізували закінчення календарного циклу й могли провіщати смерть: “Якщо недужому присниться спіле жито – на смерть, що жне зелене – на життя; як присниться пшениця – овдовіє; як присниться, що їсть спілі груші або як присниться яблука – на смерть; хліб печений як присниться – значить печаль; як присниться, що рубають у лісі дрова, – буде мор на людей; як грядки на городі присняться – то домовини”.

Смерть могли провіщати дикі й свійські тварини: “Як сова або пугач або сорока кричать біля хати вночі чи одуд (дятел) стукає у хатній куток; як курка співає півнем, на сідало йдучи, або якщо вночі впаде з сідала; як жаба літом у хату влізе, як у козака кінь спіткнувся чи зламав ногу, коли він від'їздив у похід”. До речі, останню прикмету зафіксовано й у літописі: перед убивством Гліба “*на полі спіткнувся під ним кінь у рові і надламав він йому трохи ногу*” [12, с. 78].

Українці спостерігали й за поведінкою людини та її снами. Існувало повір'я, що той недовго проживе, хто швидко засинає. У записках П.Чубинського знаходимо опис віщих снів: “...як сниться, що зуб випав – дитина або родич помре; як присниться жінці, що очіпка згубила, – чоловік умре; як присниться, що підошви одпадуть, – умре мати або батько” тощо. Смерть називали гостею з потойбічного світу, тому її могли провіщати сні про гостей: “Як присниться жінці дівка, то овдовіє; як духовенство присниться, то то на тяжку хворобу або на смерть; як дівчині присниться жених, то то чорт – жди біди; як присниться покійні батько або мати – жди біди; як сниться, що покійник оживає, – до повернення якоїсь біди” [13, с. 189-190].

Смерть наші предки асоціювали зі сном. Як засинають звірі чи плазуни на зиму, так “засинає” і людина, лише на значно довший термін. Покійника називали “усопший”, а снам приділяли особливу увагу. Віщі сні, що пророкують смерть, відображені в пісенності. “Як приснився козаченьку дивнесенький сон: *З-під правої ручки злинув ясенький сокол, З-під лівої, з-під білої сивая зозуля (варіанти – ясная зоря, сіра утиця, полилася кров)*” [9, с. 52]. Птахи, що відлітають у сні, символізують душі новопреставлених покійників. За наявністю міфологем описи сну в українському фольклорі не поступаються колядкам та загадкам про світобудову: “*Приснився єму сон дивненький, Що на єго дім пчоли упали, На подвір'є зоря упала, З двора зозуля вилетіла*”. Мистецтво розгадки снів “*пчолоньки – сльозоньки, А зоронька – дитинонька, А зозуленька – Марисенька*” [9, с. 53] доступне лише посвяченим. У баладі сон тлумачить ворожка: “*Твоя жінка Марусенька вродила дитя, Од вечора до півночі скончила життя*” [9, с. 51].

За народною філософією, смерть всесильна. “*Смерти не одперти*”, “*Всім нам там бути*”, “*Як народився, то треба й померти*”, “*Від смерті а ні відхреститися, а ні відмолитися*”. Вона тотожна хаосу, що знаменує кінець старого й початок нового циклу світотворення. У міфології творення світу зачинає чорноголова качка, що пірнає на дно океану й виносить звідти золотий пісок, з якого зароджується суходіл. Образ качки вміщує й загадка про смерть, записана В.Далем: “*Сидит утка на плоту, хвалится козаку: никто меня не пройдет, ни царь, ни царица, ни красна девица*”. Це може бути ще один рудиментарний уламок міфу, у якому простежується фатальна роль качки, або ж мотив руйнування старого перед світотворенням. Складені пазли вказують на неминущість і закономірність вервечки смертей-народжень у всесвіті на мікро- та макрорівнях.

Християнська філософія смерті, у порівнянні з дохристиянською, звужує її розуміння до одноразового акту. В.Даль трактував смерть у християнському ключі, як *“кінець земного життя, розлуку душі з тілом і перехід до вічного, духовного життя* [14, с. 233-234]. Навіяний новою релігією перехід до життя вічного простежується й у християнізованому українському фольклорі: *“Одної смерті не минеш, другої не буде”*; *“Більше разу не вмреш”*; *“Раз козі смерть”*; *“Раз мати родила – раз і умирати”*. Із позицій християнської філософії *“життя людини є страхом перед неіснуванням, прелюдією смерті, підготовкою до життя вічного. Тому думка про смерть допомагає вповні реалізувати свої можливості, розкриває мету існування людини. Лише завдяки смерті людське існування перетворюється у фактичну цілісність”*[15; с. 419].

**Висновки.** Українська народна філософія смерті, на наш погляд, значно ємкіша: вона вчить жити поза страхом, творити життя в парадигмі безсмертя, без страху рухатися до свого смертного часу як чергового переходу — закономірного, легкого та природного. За давньоукраїнською філософією, душа вічна, і просвітленій людині, що живе в гармонії з природою та прагне самовдосконалення, завдяки переходу між світами можна сягнути душею до вищих рівнів Світлого Ірїю.

#### Список використаної літератури:

1. Зварич І. Язичницька архаїка та її семантика в похоронному обряді і голосіннях гуцулів / І.Зварич // Питання літературознавства. – Вип. 3(60). – Чернівці, 1996. – С.111-124.
2. Заславський І. Уявлення про потойбічний світ і формування поняття чистилища в українській середньовічній культурі / І.Заславський // Записки НТШ. – Т. 228. – Львів, 1994. – С. 343-356. – [Електронний ресурс] / Режим доступу до ст. <http://narodna.pravda.com.ua/culture/5457367f0a1fd/>
3. Захарченко Г. Уявлення про душу, смерть та потойбічний світ в світогляді слов'ян (за матеріалами експедицій на Одещині) / Г.Захарченко // Етн. історія народів Європи: Традиційна етн. культура слов'ян. – К., 1999. – С. 40–44. – [Електронний ресурс] / Режим доступу до ст. [http://nbuv.gov.ua/UJRN/eine\\_1999\\_2\\_11](http://nbuv.gov.ua/UJRN/eine_1999_2_11)
4. Голосіння / упоряд. І. Коваль-Фучило [наук. ред. Л.Іваннікова]; НАН України. ІМФЕ ім. М.Т.Рильського. – К., 2012.
5. Словарь української мови Бориса Грінченка. – Т.4. – К., 1909.
6. Приповідки або українсько-народна філософія / Зібрав, підготував до друку та опублікував Володимир С. Плав'юк. Том 1. Перевидання з оригіналу 1946 року. – Асоціація Українських Піонерів Альберти. – Едмонтон, Канада, 1998.
7. Українські приказки, прислів'я і таке інше. Збірники О.В.Марковича та інших / Уклав М.Номис. – К.: Либідь, 1993.
8. Войтович В. Українська міфологія / В.Войтович. – К.: Либідь, 2002.
9. Балади. Родинно-побутові стосунки. –К.: Наукова думка, 1988.
10. Супруненко В. Народина / В.Супруненко. – Запоріжжя: МП «Берегиня», 1993.
11. Козацькі пісні. – К.: «Музична Україна», 1969.
12. Літопис Руський. – К.: «Дніпро», 1989.
13. Мудрість віків. Українське народознавство у творчій спадщині Павла Чубинського. Книга II. – К.: Мистецтво, 1995.
14. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. В 4 т. Т. 4. / В.И.Даль. – М., Издательство “Русский язык”, 2002.
15. Философский энциклопедический словарь. – М.:ИНФРА М, 1998.

#### **YARMOLENKO Nataliya Mykolayina,**

Doctor of Philological Sciences, Professor of the Department of Ukrainian Literature and comparative studies Bohdan Khmelnytsky National University at Cherkasy  
e-mail: yarmolenkonm@ukr.net

#### *FOLK PHILOSOPHY OF AN “ETERNAL LIFE” IN UKRAINIAN FOLKLORE.*

*This research offers an insight into how the perception of death as a transition to eternal life changes in Ukrainian folklore in the course of time. The author studies the rudiments of Slavic and Aryan beliefs in Ukrainian traditional folklore, and identifies very opposite perceptions of death in folk*

*philosophy. An optimistically calm, balanced attitude towards the demise of a human being, the readiness to cross the threshold of life is closely intertwined with a pessimistic perspective and fear of death in the worldview of Ukrainians. This discrepancy can be explained by the co-existence of such diametrically different elements as the ancient Vedic philosophy, Christian doctrine, and the new atheistic worldview in the folk wisdom of Ukrainians. The ancient Ukrainian folk philosophy of death is Vedic. It teaches to live without fear, to create life in the paradigm of immortality, to take your last moment in this world as another transition, inevitable, easy and natural. According to the ancient Ukrainian philosophy a soul is eternal, and an enlightened person who exists in harmony with nature and seeks continuous self-improvement can reach higher levels of spirituality with the help of this transition.*

**Key words:** *kin, family, death, deceased, iriy, arias, forefathers, rahmans, grandfather, baba, folk philosophy.*

*Одержано редакцією – 24.09.2017 р.*

*Прийнято до публікації – 4.10.2017 р.*

## ЛІТЕРАТУРА РІДНОГО КРАЮ

УДК 82.161.2/908

**ПОЛІЩУК Володимир Трохимович**,  
доктор філологічних наук, професор,  
завідувач кафедри української літератури та  
компаративістики Черкаського національного  
університету ім. Б.Хмельницького  
e-mail: kaflit@ukr.net

### ЛІТЕРАТУРНА ЕНЦИКЛОПЕДІЯ ЧЕРКАЩИНИ (подача тринадцята)

**Лаврега Михайло Теофанович** (3.11.1954, с. Почапинці Лисянського р-ну) – поет, громадський діяч. Походить із селянської родини. Закінчив місцеву СШ (1972) та істфак Ужгородського держ. ун-ту. Був членом літстудії ім. Юрія Гойди (Ужгород). З 1977 р. працює вчителем історії Почапинської ЗОШ, із середини 1980-х рр. брав діяльну участь у національних громадських рухах (т-во «Заповіт», Народний Рух України тощо). Вірші пише з юнацького віку, друкувався в газетній періодиці, колективних збірниках. Вірші Л. відзначаються культурною версифікацією, не зужитою образністю.

*Тв.:* «Все це – рідна Україна, край наш дорогий» (зб. віршів поетів Лисянщини). – К., 1996. – 48 с.

**Лавренко-Хуторний М[ихайло]** (не встановл.) – один із поетів-«плужан» 1920-х р., фігурував і як представник Черкащини. Автор багатьох віршів аматорського рівня, опублікованих переважно в журн. «Зоря» (Дніпропетровськ, 1926-28 р.р.), а також у журн. «Глобус», у газетній періодиці. Тематика віршів укладається в межі ідейно-художніх позицій спілки «Плуг» (вірші «Спочинь, мій степу», «Слухай, брате!», «У вир майбутнього», «Чорноземле – спочинь», «Сповідь хлібороба», «Гей, ти, степ мій розлогий» та ін.). Життєва доля автора невідома.

*Лит.:* Поліщук В. «Плуг» на Черкащині // Черкас. правда. – 1990. – 10 січня.

**Легенда фольклорна** – різновид усного оповідання, характерними ознаками якого є фантастичність, фабульність (розвинений сюжет), зовнішня форма епічної позиції (оповідач не виступає ні учасником, ні свідком описуваних подій), давноминулий час. Залежно від способу змалювання дійсності розрізняють міфологічні, героїчні та апокрифічні Л. Міфологічні Л. оповідають про події, пов'язані з втручанням у життя людини міфологічних істот: русалок, водяників, лісовиків, вовкулаків, полівок, бісів, зміїв, чаклунів, відьом і т.д. Героїчні Л. базуються переважно на мандрівних сюжетах, пов'язаних із героїчними вчинками самих людей. Героїзм вбачається в б-бі з ворогами чи природними стихіями. Апокрифічні Л. – це переважно мандрівні сюжети християнського змісту, поширення яких заборонялося церквою. Існує також поділ Л. на космогонічні, міфологічно-апокрифічні, топонімічні, побутові, історико-героїчні. Останні, у свою чергу, поділяються на тематичні цикли за хронологічним принципом: від сивої давнини до староруських часів; б-ба з турецько-татарськими нападниками; б-ба з іноземними загарбниками XVII-XVIII ст. і т.д. (за М.Чорнописким). Близькими до Л. є народні перекази. Є немало Л. фольклорних, записаних на Черкащині або таких, у яких ідеться про наш край, особливо тих, що їх відносять до героїчних: «Богатирі в дитинстві», «Чоловічки-богатирі», «Богатирі-семилітки» (зап. у с. Богодухівка Чорнобаїв. р-ну), «Напади татар» (зап. в с. Зелений Ріг Жашків. р-ну), «Як одна жінка чотирьох турків втопила» (зап. на Звенигородщині), «Про Богдана Хмельницького» (зап. в с. Козацьке Звенигород. р-ну), «Звідки пішло прізвище й ім'я Богдана Хмельницького» (зап. в с. Суботів Чигирин. р-ну), «Хмельницький і Барабаш» (зап. в с. Кумейки Черкаськ.



р-ну), «Смерть Богдана і обох його синів» (зап. в с. Суботів Чигирин. р-ну) та ін. До міфологічних Л. належить легенда «Язык змія» (зап. в с. Деньги Золотоношк. р-ну) та ін.

Записано багато топонімічних і гідронімічних легенд, зокрема: «Через що город Золотоноша одержав таку назву» (зап. в Золотоноші), «Місто Сміла» (зап. в с. Сунки Смілян. р-ну), «Богданова гора (зап. в с. Тіньки Чигирин. р-ну), «Вовків шпиль» (зап. в с. Суботів Чигирин р-ну), «Скеля Коханья» (зап. в м. Тальне), «Кам'яна баба» (зап. в с. Суботів Чигирин р-ну), «Дніпрові пороги» (зап. в с. Худяки Черкаськ. р-ну) та ін. Черкаський фольклорист В.Гончаренко зібрав і впорядкував збірник топонімічних легенд і переказів «Черкащина в легендах та переказах» (Черкаси, 2006).

*Лит:* Українська фольклористика. Словник-довідник / Уклад. М.Чернопиский. – Тернопіль, 2008; Легенди та перекази. – К., 1985; Грицай М. та ін. Українська народнопоетична творчість. – К., 1983; Гончаренко В. Черкащина в легендах та переказах. – Черкаси, 2006.

**Лєсков Микола Семенович** (4/16.02.1831, с Горохово, Орловської губ. – 21.02./5.03.1895, Петербург) – російський письменник, публіцист. Автор багатьох талановитих прозових творів (нарисів, оповідань, повістей, романів, хронік) «Погасле діло» (1862), «Уїдлиий» (1863), «Житіє однієї баби» (1863), «Нікуди» (1864), «Обійдені» (1865), «На ножах» (1872), «Леді Макбет Мценського повіту» (1865), «Соборяни» (1872), «Захудалий рід» (1874), «Прекрасна Аза», «Сміх і горе» (1871), «Імпровізатори» (1892) тощо. У житті і творчості Л. Україна та українська тематика посідають значне місце. Ще навчаючись і працюючи в Орлі, Л. познайомився з О.Марковичем, засланим туди у справі кирило-мефодіївців, мав до нього велику прихильність, зацікавився українською тематикою. У 1849-57 рр. працював у Київській казенній палаті, багато подорожував Україною, зокрема 1854 р. був відряджений до Звенигородки «письмоводителем» під час призову, бував у с. Бурти (нині Шполян. р-н), неодноразово відвідував Канів, де мешкала після одруження з канівським акцизним чиновником М.Крохіним сестра Ольга (інша сестра Л. – Геннадія була черницею Ржищівського монастиря) і де мав немало друзів. Тривале проживання Л. в Україні, в т.ч. відвідування Черкащини, суттєво вплинуло на те, що теми української дійсності посіли у творч. Л. вельми помітне місце («Нехрещений піп», «Путимець». «Старовинні психопати», «Печерські антики». «Заячий реміз» тощо). У багатьох творах Л. відчутний сатиричний струмінь. Живучи в Україні, Л. знайомився з життям і культурою, вивчав укр. мову, не сприймав її заборони царатом. Особливе місце в житті Л. мало особисте знайомство з Т.Шевченком, до якого Л. ставився вельми прихильно, розумів значення Шевченка для українського письменства і суспільного життя. Л. присвятив Шевченку ряд статей («Остання зустріч і остання розлука з Шевченком» (1861), «Офіційне буфонство», «Вічна пам'ять на короткий строк», «Чи забута Тарасова могила?» – всі 1881 р., коли Л. востаннє відвідав Канів), неодноразово у своїх творах використовував сюжети або цитати з Шевченкових творів. Л. мав тривалу і плідну співпрацю з редактором «Киевской старины» Ф.Г.Лебединцевим, уродженцем с. Зелена Діброва Городищен. р-ну, листувався з ним. 1929 р. книгу вибраних творів Л. впорядкував професор і поет-неокласик П.Филипович (уродж. с. Кайтанівка Катериноп. р-ну), він же написав ґрунтовну передмову «Український елемент у творах М.Лєскова» Творчість Л. позначена жанровим новаторством, багатством мовних засобів, органічно зв'язана з фольклором.

*Тв.:* Лєсков Н.С. Собрание починений: В 12 т. – М., 1998; Лєсков М. Вибрані твори. – К.: «Книгоспілка», 1929;

*Лит.:* Филипович П. Український елемент в творах М.Лєскова // П.Филипович. Літературознавчі статті. Компаративістика / Уклад. В.Т.Поліщук. – Черкаси, 2008; [Без авт.] Класика проїздом: Черкаський слід у долях видатних письменників Росії // Новини тижня. – 2008. – 15 грудня.

**Лірник Сашко** – див.: Власюк Олександр Іванович.

**«Літературна сторінка»** – періодична тематична сторінка Корсунь-Шевченківської район. газети «Надросся». Тут друкуються різножанрові твори переважно місцевих авторів (В.Бур'яна, І.Легенького, С.Двірняка, В.Прошина, В.Метелиці та ін.), краєзнавчі розвідки та нариси, літературні твори юних початківців і твори для дітей, фотоетюди. На окремих «Л. с.» вміщуються тематичні рубрики «З осіннього зошита», «Поетичним пером», «Мініатюри», «Гумор» тощо.

**«Літературний гурт «Варіації»** – колективна збірка віршових і прозових творів однойменного творчого об'єднання студентів-філологів Черкаського національного університету ім. Б.Хмельницького, яке діяло в університеті в 2-й пол. 1990-х років. До збірки включені твори Романа Лютого, Ірини Козоріз, Наталії Коваль, Ганни Синьоок, Аліни Пономаренко, Ольги Бусел, Тараса Горбенка, Тетяни Лимаренко, Оксани Боднар, Антоніни Сидоренко, Людмили Касян, Олени Надточій. Укладач і автор передмови В.Пахаренко.

*Тв.:* Літературний гурт «Варіації». Поезії, проза. – Черкаси, 1999. – 44 с.

**«Літературний зажинок»** – літературна сторінка Тальнівської районної газети «Колос». Виходить епізодично (нерегулярно). На сторінці друкуються вірші, оповідання, новели, усмішки переважно місцевих авторів Н.Безчесної, О.Мовчан, Н.Петрової. Є «підрубрики»: «Поетичні прописи», «Оком об'єктива» (фотоілюстрації).

**«Любові щедрий цвіт»** – колективна збірка віршів поетів Ярославської області Росії (в перекладах черкаських поетів) та віршів поетів Черкащини. Вийшла як відповідь на видання в Ярославлі колективної збірки «Привет с Днепра» (1976). Збірка «Любові щедрий цвіт» має два розділи – «Пісня Волги» та «Пісня Дніпра». У першому вміщені поезії ярославських поетів М.Глазкова, П.Голосова, Ю.Єфремова, І.Іванова, О.Іванова, В.Ковальова, В.Лебедева, В.Малишева, Л.Ніколаєвої, В.Римашевського, Є.Савинова, І.Смирнова, В.Сокола, М.Якушева в перекладах Ф.Моргуна, В.Коваленка, П.Линовицького, М.Негоди, В.Терешенка, В.Марсюка, В.Кузьменко. У розділі «Пісня Дніпра» вміщені вірші поетів Черкащини – Г.Білоуса, Н.Віргуш, М.Гаптаря, В.Дергача, І.Дробного, П.Линовицького, В.Марсюка, М.Масла, Ф.Моргуна, М.Негоди, Л.Рубан, Л.Тараненко. Передмову – «Світлі форми дружби» до збірки написав Ф.Моргун.

*Тв.:* Любові щедрий цвіт: Поезії. – Дн-ськ: «Промінь», 1977. – 160 с.

**Лютий-Лютенко Іван Макарович** (24.06.1897, с. Товмач, Шполянського р-ну – 19.03.1989, м. Бавн-Брук, США) – один із керівників повстанського руху в Україні 1918-1922 рр. (отаман Івана Гонта). Закінчив у рідному селі земську школу, комерційну школу в Москві. Учасник Першої світ. війни, активний учасник національно-визвольних змагань в Україні (і на Черкащині). 1923 р. емігрував до Польщі, зазнав репресій. Влітку 1942 р. був заарештований гестапівцями, півроку провів у тюрмі (м. Люблін). Допомогавав звільненню військовополонених українців Червоної Армії. Потім жив у Мюнхені (1945-51), у Марокко (1951-56), у США з 1956 р. Займався комерцією, релігійними справами УАПЦ. Л.-Л. – автор книги спогадів «Вогонь з Холодного Яру» (1986), в якій розповів про драми і трагедії національно-визвольних змагань в Україні 1918-22 рр., виклав у спогадах власні спостереження за проявами укр. патріотизму.

*Тв.:* Отаман І. Лютий-Лютенко. Вогонь з Холодного Яру: Спогади. – Детройт, 1986.

*Лит.:* Коваль Р. Отамани Гайдамацького краю. – К., 1998. – с. 123-146; Швець В. Справжній українець // Прес-Центр. – 2012. – 22 серпня. – С. 25; Тимченко М. Мій батько – отаман Лютий-Лютенко // Прес-Центр. – 2012. – 12 вересня.

**Лебеденко Олександр Гервасійович** (21.06 1982, м. Черкаси – 9.12.1975, Ленінград, нині Санкт-Петербург, РФ) – прозаїк, журналіст, публіцист. Писав рос. мовою. Закінчив Черкас. гімназію. 1912 – ф-т східних мов Петерб. ун-ту, вчився три курси,

вільнонайм. Учасн. Першої світ. війни, брав участь у громад. війні. У 1919-32 на журналіст. роботі в різних виданнях. Багато подорожував, учасник морських походів і повітр. перельотів, враження від яких описані в нарисах і худож. творах. Із 1932 – на творчій роботі. Був незаконно репресований, 20 років провів у таборах і на заслан. Як журналіст і письмен. Л. активно розробляв жанр худож.-докум. нарису «На полюс повітрям», «Як я літав у Китай», «Політ над океаном», «Чотири вітри», «Індія, Індія!» та ін.) У 1928-34 написав роман у 2 кн. «Важкий дивізіон», присв. подіям Першої світ. війни, високо оцін. критикою, перекл. іноз. мовами. Роман напис. у традиціях рос. епіч. прози і ставиться в контекст із кращими рос. і європ. творами про Першу світ. війну. Повість «Перша міністерська» (1934) відтворює атмосферу перших років ХХ ст. в невеликому повіт. містечку (Черкасах), де навч. головн. герой (автор). Обидва твори об'єдн. історією одного героя, в долю якого Л. вкладає автобіогр. елемент. Романом «Лицем до лиця» (1934-57) розробл. тема революц. та громад. війни, потрактов. з позицій комуністич. ідеології, яка помітна і в ін. творах письмен., в т. ч. написаних на теми сучасності, – романі «Дім без привидів» (1963), повістях «Дівчина з тайги», «Зоя Сергєєва». Худож.-докум. роман «Шелестять вітрила кораблів» (1973), присяч. одному з рос. мореплавців, розширив мариніст. тематику творч. Л., започатковану низкою нарисів і повістю «Повстання на «Св. Анні»», яку віднос. до творів для дітей. Епічні твори Л. відзнач. добре розробл. сюжетом, певною запрограмованістю характерів, інколи – перенасиченістю персонажів. Л. підтримував зв'язок із Черкасами.

*Тв.:* Лебеденко А. Собр. соч.: В 3 т. – Л-д, 1978; Укр. перекл.: Будинок без привидів. – К., 1965.

*Літ.:* Холопов Г. Александр Лебеденко // Лебеденко А. Собр. соч.: В 3 т. – Т.1. – Л-д, 1978; Айзенберг Й. Поле його життя // Черкас. край – 1992. – 20.06; Южно Б. Земляк. Письменник. Мандрівник. // Акцент. – 2012. – 11 липня.

**Літературно-творчий гурток** (студія) Черкаського нац. ун-ту ім. Б.Хмельницького (Черкаського держ. педінституту) – об'єднання творчо обдарованої студентської молоді ЧНУ (ЧДП), яке існувало з перших років існування вишу в Черкасах. Збереглася інформація про існування при Черкаських педкурсах літературної філії «Плуга» (середина 1920-х років), яка об'єднувала студентів із літературним хистом (О.Лан, М.Шумило, В.Любченко, А.Запідочний, В.Тернина та ін.). Імовірно, наставником цих гуртківців був викладач Максим Бернацький. Інформації про літгурток у педінституті в 1930-х і в роки війни не знайдено. У другій пол. 1940 – х-поч. 1950-х літгурток існував і випускав нерегулярні машинописні (частково - рукописні) збірки творів і досліджень «Сталінське плем'я». Збереглися два випуски: 1949 р. – присвячений 70-річчю Сталіна, і 1952 р. Тоді й дещо пізніше до літгуртка входили Я.Івашкевич, М.Єременко, М.Масло, І.Дробний та ін. У 1960-х – П.Линовицький, В.Бас, М.Борщ, М.Костецький, С.Павленко, О.Крива (керівником був М.Ф.Кашуба),

У 1970-х до літ. гуртка ін-ту входили С.Левченко, М.Линовицький, А.Майстренко, С.Ткаченко, В.Касьяненко та ін., які випускали доволі регулярні розлогі стіннівки «Веселка Дніпрова». Керівником літгуртка був доц. М.К.Бутенко.

У 1990-х – 2000-х роках діяв літературний гурток «Варіації» та літературно-творча студія «Версії», склад якої постійно змінюється. Керівниками студії були доц. В.І.Пахаренко (1990-ті) і доц. В.М.Коваленко (2000-ні), у 2010-х – доц. Г.А.Клименко (Синьоок). Учасники студії видрукували 5 колективних збірників творів: «Варіації» (1999), «На осонні слова» (2002), «Історії дощу» (2004), «Мелодії смарагдової мушлі» (2005), «Світлотіні теплих слідів» (2009).

**Лагода** (справж. – Лагодзинський) **Валентин Костянтинович** (4/27.05.1913, с. Степанці, теп. Канівського р-ну – 10.І 1991, Київ] – укр. поет, гуморист і сатирик. Народився в сім'ї службовця. Навчався в школі рідного села, закінч. Корсунь-Шевченківське педучилище, «З благодатним краєм – Черкащиною пов'язана доля моя.

Там, у 12 км від Канева, від могили Великого Кобзаря, в селі Степанці народився я. Так, у славнозвісному місті Корсуні, навчався в педагогічному технікумі, там же захопився літературою, став пописувати, був активним учасником літературного об'єднання...» (з листа Л.), працював кореспондентом газ. «Молодий робітник» у Донецьку, редактором радіомовлення, навчався на літ. ф-ті Дніпропетровського ун-ту, де почав писати вірші. Належав до літ. орг-ції «Молодняк». Учасник Другої світ. війни, мав нагороди. Перша літ. публікація в 1927 р. Із ранньої творчості Л. означилися ліричний і гуморист.-сатиричний струмені, незрідка – їх поєднання. Л. – автор збірок лірики «Квітень» (1953), «За нашими Карпатами» (1954), «Натхнення» (1960); лірики та гумору – «Бурхливий плин» (1963), «Кличе земля» (1964); гумористично-сатиричних – «Що посієш, те й пожнеш» (1955), «Мокрим рядном» (1956), «Хто в бороні, хто в стороні» (1961), «Хоч круть, хоч верть» (1962), «Хай буде гаразд» (1964), «Деруни і Розтягаї» (1966), «Віддамо належне», «З персональним привітом» (1967), «Гаряча завивка» (1968), «Сатана у целюфані» (1971), «Чи ти ба!» (1972), «Цвіт і тля», «Кому чолом, кого помелом» (1973), «Спасибі за увагу» (1976), «Страшна помста» (1977), «Що правда, то правда» (1980), «Вимушена посадка» (1982), «Кличе земля», «Гумор, сатира, лірика» (1983), «Фатальна необачність» (1988). Центральне місце у творчості Л. посідають різні форми віршованої сатири та гумору – памфлети, фейлетони гуморески, байки, жарти, пародії, епіграми, казки-небилиці, шаржі: «...червоною ниткою... через увесь доробок поета – від лірики через сатиру і до пісні – проходить гумор. Джерела його, звичайно ж, у народній творчості, хоч поет майже не вдається до поширеного переспівування із народного. Переважно це прості, життєві ситуації, взяті із буденного побуту, виробничих, громадських взаємин тощо...» (В.Косяченко). Тематика творів Л. – найрізноманітніша. У низці творів Л. вдається до драматизації тексту – сценок («Краю рідний, мила Батьківчино!», «Майбутні експонати»), він – автор комедії «Заяча позиція» (1959), двох збірок віршів для дітей «Веселе люстерко» (1973), «Ганнуся і Михась» (1978). Л. – майстер пісенної лірики, тривалий час співпрацював із хором Г.Верьовки (збірки пісень «Над широким Дніпром», 1978; «Солов'їний край», 1985), широко популярними стали пісні на слова Л. «Побажання на прощання» («І в вас, і в нас хай буде гаразд», «Колгоспні співаночки», «Прославна», «Шумлять хліба» – муз. І.Сльоти, уродженця Черкащини та ін.). Л. багато працював над перекладами та переспівами творів з ін. л-р, низка його творів перекладена інш. мовами. Член Спілки письмен. України, лауреат літ. премії ім. Степана Олійника (1984). Постійно підтримував зв'язки з Черкащиною.

*Тв.:* Лагода В. Що правда, то правда. Вибране. – К., 1980; Гумор, сатира, лірика. К., 1983; Солов'їний край. – К., 1985.

*Літ.:* Укр. літ. енциклопедія. – Т.3– К., 1995; Косяченко В. Любов'ю окрилений сміх. – К., 1985; Ковінька О. Співець ліричного й сатиричного // Дніпро. – 1973. – №5; Сорокопуд І. Зброєю слова // Дніпрова Зірка. – 1988. – 26 вересня; Шабатин П. Пісняр, гуморист, сатирик // Дніпрова Зірка. – 1993. – 26 травня.

**Лагоза Віктор Маркович** (24.11.1918, м. Канів – 9.05.2002, Харків) – укр. письменник, поет-байкар. Батько І.Лагози. Народився в сім'ї службовця. Освіту здобував у Каневі та на робітфаці Харків. мед. ін-ту (1937). У 1937-48 – служба в радян. армії. Учасник Другої світ. війни, артилерист, був 4 рази поранений, мав ряд бойових нагород. Під час війни виступав у фронтовій пресі. Після демобілізації працював на будівн. і в промисловості на адмінпосадах, у редакції Харків. журн «Простор» (із 1991 – «Березіль»). Л. – автор байок, віршованих гуморесок, пародій у збірках «Байки» (1956), «Вчений і колода» (1958), «Списати!» (1959), «Дармоїди» (у співавт., 1962), «І з медом, і з перцем» (1962), «Лихе зілля» (1963), «Сонячні цілунки», «Припечатаний Заєць» (1965), «Вередливий слимак» (1973), «Рання Коза» (1976), «Чужі млинці» (1978), «Соловей у курнику» (1981), «Ведмежа послуга» (1986), «З перцем і сіллю» (1989) та ін., числен. публік. у періодиці. Л. надавав перевагу сюжетній байці з традиц. і новими алегорич. персонажами або людьми, характери яких розкрив. через дію, вчинки, жвавий діалог,

жанрову сцену чи авторську розповід. Л. писав лірич. прозу та поезію: зб. «Сонячні цілунки» (1965), «Дика груша» (1967). Низка байок Л. перекладена інозем. мовами.

*Тв.:* Лагоза В. Байки. – Х., 1975; Твори. – К., 1988.

*Лит.:* Укр. літ. енциклопедія. – Т.3– К., 1995; Величко А. Грані сміху // Прапор. – 1963. – № 9; Стадниченко Ю. Байки стоять за правду // Літ. Україна. – 1999. – 11 лютого.

**Лавріненко Іван Йосипович** (23.07.1945, с. Пастирське Смілянського р-ну) – поет. прозаїк, художник. Народився в селянській сім'ї. Закінчив місцеву середню школу, служив у війську (1968). Після армії працював ковалем, вантажником. Закінчив Львів. училище прикладного мист-ва ім. І.Труша (1972), мешкає і творить у Черкасах. Як художник працює в галузі ковальського мист-ва та малої пластики. Учасник всеукраїн. та обласних худож. виставок. Член НСХУ.

Поряд із мистецькими творить і літературні тексти – поезію, прозу. Л. – автор збірки поезій «Протяги» (1993), збірок прозової новелістики «Меандри» (2006) і «Вирази...» (2010), публікацій у періодиці. Інтонційно стримана, твореними картинами «приземлена» лірика Л. багата підтекстовою семантикою та образністю. «Мудра, філософська книжка! Вся вона зіткана з почуттів, переживань і болю. За свій народ, за наруги над його історією, культурою, мовою» (М.Негода про зб. «Протяги»). Прозові мініатюри Л., серед яких є й «поезія в прозі», в більшості своїй мають притчевий зміст: «Проза І.Лавріненка – переважно новели-притчі, в яких поряд із філігранною, як його видобути з вогню й ударів молота ажурні металеві вишиванки, іронією мовиться про речі дуже серйозні, такі необхідні для сьогоденного українця з розшматованою душею: про громадський обов'язок, честь, совість, послідовність, вірність своєму роду, своїй білій хатині, рідному порогу, засуджується юдине відступництво, зрада...» (В.Захарченко). Для низки новел Л. властива психологічна глибина і напруга, густа метафоричність.

*Тв.:* Лавріненко І. Протяги. – Ч-си, 1993; Меандри. – Ч-си, 2006; Вирази... – Ч-си, 2010.

*Лит.:* Негода М. На протягах історії // Черкаси. – 1993. – травень; Захарченко В. Притчі від Івана Лавріненка (передм.) / Лавріненко І. Меандри. – С. 5-7; Костирко О. Іван Лавріненко – поет, художник і коваль // Свобода (США) – 2010. – 13 серпня.

**Лавріненко Іван Максимович** (27.09.1934, с. Івківці Чигиринського р-ну) – прозаїк. Походить із сільської родини. Навчався в рідному селі. Протягом багатьох років мешкав і працював на Камчатці – рибалкою, капітаном морського буксира, зав. відділом рибкомбінату. Закінчив іст. фак. Далекосхідного держун-ту. Із кін. 1980-х мешкає в Черкасах, працював у Черкас. обл. архіві. Л. – автор збірок прози «Дороги» (1994), «Андрійкові листи» (2001), повісті «Ніч» (2001), публікацій у періодиці. Оповідання та поезії в прозі Л. відзначаються тонким психологізмом, увагою до худож. деталі, спостережливостю і філософічністю. Прозові мініатюри Л. свого часу високо оцінили Е.Межелайтіс, М.Стельмах. Повісті «Андрійкові листи» і «Ніч» написані на м-лі Другої світ. війни, гітлерівської окупації, об'єднані одним героєм – хлопчиком Андрійком, його відчуттями окупаційних реалій. Перша з повістей має цікаву епістолярну форму: 26 листів-розділів малого героя з окупованого села до батька-фронтовика. «Кожний Андрійків лист – то яскрава картина життя людей на окупованій території. Листи дихають не прикрашеною правдою далеких років. У творі вдало поєднана життєва і художня правда. На сторінках повісті чимало поетичних знахідок. Письмо автора пронизане ліризмом» (К.Світличний). Л. – член клубу незалеж. укр. письм. «Оратанія», обл. літстудії ім. В.Симоненка.

*Тв.:* Лавріненко І. Дороги. – Ч-си, 1994; Андрійкові листи. – Ч-си, 2001; Ніч. – Ч-си, 2001.

**Лавров Федір Іванович** (11/24.II 1903, с. Вереміївка, теп. Чернобаївського р-ну – 9.12.1980, Київ) – укр. фольклорист, кандидат філол. наук. Походив із селянської родини. З дитячих років захопився творчістю кобзарів, укр. фольклором. Освіту здобував у рідному селі, 1925 закінч. Золотоніський педтехнікум, працював інструктором політосвіти

Шевченківської округи, директором трудшколи, директором Золотон. педтехнікуму, редактором район. газети. Закінч. 1935 Комунист. ін-т журналістики та 1937 Ін-т Червоної професури (обидва – у Москві). Працював у Києві директором вид-ва «Мистецтво», зав. від. газ. «Советская Украина», заст. директора Ін-ту укр. фольклору АН СРСР. У цьому ін-ті (з перервою) пропрацював до 1963, редагував журн. «Український фольклор» (1938-41). Учасник Другої світ. війни. Л. досліджував історію кобзарства в Україні, автор монографії «Кобзар Остап Вересай» (1955) і «Кобзарі. Нариси з історії кобзарства України» (1980), статей і брошур «Кобзар Федір Кушнерик» (1940, у співавт.), «Кобзар Єгор Мовчан» (1958, у співавт. з М. Рильським), «Кобзар П. Носач» (1960) та ін. Вивчав нар. сатиру й гумор – «Гумор і сатира в українському фольклорі Великої Вітчизняної війни» (1947), «Українська народна суспільно-політична сатира» (1967, 1971), «Українська народна сатира» (1969) та ін. Л. написав «Порадник по фольклору» (1940), «Посібник по збиранню народно-поетичної творчості» (1951), був автором вступ. статей та окремих розділів підручн. «Українська народна поетична творчість» (1955, 1958, 1965), уклав ряд фольклорних збірників. Л. досліджував фольклор, побут, звичаї, історію рідної Вереміївки (дослідж. «З історії Вереміївки», 1973).

*Тв.:* Лавров Ф.І. Кобзар Остап Вересай. – К., 1955; Кобзарі. Нариси з історії кобзарства України. – К., 1980; З історії Вереміївки // Нар. творч. та етногр. – 1973. – №2.

*Лит.:* Укр. літ. енциклопедія. – Т.3. – К., 1995; Приліпко М. До 110-річчя відомого земляка // Світлий шлях. – 2013. – 23 лют.

**«Ластовенятко»** – тематична рубрика (півсторінкова, чвертьсторінкова) в Корсунь-Шевч. район. газеті «Надросся», адресована для дітей. Своєрідним «модератором» рубрики є Жабеня Квакі, яке веде діалог із читачем. Рубрика вміщує зорієнтовані на дошкільний і молодший шкільний вік твори: казки, загадки, небилиці, ліричні мініатюри тощо. Рубрика ілюстрована відповідними малюнками.

**Лебедик Надія Іванівна** (жовтень 1920, pobl. м. Нижній Новгород, теп. РФ – липень 2010, м. Ватутіне Черкас. обл.) – педагог, поетеса. Походила з багатодітної родини. У 6-літ. віці разом із батьками Л. перебралася в Нижній Новгород, тут закінчила с/школу (1939) і тоді ж стала студенткою фізмату Горьківського педін-ту (зак. 1942). Працювала вчителем математики в Нижньому Новгороді. З 1955 – мешкала в м. Ватутіне, викладала математику в місцевій СШ №1. Віршувати почала в 1980-х, писала рос. мовою. Л. була членом літоб'єдн. «Звенигора» (м. Звенигородка), літ. студії «Витоки» (м. Ватутіне), публікувалася в журн. і газ. періодиці. Авторка зб. віршів «Говорливый звонкий край» (Стихи о школе) (1997), підзаголовок до якої визначає ключову семантику віршів – «педагогічну» («Учеба – нелегкое дело», «От первоклассников», «Каникулы», «В.А.Сухомлинскому», «Молодым учителям», «В родной школе»). У віршах помітне формально-змістове аматорство, одною з вельми помітних рис віршів виступає дидактизм, інколи – моралізування. Водночас вірші Л. відзначаються щирістю почуттів, ліричністю, сповідальністю.

*Тв.:* Лебедик Н. Говорливый звонкий край. – Ч-ссы, 1997. – 112 с.

*Лит.:* Бурій В. Педагогічна сага Надії Лебедик // Шевченків край. – 1998. – 11 березня; Бурій В. Надії Лебедик – 80 // Місто робітнице. – 2000. – 28 жовтня.

**Лебідь Максим Максимович** (24.11.1899, с. Келеберда, теп. Кременчуцького р-ну Полтав. обл. – не встан., за УЛЕ – 1939) – укр. поет. У низці джерел, у т.ч. в довіднику «Письменники Радянської України. 1917-1987», помилково вказано, що Л. народився в с. Келеберда Канівського повіту (теп – Канів. р-ну).

**Левада** (Косяк-Левада) **Олександр Степанович** (13/26.11.1909, с. Кривчунка Жашків. р-ну – 16.12.1995, Київ) – укр. письменник. Походив із родини вчителя. Освіту здобував у школі с. Лук'янівки (теп. Таращан. р-ну Київ. обл.), навчався у Вінницькому

педін-ті (1930-32), вчителював, працював журналістом. Учасник Другої світ. війни, фронтовий журналіст, мав бойові нагороди. Події воєн. років відтворені в памфлеті «Плач полонянок» (1943), «Балканському щоденнику. Записках фронтового літератора...» (1946), в романі «Південний Захід» (1950, у співавт. з І.Ле), деяких п'єсах і віршах. По війні певний час мешкав у Корсуні-Шевченківському («... Рось, на зустріч з якою я не раз бігав у дитинстві більше як за десять кілометрів, а по війні цілих три роки жив на її скелястому березі в славному Корсунь-Шевченківському...»: з повісті «Ріки невпинна течія»). Л. обіймав посади заст. міністра кінематографії УРСР, заст. міністра культури УРСР, першого заст. голови Держкіно УРСР, секретаря правління СПУ. Л. в л-рі відомий передовсім як драматург і кінодраматург, у доробку якого широке розмаїття жанрів – драма, драмат. поема, філософ. трагедія, лірична драма, комедія, політич. памфлет, героїчна драма. Перша п'єса – віршов. трагедія «Родина Штормів» (1936, незакін.). У п'єсах «Ой у полі нивка» (1939, у співавт.), «Марія» (1951), «Остання зустріч» (1956) порушено морально-етич. проблеми. Події громадян. та Другої світ. війни з виразно прорадян. позицій відтвор. в драмах «Камо» (1941), «Шлях на Україну» (1946), «Під зорями балканськими» (1947), лібрето опери «Арсенал» (1960, у співавт.) та ін. Філософською спрямованістю, внутр. напруженим ритмом відзнач. трагедії «Фауст і смерть» (1962, на Київ. кіностудії ім. О.П.Довженка 1966 поставл. однойм. фільм), «Бути чи не бути?» («Гроза над Гавайями», 1963), драма «Здрастуй, Прип'ять!» (1973), сатир. комедія «Перстень з діамантом» (1977).

Л. написав ряд кіноповістей, сценаріїв, за якими поставлено фільми «Правда» (1957, за однойм. п'єсою О.Корнійчука), «Українська рапсодія» (1960), «Берег надії» (1967), «Ескадра повертає на захід» (1966), «Родина Коцюбинських» (1970, відзнач. Держ. премією УРСР ім. Т.Г.Шевченка 1971 р.) та ін. Л. – автор поеми «Микола Чернишевський» (1939), збірок віршів «Поезія» (1941), «Березень – жовтень» (1975). У прозі 1970-80-х (автобіогр. пов. «Повість про ранній ранок», 1979; «Ріки невпинна течія», 1983; роман «Два кольори», 1989) втілено роздуми про людину і час. Писав публіцистику, спогади («Від серця до серця», 1986). Ряд творів Л. перекладено інш. мовами. На поч. літ. творчості (1928-29) Л. номінально входив до літ. групи Вал. Поліщука «Авангард», еволюціонував до статусу ортодоксального радян. письменника (із оточення О.Корнійчука). Член Спілки письменників України.

*Тв.:* Левада О. Твори. – Т. 1-4. – К., 1979-80; Ріки невпинна течія. – К., 1984.

*Лит.:* Укр. літ. енциклопедія. – Т.3. – К., 1995; Давидова І. Шукання і звернення. – К., 1970; Бראהда О. Ім'я російського «Левада – Центру» – від Косяка з жашківської Кривчунки // Прес-Центр. – 2010. – 24 лютого.

**Левандовський Володимир Петрович** (13.11.1947, м. Городок Хмельницької обл.) – педагог, літератор-гуморист. Освіту здобував у рідному містечку, закінчив Корсунь-Шевч. педучилище. 35 років завідував відділом оргмасової роботи станції юних техніків і керівником гуртків у Корсунь-Шевч. район. центрі дит. і юнацької творч. Пише літературно-гуморист. твори, автор збірки гуморесок «Заєць на пероні», публікацій у періодиці.

*Лит.:* Митці слова Корсунь-Шевченківщини. Довідник / За ред. В.О.Метелиці. – Корсунь-Шевч., 2012.

**Легенький Іван Миколайович** (20.06.1939, с. Косарі Кам'янського р-ну) — музикант, літератор-гуморист. Народився в селянській сім'ї. Середню освіту здобував у школі рідного села та в музичному училищі, служив у війську. Із 1960-х мешкає в Стеблеві Корсунь-Шевч. р-ну. Завідував селищним буд. культури, керував кількома самодіяльн. колективами, з якими дав понад 700 концертів, у т.ч. в Києві, Москві, Польщі, Німеччині. Працював муз. керівником у дитячих установах, сам виступає як читець-гуморист. Писати літ. твори почав зі школи, публікується в періодиці з 1969. Л. – автор

збірки байок і гуморесок (прозових і віршових) «Пару слів про Стеблів» (2006), співавтор колект. збірки гумору «Корсунський гусак». Різноматичні твори Л. за стилем і проблематикою доволі близькі до народного гумору. На музику Л. створено низку пісень. Лауреат район. літ. премії ім. І.С.Нечуя-Левицького.

*Тв.:* Легенький І. Пару слів про Стеблів. – К., 2006.

*Лит.:* [Ред.] Сміхом засватаний // Надросся. – 1999. – 20 червня.

**Лимаренко Тетяна Олександрівна** – див.: Воронцова Тетяна.

**Линовицький Микола Павлович** (19.12.1956, за докум. – 1.01.1957, м. Гребінка Полтавської обл.) – філолог, поет. Народився в інтелігентській сім'ї. Брат П.П.Линовицького. Середню освіту здобував у Гребінці (1974), вищу – на філфаці (укр. відділення) Черкаського педін-ту (1978). Працює за фахом, викладає укр. словесність у Лозірківському ПТУ в Оржицькому р-ні. У Черкасах відвідував літ. студію «Дніпро» при Черкас. обл. організації СПУ, друкувався в періодиці, в т.ч. має публікації в Росії, Польщі, Канаді. Л. – автор збірок віршів «Код ментальності» (2005), «Прости ВСЕВИШНІЙ» (2005), «Через мінне поле» (2008). У віршах Л., формально не завжди довершених (частіше – через порушений ритм), незрідка – прозаїзованих, домінує не ліризм, а епічність, не емоцію, а рацію, звідси їх нахил до мислительності, філософічності. Образний лад густіший у мініатюрах. «Філософські вірші – щирі і мудрі. Здається, змушують прислухатися, як панна Вічність проходить поруч. Автор роздумує над сенсом існування...» (Л.Пономаренко). «Ця поезія не традиційна, не описова, без стандартних поетичних красивостей, не статична, вона динамічна, напружена, рядок її енергійний, насичений думкою... Автор чудово володіє підтекстом між рядками. Саме там оголений нерв ліричного героя» (В.Захарченко).

*Тв.:* Линовицький М. Код ментальності. – Ч-си, 2005; Прости, Всевишній. – Ч-си, 2005; Через мінне поле. – Ч-си, 2008.

*Лит.:* Пономаренко Л. «Написати б хоч слово на небі синьому» (передм.) / Линовицький М. Код ментальності. – С. 3-4; Захарченко В. Слово, мовлене талановито, по-новому (передм.) / Линовицький М. Прости, Всевишній. – С. 3-4.

**Литвиненко Віталій Володимирович** (8.01.1932, м. Корсунь) – педагог, прозаїк. У 7 років залишився круглим сиротою. Закінчив 7-річку. Із 1944 працював у колгоспі: пастухом, їздовим, трактористом. Закінч. фізмат Черкаського педін-ту. Вчителював на Корсунщині (Комарівка, Завадівка, Корсунь), 22 роки викладав математику в педучилищі. До літ. творчості звернувся в зрілому віці, пише оповідання, новели, нариси. Л. – автор книжок новелістики «Не поле перейти», «Що посієш...», «У всякого своя доля», «Дороги життя нашого», «Доброта людська», публікацій у періодиці. Домінанта творів Л. – морально-етична, дидактична. Лауреат район. літ. премії ім. І.Нечуя-Левицького.

*Лит.:* Митці слова Корсунь-Шевченківщини. Довідник / За ред. В.О.Метелиці. – Корсунь-Шевч., 2012.

**Лищенко Олексій (Олекса) Костянтинович** (14.03.1942, с. Валява Городищенського р-ну – 14.02.2014, м. Черкаси) – укр. поет, публіцист. Походив із селянської родини. Освіту здобував у школі рідного села, в Одеському фінансово-кредитному технікумі. Заочно закінчив філфак (укр. мова і літ.) Київського ун-ту (1968), де, власне, і почав серйозно цікавитися літ. творчістю (дипл. робота за творчістю В.Симоненка) та Вищу парт. школу. У Черкасах працював у фінансових, комсомольських органах, літпрацівником газ. «Молодь Черкащини» (1967-8), в управлінні внутр. справ, облвиконкомі, облдержадміністрації. За безпосередньої участі Л. на Черкащині були започатков. літ. конкурс «Сонячні кларнети», літ.-мист. свята «Поетичний жовтень», «В сім'ї вольній, новій». Л. – ініціатор заснув. в Черкасах 1994 р. літ.-публ. премії ім. В.Симоненка «Берег надії» (тепер – Всеукр. літ. премія ім. В.Симоненка). Літ. творчість розпочав у молодому віці: учасник 1-го фестивалю молоді поезії України (1971) на



Хмельниччині. Публікув. в колект. збірн. «Вітрила» і «Добрідень» (Київ), «Зірниця» та «Повноліття» (Дн-ськ), «Привет с Днепра» (Ярославль, РФ), часописі «Холодний Яр» та ін., у газет. періодиці. Л. – автор збірок віршів «Крутозлами» (1999), «Екзамен волі» (2001), «З відстані свободи» (2003), книжки публіцистики й літературознавства «Від імені покоління» (Про Василя Симоненка)» (2004). Значну частину поетич. доробку Л. складають вірші громадянського, гуманістичного, «античиновницького» звучання («Імперія влади», «Накачка», «Надивившись вдосталь на фасади» та ін.), позначені виразною публіцистичністю, внутрішньою полемічністю, емоційною насиченістю (зокр., вірші-посвяти «антигероям» тощо). Національно-патріотич. семантика – інша ключова тема поезії («Україно – зоряна відрадо...», «Про Дніпро», «Пора нащадкам перестати...» тощо). Густіша художність виявляється в інтимній та пейзаж. ліриці Л., написаній частіше у серпанку елегантності, смутку, особливої проникливості. Версифікаційна техніка поезій Л. достатньо вправна. Ряд поезій Л. стали популярними піснями. Поет – лауреат обласної літ. премії ім. В.Симоненка. Член НСПУ.

*Тв.:* Лищенко О. Крутозлами. – Ч-си, 1999; Екзамен волі. – Ч-си, 2001; З відстані свободи. – Ч-си, 2003; Від імені покоління. – К., 2004.

*Лит.:* Лищенко О. «Та допоки мислю, – я в дорозі...»: Біобібліограф. нарис. – Ч-си, 2002; Поліщук В. Лірика «осінньої весни» (передм.) / Лищенко О. Крутозлами. – Ч-си, 1999; Біленко В. «І тиха радість хвилию прилине» // Сільські вісті. – 1990. – 29 квітня; Мозгова В. Поет-чиновник сумно посміхався... // Молодь Черкащини. – 1999. – 30 вересня.

**Лісовий Петро** (справж. – Свашенко Петро Андрійович) (10/22.06 1891, с. Деркачі, тепер Дергачі Харків. обл. – не встан., Білбалттаб, за УЛЕ – 17.01.1943) – укр. письменник. Походив із селян. родини. Початк. освіту здобув у земській школі. Навчався в Уманському училищі садівництва (зак. 1914), одночасно працював чорноробом на консервн. фабриці. Певний час працюв. в Умані на переробці фруктів. Учасник Першої світ. війни, де перейнявся революц. настроями, став агітатором, пробував сили в журналістиці, симпатизував українській справі. 1917 поверн. в рідне село, продовжив револ. діяльність, різними владами Л. піддавався арештам. 1919 вступив до партії більшовиків і повернувся до Умані, де очолював місцеву газ. «Вісті», був секретарем ревкому. 1920 р. полишив Умань, був на фронтах громадян. війни, на парт. і журн. роботі в Чернігові, Харкові, де розпочав літ. діяльність, активно працював у журналістиці. Л. – автор збірок оповідань і нарисів «В тумані», «Сільське» (1924), «Дичавина», «В революцію» (1925), «Дніпробуд» (1925), «Нетрі села», «Кубань», «Українська Ніагара» (1928), «Правда» (1929), «З дороги», «Чудотворці», «З олівцем по Україні», «Край чорного золота», «У Донських степах» (усі – 1930), «Демонстрація» (1931), «Світовий рекорд» (1933), численних публ. у періодиці, ключовою темою яких була доля укр. села й селян у новому часі. Перу Л. належать повісті й романи «Микола Ярош» (1927), «Записки Юрія Діброви» (1930), «Бризки крові» (1931), де відображ. револ. події 1905, 1917 років, фантастич. повісті «Червона ракета» (1932), «Гаррі Сміт, або Янкі в українських преріях», «Вишневі потоки» (1933); повісті-хроніки «Наші слобожани» (1930), «За Збручем» (1932).

У пов. «За Збручем» Л. умістив згадку про Умань: «Місто було тихе, глухе. Воно торгувало пшеницею, експортувало свиней до Пруссії і, як кажуть, квітнуло. Торговці торгували, службовці служили, селяни обробляли землю. У повіті була благодать і «благорастворение воздухов». Ніщо не мутило цього спокою і миру. Такий був наш Сонгород. Тихо, глухо було в ньому...»

Навесні 1935 Л. був звинувач. в укр. націоналізмі та репресований: 5 років виправно-трудових таборів у Біломорсько-Балтійських таборах (Білбалттаб). Подальша доля Л. невідома. Він повністю реабіліт. 1956. Член Спілки письменників України.

*Тв.:* Лісовий П. Наші слобожани. – К., 1960.

*Лит.:* Укр. літ. енциклопедія. – Т.3. – К., 1995; Письменники Уманщини (Довідник-антологія) / Укл. і ред. М.С.Павленко. – Умань, 2011.

**«Літературна полицка»** – тематична рубрика (газетний «підвал») у Христинівській район. газеті «Трибуна хлібороба». Зазвичай уміщує прозові літ. твори (типу бувальщин, «житейських історій», «жіночої» прози) «із продовження» і переважно не місцевих авторів.

**«Літературна сторінка»** – тематична сторінка у Звенигород. район. газеті «Шевченків край», яка неперіодично виходить на заміну традиційній у цій газеті літ.-мист. сторінці «Звенигора». «Літ. сторінка» вміщує різножанрові твори, переваж. місцевих авторів чи авторів, пов'яз. зі Звенигородщиною. Публікує також презентації книг, рецензії, оглядові статті чи замітки. Для літераторів-початківців відведена рубрика «Проба пера».

**«Літературна сторінка»** – тематична сторінка в Кам'янській район. газеті «Трудова слава», виходить спорадично і доволі тривалий час, уміщує різножанрові літ. твори професійних письменників (Ф.Кравченка, М.Іщенка, Д.Кононенко, В.Ткаченка та ін.) та літераторів-аматорів, пов'язаних із Кам'янщиною. Незрідка вміщуються літературознавчі, рецензійні, презентаційні, краєзнавчі матеріали.

**«Літературна сторінка»** – тематична сторінка в Канівській район. газеті «Дніпрова Зірка». Сторінка ведеться в газеті півстоліття, періодичність її виходу, порівняно з 1960-70-ми, помітно зменшилася. Сторінка друкується спорадично, інколи в цій газеті під назвою «Зорянка», вміщує різножанрові літ. тексти переважно місцевих авторів або тексти, в яких ідеться про Канівщину. Одною з найпомітніших тем є шевченківська.

**«Літературна сторінка»** – тематична сторінка в Корсунь-Шевченк. район. газеті «Надросся». Виходить не завжди регулярно, але вже тривалий час. Уміщує різножанрові літ. тексти в основному місцевих авторів чи пов'яз. із Корсунщиною: П.Жура, В.Бур'яна, І.Легенького, О.Киби, В.Метелиці, С.Двірняка та ін.

**«Літературна сторінка»** («Літературна скарбничка», «Літературний куточок» – тематична сторінка (сторінки) в Маньківській район. газеті «Маньківські новини». Входить спорадично і вміщує різножанрові (переважно віршові) твори місцевих авторів – А.Слободяника, Ю.Макаренка, К.Сотніченко, К.Рябенко, М.Зайки, В.Оберемок та ін.

**«Літературна сторінка»** – тематична сторінка в Смілянській район. газеті «Смілянські обрії», яка з особливою інтенсивністю (не рідше одного разу на місяць) виходила в кін. 2000-х – у 2010-х рр. Вела сторінку журналіст і літератор Тетяна Бантиш, яка часто вміщувала власні прозові тексти (бувальщини, «житейські історії»), оповідання, новели). На сторінці публікуються твори професійних і непрофесійних літераторів, пов'яз. зі Смілянщиною (В.П'ятун-Діброва, Н.Матюшенко-Гребенюк, А.Горбівненко, В.Ткаченко, І.Коваленко, В.Коваленко, З.Зацаринна та ін.), літ. репортажі, рецензії, презентації, гумор. Інколи літ. сторінка виходила з «додатковою» назвою – «Тясминські вітрила».

**«Літературний зажинок»** – тематична сторінка в Тальнівській район. газеті «Колос», яка презентує різножанрові літ. тексти переважно місцевих авторів – членів літ. студії «Зажинок». Традиція такої назви сторінки ведеться з 1960-х. На сторінці ведуться рубрики «Поетичним пером», «Етюд», «Наші зустрічі», «Із життя», «Оком об'єктива» та ін. Частіше публікуються твори В.Седня, Л.Мельника, К.Кособлик, В.Мицика, О.Сошинського, І.Нерубайського, А.Поліщука та ін.

*Літ.:* «Літературна сторінка» // Колос. – 2003. – 3 січня; 2004. – 27 квітня; 2006. – 6 червня.

**«Літературна сторінка»** – тематична сторінка в Христинівській район. газеті «Трибуна хлібороба». Як правило, на сторінці вміщуються літ. твори (майже всуціль – віршові) школярів – членів місцевих літ. студій «Зернятко» і «Джерельце», вірші мають виразно аматорський рівень.

**«Літературна сторінка»** – тематична сторінка в газеті Черкаського р-ну «Сільські обрії» (у 1970-80-х така сторінка мала назву «Дніпро»). На сторінці функціонують рубрики «З поетичного зошита», «Для душі» та ін., вміщується переважно твори місцевих авторів (О.Зеленька, І.Зеленько-Швед, В.Шинкаренка, А.Мостіпан, Ф.Пилипенка та ін.). Виходить спорадично.

**«Літературна сторінка»** – тематична сторінка в район. газеті «Чигиринські вісті». Виходить неперіодично, інколи сторінка має певну тематичну спрямованість. Тут публікуються різножанрові літературні тексти переважно місцевих літераторів або вихідців із району – Л.Паниченко, Г.Козакова, О.Солодаря, І.Горбенка, П.Гончара, Ю.Улянич та ін.

**«Літературна сторінка»** – тематична сторінка в Шполянській район. газеті «Шполянські вісті». Виходить спорадично, вміщує різножанрові літ. тексти переважно місцевих авторів – В.Колоса, О.Діхтяренка, І.Коливая, Л.Проковської, В.Марочка, Л.Харченко, О.Темненко, Л.Денисенко, Я.Гриньків, О.Зеленька та ін. На сторінці є рубрики «Презентації», «Проба пера», «Вірші для дітей», «Усміхнись», «З нових поезій», «Підслухані розмови» та ін., уміщуються різні конкурсні завдання, фотоілюстрації.

**«Літературне перевесло»** – тематична літ. сторінка в газеті «Корсунь», яка репрезентує «поетичну творчість корсунчан». Сторінка започаткована 2007 р. як одна з літ. сторінок у газеті «Корсунь». Виходить спорадично. Уміщує твори авторів, які мешкають на Корсунщині.

**«Літературний жовтень»** – щорічний літературний конкурс для учнівської молоді Золотоніщини, який проводиться район. спілкою дит. і юнацьких організацій «Дивосвіт», райвідділом освіти, район. будинком дит. і юнацької творчості. Конкурс проводиться в номінаціях «Поезія», «Проза», «Малюнок», переможці відзначаються нагородами.

**«Літературний клуб»** – тематична літературна сторінка в обласній газеті «Черкаський край», заснована як спільний проект газети й обласної організації НСПУ з 2012 р. Виходить 5-6 випусків на рік. Уміщує різножанрові літ. твори письменників Черкащини, нариси про них, рецензії та презентації нових видань тощо. Практикуються тематичні випуски сторінок «Літ. клубу» («Письменники Черкащини – про кохання», «Шевченкіана письменників Черкащини» та ін.) або ж сторінки, присвячені творчості конкретного письменника.

*Лит.:* «Літературний клуб» // Черкаський край. – 2012. – 10 лютого.

**«Літературний клуб»** – тематична літературна сторінка в Шполянській газеті «Центр України». Виходить нерегулярно. Вміщує твори (поезію, прозу) переважно місцевих авторів (О.Діхтяренка, О.Темненко, В.Коливай, Я.Гриньків, М.Стася, Г.Трофименко та ін.). На сторінці є рубрики «На ліричних хвилях», «Для дітей» та ін.

*Лит.:* «Літературний клуб» // Центр України. – 2013. – 1 червня.

**«Літературний куточок»** – періодична рубрика в Тальнівській район. газеті «Колос». Публікує різножанрові твори місцевих авторів (К.Кособлик, В.Седня, Л.Мельника, І.Нерубайського та ін.).

**Літературні музеї на Черкащині** – спеціалізовані заклади культури (національні, державні, муніципальні, авторські тощо), в яких висвітлюється літ. життя краю, життєвий і творчий шлях письменників тощо. На Черкащині функціонують: Шевченківський національний заповідник у Каневі (Тарасова Гора); Національний заповідник «Батьківщина Тараса Шевченка» (Моринці, Будище, Керелівка); Музей «Кобзаря» Т.Г.Шевченка в Черкасах; обласний літературно-краєзнавчий музей «Літературна Черкащина» в Черкас. нац. ун-ті ім. Б.Хмельницького; Меморіальний музей Василя Симоненка в Черкасах (ред. газ. «Черкаський край»); музей «Літературна Канівщина» в Каневі; музей Василя Симоненка в Черкаській ЗОШ №33; музей П.П. та С.С.Гулаків-Артемовських у Городищі; музей-садиба І.С.Нечуя-Левицького в селищі Стеблів Корсунь-Шевчен. р-ну; музей Г.С.Сковороди в с. Каврай Золотоніського району; музей М.П.Старицького в с.Кліщинці Чорнобаївського р-ну; будинок-музей Івана Ле в Городищі; музей М.П.Бажана в Умані; Кам'янський державний заповідник (у ньому – музей О.С.Пушкіна та П.І.Чайковського); садиба-музей В'ячеслава Чорновола у Вільховці Звенигородського р-ну. Діють музейні кімнати братів С.О. та П.О.Єфремових у с. Пальчик Катеринопільського р-ну; Тодося Осьмачки в с. Куцівка Смілянського р-ну; Михайла Драй-Хмари в с. Малі Канівці Чорнобаївського р-ну; Юрія Кримова в с. Богодухівка Чорнобаївського р-ну; Михайла Масла в с. Ковалівка Драбів. р-ну.

Літературно-краєзнавчі експозиції діють у Черкаському обласному та багатьох районних краєзнавчих музеях.

*Лит.:* Поліщук В.Т., Поліщук М.П. Література рідного краю (Літ. Черкащина). Підручник. – Ч-си, 2013.

**Літературні премії**, які встановлені на Черкащині, та літ. премії, встановлені поза Черкащиною, але імені тих митців, які пов'язані з Черкащиною. Національна (до 1997 – Державна) премія України (до 1992 – УРСР) ім. Т.Г.Шевченка – найвища творча відзнака в Україні, встан. 1961 р.; літературна премія ім. Олекси Влизька, встан. (2006) на Шполянщині; Міжнародна премія ім. С.С.Гулака-Артемовського, заснов. (1996) Укр. екологічною акад. наук, журн. «Дніпро»; премія ім. академіка Сергія Єфремова, засн. (2000) Інститутом л-ри ім. Т.Г.Шевченка НАН України; літературна премія ім. Олени Журливої, заснов. (2010) в Смілі; літературно-мистецька премія ім. Олекси Кобця, заснов. (1933) в Каневі; премія ім. О.Є.Корнійчука, заснов. (1985) Радою Міністрів УРСР (присуджувалась у 1986-88, після чого припинила існув.); літературно-мистецька премія ім. Агатангела Кримського, заснов. в 1992 р. на Волині; обласна краєзнавчо-літературна (з 2000 – краєзнавча) премія ім. Михайла Максимовича, заснов. 1994 р. в Черкасах; літературна премія ім. Михайла Масла, заснов. 1987 р. на Драбівщині як районна, у 2014 відновлена як загальноукраїнська; літературна премія ім. Федора Мицика, заснов. 2008 р. на Тальнівщині для молодих (до 25 р.) авторів; літературно-мистецька премія ім. І.С.Нечуя-Левицького, заснов. 1992 р. Українським фондом культури; літературна премія ім. Тодося Осьмачки, заснов. 2012 р. Черкас. обл. організацією НСПУ; обласна (з 2012 – Всеукраїнська) літературно-публіцистична (з 2000 – літературна) премія ім. Василя Симоненка, заснов. 1994 р. в Черкасах (літ. премії ім. В.Симоненка було встан. 1986 р. в Києві, у 2012 – об'єднана з черкаською, та на Полтавщині – в Лубнах); літературно-мистецька премія ім. Михайла Старицького, встан. 2001 р. на Чорнобаївщині; премія ім. Богдана Хмельницького, встан. як міська в м. Хмельницький; премія ім. Богдана Хмельницького, заснов. 2010 р. Міністерством оборони України; премія ім. В'ячеслава Чорновола, встан. Держтелерадіо України за найкращу публіцист. роботу в галузі журналістики.

*Лит.:* Поліщук В.Т., Поліщук М.П. Література рідного краю (Літ. Черкащина). Підручник. – Ч-си, 2013.

«Літературні сторінки «Нової Доби» – тематичні сторінки в обласній газеті «Нова Доба», виходили в 1999-2001 рр. як періодичні кількосторінкові вставки до газети. Практикували публікацію поетичних добірок певного автора чи низки творів певного літоб'єднання або тематичних. Практикувалась рубрика «Роман у газеті» (публік. творів із продовженням), публікації есеїв, нарисів, бувальщин, гумористичних творів, дитячих віршів і творів для дітей. У наступні роки в газ. «Нова Доба» неперіодично стала виходити односторінкова «Літературна сторінка».

*Лит.:* «Літературні сторінки «Нової Доби» // Нова Доба. – 1999. – 6 липня, 21 серпня, 7 вересня.

**Лойцкер Юхим Борисович** (Хаїм Берович) (8/20.03.1898, м. Канів – 1.02.1970, Київ) – літературознавець. Народився в сім'ї ремісника. У Каневі закінчив 4-класне училище, в 1920-26 викладав єврейську мову та л-ру, завідував будинками безпритульних у Каневі та Богуславі. Закінчив пед. ф-т 2-го Московського ун-ту (1930), після чого викл. мову та л-ру в Київ. вечірн. робіт. ун-ті, тоді ж почав літературознавчі дослідж. передовсім єврейського письменства. Навч. в аспірантурі при Ін-ті єврейської культури АН УРСР, шість років працював наук. співробітником та вченим секретарем цього ін-ту. Л. – автор низки історико-літерат. і теоретико-літерат. праць, літ.-критич. нарисів портретного типу: «Давид Бергельсон» (1948), «Шолом-Алейхем» (1959), «Давид Гофштейн» (1962-64), «Менделе Мойхер-Сфорім», «Стиль єврейської радянської поезії» (1964), «Поетичне слово, ритм, рима» (1964), численних статей і рецензій. Л. – один з укладачів «Русско-єврейського (идиш) словаря» (вид. 1984), брав участь у складанні підручників для трудшкіл та вишів. У 1950 був незаконно репресований, до 1955 перебував у концтаборі (Стептаб). Повністю реабілітов. 1955 р. Член Спілки письмен. України.

*Тв.:* Лойцкер Ю. Шолом-Алейхем. – К., 1959.

*Лит.:* Укр. літ. енциклопедія. – Т.3. – К., 1995; Мануйкін О.О., Поліщук В.Т. З літопису духовного єднання. – Ч-си, 1993; Килимник Ю. Антирадянщик, бо ... Єврей // Прес-Центр. – 2010. – 3 листоп.

**Лось Ніна Василівна** (1.02.1956, с. Скородистик Чорнобаївського р-ну) – поетеса. Походить із селянської родини. Середню освіту здобула в Іркліївській СШ та Уманському кооперат. училищі, закінчила курси народного цілительства та масажу, що є основною роботою Л. на Іркліївському маслосирзаводі. Віршувати почала з середніх шкільн. років. Член Чорнобаїв. район. літ.-музич. об'єднання «Світлиця», мешкає в с. Мельники. Л. – авторка збірок віршів «Дорога до любові» (2000, перевид. – 2007), «Грані буття» (2004), «Струни мого серця» (2007), «Мое святе і сокровенне» (2009), збірки віршів для дітей «Веселковий дивосвіт» (2005), числен. публікацій у періодиці та колективн. збірниках. Переважна більшість поезій Л. відзначаються доброю майстерністю форми й художністю. Домінантний мотив лірики Л. – мотив любові: до України («Україні, «А ми, мов іскри з попелу, воскресли...»), до рідного краю, до природи, до людей. Значне місце в доробку Л. посідає пейзажистика, любовна лірика. Низка віршів присвячена відомим людям, країнам («Незабутньому Назарію Яремчуку», «Пам'яті Василя Симоненка», «Пам'яті Івана Піддубного» та ін.), окремі з поезій позначені філософічністю. Дотепністю та розумінням дитячої психології характерні вірші для малечі. Л. небезуспішно творить у жанрі віршового гумору, низка її поезій покладена на музику, пісні викон. профес. та самодіяльн. колективами. Л. – учасниця й переможець низки літерат. і музич. конкурсів, лауреат літ.-мист. премії ім. Михайла Старицького.

*Тв.:* Лось Н. Дорога до любові. – Чорнобай, 2000; Грані буття. – Чорнобай, 2004; Струни мого серця. – Ч-си, 2007; Веселковий дивосвіт. – Ч-си, 2005.

*Лит.:* Вертипорох М. Хай триває дорога до любові // Світлий шлях. – 2001. – 1 лютого.

**Лавренчук Наталія Степанівна** (17.04.1965, с. Нове Місто Монастирищен. р-ну) – педагог, прозаїк. Походить із сільської родини. Закінчила Новомиську СШ, філфак (укр. відділення) Черкаського педін-ту (1987), вчителює в рідному районі. Л. – авторка збірки

оповідань «Колись було» (2006), публікацій у газетній періодиці. «Ці оповідання про людську доброту, почуття людей, про любов і зраду, правду і кривду, добро і зло, красу і ницість... Оповідання багаті описами природи, котра, здається, як жива істота відгукується на болісні переживання людини...» (О.Лаврик). Твори Л. побудовані в стилі житейських історій, бувальщин, окремі з них міфологізовані («Ніч на Івана Купала») чи фольклоризовані. Мініатюри «Музика осені», «Лісовий ранок» є своєрідними поезіями в прозі.

*Тв.:* Лавренчук Н. «Колись було...» – Монастирище, 2006.

**Лаврик Ольга Никифирівна** (1.01.1957, с. Новосілка Монастирищен. р-ну) – журналіст, прозаїк. Походить із селянської родини. Закінчила Княжечиницьку СШ (1974), з того ж року – коресп. район. газети «Зоря». Закінч. ф-т журналістики Київ. ун-ту (1981), продовжила працюв. в район газеті: зав. відділом, відп. секретар, із 1997 – редактор. Окрім журналіст. практики Л. пише художні оповідання-мініатюри різної тематики і настроєвості, вона – авторка прозових збірок «На життєвих перехрестях», «Історії з життя» (2003), збірки докум. нарисів «Лину серцем до тебе, моє рідне село...» (2014), публікацій у періодиці. Член НСЖУ, заслуж. журналіст України.

*Тв.:* Лаврик О. Історія з життя. – Монастирище, 2003; Лину серцем до тебе, моє рідне село... – Мон-ще, 2014.

**Лазебний Іван Семенович** (23.01.1933, с. Маніно Калачівського р-ну Воронежської обл., РФ – 22.01.1998, Умань, похов. на Миколаївщині) – філолог, поет. Писав рос. мовою. Середню освіту здобув у рідному селі, вищу – в Кримському педін-ті (1958), де лишився працювати, закінчив аспірантуру (1967), захистив кандидат. дисертацію з рос. мови (1971). Викладав у педін-тах Сімферополя, Миколаєва, з 1978 – в Уманському педін-ті: старший викладач, зав. кафедри. Писав вірші. Л. – автор збірки «Мгновения судьбы» (1997), публікацій у періодиці. Вірші Л. – то значною мірою біографія автора з елегійною настроєвістю, сповідальними нотками.

*Тв.:* Лазебный И. Мгновения судьбы. – Умань, 1997.

*Лит.:* Письменники Уманщини (Довідник-антологія) / Ред. і укл. М.С.Павленко. – Умань, 2011.

**Ларкіна Надія Вікторівна** (6.02.1932, м. Новочеркаськ, РФ) – геолог, літератор. Дитинство, юність, перші освітні роки минули в Новочеркаську, тут же закінчила геологорозвід. технікум, пізніше – геологіч. ф-т Київ. ун-ту за спеціальністю «гідрогеологія». Тривалий час мешкає в Черкасах, виступає як журналіст (член НСЖУ), поетеса, прозаїк. Пише рос. мовою, є членом Черкас. літ. об'єднання «Орфей». Л. – авторка збірки віршів і прози «Мне бы этот миг сберечь» (2001), «И влетают в строки частицы меня» (2011), публік. у періодич. виданнях – журналах, альманахах «Склянка часу», «Спадщина Черкащини», в «Антології сучасної новелістики та лірики України» та ін. Різноматичні вірші Л. в основному класич. версифікації, не завжди довшеної, настроєво і семантично – в російському культурологічному просторі (цикли «У поэзии в плену», «Жизнь», «Храни вас Бог», «Зовут румяные рассветы», «На даче», «Времена года» та ін.). Ряд віршів Л. покладено на музику.

*Тв.:* Ларкина Н. Мне бы этот миг сберечь. – Ч-ссы, 2001; И влетают в строки частицы меня – Ч-ссы, 2011.

*Лит.:* Порублева Г. «И рада каждому рассвету...» (предисл.) / Ларкина Н. И влетают... – Ч-ссы, 2011.

**«Лебединий острів»** – колективна збірка оповідань (7 творів) авторів – уродженців с. Вороне Жашківського р-ну: Павла Кучеренка, Юрія Артеменка, Павла Тарана, Андрія Поліщука. Мистецький рівень уміщ. творів різний, переважно в стилі й стилістиці народних оповідань, але видання цікаве са́ме як колективне – з одного села.

*Тв.:* Лебединий острів (літератори села Вороне). – Випуск 1. – Жашків, 1998. – 30 с.

**Левченко Сергій Прокопович** (9.01.1954, Черкаси) – укр. поет, прозаїк, перекладач. Дитинство минуло в Черкасах і с. Мошни – поблизу Черкас. Закінчив Черкаську СШ № 5 (1971), працював слюсарем на шовк. комбінаті, 1972-74 – служив у війську. Закінчив філфак (укр. відділення) Черкаського педін-ту (1978), вчителював. Із 1979 по 2002 – ред., старш. ред., голов. ред., директор облредвидаву «Сіач», працював у журналістиці й видавництвах. Публік. з 1974, входив до літ. гуртка в педін-ті, літ. студії при обл. письм. організації. У кін. 1980-х – 1990-х Л. один із активних організаторів літ. життя в Черкасах, сприяв у вид. колект. збірників «ЧП – 89», «ЧП – 90» («ЧП» – черкаські поети), «Толока» (1991), створив літклуб «Оратанія», заснував журн. «Апостороф» (1991, з'яв. одне число). Л. – один із членів епатажного літ. гурту «Гідрокартйзон» (колект. збірки «Боже, ми вільні», 1993; «Доба туманів», 1995), автор збірок поезії «Бачення», «Видіння» (об. – 1992), «Хвала п'їтми» (1993), зб. «Іуда» (1993, п'єса та опов.), поезії «Тло світла» (1994), поезії, прози, перекладів «Присутність другого» (1997), поезій і «думок» «Лістя золота колекція» (1991), збірок «23 вірші і 2 оповідання» (2004), «Перетерпіти й зберегти» (2006, радіоп'єса, вірші, новела), книги вибраного «Усе любов...» (2010), книг поезії «Оплакування дощу» (2012), поезії та прози «Під прапором неба» (2012), книги прози «Завтра починається вранці» (2012, п'ять «коротких» романів – «Шлях зерна», «А жорна мелють...», «Пустотілий хрест», «Завтра починається вранці», «Учора увечері», новели), збірки віршів і прози «...І знову осінь...» (2013, у співавт. з донькою А.Левченко), зб. поезій та прози «Вечірнє шосе» (2014), «Усе» (2014), книги прози і поезії «Квиток до Загреба. Кохаю... Я бачу» (2016, у співавт. з донькою Анною), числен. публік. у періодиці, в т.ч. за кордоном (Естонія). Поезія Л. здебільшого раціоналістична, інтелектуальна, йде передовсім від розуму, а не від емоційного стану душі, вона переважно урбаністична, пройнята філософствуванням, тональністю – переважно мінорна, дещо світліша і прозоріша в інтимно-пейзажних віршах. Серед розмаїття проблематики в поезії Л. домінує морально-етична семантика найрізноманітніших смислів, у т.ч. зі сфери і стилістики релігійно-духовної. Ліричний герой поезій Л. задивлений переважно в порухи власної душі та в осягнення сутностей буття, інколи – з елементами пророкування. Версифікаційно Л. культивує і класичний метр, у якому далеко не завжди уважний і вибагливий до ритму, і вільні форми, в т.ч. поезії в прозі.

У 2010-х Л. більше творить прозу, заявляє, що «минулися забави у літгурти, ігри в епатаж чи оригінальність. Справді, спокій і воля – це вже немало. І – усамітнення». Проза Л. жанрово розмаїта: новели, оповід., повісті, романи («короткометражні»), помітно психологізована, окремі твори (елегійна пов. «Настигнуті», деякі інші) написані стилем «поточку свідомості», «беззнаковим» текстом: «Я знаю, що тексти бувають не лінійними, а закодованими, а інколи нагадують лабіринти чи навіть тупик. Буває, що й сюжету катма. Й герої якісь дивні бувають, як і сам автор...» (С.Левченко). Тексти цілої низки прозових творів Л. «тримаються» на виписаних картинах і почуттях, незрідка – автобіографічних.

Л. – автор низки п'єс-мініатюр і радіоп'єс: «Стрічка Мьобіуса», «Бути як всі», «Вечірні розмови», «І знову осінь...», драматургічна складова в яких доволі умовна. У всій творчості Л., за його визначенням, розвиває «тему любови, світла і добра». До власних творів охоче добирає епіграфи (навіть по кілька) від мудреців чи митців, низку творів присвятив відомим творчим особистостям. Л. перекладає з естонської, білоруської, рос. і польської мов. Член НСПУ.

*Тв.:* Левченко С. Усе любов... – Ч-си, 2010; Під прапором неба. – Ч-си, 2012; Завтра починається вранці. – Ч-си, 2012; Вечірнє шосе. – Ч-си, 2014.

*Лит.:* Поліщук В. Під прапором неба // Вибране. – т. 3. – Ч-си, 2013; Безуглий В. С.Левченко: «Для мене донька була другом...» (інтер'ю) // Нова Доба. – 2014. – 7 серпня.

**Лисенко Людмила Миколаївна** (1952, с. Веселе Сніжнянського р-ну, Донбас) – педагог, літератор. Народилась на Донбасі. Закінчила СШ в рідному селі, філфак (укр. відділення) Черкаського педін-ту (1973), вчителювала за направл. у Криму, 1978 повернувшись у рідне село, вчителювала, була директором школи. Віршує з 4 класу укр. і рос. мовами, публікувалась у періодиці, в т.ч. в газ. «Молодь Черкащини». Л. – авторка збірки віршів і прозових мініатюр «Любовь не умирает никогда» (2008), в якій відтвор.

почуття любові лірич. героїні до природи, до життя, до людей. Виразно звучить «педагогічна» нотка. Формально вірші Л. не завжди вправні.

*Тв.:* Лисенко Л. Любовь не умирает никогда. – Снежное, 2008.

**«Ліричні проліски»** – колективна збірка творів дітей та юнацтва Смілянщини. Уміщує віршові (переваж.) і прозові тексти школярів і студентів зі Сміли й району. Рівень уміщених творів переважно аматорський. Укладач – Любов Дяченко-Лисенко.

*Тв.:* Ліричні проліски. Колективна збірка ... – Сміла, 2013. – 95 с.

**«Личность и наследие»** – літературно-творчий альманах Черкаської літ.-творчої студії «Бригантина». На поч. 2017 р. вийшло два випуски (2015, 2016). Головн. ред. – Дмитро Виркін. Уміщує тексти, написані рос. (переважно) та укр. мовами. Редактором декларується презентація на сторінках альманаху широкого спектру культурно-літературного життя Черкащини. Рубрики альманаху: «Рассказывает фотография», «Прозаическим пером, или О чем поведают статьи и очерки...», «Таланты родного края», «Глазами исследователя-краеведа», «Мнение о гениальных личностях», «Значимые в истории», «Поэзия» та ін. Уміщені в альманаху твори переважно аматорського рівня. Наклад – 100 прим.

*Лит.:* Личность и наследие. Альманах. – № 1 – Ч-ссы, 2015. – 60 с.; № 2 – Ч-ссы, 2016 – 74 с.

**Лоцман Руслана Олександрівна** (17.07.1988, с. Матусів Шполянського р-ну) – співачка, літератор, авторка пісень. Походить із селянської родини. Із золотою медаллю закінчила Сигнаївську СШ (1994), того ж року вступила до Київ. нац. ун-ту культури і мистецтв на ф-т музич. мистецтва. Учениця Ніни Матвієнко. З 1994 – учасниця, переможець чи дипломант численних пісенних конкурсів, у т.ч. Всеукр. і міжнародних, виступає як соліст із провідними мистецькими колективами України, має власні вокальні альбоми. Л. – кандидат пед. наук із вокальної педагогіки, заслужена артистка України. З початком рос. агресії проти України Л. стала одною з засновниць т. зв. Народної філармонії, учасники якої виступають із концертами перед воїнами-захисн. України. Авторка популярн. пісні «Солдатику мій», інш. вокально-літ. творів. Л. пише вірші, зокр. для своїх пісень, науково-методич. дослідження з вокальної педагогіки. Авторка збірки «Пісень, віршів, роздумів» «Три зерна любові – у слові» (2013). Версифікаційно вірші Л. не завжди довершені, позначені фольклорними впливами, ліризмом, сповідальністю.

*Тв.:* Лоцман Р. Три зерна любові – у слові. – Корсунь-Шевченк., 2013.

*Лит.:* Романишин Р. Улюблена учениця Ніни Матвієнко (інтерв'ю) // Шполянські вісті. – 2007. – 27 липня; [Ред.] Три зерна палкої любові Руслани Лоцман // Шполянчочка. – 2013. – 26 липня.

**Луганцев Олексій Гнатович** (24.05.1928, Харків – 23.07.2000, Умань) – поет. Писав рос. мовою. Походив із родини інженерів. Разом із батьками часто міняв місце мешкання. Під час Другої світ. війни втратив батька і брата. Закінчив архітект.-худож. училище в Череповці (Україна), 1949 за сфабриков. звинувач. був репресований і засудж. на 10 років таборів, пробув у них до 1955. Цього ж року відшукав матір, яка жила в Умані, лишився тут жити, працював будівельником, електромеханіком. Тривалий час писав вірші, гумор, публікув. в періодиці, зокр. в журналі «Крокодил», газ. «Уманська зоря». Автор збірки віршів «Венок капризнице прекрасной» (1997). У першій зі збірок (підзаголов. «Путеводитель по мифам и легендам Софиевки в стихах») оспівав красу й мистецьку глибину знаного парку.

*Тв.:* Луганцев А. Венок капризнице прекрасной. – Умань, 1997.

*Лит.:* Письменники Уманщини (Довідник-антологія) / Ред. і укл. М.С.Павленко. – Умань, 2011.

**Лучевська Оксана Василівна** (17.02.1982, м. Тальне) – укр. письменниця. Середню освіту здобула в Тальному, закінчила (2001) філфак Уманського педун-ту. Брала



участь у програмі міжкультурного обміну світов. молодіж. організації YMCA, працювала в дит. таборах Північ. Америки. З 2004 мешкає в США, але підтримує постійн. діяльн. зв'язок з Україною та укр. літ. процесом. Співзасновниця літ.-мист. порталу «Захід – Схід», учасниця низки культурологіч. проектів в Україні. Л. – авторка зб. поезій «Візії» (2008), дитячого детективу «Дивні химерики, або Таємниця старовинної скриньки» (2009), книжки з серії «Життя видатних дітей»: Оксана Луцевська про Христофора Колумба, Джона Ньюбері, Чарльза Дарвіна, Дніпрову Чайку, Перл Сайденстрікер Бак (2010), співавтор книжки «Різдвяні повісті» (2010), авторка збірки опов. і казок «Золоте колесо року» (2011): «Золоте колесо року» Оксани Луцевської – це оновлені, покращені «Дванадцять місяців». Позбавлені ідеологічного баласту. вони натомість сповнені знаннями і духом предків...» (М.Павленко). Л. має цілий ряд публікацій у колект. збірках («Казки Різдвяного Ангела», «Святий Миколай», «Малечі про цікаві речі», «Казки Божого саду», «Кристал часу» та ін.) і періодиці (журн. «Сучасність», «Дзвін», «Четвер» та ін., в газетах). Вона – переможець II Всеукр. конкурсу на кращі твори для дітей «Золотий лелека» (2008), лауреат літ. конкурсів «Гранослов» (2007), «Витоки» (2008), «Рукомесло» (2008, 2009), «Смолоскип» (2009). Поезія Л. – модерної стилістики, на межі поезії та «поезії в прозі», відзначається філософічністю.

*Тв.:* Луцевська О. Візії. – Тальне, 2008; Золоте колесо року. – К., 2011.

*Лит.:* Письменники Уманщини (Довідник-антологія) / Укл. і ред. М.С.Павленко. – Умань, 2011; Павленко М. Путівник у країну дитинства (передм.) / Луцевська О. Золоте колесо року. – К., 2011.

**Людний Федір Петрович** (18.10.1926, с. Русанівка Липоводолинського р-ну Сумської обл.) – педагог, прозаїк, краєзнавець. Народився в селянській сім'ї. Під час голодомору (1933) лишився круглим сиротою, виховувався батьковою сестрою. Освіту здобував у рідному селі. Учасник (із 16 р.) Другої світ. війни, події якої стали основною темою літ. текстів Л. Нагородж. бойовими орденами і медалями. До 1950 служив у війську. Закінчив (1954) істор.-філологіч. ф-т Сумського педін-ту. Працював у комсомольських органах на Сумщині, з 1946 активно співпрац. зі ЗМІ (газетами). З 1952 – в Кам'янці: вчителював, був директором школи, інспектором шкіл у Кам'ян. і Смілян. райвно. Учитель вищої категорії, старший учитель. Виступає як краєзнавець. Автор документальних книг «Шляхом відродження» (1997), «З мрією про майбутнє» (2002), «Дорогами війни» (2005), допов. вид. – «Фронтними дорогами війни» (2006, 2013), «Побачене і пережите» (2014), збірки оповідань для дітей «Дарунок бабусі» (2002, 2013): «... цією тоненькою книжечкою автор показав себе тонким психологом дитячої душі, умілим майстром дитячої прози» (Д.Кононенко). Член НСЖУ, член Клубу незалеж. укр. письменників «Оратанія».

*Тв.:* Людний Ф. Фронтними дорогами війни. – Ч-си, 2013; Дарунок бабусі. – Ч-си, 2013.

*Лит.:* Шамрай О. Дорогами війни // Трудова слава. – 2006. – 30 вересня; Кононенко Д. Учитель. якого я завжди пам'ятаю // Трудова слава. – 2011. – 25 жовтня; Кононенко Д. Літописець славних подвигів / Кримська світлиця. – 2011. – 28 жовтня.

### **POLISHCHUK Volodymyr Trokhymovych,**

Doctor of Philological Sciences, Professor, Chair of the Department of Ukrainian Literature and comparative studies Bohdan Khmelnytsky

National University at Cherkasy

e-mail: kaflit@ukr.net

*Одержано редакцією – 6.11.2017*

*Прийнято до публікації – 4.10.2017*

## МОВА ХУДОЖНІХ ТВОРІВ

УДК 811. 133. 1: 81'367.7

**ЛЕПЕТЮХА Анастасія Вікторівна**,  
кандидат філологічних наук,  
доцент кафедри романської філології  
Харківського національного педагогічного  
університету імені Г.С. Сковороди  
e-mail: lepetyukha.anastasiya@gmail.com

### СИНОНІМІЧНІ МОНОПРЕДИКАТИВНІ ВИСЛОВЛЕННЯ З КОНТАМІНАЦІЄЮ (на матеріалі сучасної французької художньої прози)

*У цій статті монопредикативні висловлення з контамінацією розглядаються в аспекті теорії ментального кінетизму у континуумі мова / мовлення як результат віртуальної (мовної) трансформації первинної (стрижневої) рівносуб'єктної поліпредикативної структури у межах функціонально-семантичного макрополя синтаксичної синонімії, що актуалізуються у вигляді феноменологічно редукованих мовленнєвих інновацій. Розробляється типологія контамінованих синонімічних трансформів з одинарною та подвійною референціацією та визначається ступінь ко(н)текстуальної пертинентності первинної структури та контамінованої преференціальної опції.*

*Ключові слова: контамінація, ко(н)текст, мовленнєва інновація, монопредикативне висловлення, пертинентність, преференціальна опція, референціація, синтаксична синонімія, стрижнева структура, функціонально-семантичне макрополе.*

**Постановка проблеми.** При вивченні процесів формування та породження синонімічних структур доцільно спиратися на лінгвістичну концепцію Г. Гійома, одним із базових положень якої є постулат про інтеграцію мови і мовлення у мовленнєву діяльність [1, 27]. У процесі каузації мовно-мовленнєвого акту на вісі оперативного часу кінетизму (руху) думки у системі (мові) формуються первинні синонімічні синтагми / пропозиції (стрижневі структури) на першому етапі феноменологічного конструювання, тобто деконструкції та реконструкції мовцем категорій та структур буття. На другому етапі відбувається трансформація первинної структури у межах функціонально-семантичного макрополя (далі –ФСМ) синтаксичної синонімії (далі – СС) у синтаксично та семантично нюансовані однобазові (з одним трансформаційним термінальним ланцюжком) та двобазові (з двома та більше трансформаційними ланцюжками) вторинні синтагми та пропозиції, ко(н)текстуалізація яких залишається потенціальною. У мовно-мовленнєвому акті, в якому транспонуються ментальні операції та мовна структура, актуалізується ко(н)текстуально адекватна синонімічна конструкція у вигляді мовленнєвої інновації-синонімічної преференціальної опції.

Актуальність та новизна роботи полягають у вивченні монопредикативних висловлень (далі – МПВ) із контамінацією з позицій теорії ментального кінетизму у дихотомії мова / мовлення з використанням методу зворотної реконструкції (мовлення → мова) віртуальних процесів трансформації поліпредикативної первинної структури, результатом яких є синонімічні монопредикативні мовленнєві інновації.

**Мета статті.** Метою статті є класифікація контамінованих МПВ-феноменологічно редукованих преференціальних опцій та визначення семантико-синтаксичних особливостей і ступеня пертинентності кожного мікрополя ФСМ синтаксичної синонімії у певному ко(н)тексті.

Матеріалом статті слугували 18 прикладів контамінованих монопредикативних структур із творів французьких письменників ХХ-го – поч. ХХІ-го століть.

**Виклад основного матеріалу.** Монопредикативні контаміновані структури визначаємо у цьому дослідженні як редуковані у процесі феноменологічного

конструювання однобазові реалізації стрижневих поліпредикативних пропозицій, що будуються за моделлю: P (предикат) в особовій формі + Inf (інфінітив) та актуалізуються у вигляді модифікованих вербальних висловлень з інфінітивом в ознаковій позиції. Таким структурам часто “притаманні особлива експресивність та емоційне забарвлення” [2, 265]. Додаток-інфінітив контамінованих предикативних конструкцій, який виражає дію або стан суб’єкта (об’єкта) у позиції підмета, тобто контролюється актантом висловлення, характеризується “синтаксичним дефіцитом” [3, 120]. З одного боку, інфінітивний компонент є “канонічним, що заважає йому бути вилученим або клітизованим” [4, 214]; з іншого боку, він виступає своєрідним синтаксичним та семантичним керівником контамінованих конструкцій, оскільки такі структури не припускають комплементарності, незалежної від інфінітивного додатку, який не має усіх синтаксичних характеристик, притаманних додаткам.

Особові дієслова, або дієслова-ініціатори (*prédicats introducteurs* [5, 65]) контамінованих структур (P + Inf) синонімічних МПВ представлені: а) предикатами думки (*croire, penser, se rappeler, se souvenir, supposer* тощо); б) предикатами фізичної (*se regarder, se voir, s’entendre, s’écouter* тощо) та почуттєвої (*se sentir, sembler, paraître, avoir l’impression* тощо) перцепції; в) перформативними предикатами (*dire, assurer, prétendre, (se) avouer, (se) jurer* тощо); г) номінальними предикатами з ад’єктивною або дієприкметниковою іменною частиною, типу: *être sûr, persuadé, heureux, content* тощо; д) предикатами з прямим або непрямим додатком-іменником перцепції.

Контаміновані структури з наведеними типами предикатів-ініціаторів, що являють собою “унарні” [3, 122] мовно-мовленнєві знаки, семантична валентність яких дозволяє атракцію інфінітива-дodatка, аргументуються контактним (інтрафрастичним) ко(н)текстом.

Доцільно віднести до контамінованих МПВ також специфічні інфінітивні звороти з подвійним контролем: інфінітиву (“контролюючими” актантом дії та особовим предикатом) та прямого додатку (особовим предикатом та інфінітивом), типу: P + à + COD (прямий додаток) + Inf.

Усі контаміновані структури в межах МПВ становлять однобазові трансформи стрижневої рівносуб’єктної поліпредикативної пропозиції з підрядною з’ясувальною частиною з експлікативним, причинно-наслідковим або компаративно-умовним семантичними значеннями.

Представимо схематично типологію контамінованих монопредикативних конструкцій:

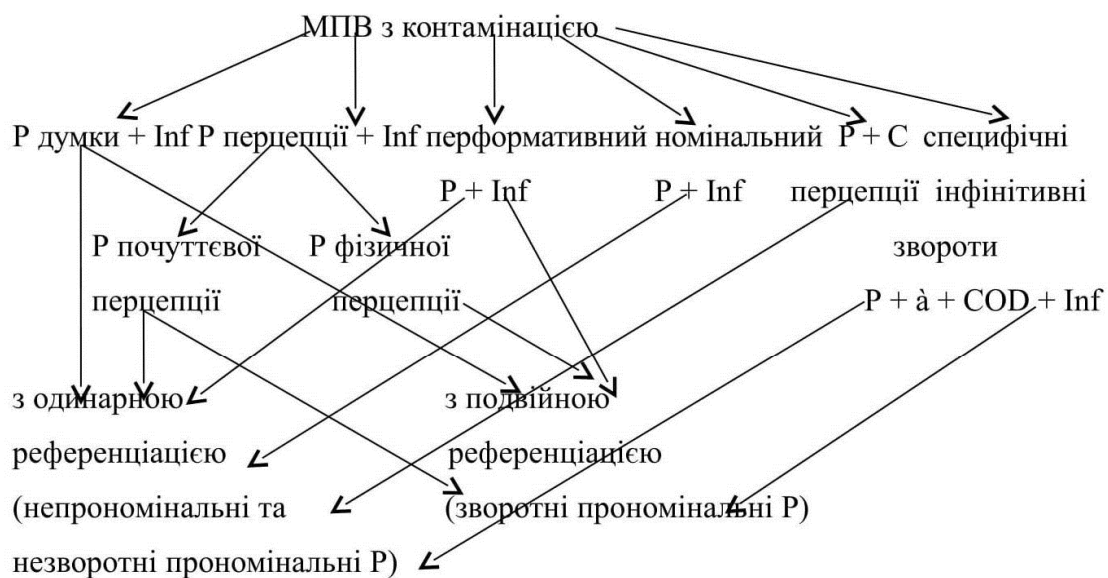


Рис. 1. Типи МПВ із контамінацією

Для МПВ першого типу є характерним вживання непрономінальних та незворотних прономінальних предикатів-ініціаторів з інфінітивною атракцією:

(1) *Oui, je crois pouvoir l'affirmer.* [6, 204]

(2) *J'estimais en avoir assez vu.* [7, 150]

(3) *Je me rappelai n'avoir vu jusqu'ici, entre les mains des hommes du millième siècle ni outil, ni récipient.* [8, 122]

Стрижневі пропозиції наведених контамінованих МПВ з непрономінальними предикатами-ініціаторами ((1) та (2)) та незворотним прономінальним предикатом (3), тобто з одинарною референціацією, будуються за такими моделями: *je + P думки + je + P* минулого часу (для прикладів (2) та (3)); та *je + P думки + je + P* теперішнього часу для прикладу (1). Аналізовані преференціальні опції з експлікативним семантичним значенням є пертинентними у контактному ко(н)тексті, оскільки мовець уникає подвійного введення референта (*je*): *Oui, je crois que je peux l'affirmer. J'estimais que j'en ai assez vu. Je me rappelai que je n'avais vu jusqu'ici, entre les mains des hommes du millième siècle ni outil, ni récipient.*

У монопредикативних мовленнєвих інноваціях другого типу: *P* перцепції + *Inf* наявна одинарна та подвійна референціації. Більшості предикатів почуттєвої перцепції в МПВ притаманна одинарна референціація (за винятком контамінованих структур із предикатом-ініціатором *se sentir*):

(4) *Elle regrettait, maintenant, de s'être confiée à Dussal et à son beau-frère.* [9, 103]

(5) *Elle craignait de ne pas le reconnaître.* [10, 131]

Подані преференціальні опції з *CC* із семантичним експлікативним значенням становлять актуалізовані рівносуб'єктні стрижневі структури: *elle + P* почуттєвої перцепції + *elle + P* у плюсквамперфекті суб'юнктиву (4) та *elle + P* почуттєвої перцепції + *elle + P* в імперфекті суб'юнктиву (5). Письменник використовує конденсовані структури з метою уникнення повторного анафоричного введення прономінального референта (*elle*) та структурного переважання суб'юнктивними конструкціями контактного ко(н)тексту: *Elle regrettait, maintenant, qu'elle se fût confiée à Dussal et à son beau-frère* або ж *Elle craignait qu'elle ne le reconnût pas.*

(6) *Il semblait se retenir de crier.* [11, 19]

Преференціальна опція з предикатами-ініціаторами *sembler / paraître* є однобазовим трансформом стрижневої поліпредикативної пропозиції, що будується за такою моделлю: безособовий зворот *il semble / il paraît* + додаток-підрядна пропозиція. Мовець реалізує синонімічну конструкцію з активним суб'єктом дії з метою запобігти ускладнення інтерпретації МПВ актуалізованими лексично еквівалентними маркерами (*il*) різних референтів: *il semblait qu'il se retenait de crier* (*il* – деміактивний суб'єкт безособової синтагми та *il* – активний суб'єкт підрядної з'ясувальної пропозиції).

При подвійній референціації мовець “повинен рефлексивно повернутися до свого висловлення” [12, 196], тобто у таких конструкціях спостерігається певний “внесок себе до себе” [5, 51], рефлексія, яка виражає “активні процеси, що суб'єкт здійснює над самим собою” [13, 108]. У певному ко(н)тексті мерономічні (з поліморфною безліччю ознак, що повторюються та зустрічаються в об'єктів різноманітної таксономічної належності) семантичні відношення між різноманітними процесами відсилають до одного й того ж енонсиативного актанта:

(7) *Elle se sentait devenir inquiète.* [14, 137]

Таке рефлексивне МПВ є адекватною перифразою стрижневої поліпредикативної структури: *Elle sentait qu'elle devenait inquiète.* При мовленнєвій імплікації реактуалізованого референта у вигляді зворотного займенника (*se*) утворюється неіснуюча синтаксична структура *Elle sentait devenir inquiète.* Цей факт пояснює ко(н)текстуальну пертинентність аналізованого висловлення.

(8) *Je m'écoutais parler avec étonnement.* [15, с. 169]

Таке синонімічне МПВ із предикатом-ініціатором фізичної перцепції та з подвійною референціацією (подвійною актуалізацією референта *je*) становить преференціальний

трансформ стрижневої поліпредикативної пропозиції: *j'écoutais que je parlais avec étonnement*. Компресована структура відсилає до активного суб'єкта з семантично обов'язковою рефлексією (*me*), оскільки його імплікація спричинить змінення смислу висловлення: *j'écoutais parler avec étonnement*. Така конструкція не є членом синонімічного ряду ФСМ поданої стрижневої структури.

Перформативні висловлення характеризуються еквіакціональністю (рівнозначністю дій), неверифікованістю (незастосовністю до перформативів критерію істинності / хибності, оскільки перформативне висловлення є істинним в силу самого його промовляння), автореферентністю (перформативний конструкт відсилає до самого себе), автономінативністю (перформативний мовно-мовленнєвий акт описує себе), еквітемпоральністю (співвіднесеністю часу перформативного предикату з моментом мовлення) [16, 59].

Отже, якість перформативності притаманна дієсловам, що не описують будь-яку дію, а становлять саму дію, тобто мають загальне значення "говоріння". Перформативні конструкти виконують функцію "коментування" у процесі актуалізації висловлень. Формальні показники перформативності дієслова обумовлені збігом форм першої або третьої особи теперішнього часу, дійсного способу з дейктичними показниками мовленнєвої ситуації, до якої включаються мовець ("я" або "він / вона" / "вони"), його (їх) адресат ("ти"), точка їхньої зустрічі ("тут"), момент контакту ("зараз"). Прагматичні функції дейктичних координат А.А. Уфимцева характеризує так: "... дейктичні знаки, які не є назвами осіб, речей, виділяють та диференціюють факти, явища, речі та особи відносно координат мовленнєвого акту: актуального моменту продукування мовлення, учасників комунікативного акту (мовця, слухача), місцезнаходження осіб, речей у конкретній ситуації не тільки відносно суб'єкта мовлення, але й відносно одне одного" [17, 166]. Таким чином, перформативне значення є синхронним, завершеним у момент мовлення на інтервалі, що займає динамічна мовленнєва ситуація [18, 11].

Американський лінгвіст Ж. Росс [19, 238] пов'язує поняття перформативних конструктів із категорією суб'єктивності. Е. Бенвеніст також зауважує, що особова форма перформативних предикатів становить показник суб'єктивності. Вона надає наступному ствердженню певного суб'єктивного контексту-сумніву, припущення, висновку, який характеризує відношення мовця до висловлюваного [20, 295].

У цьому дослідженні виділяємо такі перформативи з одинарною та подвійною референціацією, що актуалізуються у синонімічних контамінованих МПВ: 1) спеціалізовані звертання та ствердження: *dire, confirmer, affirmer, prétendre, assurer* тощо; 2) зізнання: (*se avouer, reconnaître, se repentir* та інші; 3) обіцянка: (*se garantir, (se) donner la parole, (se) jurer, (se) promettre* тощо; 4) пропозиції: (*se proposer*); 5) осуд: (*s'accuser, se reprocher*); 6) соціальні акти відмови, вибачення тощо: *désavouer, se départir, s'excuser* та інші.

Предикат-ініціатор *dire* визначається французькими лінгвістами як нейтральне дієслово [21, 106], яке використовується для введення прямого та непрямого мовлення, передачі чужого мовлення, при цьому всі категорії його вживання змішуються, за виключенням його перформативної функції:

(9) *Camille dit en avoir vu une reproduction chez Marc Vandoosler, dans un des livres.* [22, 116]

Подане контаміноване МПВ із семантичним експлікативним значенням та перформативним предикатом *dire* становить ко(н)текстуально пертинентну перифразу стрижневої структури *Camille dit qu'elle en a vu une reproduction chez Marc Vandoosler, dans un des livres*. У контактному ко(н)тексті автор імплікує референт-суб'єкт у вигляді прономінального анафору (*elle*).

(10) *Je m'excuse de venir gêner ainsi votre promenade.* [23, 116]

(11) *Il prétendait supprimer ainsi le présent.* [24, 37]

(12) *Il se reprocha d'avoir eu de mauvaises pensées à l'égard de son hôte.* [8, 122]

Наведені МПВ із перформативними предикатами також становлять контаміновані однобазові трансформи (з неактуалізованим еквівалентним прономінальним анафором) стрижневих структур, що мають такий вигляд: *je* + перформативний Р теперішнього часу зі вторинною референціацією + *je* + Р теперішнього часу (10); *il* + перформативний Р минулого часу + *il* + Р в імперфекті (11); *il* + перформативний Р минулого часу з вторинною референціацією + *il* + Р в плюсквамперфекті (12). Вторинна референціація прикладів (10) та (12) є семантично значущою, оскільки висловлення (10) з імплікацією прономінального компонента *se* не існує: *Je excuse de venir gêner ainsi votre promenade*, а МПВ (12): *Il reprocha d'avoir eu de mauvaises pensées à l'égard de son hôte* не є синонімічним мікрополем первинної пропозиції: *Il se reprocha qu'il avait eu de mauvaises pensées à l'égard de son hôte*.

(13) *Elle vit dans le remords perpétuel d'avoir "volé son temps"*. [8, 41]

Контамінована структура з семантичним експлікативним значенням, побудована за синтаксичною моделлю: S + P + COD (перцепції) + Inf минулого часу характеризується одинарною референціацією, оскільки у таких конструкціях актуалізується тільки непрономінальний предикат-ініціатор. Реалізація стрижневої структури *Elle vit dans le remords perpétuel qu'elle ait volé son temps* видається неможливою, оскільки вживання у контактному ко(н)тексті повторно введеного еквівалентного референта (*elle*) та складної суб'юнктивної конструкції семантично та структурно перевантажує подане МПВ.

Контаміновані структури, побудовані за моделлю: номінальний предикат із дієприкметниковою або ад'єктивною іменною частиною + Inf у теперішньому або минулому часах характеризуються тільки одинарною референціацією:

(14) *Nous étions sûrs de ne jamais nous quitter*. [25, 241]

(15) *Vous êtes un peu balot de lui avoir laissé un pourboire de cette taille-là*. [26, 136]

Приклад (14) із семантичним експлікативним та МПВ (15) із причинно-наслідковим семантичними значеннями становлять преференціальні опції стрижневих структур із потрійною (14) та подвійною (15) референтною орієнтацією на один і той же компонент віртуального (мовного) комплексу референтів: *Nous étions sûrs que nous ne nous quitterions jamais* та *Vous êtes un peu balot que vous lui ayez laissé un pourboire de cette taille-là*. Отже, інтенція автора обрати звужену структуру розпізнається завдяки контактному ко(н)тексту, який пояснює пертинентність саме актуалізованих МПВ.

Специфічні інфінітивні звороти Р + à + COD + Inf характеризуються подвійним контролем: інфінітива-додатка (суб'єкт дії + Р) та номінального додатка (COD), що розподіляється між особовим дієсловом й інфінітивним компонентом:

(16) *Il me serre la main à la broyer*. [27, 66]

(17) *La nuit, elle rêve de lettres, de timbres, de wagons postaux à dévaliser*. [28, 168]

У прикладі (16) однобазової контамінованої мовленнєвої інновації реалізуються компаративно-умовні семантичні відношення, виражені у стрижневій структурі підрядною пропозицією, уведеною конектором *comme si*: *il me serre la main comme s'il la broyait*. Приклад (17) є актуалізованою однобазовою преференціальною опцією первинної поліпредикативної пропозиції з експлікативним семантичним значенням: *la nuit, elle rêve de lettres, de timbres, de wagons postaux qu'elle dévalise*. Мовець обирає такі інфінітивні конструкції з подвійним контролем: суб'єктно-предикатним контролем інфінітива (*serrer, dévaliser*) та предикатно-інфінітивним контролем номінального додатка (*la main, les wagons*) з метою синтаксичного спрощення складної структури й уникнення реактуалізації еквівалентних анафорів (*il* та *elle*). Зворотний займенник у специфічних інфінітивних конструкціях з подвійною референціацією ((18) *Ils s'embrassent à s'étrangler* [24, 176]) є семантично значущим (присутнім у стрижневій структурі), як у МПВ із предикатами перцепції (приклади 7 та 8) та перформативами (приклади 10 та 12).

**Висновки.** Всі досліджені МПВ із контамінацією становлять феноменологічно реконструйовані однобазові трансформи мікрополя стрижневої рівносуб'єктної поліпредикативної структури у межах функціонально-семантичного макрополя СС, що

актуалізуються автором у вигляді редукованих синтаксично і семантично нюансованих мовленнєвих інновацій згідно з прагматичним плануванням розповіді, що обумовлює ко(н)текстуальну пертинентність контамінованих преференціальних опцій.

Перспективним є вивчення семантико-синтаксичних та прагматичних особливостей полісинонімічних феноменологічно реконструйованих моно- та поліпредикативних висловлень.

### Список використаної літератури

1. Guillaume G. Observation et explication dans la science du langage / G. Guillaume // *Langage et science du langage*. – 1969. – P. 25–45.
2. Тимофеев К.А. Об основных типах инфинитивных предложений в современном русском литературном языке / К.А. Тимофеев // *Вопросы синтаксиса современного русского языка*. – 1950. – С. 257–301.
3. Abeillé A. Verbes “à montée” et auxiliaires dans une grammaire d’arbres adjoints / A. Abeillé // *Revue des linguistes de l’Université Paris Ouest Nanterre la Défense*. – 1998. – n°39. – P. 119–158.
4. Pollard C. Head-driven Phrase Structure Grammar / C. Pollard, I. Sag. – Chicago: University of Chicago Press, 1994. – 454 p.
5. Rabatel A. Les verbes de perception en contexte d’effacement énonciatif: du point de vue représenté aux discours représentés / A. Rabatel // “Travaux de linguistique”. – 2003. – n°46. – P. 49–88.
6. Curtis J.-L. L’étage noble / J.-L. Curtis. – Paris: Flammarion, 1976. – 238 p.
7. Boulle P. L’énergie du désespoir / P. Boulle. – Paris: Julliard, 1981. – 200 p.
7. Barjavel R. Le voyageur imprudent / R. Barjavel. – Paris: Éditions Denoël, 1988. – 252 p.
8. Mauriac F. Mystère Frontenac / F. Mauriac. – Paris: Bernard Grasset, 1984. – 191 p.
9. Cardinal M. La souricière / M. Cardinal. – Paris: René Julliard, 1965. – 224 p.
10. Clavel B. Celui qui voulait voir la mer / B. Clavel. – Paris: Robert Laffont, 1983. – 348 p.
11. Charolles M. La référence et les expressions référentielles en français / M. Charolles. – Paris: Éditions Ophrys, 2002. – 285 p.
12. Fuchs C. Relation de synonymie entre polysèmes: le réseau comme manière – façon / C. Fuchs // *Le français moderne*. – 2007. – T. LXXV. – n°1. – P. 97–113.
13. Loti P. Pêcheur d’Islande / P. Loti. – Paris: Calmanne Lévy, 1986. – 341 p.
14. Maurois A. Climats / A. Maurois. – Paris: Grasset, 1986. – 256 p.
15. Богданов В.В. Речевое общение: прагматические и семантические аспекты / В.В. Богданов. – Ленинград: Издательство Ленинградского университета, 1990. – 88 с.
16. Уфимцева А.А. Опыт изучения лексики как системы / А.А. Уфимцева. – Москва: Академия наук СССР, 1962. – 288 с.
17. Рослякова Е.Ф. Семантическая функция присоединительных конструкций в современном английском языке / Е.Ф. Рослякова // *Материалы междунар. науч.-практич. конф. “Лингвистические и методологические аспекты преподавания иностранных языков”*. – 1992. – С. 154–164.
18. Ross J. On declarative sentences / J. Ross // “Readings in English transformational grammar”. – 2001. – P. 222–272.
19. Бенвенист Э. Словарь индоевропейских социальных терминов / Э. Бенвенист // *Общая лингвистика*. – 1998. – С. 104–114.
20. Vincent D. Le discours rapporté au quotidien / D. Vincent, S. Dubois. – Québec: Nuit Blanche Éditeur, 1997. – 149 p.
21. Vargas F. Pars vite et reviens tard / F. Vargas. – Paris: Éditions Magnard, 2006. – 400 p.
22. Vialar P. Le voilier des îles / P. Vialar. – Paris: Éditions Denoël, 1984. – 140 p.
23. Chabrier J.-E. L’amour est toujours bleu / J.-E. Chabrier. – Paris: Pierre Belfond, 1979. – 128 p.
24. Cossé L. Les chambres du sud / L. Cossé. – Paris: Gallimard, 1981. – 256 p.
25. Queneau R. Les derniers jours / R. Queneau. – Paris: Gallimard, 1963. – 238 p.
26. Laffitte J. Ceux qui vivent / J. Laffitte. – Paris: Éditions Hier et Aujourd’hui, 1983. – 352 p.
27. Faure L. Le malheur fou / L. Faure – Paris: René Julliard, 1970. – 350 p.

### References

1. Guillaume, G. (1969). Observation and explication in the science of language. *Langage et science du langage (Language and science of language)*, 25–45 (In Fr.)
2. Timofeev, K. (1950). About essential types of infinitive clauses in modern literary Russian. *Voprosy sintaksisa sovremennogo russkogo yazyka (Questions of syntax of modern Russian)*, 257–301 (In Russ.)
3. Abeillé, A. (1998). Rising verbs and auxiliaries in a grammar of adjoining trees. *Revue des linguistes de l’Université Paris Ouest Nanterre la Défense (Review of linguists of the University Paris Ouest Nanterre la Défense)*, 39, 119–158 (In Fr.)
4. Pollard, C. & Sag, I. (1994). *Head-driven Phrase Structure Grammar*. Chicago: University of Chicago Press,

5. Rabatel, A. (2003). Verbs of perception in the context of enunciative erasure: from the represented point of view in the represented discourses. *Travaux de linguistique (Linguistic works)*, 46, 49–88 (In Fr.)
6. Curtis, J.-L. (1976). *The noble floor*. Paris: Flammarion (In Fr.)
7. Boulle, P. (1981). *The energy of despair*. Paris: Julliard (In Fr.)
8. Barjavel, R. (1988). *The reckless traveler*. Paris: Éditions Denoël (In Fr.)
9. Mauriac, F. (1984). *Frontenac Mystery*. Paris: Bernard Grasset (In Fr.)
10. Cardinal, M. (1965). *The Mousetrap*. Paris: René Julliard (In Fr.)
11. Clavel, B. (1983). *Whoever wanted to see the sea*. Paris: Robert Laffont (In Fr.)
12. Charolles, M. (2002). *Reference and referential expressions in French*. Paris: Éditions Ophrys (In Fr.)
13. Fuchs, C. (2007). Synonymic relation between polysemes: the network as a manner – fashion. *Le français moderne (Modern French)*, LXXV, 1, 97–113 (In Fr.)
14. Loti, P. (1986). *Icelandic Fisherman*. Paris: Calmanne Lévy (In Fr.)
15. Maurois, A. (1986). *Climates*. Paris: Grasset (In Fr.)
16. Bogdanov, V. (1990). *Speech communication: pragmatic and semantic aspects*. Leningrad: Izdatelstvo Leningradskogo universiteta (In Russ.)
17. Ufimtseva, A. (1962). *Experience in studying vocabulary as a system*. Moskva: Akademiya nauk SSSR (In Russ.)
18. Roslyakova, E. (1992). Semantic function of adjunctive constructions in modern English. *Materialy mezhdunar. nauch.-praktich. konf. "Lingvisticheskie i metodologicheskie aspektyi prepodavaniya inostrannyih yazykov (Materials of the Intern. Scientific-practical. Conf. "Linguistic and methodological aspects of teaching foreign languages")*, 154–164. (In Russ.)
19. Ross, J. (2001). On declarative sentences. *Readings in English transformational grammar*, 222–272.
20. Benvenist, E. (1998). Dictionary of Indo-European social terms. *Obschaya lingvistika (General Linguistics)*, 104–114. (In Russ.)
21. Vincent, D. & Dubois, S. (1997). *Daily speech*. Québec: Nuit Blanche Éditeur (In Fr.)
22. Vargas, F. (2006). *Leave quickly and come back late*. Paris: Éditions Magnard (In Fr.)
23. Vialar, P. (1984). *The sailboat of the islands*. Paris: Éditions Denoël (In Fr.)
24. Chabrier, J.-E. (1979). *Love is always blue*. Paris: Pierre Belfond (In Fr.)
25. Cossé, L. (1981). *The rooms of the south*. Paris: Gallimard (In Fr.)
26. Queneau, R. (1963). *The last days*. Paris: Gallimard (In Fr.)
27. Laffitte, J. (1983). *Those who live*. Paris: Éditions Hier et Aujourd'hui (In Fr.)
28. Faure, L. (1970). *The crazy unhappiness*. Paris: René Julliard (In Fr.)

**LEPETIUKHA Anastasiia Viktorivna,**

H.S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University,  
 PHD, assistant professor at the department of romance philology  
 e-mail: [lepetyukha.anastasiya@gmail.com](mailto:lepetyukha.anastasiya@gmail.com)

**SYNONYMIC MONOPREDICATIVE UTTERANCES WITH CONTAMINATION  
 (on the material of modern French Fiction)**

**Abstract. Introduction.** *This paper is dedicated to the studies of monopredicative utterances (MU) with contamination as secondary polypredicative propositions which are formed in the language by the way of transformation of phenomenologically constructed primary polypredicative proposition within the functional-semantic macrofield (FSM) of syntactical synonymy that are actualized in the form of discourse innovations-synonymic preferential options.*

**Purpose.** *Purpose of the paper is to classify the phenomenologically reduced contaminated MU and to determine semantic and pragmatic peculiarities and the degree of pertinence of each microfield of FSM of syntactical synonymy in some co(n)text.*

**Originality.** *In this research they study the MU with contamination in terms of the theory of mental kinetism in the dichotomy language / discourse using the method of inverse reconstruction (discourse → language) of virtual (linguistic) process of transformation of primary polypredicative structure as the result of which the monopredicative synonymic discourse innovations are formed.*

**Results.** *In MU are actualized the contaminated predicative constructions with syntactically deficient infinitive that marks the activity or state of person or object in the position of subject, i.e. it is controlled by the agent of utterance. They distinguish several types of contaminated MU with a single or double referentiation, such as: a) P (predicate) of thought +*



*Inf (infinitive); b) P of perception + Inf; c) performative P + Inf; d) nominal P with adjectival or participial nominal part + Inf; e) P with C (object) of perception + Inf; f) specific infinitive locutions: P + à + COD (direct object) + Inf with double control of the infinitive and of the direct object. They established that the contaminated structures are the one-basic (with one transformational chain) transformants of pivotal (primary) polypredicative structure with noun subordinate clause with explicative, causal and comparative-conditional semantic values. They proved that the co(n)textual pertinence of contaminated structures is conditioned by the aspiration of the author to avoid the reactualization of referent-agent and the syntactical complication of contact (intraphrastical) co(n)text.*

**Conclusion.** *The MU with contamination represent the phenomenologically reconstructed one-basic transformants of microfield of polypredicative pivotal equisubject structure, that author actualizes in the form of reduced syntactically and semantically nuanced discourse innovations according to pragmatic planning of narration that conditions the co(n)textual pertinence contaminated preferential options.*

**Key words:** *contamination, co(n)text, discourse innovation, functional-semantic macrofield, monopredicative utterance, pertinence, pivotal structure, preferential option, referentiation, syntactical synonymy.*

*Одержано редакцією – 24.11.2017 р.  
Прийнято до публікації – 4.10.2017 р.*

## СУМІЖНИЙ РЯД

УДК 792.02.071 Л.Курбас

**СКОРИНА Людмила Вікторівна,**

кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури та компаративістики Черкаського національного університету ім. Б.Хмельницького  
e-mail: [skoryna@ukr.net](mailto:skoryna@ukr.net)

**ЗАЙНЧКІВСЬКА Лідія Іванівна,**

народна артистка України, заступник Заступник начальника відділу виховної роботи Черкаського національного університету ім. Б.Хмельницького  
e-mail: [kafliit@ukr.net](mailto:kafliit@ukr.net)

## ШЕВЧЕНКІАНА ЛЕСЯ КУРБАСА

*У статті головна увага зосереджується на особливостях інтерпретації творів Тараса Шевченка Лесем Курбасом. З'ясовано, що творчість Кобзаря супроводжувала миття протягом усього творчого шляху, віддзеркалилася в його пошуках нової театральної форми цікавими знахідками. Перші згадки про зацікавлення доробком Т.Шевченка сягають періоду навчання Л.Курбаса в гімназії (1904 і 1906) – тоді майбутній режисер виступав на Шевченківських роковинах із читанням «Заповіту». У «Тернопільських театральних вечорах» Л.Курбас працював над «Назаром Стодолею». Однак найбільший інтерес для театрознавців і літературознавців становлять такі новаторські постановки творів Кобзаря як «Шевченківська вистава» (інсценізовані «Великий льох», «Сретик», «І небо невмите...», «На Великдень, на соломі...», «Не спалося, а ніч, як море...», «У неділеньку та ранесенько...») й «Гайдамаки». Курбасівські інтерпретації творів Шевченка відіграли помітну роль в історії українського театрального мистецтва, утверджуючи національні традиції на рівні світового театру.*

**Ключові слова:** театр, Шевченко, Лесь Курбас, «Березіль», постановка, інтерпретація.

**Постановка проблеми.** Лесь Курбас по праву називають найвидатнішим українським режисером першої третини ХХ ст. У своїй мистецькій практиці він звертався до творів письменників різних країн та епох. У переліку етапних постановок можна згадати «Газ» Г. Кайзера й «Джиммі Хігінса» (за Е. Сінклером), Шекспірівського «Макбета» й «Напередодні» (за Поповським), «Золоте черевко» Ф.Кромелінка й твори М.Куліша («Народний Малахій», «Мина Мазайло»). Особливе місце в його творчій практиці посідають тексти Тараса Григоровича Шевченка.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Театральні експерименти Лесь Курбас неодноразово ставали об'єктом зацікавлення дослідників. Про його творчий і життєвий шлях писали Ю.Бобошко, Г.Веселовська, М.Гарбузюк, Н.Єрмакова, Б.Козак, Г.Краснокутський, М.Лабінський, О.Левченко, І.Макарик, Л.Танюк та ін. Окремо слід згадати низку публікацій Н. Корнієнко, зокрема її монографії «Лесь Курбас. Статті і спогади. Літературна спадщина» (1987), «Лесь Курбас: рецепція майбутнього» (1998), «Режисерське мистецтво Лесь Курбас. Реконструкція (1887–1937)» (2005). Однак згадані студії не висліджують вказану проблему, що зумовлює певну новизну пропонованої статті.

**Мета статті** – систематизувати, узагальнити, поглибити наявну інформацію про особливості інтерпретації творів Тараса Шевченка у режисерській практиці Лесь Курбаса.

**Виклад основного матеріалу.** Творчість Тараса Шевченка супроводжувала Лесь Курбас (як і більшість свідомих українців) протягом усього творчого життя, віддзеркалилася в його пошуках нової театральної форми цікавими знахідками, кульмінацією яких була постановка «Гайдамаків». Але почнемо «з витоків».

Перші згадки про зацікавлення Т.Шевченком сягають років навчання Л.Курбаса в гімназії. Як вказує П.Медведик, «у 1904 і 1906 роках Лесь Курбас – добрий декламатор і член учнівського хору – виступає у шевченківських концертах тернопільських гімназистів. У березневому концерті 1906 р. він співав соло в супроводі двох чоловічих молодіжних хорів, що виконували пісню “Три шляхи” композитора Г. Топольницького на слова Т. Шевченка. У розквіті своєї молодості чорнявий повновидий юнак із розкішним чубом співав у гурті своїх товаришів на сцені будинку “Міщанського братства”. Йому минав тоді дев'ятнадцятий рік! Концерт молоді з нагоди 45-річчя від дня смерті Великого Кобзаря був даний для дорослого населення і став культурною подією у житті міста. Про нього писала місцева газета “Подільський голос” (1906, № 6), згадувала й ім'я соліста Олександра Курбаса. Це перша згадка у пресі про майбутнього діяча театру, всесвітньовідомого режисера» [3, с.59]. Відомо, що на тому вечорі майбутній режисер виконував Шевченків «Заповіт».

Ще одна згадка про творчо-образну інтерпретацію Лесем Курбасом творчості Кобзаря припадає на період його навчання у Віденському університеті. У той час у столиці Австро-Угорщини існувало кілька українських товариств («Січ», «Родина», «Поступ» тощо), до складу яких входили студенти, робітники, інтелігенція – вихідці з Галичини. Час до часу ці товариства влаштовували урочисті вечори, давали любительські спектаклі. Є інформація, що 4 березня 1911 р. у Відні Лесь Курбас брав участь у такому вечорі з нагоди 50-річчя від дня смерті Кобзаря (читав поему «Кавказ»). Прибуток від концерту призначався для побудови монумента Т.Шевченкові в Києві [5, с.17].

1915 р. Лесь Курбас організовує в Тернополі перший український стаціонарний театр – «Тернопільські театральні вечори», запросивши до співробітництва М.Бенцалю, Т.Бенцалеву, Н.Горленку, Ф.Лопатинську, М.Чернявську-Костеву, Г.Юрчакову, талановиту молодь. Театр був співініціатором і учасником Шевченківських свят, вшанування пам'яті Івана Франка, культурних заходів, концертів, на яких виконувалися народні пісні в обробці Лисенка, Вербицького, Січинського, деякі поезії Шевченка й Франка, покладені на музику [5, с.20]. Тут Лесь Курбас за півроку створив 79 вистав, серед яких – «Наталка Полтавка», «Сватання на Гончарівці», «Суєта», «Назар Стодоля», «Безталанна», «Едіп-цар», «Макбет».

Довго на теренах Галичини Лесь Курбас не затримався, вважаючи більш перспективним переїхати на Наддніпрянщину, де існував сильний демократичний театр і де була висока театральна культура. 1916 р. він вступає до трупи Миколи Садовського (але тут йому довелося принести свій акторський талант у жертву режисерському). Увага й енергія молодого митця були скеровані на організацію студії молодих акторів, з якої згодом виріс «Молодий театр» (назва з'явилася влітку 1917 року). Від часу заснування він формував свої погляди під значним впливом Шевченкової творчості. Невдовзі після початку студійної роботи колектив одвідав могилу Кобзаря. Молодотеатрівці здійснювали прогулянки до Канева, Межигір'я, до Дніпра; незмінно урочисто святкували Шевченківські дні.

Створення вистави на матеріалі поезій Тараса Шевченка фігурувало в планах Леся Курбаса ще 1916 року, але реалізувався цей задум 11 березня 1919 р. – тоді «Молодий театр» показав глядачам «Шевченківську виставу», яка містила ескізні начерки за поетичними творами Кобзаря, що стали «репетицією» майбутньої великої вистави Курбаса. Як зазначає Н.Єрмакова, «спектакль за творами Т. Шевченка (11 березня 1919 р.) в деяких джерелах фігурує як концерт. В. Василько, приміром, називає його то “Шевченкова”, то “Шевченківська”, чи, навіть, “Ліричні вірші”. Іноді до складу цього сценічного твору помилково зараховують інсценізації поезій П.Тичини, які насправді молодотеатрівці показували окремо, в артистичному кабаре “Льох мистецтв”. Такі різночитання, радше за все, виникли через обмежену кількість показів, а терміном “концерт”, вистава, вочевидь, має “завдячувати” структурі, утвореній сюжетно між собою не пов'язаними інсценізаціями поезій Кобзаря: “Великий льох”, “Єретик” (за афішею –

“Іван Гус”), “І небо невмите...”, “На Великдень, на соломі...”, “Не спалося, а ніч, як море...”, “У неділеньку та ранесенько...” За жанром вони не співпадали. “Великий льох”, слідом за поетом, постановник визначив як містерію, “Івана Гуса” В.Василько називав народною трагедією, а театралізовані вірші були різножанровими мініатюрами» [2, с.90]. Як вказував в автобіографії В.Василько, взимку 1919 р. Л.Курбас за кілька днів зробив основу інсценізації, а решту передбачав розробляти під час репетицій.

Лесь Курбас звернувся до нової форми спектаклю, поєднавши ліричні вірші Шевченка, «Великий льох» і поему «Єретик». Форми сценічного втілення поезії були різноманітні, частково ілюстративні [4]. Поезія «**Не спалося**» репрезентована як психологічний етюд, який розігрували двоє солдатів-вартових на першому плані, за ними (на другому плані) крізь загразоване вікно було видно поета. Роль Т. Шевченка виконував Г.Юра, а П.Долина й М. Терещенко грали солдатів-вартових. В інсценізації з урахуванням принципу психологічного реалізму зображувалися поневіряння поета на засланні. Ця постановка знаменна тим, що в ній Курбас уперше вжив свою методу перетворення, образну алегорію, що виводить подію на сцені в такому вигляді, який міг би викликати найбільшу кількість асоціативних та апперцептивних процесів, активізувати глядача. На сцені не було ні моря, ні хмар, ні очерету, як у змісті вірша. Лише п'ять чоловіків-акторів у широких шатах з грубого полотна до самих п'ят. Колір їхніх перук зливався з убранням. Рухи акторів, виконані в унісон із словами актора, викликали в глядачів асоціації то із «заспаними хвилями», то із вибухом протесту: «Чи довго буде ще мені?»

У поезії «**На Великдень, на соломі**» домінували реальні деталі в дитячій розмові. Відомо, що твір було поставлено реалістично, з відповідним візуальним оформленням – тином, соняшниками. Роль сироти виконала О.Добровольська, одягнена як бідна сирота. За спогадами В.Василька, усе було «просто, щиро, наївно і в той же час поетично» [2, с.95].

Протилежними засобами була інсценізована поезія «**У неділеньку та ранесенько**». Її виконувала група жінок у стилізованих народних костюмах. Учасники постановки цього вірша оповідали, що настроєві інтонації в декламації народжувалися з музичної основи, яку спочатку створював сам Курбас, награвши на фортепіано імпровізації, що іноді звучали як відгуки народних пісень [5, с.28-29]. Як згадувала С.Мануйлович, під час репетицій сенс роботи над віршем полягав у тому, що індивідуальні емоційні реакції, чи, навіть, рефлексії виконавців, завдяки пануючій атмосфері “переплавлялися” на своєрідне сценічне дійство. Все починалося з багаторазового читання твору гуртом актрис, варіювання ними інтонацій, тембрів. Потужний емоційний імпульс раз по раз змушував їх до цілком несподіваних жестів» [Цит. за: 2, с.91]. Акторка запам'ятала, як раптом «дівчата захоплено, ніби побачивши раніше за мене валку чумаків, промовляють по складах: “Чу-ма-чень-ка”. Після паузи я підхоплюю: “Чумаченька свого зустрічати”. Я вже не можу встояти на місці, музика примушує мене йти, мало не бігти, трохи пританцьовуючи. А Лесь Степанович стежить через плече за мною, іноді кидаючи: – Добре, ідіть, зафіксуйте цей рух» [Там само]. Так поступово утворювалася модель майбутньої сценічної мініатюри, де поєднувалися в єдине художнє ціле спонтанна реакція й ритмічно осмислена мелодекламація.

Про особливості постановки «Великого льоху» інформації, на жаль, майже не збереглося. Дослідники припускають, що ця інсценізація мала «презентувати Т. Шевченка як філософа, мислителя, для чого жанр містерії пасував якнайкраще. На жаль, кілька коротких зауважень з тих, що до нас дійшли, стосуються майже виключно роботи художника. Йдеться про мальований задник, на якому була зображена “стара, напівзруйнована церква з багатьма проломами, з яких промовляли Душі. Поруч – віковий дуб з дуплами-медальйонами, крізь які було видно відповідно загримовані голови акторів, що грали Воронів”. Ця просторова диспозиція робить, практично, безпомилковим припущення, що постановник, досить жорстко “вмонтувавши” виконавців у декорації, тим змусив їх зосередитися, головним чином, на засобах мовної виразності. Підтвердження

знаходимо у В.Василька, який згадував про досягнуту акторами “активізацію інтонацій, укрупнення жестів без психологічного мотивування вчинку”, й у С.Бондарчука, що зауважив “досконалу словесну дію”» [2, с.95].

Найбільше враження на глядачів мала інсценізація поеми «Єретик». Л. Курбас застосував синхронні колективні рухи й жести, динамічну зміну мізансцен, контрастні перепади інтонацій у стильових засобах експресіонізму. Композиційним чинником у виставі було світло: промені прожектора центрувалися то на рухах мас, то на обличчях дійових осіб. «Умовні вбрання і декорації підкреслювали умовність цієї вистави. За характерний приклад цього може бути перша картина (молитва Гуса в храмі). Храм не відтворений з усіма деталями, подано лише натяки на декорацію готичного храму, кілька його характеристичних деталей. Так само вбрання ченців не натуральне, воно є елементом створення настрою» [6]. Драматичною кульмінацією ліричного спектаклю стала трагічна картина спалення «єретика» Івана Гуса, яку відтворювали в умовних формах. Велике значення надавалося пластиці, музиці, помітну роль відіграв хор-народ; у рухах масовки, у променях прожектора виявлялися елементи нервовості, експресіоністської різкості.

Роль Гуса виконував актор-початківець М. Терещенко. Як вказувала Н.Єрмакова, «необхідність поєднувати “доцентрове” та “відцентрове” спрямування монологів вимагала від М. Терещенка духовної, творчої зрілості, відповідної техніки. Їхню нестачу доводилося компенсувати особливими ознаками сценічної поведінки, відомими нам завдяки зауваженням Я. Савченка. Йдеться, насамперед, про експресивність. Гру актора критик називав “виразною й темпераментною”, а тон – “натхненним і правильно взятим”. Він наголошував: сценічний образ розвивався “на продуманих фонах, в супроводі живих груп, талановито скоординованих”, що, на його переконання, “дозволяє одмитити цю постановку як прекрасний дарунок артистичної фантазії й слідує ступінь бадьорої режисерської думки”. Отже, для Я. Савченка не було таємницею, що М.Терещенко (і не він один) своїми високими творчими результатами у цій виставі завдячував режисеру. Не менш важливим слід визнати саму структуру сценічної дії, яка ідейно, естетично, емоційно організувала розвиток сценічних подій, робила художньо переконливим і мізансценічний малюнок і внутрішнє наповнення ролі кожного персонажа» [2, с.96].

На думку Степана Бондарчука, «коли не лічити недоробленого „Вертепу”, то в інсценізаціях творів Шевченка талант Курбаса яскраво виявляється як талант статистично-барельєфного напрямку. Тут він більше скульптор, ніж режисер театру, актори ж даному разі є безлічною масою режисерських замислів» [5, с.294]. Вистава викликала жваву реакцію публіки, яка не завжди розуміла Курбасівські експерименти, тож почувалася приголомшеною. З’явилися відгуки у пресі. Наприклад, Йона Шевченко писав: «.. у „Молодому театрі” позначається підсвідомий, але цілком виразний здвиг до театру динамічного. (...) Відси уже сам собою, з залізною непереможністю логіки речей постає принцип масового дійства на театрі. Його перший прояв – „Іван Гус”. Відси ж – здвиг і перші спроби театру безпредметного – „Ліричні вірші” Шевченка і вірші П.Тичини (...) Те, що ставиться зараз експресіоністами в основу дійства – лаконічна фраза, коротка сцена, вираз стихійного почуття у формах, що глибоко сприймаються глядачем – намічено й показано було в таких постановках, як згадані вже „Іван Гус” і „Осінь”» [5, с.305].

На думку Юрія Блохіна, «„М.т.” не міг не прислухатися до життя, не міг не відчувати рвучкого пульсу нових часів. Наслідком цього були експерименти в бік колективної динамічної дії, експерименти, що були цілком у сфері засобів та мети естетичного театру. Досягнення цих експериментів блискуче виявились в інсценізаціях з Шевченка („Іван Гус”, „Москалева криниця”, „Великий льох”), особливо в „Івані Гусі”. Тут молодотеатрівці зійшли на найвищий щабель своїх досягнень у сфері чистої театральності – досягли початків експресіоністичної дії. Мета інсценізації – створити певний настрій за допомогою суто театральних засобів: стилізованого жесту, музично-тонального звуку, руху, освітлення, убрання й декорацій. Дію побудовано так, що впливає

на глядача, здебільшого, не поодинокий актор, а колективна маса акторська, всім комплексом отих складових елементів театральної дії» [5, с.325-326].

На думку Н.Єрмакової, «сама “Шевченківська вистава” переконливо доводила: інтегрування українського театру в європейський культурний простір можливе шляхом залучення до тих зрушень національної класичної спадщини. Унікаючи міметичних форм сценічного виразу, вдаючись до образно “перетворених” засобів змалювання дійсності, молодотеатрівці значно інтенсифікували процес реформування національного театру, долаючи в такий спосіб, можливо, найбільший бар’єр, що відділяв український театр від театру європейського» [2, с.94]. «Шевченківський вечір» був останньою виставою «Молодого театру».

У квітні 1919 р. наказом Театрального комітету при Народному комісаріаті освіти «Молодий театр» об’єднали з «Державним драматичним театром», який очолював О. Загаров. У цей час Л.Курбас береться за інсценізацію «Гайдамаків». В історії театрального мистецтва це була не перша спроба пристосувати поему Т.Шевченка до сцени. Свого часу її спробував інсценізувати Спиридон Черкасенко, а Кирило Стеценко у 1918-1919 рр. написав до неї музику. Але як явище театрального мистецтва «Гайдамаки» – дітище Курбаса. Спектакль-алегорія був створений об’єднаною трупю київських артистів у нововідкритому театрі імені Тараса Шевченка, де актуалізований військовою експансією «білополяків» текст Кобзаря набув новітніх філософсько-образних узагальнень. На політичний резонанс вистави вказували й самі сучасники: «Новий, набагато масштабніший і поворотний для Курбасового театру задум – втілення на сцені Шевченкових “Гайдамаків” – ще більшою мірою ніс у собі момент політичного дійства: “Вистава... стала полум’яним закликком до боротьби з білопольськими інтервентами, показана червоноармійцям, сприймалася ними як заклик до бою. “Кари панам, кари! – скандував слідом за героями твору глядний зал. Постановку Курбаса одностайно було прийнято як справжній маніфест нового радянського театру, символ його політичного спрямування, мистецького новаторства”» [3, с.29].

Лесь Курбас сам склав текст інсценізації, залишивши повністю сюжетну канву, зберіг написані сцени, монологи, діалоги, розподілив текстовий матеріал між дійовими особами. Від себе додав лише алегоричний пролог, у якому селяни, впряжені як бидло у розкішну колісницю, вивозили на сцену пишну пані, уособлення Польщі. Про міркування режисера щодо специфіки постановки «Гайдамаків» дізнаємося зі спогадів Василя Василька: «Це ставлення задумане як соціальна трагедія, як війна алої і білої рози. Основний акцент режисера – не на національну романтику, на соціальну боротьбу. Протиставлення народних мас і шляхти польської (...) Постановка має бути монументальною, тобто із внутрішньою динамікою й зовнішньою статикою. Монументальність – це перш за все простота, ясність і загальна значимість змісту і форми. Це мистецтво великих пристрастей, могутніх страждань, високих екстаз, цільних характерів, різких контрастів, швидкої дії, широких і спільних ідей, конкретних оригінальних образів, простих ліній, яскравих фарб, великого масштабу, що відповідають цілим періодам (смугам) соціально-політичних рухів, окремих клясів людяності.

(...) У ставленні вжити принцип Живої стіни. «Десять слів поета» – десять жіночих постатей.

Все виразно, гостро, чітко.

У пантомімах – строго під музику.

У групах – поєднання, організованість, а не випадковість.

У любовних сценах – лірика, а не солодке „пронікновеніє”, що натякає на самі любовні переживання (...)

„Гайдамаки” – трагедія, драматичний твір, який шляхом виявлення впертої боротьби з великими перешкодами та тяжких страждань людей, обдарованих могутньою душевною організацією, викликає у глядачів здивовання і співчуття, а тоді явно – загибель усіх...» [5, с.127-128].

У «Гайдамаках» Курбас розгорнув мистецькі засоби, які раніше застосовував у «Царі Едіпі» й «Горі брехунові», у «Вертепі» і «Єретику». Найбільшою подібністю засобів були розв'язані ліричні вірші «Шевченкового вечора» та хору в «Гайдамаках». В обох виставах це були дівчата (в «Гайдамаках» їх названо «Десять слів поета») у стилізованому під старовинні свитки легкому полотняному одязі, перехопленому неширокими поясами-крайками, у скромних віночках на розпущеному волоссі. Дівчата були хором-голосом народу, гомоном юрби; іноді ставали голосом автора, думками й виразниками почуттів героїв, промовцями їх внутрішніх монологів, декорацією або живими стінами, що відокремлювали інтер'єри корчми або оселі титаря. Також вони були стрункими тополями при дорозі, вербами, що тріпотіли від вітру; житом, що погойдувалося на просторах ланів. «Десять слів поета» фігурували і у фіналі вистави. Оповівши глядачам текст: «Посіяли гайдамаки в Україні жито», – вони органічно переходили до пісні, похитуючись у такт її, немов хвилі пробігали житом. В одному місці хор – це душевний біль і мука народу, в іншому – надія, радість його, в третьому – жива стіна, що прикриває глум і знущання, які народ зазнає від польської шляхти. Масові сцени Курбас розв'язав у поривах спільних пристрастей – урочистої клятви чи перемоги, страху чи гніву. Часом вони підносилися до алегорії (пролог) або до монументалізму єдності народу (сцена «Освячення ножів»). Пантоміму битви передано через світло. Промені прожекторів, рухаючись через сцену, вихоплювали з темряви на мить сутичку між селянами-гайдамаками та конфедератами.

Виставу Лесь Курбас побудував на синтезі світла, музики, пластично-скульптурних композицій та слова, подібного до музичного інструменту: можна сказати, що кожний виконавець мав власну опрацьовану «партитуру». Загалом світло було активним чинником вистави. Промені прожекторів зупинялися на обличчях героїв у драматичні моменти. Спалахи червоного світла зображали пожежі, зелене світло в поєднанні з музикою передавало настрій ліричних сцен, синє – тривожну атмосферу таємних сходин. Велика увага приділялася музичній концепції майбутньої вистави. На прохання Л.Курбаса Р.Глієр написав шість номерів (увертюру, пролог-пантоміму, пантоміму зустрічі Яреми з Оксаною, фінал першої дії, антракт перед третьою дією, сцену бою), а також займався оркестровкою. Крім того режисер використав три пісні М. Лисенка («Ой літа орел», «Пісня про Швачку», «Од села до села»), пісню К. Стеценка «Гей, нащо ви, славні брати гайдамаки, засіяли трупом степи та байраки...», а також пісню «А в нашого Галайди» Н.Прусліна.

Хоч об'єктом зображення були криваві події Коліївщини, Л.Курбас уникав натуралістичного зображення жорстокості, катувань, страхіть, тортур. Глядачі не бачили, як конфедерати били Лейбу чи катували Титаря, вони уявляли ці події, чуючи збуджені голоси або спостерігаючи за мімікою членів хору. В.Василько згадував: «Як приклад наведу епізод, де конфедерати виволікають титаря на сцену. Титар лежить на землі. Конфедерати обступили його, закриваючи своїми постатями. Глядачі чують слова: “Налигачем скрутити руки, об землю вдарити, насипати в халяви жару”. Цих натуралістичних дій ніхто не робить. Динаміка тіл учасників сцени і слова, кинуті на повній силі темпераменту, примушували глядачів самих уявляти весь процес катування» [1, с.163].

Умовність гри гармонізувала з умовною сценографією вистави, яку складали два станки з похилими площинами і східцями між ними. Задник із сірого полотна, станки, східці, підлога сцени вкриті цим полотном. Сірою була й полотняна інтермедійна завіса, котру відкривали й закривали «Десять слів поета». На тлі нейтрального сірого кольору яскраво й виразно виглядали історичні барвисті костюми.

10 березня 1920 р. «Гайдамаки» були вперше зіграні на сцені Київського оперного театру ім. К.Лібкнехта. Вистава мала надзвичайний успіх. В історії українського театрального мистецтва це перша національно-революційна вистава, яка стала подією в мистецькому житті України. У ній Курбас закріпив низку режисерських тез, які до того

часу перебували в стадії експерименту. Він розробив метод колективної декламації, застосував ритмічну розробку вистави, досягнув мистецької єдності в пластичному й звуковому втіленні драматургічного матеріалу, знайшов класичне вирішення народних сцен. Вперше у постановці Курбаса брали участь представники інших мистецьких шкіл: О. Загаров у ролі Благочинного, І. Мар'яненко – Гонти, О. Мішта – Лейби.

Відгуки публіки й критиків були, як завжди, різними, здебільшого – прихильними. У цьому контексті варто зацитувати спогади березільця Р. Черкашина про своє перше знайомство з Курбасівськими постановками: «Того вечора йшла інсценізація “Гайдамак” Тараса Шевченка у постанові Леся Курбаса. Незвичне для вуха галицьке прізвище на той час мені ще нічого не промовляло. Адже я потрапив на виставу “Березоля”, маючи надто обмежені уявлення про театральне мистецтво як таке. Побачене на сцені мене приголомшило, потрясло, вразило й захопило. Мальовничі костюми українських селян, козаків, польських конфедератів виразно контрастували з аскетичністю вільного від декорацій сценічного простору. Несподівано зазвучав у виставі авторський голос. Його відтворювали вдягнені у широкі сірі свити десять дівчат, що були названі у програмці “Десять слів поета”. Хвилююча оркестрова музика доповнювала піднесену емоційність сценічної мови й дії. Вражали виразністю узагальненого соціального змісту безсловесні пантоміми на музиці. Філігранно була розроблена гра прожекторів. Особливо блискучою здалася динамічна сцена-пантоміма бою, де у бурхливому темпі, синхронно зі звучанням оркестру змінювались конфігурації учасників масової битви на шаблях» [9, с. 18].

Надумку Я. Струхманчука, «беручи за сюжет відому поему Шевченка, Курбас хотів нам дати величезне і могутнє видовище, створити з неї містерію з прологом і хором, як в старовинній грецькій трагедії, з масовими сценами, повними динаміки, з великим патосом і жестом, підпорядковуючи все музичному ритмові... Такі твори, як „Гайдамаки”, вимагають прощі і маси народу. Для звичайного міщанського обивателя, що шукає в п'єсі цікавих історичних образів і реалізму, – це видовище нічого не дасть» [5, с. 526]. П. Рулін, Ю. Меженко, Й. Шевченко були одностайні в тому, цією виставою закінчилася ціла епоха в українській сценічній культурі й розпочалася її нова доба. Найбільший резонанс у публіки мав епізод вбивства Гонтою синів-католиків. П. Саксаганський назвав режисерські підходи Л. Курбаса «психопатичними». Що ж так обурило корифея української сцени? Відповідь на це питання подибуємо у спогадах В. Василька: «Однією з найважливіших сцен постановки був монолог Гонти над убитими синами... За лаштунками, десь віддалік, лунала музика українського козачка “Од села до села танці та музики...” Те, що трагічний монолог виголошувався актором на звучанні веселої мелодії козачка, обурило Панаса Саксаганського, що вважав такий прийом профанацією мистецтва, “курбалесівщиною”, як він казав, порушенням життєвої правди» [1, с. 167-168]. Іншої думки дотримувався Я. Струхманчук. За його твердженням, «сцену Гонти з дітьми на тлі веселої музики, яка ілюструє бенкет гайдамаків на згарищах, треба вважати вдатною». В унісон лунають і міркування В. Коряка: «Контрасти шевченківського тексту особливо різуче підкреслено веселою мелодією вуличного бенкету, яка бринить оддалеки в той саме час, коли Гонта йде крадькома ховать своїх дітей» [Цит. за: 3, с. 120].

Курбасівська постановка покликала до життя низку сценічних інтерпретацій драматичної поеми Т. Шевченка в інших театрах, які зазвичай використовували літературну редакцію Л. Курбаса, зроблену ним на початку 1919 р. (вона була видана «Книгоспілкою» в 1926 р.). У 1922 році Л. Курбас переніс виставу на сцену театру ім. М. Заньковецької, пізніше неодноразово повертався до поетичного шедевру Т. Шевченка у Кийдрамте (1920) й «Березолі» (1924, 1930). До слова, в репертуарі «Березолі» ця вистава зберігалася до 1932 р.

Режисер допрацьовував матеріал, шукав нові художні вирішення. Відомо, наприклад, що у виставі 1924 року Л. Курбас майже нічого не змінив, крім кількох реплік та деяких виконавців, призначивши на головні ролі Ф. Радчука, Л. Сердюка, Й. Гірняка, А. Бучму (його шинкаря сучасники вважали справжнім шедевром, навіть порівнювали



актора з Чаплінім). Величезний успіх спектаклю 1924 р. засвідчив: вистава з часом не втратила точності попадання в резонанс із геніальною поемою Т. Шевченка [2, с.234]. Згодом Ф.Якубовський, оцінюючи зміни в постановці, сконстатує: «„Гайдамаки” в основі такі, як і були... „Березіль” у „Гайдамаках” щороку показує певний щабель своєї театральної культури. І цього року (1926) він виявив чимало цікавого. Від давніх Курбасівських масових сцен, від хорової декламації через символізм і експресіонізм „Березіль” дійшов і до певного психологізму гри (...) Бучма – Гонта і Гірняк – єврей розірвали ту масивність, скульптурність усієї постановки, що колись над усім панували. Замість масивного, класичного Гонти – Мар’яненка, тепер був Гонта нервовий, сучасний, інтимний, Гонта – насамперед людина. Зацькована і глибоко нещасна, більше нещасна, ніж романтично-зłodійська постать була і з єврея – Гірняка. Мабуть, для загальної архітектоніки “Гайдамаків” це було гірше. Було порушено, розірвано їх суворі, до певної міри мелодраматичні пляни. Але для виявлення шабля, що на ньому тепер стоїть «Березіль», це була дуже цікава вистава» [5, с.527].

«Гайдамаки» повторювалися в багатьох театрах України й Канади (за свідченнями театрознавців відбулося понад півтори сотні показів). На думку Івана Мар’яненка, «назвати “Гайдамаків” лише кращою постановкою О.С.Курбаса було б невірно. Це одна з найвизначніших вистав українського радянського театру на зорі його розвитку. Це етапний твір в історії нашого театру» [5]. Ця епохальна вистава стала вінцем молодотеатрівських ідей і блискучим завершенням першого періоду творчості Леся Курбаса-режисера.

За наполяганням Л.Курбаса березильці працювали також над іншими творами Т.Шевченка. Так, С. Свашенко згадував, що після повернення з Білої Церкви «молоді березильці опрацювали й зіграли в етюдах майже всього “Кобзаря” Т. Шевченка» [2, с.151]. З.Пігулович занотувала, що якось вони отримали завдання «зробити п’єсу з Шевченкових “Царів”, проаналізувавши її зміст, визначити принцип і стиль постановки, оформити її як художники, підібрати музику”. Наступним завданням передбачалося складання плану постановки за самостійно обраним літературним матеріалом. Врешті, “режисер мусив написати п’єсу або переробити недосконалу в драматургічному відношенні п’єсу іншого автора, розібрати її, оформити сценічний кін, підібрати або написати музику. Написати характеристики на всіх дійових осіб”. Усі ці завдання невдовзі були реалізовані, а вже за кілька місяців (зважаючи на щоденникові записи В.Василька) вдалося помітно прискорити підготовку персональних проєктів: “Активно працює режлаб, уже всі майже здали постановку “Вавилонського полону” і “Царів” за Шевченком. Це означає, що всі здали: докладний текст, монтіровку, план мізансцен, виліпили макети, словом все, що мусить дати режисер, правлінню якогось театру”. Подальші характеристики окремих пропозицій свідчать про оприлюднення, можливо – обговорення всіх тих самостійних робіт, сенс здійснення яких цілком очевидний: практичне ознайомлення початківців із навичками самостійної роботи над майбутньою виставою дозволяло опанувати техніку режисерської експлікації» [2, с.177]. Ім’я Л.Курбаса безпосередньо зринає у зв’язку з виготовленням декорацій до «Царів» у макетній майстерні «Березоля». На чолі цієї майстерні стояв старший майстер В.Г.Меллер, а безпосередніми виконавцями були студенти 3-го курсу Інституту мистецтва майстерні Меллера. На завдання режисерської лабораторії «Березоля» вони виготовили макети до інсценізації «Царів». Ці роботи були переглянуті й обговорені учасниками режисерської лабораторії на чолі з Лесем Курбасом і в більшості були визнані «гідними до вжитку на сцені» [5, с.485]. Наразі відомо лише про одну театральну постановку, що «виросла» з цих експериментів – в Одеській майстерні «Березоля» (під керівництвом С.Бондарчука) режисер-асистент П.Долина таки поставив свою версію «Царів».

Традиції Курбасівських інсценізацій за творами Т.Шевченка не зникли в хуртовині сталінських репресій. Їхній вплив виразно помітний у діяльності «березильців» в еміграції. Так, у переліку вистав Театру-Студії Й.Гірняка й О.Добровольської за 1945-1946 рік значаться «Гайдамаки» й «Шевченківська вистава», яка включала «Великий льох», ліричні вірші,

«Лілею», «Відьму» [8, с.8]. У переліку інсценізованих «ліричних віршів» – «І широкою долину», «І небо невмите», «У неділеньку та ранесенько», «Не спалося, а ніч, як море». Як зауважив Б.Бойчук, поему «Гайдамаки» «було подано в обробці і в тонації Леся Курбаса, по можливості точно так, як проходила вона в двадцятих роках. Отже, це не була творча праця, а тільки відтворення того, що зробив Лесь Курбас і що було знищене радянською владою. Точніше, було це тільки звукове відтворення, бо руху не було, – актори просто сиділи під портретом Шевченка і читали, міняючи весь час темпо, міняючи настрої... В такому виді “Гайдамаки” втрималися в репертуарі Театру-Студії і були поставлені 22 рази у різних місцях поселення» [8, с.48]. Те ж стосується і «Шевченківської вистави», яка була повторенням того, що здійснив Курбас у «Молодому театрі» 11 березня 1919 р. Найкращою в цій постановці, за висновком студійців, була О.Добровольська в інсценізації «Відьми». «Шевченківська вистава» була поставлена 5 разів (двічі – в Ляндеку й Зальцбурзі у 1946 р., один раз – у Міттенвальді у 1948 р.). Постановки здійснювалися з нагоди Шевченківських роковин. Як вказував В.Ревуцький, ці вистави «для студійців мали два значення: першим було завдання чисто педагогічне, поставлене Гірняком і Добровольською, – а саме вишколення студійців у подачі слова; і друге – показати їм, як провадилися Шевченківські річниці у “Березолі”, як глибоко Курбас в своїй інсценізації ввійшов у суть поеми, показав її з традиціями античної драми, виводячи на сцену хор-слова поета» [7, с.92]. Прикметно, що паралельно актори Театру-Студії працювали над інсценізацією ревію І.Чолгана «Замотеличене теля», у другій версії якого поруч з іншими фрагментами драматичної «мозаїки» фігурували ювілейний жарт на «Гайдамаків» Шевченка й шарж на мотив поеми «Великий льох» (із підзаголовком «містерія еміграційної політики»). 27 червня 1964 р. вже інший колектив, створений Й.Гірняком й О.Добровольською, – Театр Слова – на відкритті пам'ятника Кобзареві у Вашингтоні інсценізував Шевченкових «Неофітів».

**Висновки.** Курбасівські інтерпретації творів Шевченка відіграли помітну роль в історії українського театрального мистецтва. І якщо не брати до уваги суто технічні аспекти, чіткіше проступає головне – органічна національна заангажованість театральної концепції режисера-новатора, на яку вказує Д.Лабінська: «Звичайно ж, глибоким відчуттям національного був пройнятий і український дореволюційний театр із його надзвичайно сильним музичним струменем, і театр “корифеїв”, який високо підняв культуру сценічного слова. Проте “Гайдамаки” Курбаса постали перед глядачами вже не як “малоросійська драма з піснями і танцями”. Цей спектакль утверджував національні традиції на рівні світового театру» [3, с.274].

#### Список використаної літератури:

1. Василько В. Театру віддане життя [Спогади] / В. Василько. – Київ : Мистецтво, 1984. – 407 с.
2. Єрмакова Н. Березільська культура: Історія, досвід [Текст] / Н. Єрмакова. – Київ : Фенікс, 2012. – 512 с.
3. Життя і творчість Леся Курбаса / [упоряд., наук. ред. Б. Козак]. – Львів ; Київ ; Харків : Літопис, 2012. – 656 с.
4. Кузякина Н. Лесь Курбас [Електрон. документ] / Н. Кузякина. – Режим доступу : <http://www.teatral.org.ua/articles/iz-istorii-teatra/les-kurbas-statya-nb-kuzyakinoj/>
5. Лесь Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників – документи / [За заг. ред. В.Ревуцького]. – Балтимор-Торонто : «Смолоскип», 1989. – 1016 с.
6. Лесь Курбас. Спогади сучасників : [збірка] / [за ред. В.С. Василька ; упоряд., авт. іст.-біогр. нарису і приміт. М.Г. Лабінський]. – Київ : Мистецтво, 1969. – 359 с.
7. Ревуцький В. Нескорені березильці: Йосип Гірняк і Олімпія Добровольська / В.Ревуцький. – Нью-Йорк : ОУП «Слово», 1985. – 201 с.
8. Театр-Студія Йосипа Гірняка й Олімпії Добровольської / [упорядк. Б.Бойчука]. – Нью-Йорк : Вид-во Нью-Йоркської групи, 1975. – 348 с.
9. Черкашин Р. Ми – березильці: театральні спогади-роздуми / Р. Черкашин, Ю. Фоміна; [упоряд. В. Собіянський ; передм. Н. Єрмакова]. – Б. м. : АКТА, 2008. – 336 с.

#### References

1. Vasylo, V. (1984). *Life will be given to the theater*. Kyiv: Art (in Ukr.)
2. Yermakova, N. (2012). *Berezil culture: History, experience*. Kyiv: Phoenix (in Ukr.)
3. *Life and work of Les Kurbas*. (2012). L'viv : Літопис (in Ukr.)

4. Kuziakyna, N. (1994). Les Kurbas. Retrieved from: <http://www.teatral.org.ua/articles/iz-istorii-teatra/les-kurbas-statya-nb-kuzyakinoj/> (in Ukr.)
5. Les Kurbas in theater, in the estimations of his contemporaries - documents (1989). Baltimore Toronto: Torch. (in Ukr.)
6. Les Kurbas. Memoirs of contemporaries (1969). Kyiv: Art (in Ukr.)
7. Revutskyi, V. (1985). *The rooted actors of the Berezil: Joseph Girnyak and Olympia Dobrovolska*. New-York: OUP «Word» (in Ukr.)
8. *Theater-Studio of Joseph Hirniak and Olympia Dobrovolska*. (1975). New-York: New York Group Publishing House (in Ukr.)
9. Cherkashyn, R. (2008). *We are the actors of Berezil: theatrical memories-meditations*. Kyiv : AKTA (in Ukr.)

**SKORYNA Liudmyla Viktorivna,**

Bohdan Khmelnytsky National University at Cherkasy,  
the docent of the Department of Ukrainian Literature and comparative studies  
e-mail: [skoryna@ukr.net](mailto:skoryna@ukr.net)

**ZAYINCHKIVSKA Lydia Ivanovna,**

People's Artist of Ukraine, deputy head of the department  
of educational work Bohdan Khmelnytsky National University at Cherkasy,  
e-mail: [kafilit@ukr.net](mailto:kafilit@ukr.net)

*SHEVCHENKIANA OF LES KURBAS*

*The article focuses attention on the peculiarities of interpretation of Taras Shevchenko works done by Les Kurbas. It is well known that the literary heritage of Kobzar accompanied the artist throughout his creative development, and it was reflected in his quest for a new theatrical form by interesting findings. The first references of having interest in the literary heritage of Shevchenko dates back to the period of time when L. Kurbas was studying in the gymnasium (1904 and 1906) - then the future artist performed at Shevchenko's memory evenings reading "The Testament." In "Ternopil Theater Evenings" L. Kurbas worked on "Nazar Stodolia". However, the most interesting for theater and literary critics are such innovative staging of Kobzar's works as "Shevchenko's play" (staged "The Great Cellar", "Heretic", "And the Sky unwashed ...", "On Easter, on Straw ...", "Couldn't sleep and the night like the sea ...", "In Sunday early morning ...") and "Haidamaky". Interpretations of Shevchenko's works, suggested by Kurbas, played a prominent role in the history of Ukrainian theatrical art, establishing national traditions at the level of the world theater.*

**Key words:** theater, Shevchenko, Les Kurbas, "Berezil", staging, interpretation.

*Одержано редакцією – 06.09.2017 р.*

*Прийнято до публікації – 4.10.12.2017 р.*

УДК 370.18 (477)

**ПОЛЩУК Роман Володимирович,**  
кандидат педагогічних наук, старший викладач  
кафедри теорії і методики фізичного виховання  
та спортивних ігор Черкаського національного  
університету ім. Б. Хмельницького  
e-mail: [kafilit@ukr.net](mailto:kafilit@ukr.net)

**ПРАЦІ ТАРАСА ФРАНКА З ТІЛОВИХОВАННЯ В КОНТЕКСТІ СПОРТИВНО-  
ОЗДОРОВЧИХ РУХІВ У ЗАХІДНІЙ УКРАЇНІ 1920-30-Х РОКІВ**

*Стаття перша: Контекст*

*У першій статті аналізується проблема фізичного здоров'я та фізичного виховання (тіло виховання) в педагогічному просторі України перших десятиліть ХХ ст., в період бездержавності, коли окремі території країни входили до різних імперій, а прояви національного*

самовияву українців мало враховувались чи й усіяко обмежувались. Більше уваги приділено з'ясуванню особливостей реалізації тіловиховних, оздоровчих складових в освітньому та суспільному просторі на теренах Західної України. Вказується на дві виразні тенденції реалізації тіловиховних аспектів: одна базувалась на ідеї культивування народних традицій і досвіду (пізніше названа етнопедогогікою), інша розвивалась за моделями, розробленими різними вченими, мислителями, які, втім, теж не ігнорували досвіду народної педагогіки.

Стисло осмислюється творчий доробок західноукраїнських педагогів (О.Барвінського, І.Боберського, І.Паньковича, А.Волошина, Т.Франка та ін.), які пильну увагу приділяли питанням фізичного здоров'я в освітньо-виховному процесі, розглядали його як органічну складову всебічного виховання.

**Ключові слова:** Західна Україна, фізична культура, тіловиховання, фізичне здоров'я, європейський досвід, народна мудрість, Іван Боберський, Іван Панькевич, Тарас і Петро Франки.

Вельми потужна в царині української та помітна в царині європейської гуманітаристики франкознавча тематика продовжує розвиватися й відкривати малознані чи призабуті сторінки. Скажімо, в одній із недавно опублікованих студій зазначається, що «життя та творчість Івана Франка і його родини нині добре вивчені. Однак неочікуваним і доволі несподіваним для шанувальників Франка й навіть франкознавців може виявитися те, що його сини були палкими прихильниками фізичної культури і належали до когорти перших українських фахівців, практиків і теоретиків, які в перші десятиліття ХХ ст. започаткували цю, ще малознану серед української спільноти нашого краю, справу» [1, с. 43].

Теза справді цікава й видимо несподівана, тож тим паче заслуговує на детальніший розгляд у контексті розвитку в Україні перших десятиліть ХХ ст. не тільки фізичної культури й виховання, але й педагогічно-освітньої сфери в цілому, означування в цій сфері проблеми фізичного здоров'я дітей і молоді тощо. Свого часу нам уже доводилося аналізувати аспект фізичного здоров'я в українській педагогічній думці та в контексті європейської педагогічної традиції відповідного часу [див.: 2, с. 62-69]. Зокрема висновувалося, що проблема фізичного здоров'я та фізичного виховання в педагогічній думці України XVIII – XIX ст. осмислювалася й реалізовувалась доволі специфічно, й на цю специфіку присутній вплив справляли суспільно-політичні обставини, бездержавний колоніальний статус України у складі різних імперій, а також загальне видимо нігілістичне ставлення до цікавої нам проблеми в усьому педагогічному дискурсі імперій. Певне наукове осмислення аналізована нами проблема здобувала хіба в працях окремих мислителів-педагогів – Г. Сковороди, К. Ушинського, О. Духновича, П. Лесгафта. Назагал же, як показує аналіз явищ і джерел, у т.ч. творча спадщина Т. Шевченка, П. Куліша, М. Драгоманова та ін., домінуючу роль у справі збереження і зміцнення фізичного здоров'я та у справі хоч якогось моделювання фізичного виховання відігравали національні (українські) традиції – народна педагогіка, незабутній досвід козацької педагогіки, родинне виховання. Зрештою, ці «три кити» практично завжди бралися до уваги й науковою педагогікою, в т.ч. і в столітті ХХ-му.

Необхідно хоча б коротко сказати і про суспільно-політичну ситуацію, яка у ХХ столітті зазнавала на європейському континенті і в Україні зокрема багатьох глибоких трансформацій, котрі присутнім чином впливали й на освітньо-педагогічну сферу, на рух і динаміку педагогічної думки. Щодо України, то вона до початку 1990-х років не мала реального державного статусу за винятком нетривалого часу УНР, лишалася підневільною і розділеною між імперіями, між різними країнами до 1939 р. Природно, що й педагогічна теорія і практика на тогочасних українських землях розвивалась у доволі специфічних умовах, основний акцент українськими педагогами робився на необхідності побудови національної освіти і школи, що в умовах фактичної бездержавності було малоімовірним.

І все ж на рубежі XIX-XX ст. у Європі та певною мірою в Російській імперії відбуваються демократизаційні процеси, які помітним і, в основному, позитивним чином позначаються й на педагогічній сфері. Ті процеси не були послідовними й безперервними,

бо революції та світові війни їх посутньо корегували й далеко не завжди позитивним чином. Національні (українські) пріоритети в освіті реалізувалися, хоч і не повносило й не послідовно, в добу УНР і в нетривалий період т.зв. «українізації» 1920-х років. Інші періоди буття України у ХХ ст. в сенсі національного розвитку не були сприятливими аж до здобуття нашою країною незалежності в 1991 році. Втім, про історичну долю України в минулому столітті, як і про рух педагогічної думки в Україні того часу, написано немало, тож кожен охочий легко знайде бажаний матеріал.

Україна, українська педагогічна теорія і практика, шкільно-освітня сфера у ХХ столітті розвивалися в доволі специфічних умовах. Як мовилося вище, Україна до 1939 р. була розділеною між різними країнами, за винятком кількох років визвольних змагань 1917-1921 років, не мала власної державності, оскільки державний статус України у складі СРСР був лише позірним. Таке становище тривало до 1992 року. Природно, що й національна (українська) педагогічна думка переважним чином мусіла зважати на суспільно-історичні обставини буття. Ідея національної освіти й національної школи теж не могла повносило реалізуватися в умовах бездержавності, тим паче, що категорія національного в Україні, яких би сфер життя вона не стосувалася, особливо ж – сфери освіти й виховання, завжди була під жорстким контролем імперської влади. Дещо вільніше український національний пріоритет в освітньо-виховній справі міг почуватися в західних краях України до 1939 року. Потужний національний імпульс отримала українська педагогічна теорія і практика в роки Української революції та національно-визвольних змагань 1917-1921 р.р., а також певний час у період т.зв. «українізації» до 1925-1926 р.р. Аналіз відповідних документів це переконливо засвідчує [див.: 3, с.365-408]. У цей час ідеї розвитку української національної школи й освіти плідно розробляли авторитетні педагоги Софія Русова, Іван Огієнко, Григорій Ващенко та інші, більшість із яких після встановлення більшовицької влади емігрували з України.

В історії української педагогічної теорії і практики ХХ століття, в педагогічних роздумах окремих діячів проблема фізичного здоров'я та фізичного виховання, як правило, не упускалася з уваги, знаходячи більш або менш виразно окреслені обґрунтування. Тут можна означити принаймні дві доволі виразні тенденції. Перша з них та, яка тісніше дотикається до активно пропагованої українською національно-демократичною педагогічною думкою ідеї національної школи, базованої передовсім на культивуванні народних цінностей, традицій і досвіду. В цій системі увага до проблеми фізичного здоров'я та необхідного для цього фізичного виховання, як правило, мала реалізуватися (й реалізувалася) через досвід і практику родинного виховання, народної та козацької педагогіки. Природно, тут малися (маються) на увазі і постійне піклування батьків про здоров'я дітей, і гартування здоров'я через поступове й відповідне віковій дитини прилучення її до праці, й розумне чергування праці та відпочинку, і прищеплення гігієнічних норм, і застереження від згубних звичок, і заохочення до плекання сили, спритності, витривалості тощо через розмаїту практику праці, відпочинку, ігор і змагальності.

Інша тенденція окреслювалася й мотивувалася, сказати б, науковою педагогікою, розробленою та обґрунтованою різними вченими, мислителями, діячами. Як правило, розв'язання проблеми фізичного здоров'я молоді, її фізичного виховання передбачалося через упровадження й реалізацію відповідного науково-педагогічного досвіду, в т.ч. «авторського», з попередніх епох і часів. Треба зазначити, що ця тенденція теж не ігнорувала досвід народної педагогіки, принаймні опосередковано, оскільки мудрі фахові педагоги, як правило, свої системи виховання вибудовували на досвіді людства (і конкретних народів).

Педагогічна думка й освітня практика в Західній Україні до 1939 р. розвивалися в дещо інакших умовах, ніж на інших українських землях. Імперська влада Австро-Угорщини до 1917 року, а після 1919 року – польська влада теж послідовно проводили агресивну політику денаціоналізації українців. Однак ж певні традиції європейської

демократії та особливо український громадський рух дещо послаблювали руйнівні потуги денаціоналізації, зокрема і в освітньо-педагогічній сфері. Громадські організації «Рідна школа» і «Просвіта», широко розгалужена в Галичині й на Буковині українська періодика (в т.ч. понад 40 суто педагогічних видань), діяльність багатьох патріотичних щодо України діячів відкривали ширші можливості для реалізації національної школи й освіти. Важливу місію в цьому процесі відігравали й молодіжні організації «Сокіл», «Луг», «Січ», «Пласт», в яких не тільки виховували різновікову (8–18 років) молодь в українському дусі, але і прищеплювали їй розуміння важливості здоров'я, здорового способу життя, навчали вмінь гартувати власне фізичне здоров'я. Зокрема, в організації діяльності «Пласту» велику роль відіграли Олександр Тисовський, Петро і Тарас Франки (сини І.Я. Франка), Іван Чмола та ін.

У Західній Україні перших десятиліть ХХ ст. плідно працювала й ціла плеяда талановитих педагогів (Олександр Барвінський, Іван Боберський, Антон Крушельницький, Іван Панькевич, Августин Волошин та ін.), які в багатьох своїх розмислах орієнтувалися на демократичну європейську педагогіку та основою педагогіки і шкільництва все ж обирали глибокий і різноманітний національний досвід освіти й виховання. Достатньо показовою в цьому сенсі є педагогічна діяльність закарпатця Івана Панькевича, на становлення педагогічних поглядів якого «мали, крім Я.А. Коменського, О. Духновича, К.Д. Ушинського, педагогічні принципи західноєвропейських учених Ягіча, Решетаря, Йордана...» [4, с. 148].

Попри жорсткий спротив «мадяронів, русофілів і чехізаторів», І. Панькевич послідовно впроваджував у навчально-виховний процес досвід української етнопедагогіки, в т.ч. і в царині гартування фізичного здоров'я. Цей педагог особливої уваги надавав зовнішньому виглядові вчителя, зокрема і його фізичному станові як важливим засобам виховного впливу [там само, с.152].

Досвід Івана Панькевича багато в чому продовжив інший видатний громадський діяч і педагог із Закарпаття Августин Волошин. Великий симпатик ідей Я.А. Коменського, інших знаних європейських педагогів, А. Волошин залишив різногранну організаційно-педагогічну, педагогічно-психологічну й науково-методичну спадщину, в якій, зокрема, досить виразно окреслив зміст виховання, означивши в ньому такі складові: «1) фізичне; 2) розумове; 3) естетичне; 4) трудове; 5) морально-виховне; 6) родинне» [5, с.76]. Звертаємо увагу, що першим серед складових гармонійного розвитку особистості А. Волошин ставив фізичне виховання, тобто – аспект здоров'я. Він був певен, що «фізично здорова, розумово, морально, етично й естетично вихована людина має бути й відданим патріотом свого народу, своєї країни» [Там само, с.76]. При написанні підручника з методики проведення уроків педагог розробив і методику проведення уроків фізичної культури, зокрема – гімнастики.

Попри несприятливі суспільно-політичні обставини, про які йшлося вище, на землях Галичини до 1939 року фізкультурно-спортивний, оздоровчий рух поступово набирив розвитку й різних організаційних форм, частково «скопійованих» із Заходу (мовиться перш за все про організацію різних спортивних товариств, уже названих вище). У Галичині поступово сформувалася група активних і компетентних пропагандистів фізкультури і спорту як важливих форм здорового способу життя й забезпечення фізичного здоров'я передовсім молодого покоління. Природно, що найефективніше такі оздоровчі завдання можна було здійснювати через шкільно-освітню систему. За впровадження системного фізвиховання в навчальних закладах Західної України активно взялися Іван Боберський, Степан Гайдучок, Едвард Жарський, Петро і Тарас Франки, Іван Ющишин та ін. Серед цієї плеяди особливо виділявся Іван Боберський, який, крім усього, розробляв і теоретичні заходи впровадження фізкультури та фізвиховання в освітній процес, розробляв, поряд із іншими, методику цього впровадження. Сучасні науковці, які досліджували теорію і практику впровадження фізвиховання названими галицькими ентузіастами, виявили, «що фізичне виховання молоді будувалося на основі принципів

гармонійності, природовідповідності, здорового способу життя, різноманітності і поєднання засобів, вікової різнорідності груп. Принцип гармонійності орієнтував фізичне виховання на формування всебічного розвитку людини, яка гармонійно поєднувала духовні та фізичні сили» [6, с.52]. Цілком очевидно, що цитована настанова формувалася з використанням відповідного національного (скажімо, Г. Сковорода, К. Ушинський) і зарубіжного (наприклад, Ж.Ж. Руссо, Дж. Локк та ін.) педагогічного досвіду. Важливо підкреслити й те, що, скажімо, Е. Жарський головною умовою реалізації принципу гармонійності в процесі фізичного виховання розумів і обстоював такі засоби й методи, «які б гарантували розвиток усіх фізичних якостей людини і водночас сприяли виявленню індивідуальних здібностей (індивідуальний підхід – Р.П.), а в результаті створювали б багатий фонд життєво важливих рухових умінь та навичок» [Там само, с. 52].

Теоретики й методики реалізації системи фізичного виховання та оздоровлення молоді Галичини принципово наполягали саме на системності підходу до такої важливої сфери (той же І. Боберський, С. Гайдучок та ін.). При цьому домінуючими зміцнюючими в системі оздоровчих дій бачилися фізичні вправи з тіловиховання: руханка (гімнастика), рухові забави, ігри, спортивні змагання. Обов'язковими були застереження щодо якогось однобічного розвитку певних складових тіла. Особлива роль у процесі фізичного тіловиховання відводилася гімнастичним вправам (перекладина, бруси, кінь), які впливають і на естетичне сприйняття дійсності, на розвиток т.зв. «почувань краси».

Хоч західноукраїнські педагоги урокам фізичного виховання надавали великого значення, але ними – уроками – зовсім не вичерпувалася відповідна робота, системність і ефективність якої залежала також від інших форм діяльності – позаурочної та позашкільної: «...урок розглядався лише як початок вирішення завдань, їхнє поглиблення передбачало заняття протягом усього дня в позакласній і позашкільній діяльності. Для цього створювалися шкільні спортивні гуртки, організовувалися мандрівки, паузи, рання руханка, спортивні секції, фестини, змагання, руханкові виступи» [Там само, с. 53].

Цікавою і вельми знаковою, в дусі європейської педагогіки, особливістю розмислів і практики галицьких педагогів у царині тіловиховання й оздоровлення була увага до гендерних аспектів плекання здоров'я, що виявилось в розробці певної оздоровчої системи для дівчат і жінок, чий організм усе ж має відмінності порівняно з організмом чоловіка («Жінці характерні рухи тіла чи поодиноких його частин «як гарніші, плавніші, естетичні» [Там само, с. 53]. У цьому ж питанні сучасні дослідники апелюють до праці галицької громадської діячки й педагога поч. ХХ ст. Оксани Суховерської «Роль жінки у фізичному вихованні», в якій мовиться, що «...через жінку можна оздоровити цілий народ. Жінка й мати може привести на світ здорове покоління, як вихователька – може покермувати далшим здоров'ям дітей та впоїти в них переконання, що здоров'я – це скарб, що є власністю не лише даної людини, але цілого народу» [Цит. за: 6, с. 53].

Загалом же в Галичині до 1939 року мережа заходів, спрямованих на фізичне оздоровлення людей різного віку і статі, набула поширення, вийшовши за межі освітніх закладів і набравши різних форм культурно-спортивних свят виразного національного (українського) спрямування: «День мужських і жіночих гінців», «День лешстарських гінців», «Спортивне свято сільських дружин», «День українського спортсмена» та ін., які набирали вельми масового характеру та були популярними в народі.

Такі уваги до проблем виховання взагалі й тіловиховання зокрема, «виникнення перших організованих форм фізичного виховання, мали потужний вплив на процес формування модерних націй» [1, с. 43]. Показово, що в цьому процесі помітну роль відіграли й сини Івана Франка, зокрема Тарас Франко – письменник, перекладач, а ще – автор монографій «Історія і теорія руханки» та «Розвій руханки серед українців».

Після приєднання західноукраїнських земель до складу УРСР (СРСР) більшість аналізованих нами національних традицій у сфері тіловиховання була занедбана, натомість поширилася уніфікована в межах СРСР система фізвиховання й оздоровлення.

### Список використаної літератури

1. Сова А., Тимчак Я. Сини Івана Франка – перші українські фахівці з руханки та змагу / Андрій Сова. Ярослав Тимчак // Вісник НТШ. – Число 56. – Львів, 2016. – С. 43-47.
2. Поліщук Р. Здоров'я. Гармонія. Особистість: Фізичне здоров'я як чинник формування особистості у спадщині видатних українських педагогів ХХ ст. Монографія / Роман Поліщук. – Ч-си, 2015. – 220 с.
3. Історія української школи і педагогіки: Хрестоматія / Упоряд. О.О.Любар; За ред. В.Г.Кременя. – К., 2003. – 766 с.
4. Ходанич П.М. Етнопедагогіка Івана Панькевича / П.М.Ходанич // Педагогіка і психологія. – 2003. – №1. – С. 147-154.
5. Євтух М., Кемінь В. Августин Волошин: освітня діяльність та педагогічні погляди / Микола Євтух, Володимир Кемінь // Рідна школа. – 1998. – № 4. – С. 75-78.
6. Шиян Б., Боднар Я. Теоретико-методичні засади фізичного виховання молоді Галичини кін. ХІХ – поч. ХХ ст. (до 1939) / Богдан Шиян, Ярослав Боднар // Фізичне виховання в школі. – 2004. – № 3. – С. 51-54.

### References

1. Sova, A., Tymchak, Ya. (2016). Sons of Ivan Franko as the first Ukrainian specialists of the Physical Jerks and Competitions. *Visnyk NTSH (Almanac of Taras Shevchenko scientific society)*, 56, 43-47 (in Ukr.).
2. Polishchuk, R. (2015). *Health.Harmony. Personality: Physical health as a factor of the formation of the Personality in the works of the famous Ukrainian Pedagogues of the 20<sup>th</sup> century*. Cherkasy (in Ukr.).
3. *History of the Ukrainian school and pedagogics: readings* (2003). In V. G. Kremin` (Ed.). Kyiv (in Ukr.).
4. Hodanych, P. M. (2003). Ethno-pedagogics of Ivan Pan`kevych. *Pedagogics and psychology*, 1, 147-154 (in Ukr.).
5. Yevtukh M., Kemin` V. (1998). Augustin Voloshyn: educational activities and pedagogical views. *Native school*, 4, 75-78 (in Ukr.).
6. Shyyan, B., Bodnar, Ya. (2004). Theoretical and methodical principles of the Physical Education of Youth of Galicia in 19<sup>th</sup> - beginning of twentieth century (until 1939). *Physical education at school*, 3, 51-54 (in Ukr.).

**POLISHUK Roman Vladimirovich**,  
Ph.D. in Pedagogy, Senior Lecturer in the  
Theory and Methodology of Physical Education  
and Sports Games of Cherkasy National University  
them B. Khmelnytsky  
e-mail: [kaflit@ukr.net](mailto:kaflit@ukr.net)

### TARAS FRANKO'S WORKS ON BODY EDUCATION IN THE CONTEXT OF SPORT RECREATIONAL MOVEMENTS IN THE WESTERN UKRAINE OF THE 1920-30S

#### Article One: Context

The first article analyzes the problem of physical health and physical education (body education) in the pedagogical space of Ukraine in the first decades of the twentieth century, during the period of non-sovereignty when some territories of the country belonged to different empires, and the manifestations of Ukrainians' national self-expression were not taken into account or even limited. More attention is paid to the clarification of implementation peculiarities of body education and health components in the educational and public space in the territory of Western Ukraine. There were two distinct trends in the implementation of body education aspects: one was based on the idea of cultivating folk traditions and experience (later, it was called ethno-pedagogy), the other one was developed on the models designed by different scholars, thinkers, who did not ignore the experience of folk pedagogy either. We consider the creative works of Western Ukrainian educators (O. Barvinsky, I. Bobersky, I. Pankovych, A. Voloshyna, T. Franko, etc.), who paid great attention to the issues of physical health in the educational process, considering it as an organic component of comprehensive education.

**Key Words:** Western Ukraine, Physical Culture, Body Education, Physical Health, European experience, folk wisdom, Ivan Bobersky, Ivan Pankevych, Taras and Petro Franko.

*Одержано редакцією – 24.03.2017  
Прийнято до публікації – 4.10.2017*



## РЕЦЕНЗІЇ. ВІДГУКИ. ВРАЖЕННЯ

УДК 821.161.2.09

**КОШОВА Інна Олексіївна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури та компаративістики Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького  
e-mail: [koshova\\_i@ukr.net](mailto:koshova_i@ukr.net)

**«КОЛЬОРОПИС» СТЕФАНА-АРПАДА МАДЯРА: ВРАЖЕННЯ**

*Мадяр Стефан-Арпад Кольоропис. Колірний образ сучасної української поезії. – К.: Громадська Академія «МОДУС КОЛОРИС», 2009. – 160 с.*

*Замість рецензії*

Ця книжка стала для мене неймовірним відкриттям. Пригадую, як уперше взяла в руки «Кольоропис» С.-А. Мадяра і була вражена: поетичні тексти в кольорі, як це можливо? Слово як барва, кольорове поетичне слово! Я тоді тільки починала займатися дослідженням семантики кольору, поринула в дивовижну стихію барв поетичних і прозових творів наших митців і відкрила для себе їх заново. С.-А. Мадяр (про це я прочитала в книзі) мріє створити кольорову карту України (!), адже орнамент, який витворюється за кожним поетичним чи прозовим текстом, указує, словами письменника й автора передмови «Кольоропису» Юрка Покальчука, на «глибинну внутрішню спорідненість поета... зі своїм краєм». Коли я вперше прочитала про це, у мене виникла надзвичайно зухвала думка: Стефан Мадяр пише картини, інтуїтивно відчуваючи/переживаючи текст, а я науково, через точний підрахунок кольорових доміант покажу ці твори.

С.-А. Мадяр написав: «Сорочинський ярмарок» – це українська плахта, барвистий колористичний символ жіночої величі та гідності, втаємниченості та загадковості кольору в народній самосвідомості українців». «“Сорочинський ярмарок” – українська плахта... Чи має рацію художник С.-А. Мадяр? Які кольори домінують у “Сорочинському ярмарку” і якого кольору “Вечори на хуторі біля Диканьки?”», – питала я себе. Так почалося моє дослідження кольорового світу Миколи Гоголя, в яке я поринула на кілька років. Вивчення колоративів у творчості М. Гоголя показало, що «Вечори...», як і вся рання українська творчість митця, є надзвичайно сонячними, веселковим, повними світла – світла Господнього в душі М. Гоголя, а відтак і в його творах. Любов до своєї землі, народу, історії, пісні струменить і пульсує в багатобарвності українських творів митця і свідчить про нього як про письменника українського. Не лише «Сорочинський ярмарок», а й усі «Вечори на хуторі біля Диканьки» – це кольорова плахта. Стефан Мадяр правий й!

Згодом з'явилась і тема моєї докторської дисертації, присвячена дослідженню художньої семантики кольору в українській модерній новелістиці. Потім було телефонне знайомство з паном Стефаном, він прислав мені свій «Кольоропис», і тепер у бібліотеках Черкас є кольорові тексти цього прекрасного талановитого угорсько-українського митця. Коли ж я відвідала майстерню Стефана Мадяра і поспілкувалася з цим дивовижним чоловіком, захопленим враженням не було меж. Я побачила вже не репродукції, а «живі» картини митця! Картина С.-А. Мадяра «Колірний образ новели Василя Стефаника “Камінний хрест”» полонила мою уяву: вона схожа на тканий вовняний гуцульський ліжник. Художнику вдалося створити фактурний ефект «грубої тканини», техніка виконання мазків така, що, здається, вони «стирчать», як ворса на вовняному плетиві, шорстка поверхня виглядає живою, і саме фактура та поєднання кольорів створює це враження живості й рельєфності.

Із часом свої дослідження, присвячені вивченню символіки кольору та особливостей поезики творів Т.Шевченка, І.Нечуя-Левицького, М.Драй-Хмари,

В.Симоненка, М.Старицького, С.Гулака-Артемівського, я об'єднала в книгу «За словом колір», назву якої взяла з передмови Юрка Покальчука «За гранями слова», де він пише про дивовижне відкриття Стефана Мадяра, котрий «за поєднанням слів» побачив «поєднання кольорів, які врешті складають зрозуміле і прийнятне усім плетиво народних образів». Кольоропис відтак став предметом моєї особливої уваги, адже колір допомагає художнику слова виразити свої думки й почуття, відчуті зміст кольорового образу – означає проникнути в глибини несвідомого письменника, пізнати своєрідність його творчої лабораторії, зрозуміти особливості стильової манери, збагнути складні перипетії долі митця, потрапити в незбагнений світ художнього слова, у використанні кольору полягає одна з найбільш індивідуальних рис авторського бачення світу і втілення його в художній практиці.

Сьогодні ця «кольорова» угорсько-українська дружба продовжується дуже плідно. Пан Стефан створив обкладинку для моєї книги, на якій (я про це мріяла ще коли досліджувала кольористику М. Гоголя(!)) – репродукція його картини «Колірний образ повісті Миколи Гоголя “Сорочинський ярмарок”».

У Черкаському національному університеті ім. Б. Хмельницького діє арт-студія книготерапії «Art\_book», де художнє слово в поєднанні з арт-терапевтичними процедурами (психомалюнок, аплікація, піскотерапія, хенд мейд, інсценізація, метод корекційного читання тощо) допомагає глибше, досконаліше сприйняти/відчуті текст і вийти на шлях самопізнання й самореалізації, досягти психологічної зрілості, і «Кольоропис» Стефана Мадяра дуже в цьому допомагає.

А ще я зі своєю дитиною, користуючись порадами пана Стефана, так учу напам'ять поетичні тексти – ми їх просто малюємо! Раджу всім вихователям і педагогам – навіть найскладніші для вивчення твори, здобувши нове життя в кольорі, оживають у дитячій уяві й легко запам'ятовуються. Отже, і тут Стефан Мадяр правий!

**KOSHOVA Inna Oleksiyivna,**

Bohdan Khmelnytsky National University at Cherkasy,

the docent of the Department of Ukrainian Literature and comparative studies

e-mail: [koshova\\_i@ukr.net](mailto:koshova_i@ukr.net)

*Одержано редакцією – 12.12.2017*

*Прийнято до публікації – 4.10.2017*

УДК 821.161.2.09

**ВЕРТИПОРОХ Оксана Володимирівна,**  
кандидат філологічних наук, доцент кафедри  
української літератури та компаративістики  
Черкаського національного університету  
ім. Б. Хмельницького  
e-mail: [vertuporoh@i.ua](mailto:vertuporoh@i.ua)

### **НАГАДАТИ ПРО НАШЕ МИНУЛЕ У СТИЛІ БРАТІВ КАПРАНОВИХ**

*Брати Капранови. Забудь-річка. Роман. – К.: Нора-Друк, 2016. – 554 с.*

У продажу нова книга відомого українського літературного бренду – Братів Капранових з'явилась 21 березня 2016 року. Коли до рук потрапив роман «Забудь-річка», то відразу виникли асоціації з легким розважальним читвом на кшталт «Кобзаря 2000». Проте з обкладинки книги, а потім із перших сторінок стало зрозуміло, що буде актуальною зовсім не іронічна, на межі етнофольку, інтерпретація тексту, а щось набагато серйозніше, те, що викликатиме певну рефлексивну обсервацію. Книга змушує задуматись, що ми знаємо про свій родовід? І справді прочитавши сотню сторінок, стає

зрозуміло, що автори осягнули важливу грань нашої літературної спадщини – історичне минуле і нашу історичну пам'ять. І зробили це досить майстерно.

Історія така: у хаос Другої світової війни потрапили троє молодих хлопців – Степани Шагути. Комсомолец Павло Соколенко воює у 14 гренадерській дивізії Ваффен СС «Галичина», син сотника армії УНР Святослав Ліщинський воює у Червоній армії, а справжній польський жовнір Степан Шагута, від якого пішли інші Шагути – в УПА. Долею судилось змінити кожному свої імена, щоб вижити самим та зберегти свої родини. За багато років по тому випадково зустрічаються двоє їх нащадків і між ними спалахує кохання. Уляна і Степан ведуть родинне історичне розслідування трьох доль, які переплуталися і стали фактично однією потрібною долею – долею українця у Другій світовій війні. І вже потім долею українців у вирі подій 2014-2016 років – Майдан, війна...

Основним концептуальним образом є образ Забудь-річки і тут варто удатися до більшої цитати: «Забудь-річка тече між нашим і потойбічним світом. Наші предки вважали, що коли душа переселяється з одного світу в інший, вона перелітає через Забудь-річку і забуває все, що було на цьому боці. Для надійності. Помер — перелетів і забувся. Народився – перелетів назад і знов забувся. Тому ми не пам'ятаємо, що було з нами в минулих життях». Так авторами акцентується питання нашої пам'яті, а ще найважливіше питання – індивідуального і колективного національного самоусвідомлення. Бо лише та людина здатна змінитись на краще і таким чином змінити світ, котра усвідомлює себе, а потім й інших, свою темну сторону, отой світ загадкового й не завжди світлого позасвідомого. Усвідомитись – означає пам'ятати свій гріх, гріхи своїх предків, їхні тернисті шляхи і таким чином уберігати себе і своїх нащадків від помилок, або ж породжувати (вже усвідомлено і це найбільший гріх) «енне» коло зла. До такого висновку і приходять головна героїня роману Уляна: «Знаєте, я ніколи особливо не цікавилася історією, але зараз, коли раптом зіштовхнулася... – вона не змогла добрати слів. – Слово честі, іноді складається враження, що оцю, як ви її назвали, Забудь-річку, хтось прокопав просто між нами і батьками, щоб ми не змогли довідатися, ким є насправді. І це сталося у кожній родині, у кожній хаті... Бо Забудь-річку вирито у кожній родині, поперек людської пам'яті». І тому попри певні закиди критики, що це по-справжньому любовний жіночий роман, все ж прочитавши його, весь час відчуваєш вагу серйозності й трагічності основної тематичної лінії – потрібно ще раз заглянути в архіви пам'яті, знаючи, що, можливо, десь у твоїй родині попри вириту «Забудь-річку» можливо озивається голос твого пра... пра... прадідуся чи бабусі з прагненням нагадати про щось значуще і важливе для твоєї родини...

Слід також додати, що історичні пласти роману виписані з достовірною точністю та тонким знанням усіх деталей (основні лінії фронтів, осередки партизанського руху, особливо побут, одяг військових тощо). Потрібно віддати належне тривалій клопіткій статистичній, фактологічній і характерологічній праці авторів. Центральний образ твору – це пам'ять про рід і власну історію, яку потрібно берегти й передавати наступним поколінням. Колоніальні матриці нашого минулого і сучасного довгий час не дозволяли активно відрефлектувати ці проблеми, тому ця книга є ще й психотерапією поколінневої травми. Поколіннева проблематика виписана влучними і деталізованими художніми засобами. Автор репрезентує історичну епоху в долях персонажів – Степана Шагути, його нащадків. Відтак, епічна сила і переконливість твору дозволяють віднести його до сучасної белетристики.

Потрібно відзначити, що авторами акцентовано на оптимістичній ноті (на відміну від песимістичних інсталяцій у «Щоденнику моєї секретарки»). Уляна і Степан – досить життєрадісні, позитивні особистості, матеріально незалежні, відкриті до нових почуттів і звершень, незважаючи на внутрішню рефлексію над трагічним минулим своїх предків, котрими генетично, як стверджують психологи, переходять від старших невротичні переживання, пов'язані з травматичним синдромом минулого, з вимушено забутим і

репресованим досвідом, який не пережитий своєчасно, має бути повернений у наступних поколіннях. Є навіть такий термін – постпам’ять (М.Гірш). Таким чином, постпам’ять Уляни і Степана повертає до глибинної рефлексії, пережитої їхніми попередниками психічної травми – екзистенційного переживання минулого крізь призму сучасного й у дискурсах сучасного (Уляна і Степан стають активними учасниками Євромайдану, Степан згодом стає учасником бойових дій на Сході)

Як бачимо, внутрішні філософсько-психологічні рефлексії авторів іронічного й розважального читива, яке вони колись оприявнили в «Кобзарі 2000», нарощуються у романах «Щоденник моєї секретарки», «Забудь річка».

Таким чином, висновуючи, скажемо, що автори своїм детективно-пригодницьким історичним романом вписуються в контекст сучасної літератури, в якій наразі саме така письменницька саморефлексія є надзвичайно важливою, оскільки з психоаналітичного погляду має терапевтичний ефект, ефект зцілення від травм минулого, що призводить до очищення й оздоровлення індивідуального позасвідомого й активізації колективного.

**VERTYPOROKH Oksana Volodymyrivna,**  
Candidate of Philological Sciences,  
Associate Professor at the Department of  
Ukrainian Literature and comparative studies  
Bohdan Khmelnytsky National University at Cherkasy  
e-mail: [vertuporoh@i.ua](mailto:vertuporoh@i.ua)

*Одержано редакцією – 24.09.2017  
Прийнято до публікації – 4.10.2017*

**РОМАЩЕНКО Людмила Іванівна,**  
доктор філологічних наук, професор  
кафедри української літератури та  
компаративістики Черкаського національного  
університету ім. Б.Хмельницького  
e-mail: [lirom5@ukr.net](mailto:lirom5@ukr.net)

## **ДІАЛОГ КУЛЬТУР НА БЕРЕГАХ БАЛТИКИ**

Уже удвадцятьє на узбережжі Балтійського моря, у Гданську-Сопоті, відбуваються міжнародні літературно-освітні читання, організовані Гданським університетом за сприяння інших організацій. Вони збирають науковців із багатьох країн світу: Польщі, Білорусі, Росії, України, Естонії, Франції, Норвегії, Фінляндії, Австрії, Великобританії, Італії, Німеччини, Туреччини, США та інших країн. Нинішні – ювілейні – мають назву „Діалог культур у літературі і мистецтві”, а перші розпочиналися зовсім не офіційно, з ініціативи їхнього незмінного організатора і натхненника, професора *Лоли Уткірівни Звонарьової*, яка має українське коріння і через те небадужа й до української культури. Відбувалися у варшавському будинку *Веслави Ольбрих-Навроцької* – члена Спільки польських письменників і члена Європейського товариства культури, президента Фонду „Славика Ориентале”.

З пані Веславою ми замешкали цьогоріч в одному номері, і вона захоплено, як і годиться справжньому науковцю, вводила й мене у світ власних наукових інтересів – знайомила з творчістю Сигізмунда Кржижановського. І її зусилля не пропали даремно: мене зацікавила творчість письменника, поляка за походженням, філософа, історика і теоретика театру. Він народився на околиці Києва, навчався в Київській гімназії, пізніше – на юридичному факультеті Київського університету (де навчався ще один польський

письменник Ярослав Івашкевич). У київських газетах друкувалися його дорожні нариси, написані після поїздок до Німеччини, Австрії, Франції та Італії. Так що „український слід” у життєтворчості Кржижановського ще чекає на своїх дослідників. Тож із цікавістю взялася за читання його „Казок для вундеркіндів” – єдиної книги в університетській бібліотеці, уже сама назва якої натякає на її інтелектуально-філософський характер.

Вражаюче урочистою стала хвилина мовчання, якою вшанували активних учасників попередніх читань, які, на жаль, пішли із життя.

На пленарному засіданні після незмінних у таких випадках офіційних привітань були заслухані доповіді: „Новітня польська поезія в перекладі російською мовою” *М. Вавжкевича* (Варшава, Польща), „Генега літератури російської еміграції” *О. Пуссінен* (Хельсінкі, Фінляндія), „Образи і символи російської класики в ілюстраціях паризького художника Олександра Алексєєва” *Л. Звонарьової* (у співавторстві з *Л. Кудрявцевою*), „Вплив польської художньої культури на духовно-моральне становлення творчої особистості у ХХ столітті” *О. Бархатова* (Москва, Росія), „Українсько-польська ідентичність у романі В. Бахревського „Люба Україна. Довгий шлях до себе” *Л. Ромащенко* (Черкаси, Україна), „Російські поети татарського походження” *Л. Газізової* (Казань, Татарстан), „За нашу і вашу свободу!” Безкровна опозиція польської і російської еміграції у ХХ столітті” *П. Спитек* (Варшава, Польща) та ін.

Плідною, хоч іноді й дискусійною була діяльність круглих столів „Літературна преса вчора і сьогодні”, „Література та екологія” та ін.

Цікавим виявився виступ професора Інституту східнослов'янської філології Гданського університету *Ірени Фіалковської-Яняк* – однієї з організаторів щорічних читань. Вона зазначила, що нині у світовій літературі пейзажної лірики в узвичаєному розумінні не існує – про природу мовиться в постапокаліптичному плані: як знищується довкілля, втрачається найцінніше.

Коли мені запропонували висловитися з приводу ситуації в українському письменстві щодо екологічної проблематики, то погодилася, що й в українській пейзажній ліриці посилюються апокаліптичні мотиви, особливо після чорнобильської катастрофи. На підтвердження цієї думки (і на прохання аудиторії) процитувала рядки Л. Костенко, у пейзажній ліриці якої вочевидь мотив гармонії людини і природи („Шипшина важко віддає плоди...”) переростає у мотив апокаліпсису: „Ми дикі люди, ми не знаєм звичаїв. Ми нищим ліс. Ми з матір'ю на „ти”. Ми свій кінець пришвидшуєм, пришвидшуєм у колективних нетрях самоти. Душа ніяк не вийде із-під варті. То культ особи, то культура мас. Колись ми, кажуть, виникли від мавпи. Надалі мавпа виникне від нас” („Коротко як діагноз”).

Наукові теоретико-літературні роздуми учасників круглого столу „Література та екологія” переходили у площину дієво-практичну: слід робити конкретні справи, щоб наша планета стала кращою. І наводилися яскраві приклади: блогери через Інтернет оголосили акцію по збиранню сміття в чи не найзабрудненіших місцях РФ – Норильську і Челябінську, а львів'яни самоорганізувалися, щоб очистити місто від завалів сміття, перед якими виявилася безпорадною місцева влада. А ще мені пригадалася знайома пані Зося із гірського міста Закопаного. Одного разу ми з нею йшли до костюлу. Після дощу з гір стікали струмки до водостоків. Побачивши в одному з них папірці від морозива, вона зі словами „То dzieci” („Це діти”) заходилася виймати з решітки папірці (бо, мовляв, засмітиться водостік), хоча була по-святковому вбрана. Чи ж дочекаємося ми, що й у наших співвітчизників буде така свідомість і таке ставлення до навколишнього світу?! Ну, як тут не згадати розпачливі висловлювання колеги, яка побувала біля новозбудованого фонтану в Умані і бачила, як городяни в очікуванні видовища витоптали розквітлі клумби...

Як і в попередні роки, незмінним атрибутом читань стали творчі зустрічі, вечори, концерти, презентації книг (і часописів) *Л. Звонарьової*, *Г. Певцова*, *Б. Бартфельда*, *Л. Фролової*, *Р. Мінакової*, *О. Петрової-Ройгно*, *В. Бахревського*, *Л. Газізової*,

К. Шатровського, О. Бархатова, Н. Батракової, Н. Шамардіної, С. Телюка, М. Мархлевської, Т. Хлебянкіної, В. Алєєвої-Недоброво, З. Алькаєвої, О. Пуссінен, А. Ямпольської та ін.

Чи не найбільше запам'ятався виступ В. Бахревського – дитячого письменника-казкаря. Владислав Анатолійович говорив про архіважливу роль дитячої літератури у формуванні юної особистості, про необхідність дитячими творами прищеплювати наймолодшим читачам доброту, здатність до співпереживання, дружелюбність (тоді як останнім часом література все частіше перетворюється на літературу ненависті). На його шире переконання, девізом творів для дітей має стати – „Давайте дружити, любити одне одного (людей і народи)”.

Владислав Анатолійович є водночас майстром історичної прози, зокрема автором роману про Хмельниччину „Люба Україна. Довгий шлях до себе” і роману про Розумовських. На моє питання, як йому вдалося поєднати дві такі, здавалося б, різні грані творчості (історична проза і казкаство) повідав...

У дитинстві йому дуже подобалася казка „Теремок” (так хотілося жити всім разом), тож ставши письменником, спробував і сам писати для дітей.

А захоплення історією прийшло після поїздки до Києва і Канева, куди йому, тоді піонеру, мама купила путівку. Неймовірно враження справили відвідини Києво-Печерської Лаври, після чого самому захотілося писати на історичну тему.

У попередніх розмовах з автором цих рядків Владислав Анатолійович неодноразово зізнавався у своїй любові до України і пов'язував з нею своє становлення як митця. Стверджував, що його письменницький стаж розпочався з далекого 1953 року, саме з тієї екскурсії до серця України. Тож на подарованій мені книзі „Люба Україна. Долгий путь к себе” Владислав Анатолійович залишив такий інскрипт: „Первые мои стихи, с которых начинается мой писательский стаж, посвящены Украине и Шевченко”. І графічно сама книга оформлена у двох кольорах – жовто-золотистому і синьо-голубому (кольори українського національного прапора).

Владислав Анатолійович порушував ще одну дуже важливу проблему – втрату скарбів національної мови, у зв'язку з урбанізаційними процесами. З метою її збереження створено „Товариство казкарів”, покликане захопити юного читача красою рідного слова, адже в епоху комп'ютерних технологій справжньою бідною стало небажання дітей читати (і не тільки, навіть студенти-філологи нерідко заміняють читання художніх текстів критичними коментарями).

А ще окрасою читань стали концертні програми Віри й Олексія Астрових, виставки художників Н. Баженової, Л. Юкіної, Олександра та Інни Кабанових, мистецькі полотна яких вирізнялися доволі оригінальною технікою.

Гданськом і Сопотом моє перебування в Польщі не завершилося. Попереду, як завжди, на мене чекало Закопане, з музеєм Кароля Шимановського – композитора, піаніста, нашого земляка (уродженець села Тимошівки Кам'янського району Черкаської області, ім'я якого носить місцева школі, а в Черкасах діє польське товариство, назване іменем всесвітньо відомого музиканта). А ще – зі щорічними міжнародними фольклорними фестивалями, на які з'їжджаються учасники з багатьох країн світу (у тім числі й України), широко розрекламованим книжковим форумом. І новенькими комфортними автобусами Комунікації miejskiej, що нещодавно стартували і на які так чекали мешканці та гості туристично-курортного міста: просторі, на відміну від маршруток, обладнані кондиціонерами, з можливістю саморозрахунку через платіжний термінал, у якому написи польською, англійською, німецькою і російською мовами, що дуже вигідно для закордонних туристів, яких тут чимало.

Тривала подорож у не зовсім зручних польських вагонах (6-8 осіб у купе, змушених сидіти (до 14 годин!) один навпроти одного, не маючи змоги нормально піддатися владі Морфея) спонукала до розмов. З них напрошувався очевидний висновок: як і в нас, пересічні громадяни думають і говорять не так, як інформують владні структури і ЗМІ. Мій сусід у купе розпитував про стан справ в Україні, проводив аналогії із сучасною

Польщею (де лише заледве третина поляків вважає ринок кращим від планової економіки, а переважна частина осіб старшого віку, за словами й мого співрозмовника, тепло згадує часи „za komuny”, коли газети переповнювалися оголошеннями „zatrudnimy natychmiast” („працевлаштуємо негайно”), ніхто не боявся масових звільнень, почувався соціально захищеним, де функціонували каси допомоги, заводські їдальні і лікувально-оздоровчі заклади).

Мій співрозмовник переконував не ототожнювати політику і культуру в міжособистісних взаєминах, а також гордо повідомив, що свого часу вивчав російську і прочитав усі книги „Тихого Дону” М. Шолохова – нобелівського лауреата, чия мати була етнічною українкою.

Розчулила своїм піклуванням й літня полька: сама з проблемами руху, побачивши мою втому від тривалої поїздки, підклала мені під ноги приготовлений для себе спеціальний валик, аби ноги трохи відпочили (!).

А ще мала бути Ченстохова, де на зустріч зі мною чекав приятель, колега, професор Веслав Гворис – колишній ректор Вищої школи туризму і готельного бізнесу (Wyższa Szkoła Hotelarstwa i Turystyki), яка згодом стала структурою Академії ім. Яна Длугоша в Ченстохові. Цей науковий заклад, що є партнером ЧНУ ім. Богдана Хмельницького, приймає на стажування колег із нашого університету, а в цьому році і 28 студентів Черкаського національного розпочали семестрове навчання в Академії.

Проте в останню хвилину поїздки до Ченстохови довелося відкласти (через травму ноги).

Із Закопаного мій маршрут проліг на Словаччину, до міста Попрада, бо мала на меті більше довідатися про життя українських письменників-емігрантів, що знайшли притулок на словацькій землі. Попрад – найбільше місто у Високих Татрах – зустрів мене (за кілька метрів від автовокзалу) парком, у якому височіє пам’ятник із написами словацькою і російською мовами, як-от: „SVOJIM OSLOBODITEĽOM, HRDINSKEJ RUDEJ ARMADĚ, OD OBYVATEĽOV MĚSTA POPRADU, 17 JUNA 1945” („Своим освободителям, доблестным воинам Красной Армии, от граждан города Попрад, 17 июня 1945 года”). Пам’ятник в належному стані, доглянутий, обсаджений квітами, що так дисонує із меморіалами на Львівщині, які довелося бачити на дорозі до кордону.

І згадалося, що серед визволителів словацької землі був і письменник Олесь Гочар (столітній ювілей якого відзначатимемо в наступному році). У своїх щоденниках він залишив численні записи з описами мальовничих словацьких краєвидів, які чергуються із напливом щирих почуттів до словацької дівчини Юлічки, любов до якої автор проніс через усе життя: „Високі Татри, за висловом місцевого поета, – це велична діадема Словаччини... Чиста дорога, чисті села і містечка. Словаки ідуть на поле волами і кіньми, в оббитих жерстю візерунчастих хомутах” чи „Де та вулиця, де той дім... Вийди, Юлічко, я тут... Ні, краще не виходь, хай все те залишиться весняною чарівною казкою... А ніч місячна, світла, хоч і мрячить дощ. Вийди, Юлічко!” Очевидно, саме це кохання надихнуло автора на створення у „Прапорonoсцях” образу словачки Юлічки, у яку закохався Володька Сагайда...

Написи на пам’ятнику в Попраді нагадали трилогію „Прапорonoсці”, де Гончар використовує лексику та синтаксичні структури словацької (і чеської) мови, задля створення відповідного національного колориту (деякі з цих форм збереглися у діалектному мовленні в західних регіонах України): „Младий пане!.. Просім вас, не миніть моєї господи, завітайте хоч на одну хвилю!.. Маєтні люди днесь відчинили пивниці, частують драгих висвободителів...А я, убога словачка, ніц не мам, Герман повиїдав, повипивав вшецко... Але хце се мі таке приймати гостя, руського вояка... Не погребуйте мнов...”; „Наздар! – видихала визволена Чехія єдиними грудьми. – Наздар! Наздар! Наздар!.. – Ать жиє Руда Армада!”.

Сподіваюся, що двадцятирічна традиція діалогу культур буде продовжуватися й надалі, тому й із нетерпінням чекатиму наступної поїздки до берегів Балтики.

Гданськ ніби передав естафету українському Кременцю, у якому народився класик польської літератури Ю. Словацький і де щороку відбувається українсько-польський форум „Діалог двох культур”. Але про це – трохи згодом.

**ROMASHCHENKO Lyudmyla Ivanivna,**  
Doctor of Philological Sciences, Professor at the Department  
of Ukrainian Literature and comparative studies  
Bohdan Khmelnytsky National University at Cherkasy  
e-mail: lirom5@mail.ru

*Одержано редакцією – 2.09.2017  
Прийнято до публікації – 4.10.2017*

**КЛИМЕНКО (СИНЬООК) Ганна Андріївна,**  
кандидат філологічних наук, доцент кафедри  
української літератури та компаративістики  
Черкаського національного  
університету ім. Б. Хмельницького  
e-mail: anna.syniook@gmail.com

### **СКРИПКА У ФУТЛЯРІ, АБО ЛІТЕРАТУРНЕ СОПРАНО ТАМІЛИ ЧУПАК**

*Чупак Т. Павутинова мелодія бабиного літа / Таміла Чупак. – Черкаси : видавець  
Ю. Чабаненко, 2015. – 52 с.*

Мабуть, не випадково ця достота лірична книга малої прози черкаської письменниці й композиторки Таміли Чупак (з м. Кам'янка) втрапила до мене одного прохолодного листопадового вечора, коли західноукраїнська просторінь і навіть Київщина були притрушені першим цьогорічним снігом... Ще дерева цілком не розпрощалися з листям, земля ще не згубила осіннього килиму... Але натяк на зиму вже завібував... Як у першому оповіданні “Осіннє видиво”, де попервах оскаржується теза про осінь як поетичну часовість, адже всі слова пташино відбувають у вирій, залишаючи героїні-мисткині душевну і словесну порожнечу. Тимчасом самотність нараторки не є абсолютною, адже на гостину до неї напрошується депресія в подібні застудженого страховиська: останнє згодом під впливом запашної кави вдатне трансформуватися у доброзичного домовичка (прочитується ефективно подолання “екзистенційної порожнечі”). Дивовижно, але саме перший сніг виповнює душу героїні й папір на столі словами та відроджує віру в Осінь як найпоетичніше буття:

*Небо сніжинками дихало,  
вітер мереживо плів,  
впала на білий папір  
пригорща втішених слів –  
осені прядиво-видиво [с. 10].*

Цитовані поетичні рядки єдині у своєму родо-жанровому вияві. Зрештою, либонь болісно й тужно авторці прощатися з поезією заради прози. Невипадково перший із двох розділів книги має вимовну назву – “Поезія образилась”. Як далі образно мовиться в оповіданні “Зустріч”: “Зібрала вузлик з нехитрими пожитками – зошитом, ручкою, думками – та й пішла не оглядаючись” [с. 15]. Можливо, в образі Поетеси, героїні означеного твору, прозирає постать авторки, котра зненацька(?) береться за прозу: “Усі попередні образи й зради Поезія змогла пережити, але ця виявилася найболючішою. Кінець дружбі” [с. 15]. То ж чи звинувачує себе Таміла Чупак, чи вважає себе зрадницею, чи навпаки сила уяви й вимислу дозволяє їй дистанціюватися від героїні? У кожному разі,



тут художньо втілена теорія Ідей, прописана у книзі Елізабет Гілберт “Велика магія”: “ідеї шукають собі найвідкритішого до співпраці партнера [...] справді рухаються від душі до душі, ідеї завжди намагаються відшукати найоперативнішого та найефективнішого провідника на землі (як блискавка)”. А отже, зраджена Муза таки знайде собі партнера, споріднену Душу: *“Втішений Поет візьме за руку свою життєдайну Музу, щоб віднині удвох, оминаючи прозаїчні будні, неухвагу світу, злослів'я й потраву, вимережувати свою сокровенну, ясноджерельну, тихоплинну казку життя”* [с. 16].

Проза Таміли Чупак насправду поетична, світла й сонцесяйна (попри деякі драматичні тони), сповнена витонченого багатства художніх засобів: *“Різдва́ний крихкотілий сніг, не шкодуючи сил, вальсував, намагаючись створити казково-піднесений настрій...”* [с. 17] (**“Зимовий сон”**). Тут і далі добачаємо замилювання краєвидами, їх поетизацію та персоніфікацію. Відтак, маємо поезію в прозі, інакше кажучи, поезопрозу. Більше того, даються взнаки музична освіта авторки та її багатий досвід у пісенно-композиторській царині: мелодійність виявляється на всіх структурних рівнях представлених текстів. Музика творить звуки, які графічно карбуються буквами, мелодія влітається в художні засоби та композиційно-сюжетну організацію, визначає більшою чи меншою мірою долю персонажів.

Прикметно, що проблемно-тематична палітра і стильова манера письма Таміли Чупак сприяють розширенню читацької аудиторії – від дитячої до зрілої. Скажімо, в оповіданні **“Дощик і Парасолька”** маленький читач добачить казку, а реципієнт юнацької і старшої вікових категорій – любовний сюжет із динамікою почуття (рух від висхідної до нисхідної інтонацій): зачарування, симпатія, прагнення взаємності, тяжіння до ідеалізації об'єкта уваги–насамкінець розчарування... *“Парасолька здивовано підняла голову, та нічого не відповіла, а лише змінила форму, перетворившись раптом на звичайну гілку. Краплик так розгубився, що на якусь мить навіть забув про свої обов'язки. [...] Відчувши власну безпорадність, спантелечений Дощик побрів навпрошки через луки, садочки, городи та квітники, зрештою все навколо гіркими й водночас живильними краплями-сльозами”* [с. 12].

**“Невигадана історія старого Шляху”** презентує старість як слабовитість тіла, час медитацій і розмислів про минуле й теперішнє, віри у майбутнє... Душа черпає насагу у спогляданні за дітьми та молоддю, отримує істинну й цілющу всолоду від музики. *“Старенький, потоптаний, вичовганий дідусь Шлях насолоджувався легковажно-ритмічною музикою підборів”* [с. 13]. *“Лише спомини про щебетливу дитвору зігрівали понівечену душу старого Шляху”* [с. 14]. Занедбаний та спустошений дитячий садок (символ зруйнованого буття) поглиблює самотність і порожнечу Шляху. Тимчасом персоніфіковані Ями та Вибіони нагадують сварливих тіток.

В оповіданні **“Справу зроблено”** знову ж таки зустрічаємося з Домовиком на ймення Яків (біблійна генеза імені). Так само як образ домовика (дідо), означене ім'я має низку зменшувально-пестливих аналогів (Якусь, Яць, Яшко, Яківко, Яцьо) – міфологічні мотиви. На відміну від кота Мурка, Домовик є тонким естетом, істинним поціновувачем “елітної” музики класичного гатунку: *“Прозрівання на красу почалося в Якуся з дитинства. Він прикипів душею до цього гостинного даму, що під своїм покровом зберігав справжню мистецьку магію. Дідо безпомилково вгадував Баха, Шопена, Ліста, Рахманінова і свого улюбленого Лисенка...”* [с. 21]. А ще душу Якова невимовно зворушували співанки Катрусі: остання прищепила віру в домовика доньці, та – своїй дитині і так далі по діахронії... (ця споконвічно українська язичницька віра перманентно переходить з покоління в покоління). Усупереч традиційному розумінню Яків не приймає жодного з чоловіків (за винятком одного), вважає їх негідниками і прагне вберегти жіночих представниць роду від чоловічої “раси”.

Другий розділ книги – **“Спрага справжності”**. На відміну від казково-міфологічних мотивів вищеаналізованих творів, тут простежується потужний зв'язок з нашими реаліями, хоча й містика не губиться, не оскаржується – навпаки увиразнюється на тлі буденщини. Ніби мимоволі повертаємося на землю з її суєтністю, людською юрбою, що звикла метушитися подібно до мурашок. Тут і типова поїздка різних за віком і світосприйманням (до іронії та

гротеску!) людей у салоні транспорту, де всі обернені до власних проблем, хтось гучно розмовляє по мобільному, лунає “шансон”... (**“В автобусі”**).

Драматизм **“Забутої мелодії”** здатен розчулити будь-кого; магія музики вчувається між рядками й залишає щемкий післязвук у душі читача; потужність душевного суголосся героїв, сила почуття долають межу світів... *“Музика сама знайшла її – Василькова ніжно-печальна мелодія, яку він придумав і подарував їй перед від’їздом. Музика, що вечоровим цілунком торкнулася Алісiniх спогадів, тепер увійшла в неї й зацеміла десь лівіше в грудях”* [с. 31 – 32].

Міфологічне прочитання отримує образ вікна в оповіданні **“Вікно мрій”**. Архетип вікна традиційно є рубежем між світами своїм/чужим, минулим/майбутнім, земним/потойбічним... Образ вікна в інтерпретації Таміли Чупак сповнений додаткової таємничості й “магнетичної сили”: поетичне видиво через вікно контрастує з прозовими реаліями за порогом оселі, навіть у подружньому житті... *“Вона завжди знала, що її вікно особливе, і воно теж знало, що вона знає. То була їхня таємниця”* [с. 39]. Які горизонти відкриває це магічно-містичне вікно? Думається, лише Творчість здатна дарувати такі широкі овиди, долати межі, воскрешати мамин голос із небуття: *“[...] мандрувати далі, аж за той загадковий ліс, за яким, здавалося, височіли гори, що дружили з хмарами. Зійти на вершечок могли тільки справжні мрійники. Для них відкривалася потаємна стежинка, яка допомагала обраним здійснитися на вершечок найзаповітніших мрій. Та все ж доходили не всі – тільки найупертіші, найзатятіші, найзаповзятіші у своїй вірі. І вона була однією з них”* [с. 40].

Окрім музичності, Таміла Чупак уміє живописувати словом, вимальовуючи, скажімо, сни, відмінні особливості їх у дитячому та дорослому віці, раннє бажання злетіти до казкових обр’їв і зріле прагнення побачитися з рідними та близькими, котрі відійшли у засвіти. *“54 роки разом на землі. І от тепер – ціла вічність удвох на небі. А нам залишається тільки пам’ять, та ще... сни”* [с. 43].

Два передостанні оповідання присвячені сьогочасним драматично-трагічним подіям – світлої пам’яті Небесної Сотні й одного з їх когорти – Ангела (**“Присвята”**) і неоголошеній війні на Сході (**“Хто такі укропи”**). Душа Жінки-Митця і Жінки-Матері особливо зболена... *“[...] звикнути можна до всього, навіть до... війни. Та хіба можна змиритися, віддаючи їй найдорожче – власних дітей”* [с. 47].

Останній твір **“Дорога до храму”**, повертаючи увагу читача до радянського тоталітарного минулого, доби тотального (примусового!) атеїзму, висновує потребу й потужність, питомість і органічність Віри людини в Бога, всолоду Свободою як найвищою цінністю буття Людини й Нації. *“Нас усіх виховували атеїстами. Страх у людях жив великий, боялися за власне життя. Мого прадідуся Архипа репресували, бо був священиком, і з Соловків уже не повернувся. Тільки бабусю Катерину, його доньку, “перевиховати” не вдалося. За всю родину гріхи у Всевишнього відмолювала”* [с. 50] (мама Оленці).

Насамкінець зауважу, що Таміла Чупак постає справжньою творчиною вишуканих авторських неологізмів: “дивоквіти”, “найсонцесяйніша”, “ясноджерельна”, “сріблінки-сніжинки”, “крихкотілий”...

Сонцесяйно-лірична “Павутинова мелодія бабиного літа” з поетично-музично-живописно-прозовими акордами сягає глибин Душі і лишає мурашки на шкірі...

**KLYMENKO (SYNIOOK) Ganna Andriivna,**  
Candidate of Philological Sciences,  
Associate Professor at the Department of  
Ukrainian Literature and comparative studies  
Bohdan Khmelnytsky National University at Cherkasy

Одержано редакцією – 24.09.2017  
Прийнято до публікації – 4.10.2017

**КОВАЛЬ Наталія Андріївна,**  
кандидат філологічних наук, доцент кафедри  
української літератури та компаративістики  
Черкаського національного  
університету ім. Б. Хмельницького  
e-mail: hakunata@gmail.com

### **УКРАЇНСЬКИЙ ПИСЬМЕННИК. СПРОБА ПЕРЕКВАЛІФІКАЦІЇ**

Михед О. Астра / О. Михед. – Львів: Видавництво Анетти Антоненко, 2015. – 212 с.

Про це не можна мовчати, бо Україна і світ мають знати своїх героїв. Так от. Доки медики з хіміками шукають універсальне, ефективне й безпечне снодійне, українець уже подарував його всім охочим. Найдивовижніше, що людина ця дуже далека від медицини й позиціонує себе як письменник. Отже, якщо вам знайомий стан виснажливого спостереження ночами за тіннями на стелі замість перегляду яскравих снів – маю чудові новини: ваша проблема перестала бути проблемою! Негайно біжіть до книгарні, шукайте там роман Олександра Михеда «Астра» – й можете викинути всі свої настоянки та пігулки, що допомагали заснути. Вони не знадобляться принаймні до того моменту, коли перегорнете останню сторінку цієї книжки. А станеться це не скоро, адже ваші повіки поважчають уже до кінця першої сторінки, максимум – до другої. Тож неповні 209 сторінок закінчаться ой як нескоро.

Якщо ви подумали, що «Астра» – то збірка колискових, то мушу розчарувати. Авторське визначення жанру – психотрилер. Ні-ні, жодної помилки. Ось тут, прямо під назвою, чорним по білому надруковано: «психотрилер». Може, ми з вами досі неправильно розуміли ознаки цього жанру й помилково, наслідуючи неуків-голівудців, вважали, що трилер – це про динаміку, пригоди, жахи? Всесильний Інтернет виявився небагатим на визначення, тому обмежимося найдоступнішим джерелом. Вікісловник послужливо підказує, що психотрилер – це таки справді жанр, для якого «характерний гострий сюжет із психологічним або містичним підґрунтям».

Як може трилер викликати непереборне бажання заснути? Очевидно, це питання обдарованості. Олександр Михед виявив тут неабиякий талант.

Книга нудна. Це ми вже з'ясували. Що можна сказати про неї ще? Сюжет тримається на чесному слові, а не на логіці. З якого дива Віктор Варецький взагалі виявився цікавим керівництву «Астри»? Я вже мовчу про «Великих мерців», які нагадують пародію на образи з фільму жахів «Хижа в лісі».

Та й сама ця потужна організація вийшла дуже дивною. З одного боку, вона нібито досить професійно веде спостереження за Варецьким: «Моя пошта сканувалася. Перевірялися списки френдів у соцмережах і мої лайки на фотографіях колишніх подруг і на фотожабах на владу. Сканувалися мої вподобання на порносайтах.

Сканувалися списки моїх замовлень на «Розетці» й на картці «Новуса». Маршрути прогулянок. Ставлення до релігії. Зневіра в політичних силах. Політика повсякденного існування. (Перепрошую за оффтоп, але що це? – Н. К.) Списки прочитаних книг на ридері. Завантажені фільми на ex.ua. Мій віртуальний портрет».

З іншого боку, абсолютно по-ідіотськи поводяться представники «Астри» на батьківщині головного героя: «Кілька днів тому в селі з'явилася незнайома чорна машина з київськими номерами. Повільний проїзд вулицею та намагання зав'язати розмову з Галчихою, продавчиною магазину «Волошка», відразу ж нашорошили всіх. Особливо маму.

Бо розпитували вони з-поміж іншого і про Варецьких».

Одразу ж автор виправдовує цей відвертий ідіотизм тим, що цього разу «система дала збій», тому «попередній відбір учасників семінару і збирання інформації про них не було проведено таємно». Але збій системи – це коли через непередбачені обставини не спрацьовують перевірені, багато разів до того використовувані методи. Тобто раніше

«Астра» ось так їздила селами в пошуках інформації (якооої? та що ж вони взагалі могли довідатися в цей спосіб?) і залишалася непоміченою? Ну-ну.

Поведінка персонажів дивна не тільки в тому, що стосується роботи в «Астрі», а й у буденних ситуаціях. Наприклад, Варецький згоджується зустрітися з колишньою дівчиною, перед якою він комплексує через те, що «не мужик». «Мої запаси закінчувалися... Але перед Владою я, як завжди, мав стрибнути вище голови». Стрибнути вище голови – це піти в кафе з середнім цінником, при цьому маючи 70 гривень у гаманці, їх не вистачило навіть на глінтвейн. Може, треба було розбігтися перед стрибком?

Головний герой – взагалі оригінальний персонаж. Десь наприкінці книжки це чудо, що каже про себе: «Я давно не ганчірка» – ховається під диваном. Чи то диван на таких високих ніжках, чи персонаж плоский... (До слова, через одну сторінку Варецький оглядає дім, у якому опинився. І – вуаля: «жодних меблів». Схоже, навіть диван випарувався. Отакі метаморфози.)

А ще Влада якось незвично одягається. Чи взувається... Точніше, вона спершу навісось роззувається прямо в кафе: «Вона зняла чоботи і залізла з ногами на фотель. Спідниця задерлася.

Мене збуджували її маленькі пальці». І саме тут ми довідуємося, що чоботи дівчина носить на голі ноги, без шкарпеток. Бо як інакше можна побачити ці маленькі пальці?

Діалоги. Це окрема тема. Вирізаємо текст поміж репліками й отримуємо напрочуд змістовну розмову:

«– Ну, розповідай. Що нового?..

– Що, нічого нового? – грайливо запитала вона...

– Я бачу, що так і не дочекаюся від тебе новин, – роздратовано завела Влада...

– Вибач, будь ласка. Просто все якось несподівано. І ти така гарна.

Що несподіваного в зустрічі, про яку було заздалегідь домовлено?

Але уривки про рідне село і Владу – то лише незначні епізоди, основа книжки – це знайомство Варецького з діяльністю потужної майже таємної організації «Астра». Тієї, що, організовуючи семінари, часом створює «умови, за яких учасники спеціальних семінарів добираються до пункту призначення у незнайомій країні, без мови, без підказок. Все заради спільності. Єднання. Минулого разу це була точка на Північному полюсі». Ну що тут скажеш? Пощастило Варецькому: цього разу маршрут настільки спростився, що дістатися треба було лише до забитого села на Львівщині.

Кількадесят сторінок опису самого семінару – те ще випробування. Навіть для людей, які страждають на безсоння, це занадто. Персонажі довго й нудно обговорюють прочитані книги чи шматки з них. І книги неабиякі: «Політика» Аристотеля, «Точний виклад православної віри» Іоанна Дамаскіна, «Левіафан» Томаса Гоббса, «Походження людини і статевий відбір» Чарлза Дарвіна, «Конституція» Пилипа Орлика... Дуууже динамічна частина книги, якраз ідеальна для обраного жанру (ні).

І ось учасники семінару обговорюють ці праці, порушують серйозні теми, висловлюють свої судження. Чи має це якийсь сенс? «Вміння домовитися, піти на компроміс заради спільного блага – ще один ключовий мотив Семінару... Кількість компромісів, прийнятих упродовж того безконечного тижня (тих безконечних сторінок, сказала б я – Н. К.), перекивала всі інші рішення, що приймалися до і після цього». Господи, які рішення, які компроміси? Ці персонажі просто говорять, більше нічого. Та ще й страшенно нецікаво.

Але якщо спробувати побути тим, хто бачить склянку наполовину повною, то можна припустити, що книга стане у пригоді людям, які пропустили курси політології та філософії. Ні, знань у цих сферах вона нітрохи не додасть, але якщо напружитися й запам'ятати кілька численних цитат і переказів названих праць, то можна хизуватися ними в інтелігентному товаристві.

Якщо ви дісталися крізь увесь цей мул до «Антигони» Софокла і її постановки учасниками семінару, то ви вже мій герой і можете собі дозволити невеличку слабкість.

Раджу прогорнути кілька наступних сторінок, бо письменник, здається, вирішив для збільшення обсягу книжки просто втиснути туди чужу п'єсу...

Пригадую зустріч із Олександром Михедом, коли він приїздив у наше місто з презентацією. І те, як захоплено й гордо розповідав він про створення обкладинки свого «Понтиїзму», про те, як робили грим і фотографували загримовану руку. Прикро, що над обкладинкою робота ведеться значно ретельніше, ніж над самим текстом. А може, авторові варто все ж податись у дизайнери чи фотографи? Ну це на той випадок, якщо спільнота лікарів його не визнає.

**KOVAL Natalia Andriyvna**,  
Candidate of Philology, Associate Professor  
Ukrainian Literature and Comparative Studies  
Cherkasy national  
university them B. Khmelnytsky  
e-mail: [hakunata@gmail.com](mailto:hakunata@gmail.com)

*Одержано редакцією – 24.09.2017  
Прийнято до публікації – 4.10.2017*

**КЛИМЕНКО (СИНЬООК) Ганна Андріївна**,  
кандидат філологічних наук, доцент кафедри  
української літератури та компаративістики  
Черкаського національного  
університету ім. Б. Хмельницького  
e-mail: [anna.syniook@gmail.com](mailto:anna.syniook@gmail.com)

### **ПРО ЛЮБОВ, ЩО НЕ ЗНАЄ ОБМЕЖЕНЬ ФОРМИ...**

*Калитко К. Земля Загублених, або Маленькі страшні казки : оповідання / Катерина Калитко. – Львів : Видавництво Старого Лева, 2017. – 224 с.*

**“Земля утворюється з любові...”  
(з оповідання “Вера і Флора”)**

Про те, що це видання Катерини Калитко обрано Книгою року ВВС-2017, я дізналася одного грудневого вечора, коли вже дочитувала останні сторінки. Попри дещо моторошну й песимістичну назву “Земля Загублених...”, усі 9 вміщених тут оповідань допомагають читачам не втратитися, а навпаки здобутися, знайтися, довершитися, пізнати істину Любові... Звідси – й логічність автографа, що на моєму примірнику: “Світлого світу й ласкавого сонця над землею...”

Проза Катерини Калитко оприявнює синтез реального/ірреального, дійсного/міфологічного, свідомого/позасвідомого, логічного/алогічного, сучасного/історичного, локального/космічного, язичницького/християнського, східного/західного хронотопів. Ба навіть розсуває межі означених світів. Щодо жанрової специфіки, то кожне з оповідань, спираючись на назву книги, позиціоноване казкою. Разом із тим, вважати всі твори власне прозою у традиційному сенсі не доводиться, бо йдеться радше про сплав прози й поезії. Сюжетність єднається з глибинним та оригінальним метафоричним мисленням, багатою тропікою; це та інше допомагають досить лаконічних за обсягом текстах вмістити масштабне та глибинне. Зрештою, темпоральних та просторових маркерів авторка либонь навмисно уникає – звідси універсальність і абсолютність, непроминальність і циклічність, актуальність і позачасовість пам’ятно-зболеного позанаціонального, колективного несвідомого.

Отже, Земля Загублених розщеплюється на 9 шматків, або щирців, які не назвеш незайманими... Щось на кшталт окраїн, острівців, куди може сягнути не кожен. Чи врятуються вони, на відміну від Атлантиди? Чи зникнуть під водою під час Великого Потопу? Яка доля чекає на вихідців із тих земель та новоприбулих? Вигнання (чи то еміграція) як шанс на нове буття або навпаки прагнення лишитися й відродити життя серед руїн? Хто має надію на рятунок: зрадник, відступник чи вірний підданий?

Дихотомії “творення/руйнування”, “народження/смерть” становлять єдине ціле; це амбівалентні первини, що генерують рух думки і світу, свідомості й космосу.

*“Усі пам’ятали війну. Інакше неможливо було існувати. Ці спогади замінили нам хребти і частково – повітря. Усі пам’ятали бодай якусь, а коли в рідкісному міжчассі і народжувалися ті, що жодної не застали, це дуже швидко виправлялося. Зазвичай саме тоді, коли в нових дітей прорізувалася чіпка й осмислена пам’ять – а хтось іще казатиме, що в долі не буває закономірностей! Отож війну пам’ятали всі”* (с. 5).

Потужним у книзі є гендерний аспект і визначена в цьому сенсі ідентичність. Скажімо, в першому оповіданні “**Вода**”, де головна героїня страждає від прищепленого прийомними батьками маскулінного... Навіть дане ім’я “Лале” не слугує маркером статі. Більше того, фіксація чужинного, не-свого буття виходить за межі родинного простору: справжня фемінна сутність Лале лишається прихованою, латентною для всіх. Такий примусовий вибір дослівно є катуванням, що перевершує оскаржені набутою (некревною) сім’єю темряву й холод сирітства. Істинне “Я” дівчини згодом стане явним завдяки ворогу – воєначальнику-чужинцеві: саме він відкриє-розкриє гендерну тотожність Лале, акцентує та вирізнить її. *“Чітко пам’ятаю день, коли почала думати про себе “бувала”, “я-вона” – замість звичного “бував”...”* (с.8).

В аналізованому оповіданні фіксований топос – місто Змієва Шия – пройнятий міфологічним змістом: тут увиразнено зв’язок зі слов’янським праукраїнським Ящуром і китайським Драконом. А сентенція: *“[...] старі розповідали, що колись у наших горах велет бився зі змієм”* (с. 6), – може бути інтерпретована як алюзія до індійського міфу про боротьбу Індри з Врітрою. Згадка про яйце так само вказує на перегуки з космогонією. У кожному разі, в рецепції Лале згадана місцина має символічну конотацію: замість свободи – навпаки порожнеча, закам’яніння, відчуження. Смерть міфологічного гада не спричинює відродження, натомість згуба й ізольованість поглиблюються, хоч і є певний натяк на обраність. *“І хребет, на якому живемо, – це сам змій, що скам’янів, коли велет притиснув його до землі. Улоговина, в якій наше місто тулиться, мов у гнізді, – змієва шия, яку стискали колись могутні руки...”* (с. 6). Разом із тим, Змієва Шия є своєрідним медіатором між горою (у китайській міфології семантика гори подібна до рецепції Світового Дерева) і долиною. Звідси – вигода й винагорода мешканцям. *“Якби можна було їсти й пити золото, ми забули б про голод і спрагу”* (с. 7). І все ж про мир не йдеться: *“За наше місто завше воювали. Воно було водночас брамою і ключем, його потребували всі, хто вів свої війська на завоювання нових земель. Ми воювали завжди”* (с. 7). За таких умов діти були залучені до процесу оборони й позбавлені питомої радості дитинства: *“Я часто мріяла – **мріяв** (виділення авт. – Г. К.-С.) – про краї, де є багато простору, щоби вільно бігати, і справжні могутні дерева, на які можна видиратися”* (с. 10). Знову ж таки акцентування несвободи і внутрішнього роздвоєння: останнє поглиблюється з віком, коли Лале усвідомлює дедалі виразнішу фізіологічну відмінність від чоловічої статі. Звідси – внутрішнє самотництво, закритість: *“[...] стала триматися ще далі від компанії ровесників, урешті ставши цілковитим відлюдьком, за спиною в якого підсміювалися. Але мені не боліло. Більше ніколи так не боліло, як тоді біля ставу, де я **знайшла** (тут і далі виділення авт. – Г. К.-С.) й остаточно **загубила себе**”* (с. 12). Як і губить батьків, дистанція до яких невпинно зростає.

Перша зустріч із чужинцем ділить буття Лале на “до” і “після”, ніби “розітнула красвид навпіл”. І саме війна дарує головній героїні звільнення, увиразнює її справжню фемінну сутність через почуття кохання хай навіть до ворога. Проте чи є він справді ворогом для Лале? (чи ця роль судилася прийомним батькам?) Радше визволителем. Тим паче, що у своєму-несвоєму місті Лале почувалася чужинкою: “У Змієвій Шії я стояла поперек горла, мене треба було або виплюнути, або проковтнути” (с. 23).

Печерні темниці, де чужинці-полонені мали змогу розмовляти з пращурами, приносили містянам чи не найвищі статки. “Забуття пожирало найбільше золото” (с. 8). Візит у таке жахливе місце постфактум (після взяття міста) збуджує у Лале й Латіфа тілесні бажання (чи ж випадково Вона і Він з іменами на літеру Л поєднані силою Любові?).

Насамкінець затяжний дощ як небесна (позиціонована чужинською!) вода символізує остаточне звільнення Лале й відродження фемінного єства у жіночій плоті: “Жила, утворившись із води, і всупереч їй. Якби не ця, земна і тутешня, тепер отруєна і ненависна, яка мене виростила, я не мала би що запропонувати Латіфові. Я обміняла себе на неї, викупила себе за воду й зреклася її” (с. 33). І далі особливо вимовно: “Злива змиває мене зі Змієвої Шії, я-бо точно знаю, що саме з тих країв, де родяться довгоногі дощі, які, переступаючи гори, приходять до нас, примандрували сюди колись і мої чужинські зелені очі. Примандрували й вибрали мене” (с. 34).

Розвиток “камінної” теми триває в оповіданні “Каштелян”. Зрештою, образ каменю має глибинну символічну семантику: це і символ буття, і внутрішньої гармонії, основи світу, єдності й потужності, непорушності, душевних страждань; у християнстві – один зі “знаків” Ісуса Христа. “Я – дитина стіни. Я вийшов із каменю. Я живу на камені, опановую камінь, борюся з каменем, завдячую каменю” (с. 35) – тут презентована вся глибинність архетипу каменю. І далі метафорично-символічно-алегоричне ототожнення себе з каменем: “Я – розтрісканий камінь, я – розпечений на сонці дзвін” (с. 36). Як і з представницею гадів – ящіркою. “І моя шкіра така сама. Моє тіло веде мене саме, щодня більше пристосовуючись до ландшафту. Воно кладе мене на гарячий камінь, змушуючи припасовувати свої зморшки до зморщок на його поверхні, піднімати обличчя і мружитися до сонця. Маю годину до наступного удару дзвона. Згортаюся клубочком і ущільнююсь – я вже майже камінь” (с. 36 – 37).

В аналізованому оповіданні (“Каштелян”) оприявлено поствоєнний час. Разом із тим, наратор застерігає: “Війни не закінчуються, а просто відповзають, як змії, у свій вирій воєн і там лежать якийсь час тихо, переплівшись у клубок, гріють одна одну, а потім таки розплітаються і повертаються на свої землі” (с. 37).

Що переживає останній з могікан, той, кому судилося вижити у криваву добу завдяки силі молитви– замуrowаним у стіну? Попри можливість еміграції, він обирає подальше буття тут – серед руїн. Божевільним відлюдьком, самітником, дикуном... Людиною, котра не має зайвих потреб, – лише найнеобхідніше. “Перебування у череві стіни навчило мене не бажати більшого. А це я ніби й справді зохся зсередини – нічого іншого й не потребував. Принохувався до вітру. Дивився на річку. Бив у дзвін” (с. 45 – 46). По-робінзонівськи головний герой будує-утверджує життя – щоправда, замість безлюдного острова маємо руїни фортеці. Перші молоді паростки жита символізують відродження. Звідси – прагнення зруйнувати тверді й задубілі кам’яні конструкції, аби добутися до первозданної живої землі.

Осягаючи власну долю, головний герой прозирає в собі оборонця не загубленого міста, а потенційних зайд: “Вони прийдуть, освоють цей схил, видеруться ще вище, оселяться в короновидній улоговині (перегук із оповіданням “Вода” – Г. К.-С.) на самому гребені хребта, і їхні долі будуть настільки загубленими, щербатими й приреченими, що краще мені просто залишатися тут і не пустити їх сюди...” (с. 47 – 48). Посуха змушує наратора вийти за межі свого “острівного”, відчуженого часопростору, дає можливість почути забуті голоси, зустрітися з людьми. Потужний удар дзвону поза каштеляновим

світом потверджує логіку буття, перманентність руху світового часу, на що неспроможна впливати мізерна в масштабах Всесвіту людина.

Розвиток історії “Лале – Латіф” артикульований в оповіданні **“Вітер у порожній очниці”**. Щоправда, тут наратором є вже не Лале, а юнак Ердаль – побратим Латіфа. Більше того, тут представлена чужинна Лале й рідна Латіфу земля. Чи буде вона доброзичливою до закоханих? Коли навіть з наратором ми знайомимося, то він уже є *“голим білим черепом на міській стіні”*; таким його бачать і мати з сестрою багато років по їхній розлуці: *“Рвучкий вітер з протоки свистів у моїй порожній очниці, часом був такий сильний, що міг би й засурмити у мертву голову”* (с. 51).

З вуст Ердаля дізнаємося про Латіфа, його витоки, вдачу, долю до зустрічі з Лале і після. Попри сирітство (аналогія з Лале), Латіф не губить зв'язку з корінням, минулим на відміну від свого побратима. В оцінці останнього він наближений до ідеалу: *“Він так гордо носив свій долман, ніби вже тоді знав, що особливий, обраний. У нього було руде волосся, але не таке, як вогонь, а як розорана тепла земля, і сині очі, вузькі, як два леза (в сув'язі зелених – кольору землі – очей Лале й Латіфових – відтінку неба – прочитуємо цілісність і гармонію буття – Г. К.-С.). Він був здібний і зятятий, і всі науки давалися йому так, наче він мав стати їхнім останнім світочем”* (с. 54). Увиразнено Латіфову любов до соколів (Сонячний, Божий птах; охоронець Дерева Життя; має віщий дар; символ перемоги).

Якщо Ердаль тяжіє до вірності й відданості, то Латіф схильний до непокори. Звідси – його готовність привести додому чужинку, щоправда, й тут Лале змушена приховувати своє фемінне (для загалу була зброєносцем): все відкриється вже по її смерті. Ця правда приголомшить передовсім Ердаля, бо ж саме він стане ініціатором трагедії, ба навіть вбивцею.

*“Любов не знає обмежень форми, у яку нас поміщено [...] Вона просто не зауважує цієї форми, одразу наче проникає всередину і дише самою невидимою для ока суттю речей та явищ”* (с. 56).

Як потвердження – артикульована історія про кохання божевільної жінки до потворного чоловіка. Або й недозволене позамежове почуття Ердаля до Латіфа. Чи ж не ревності стануть головним імпульсом до трагедії?

Із загибеллю Лале життя Латіфа губить сенс (“екзистенційна порожнеча”) – звідси тяжкі фізичні недуги. У кожному разі, смерть знаходить обох побратимів: сухоти Латіфа (або й “сприяння” ззовні) і страта Ердаля. *“[...] може, любов починає смердіти мертвеччиною після того, як уб'єш, навіть якщо заради неї. Думав, може, я не відчуваю того смороду тління, але інші затискають носи, коли я проходжу повз”* (с. 73).

*“Ніхто не зобов'язаний знати всі мови світу, особливо мову розпачу”* (с. 78) – як продовження сентенція з оповідання **“Мартин”**. Між антиномічними поняттями “війна/мир” вже вкотре стирається рубіж: *“Пласт лексики, що одним відгалуженням кореня росте на пряму з війни, іншим сягає в мирне життя, силкуючись пояснити бодай щось”* (с. 78). І знову ж таки про гендерну ідентичність – але вже Землі, як жертви війни: *“Нав'язле в зубах переконання стверджує, що шрами прикрашають чоловіків. Але якщо виходити з того, що земля – жінка, то яка доля чекає на жінку з таким пошрамованим лицем? Доступна коханка для всіх? Очільниця наркокартелю? Vagina dentata, що пережовує чоловіків покоління за поколінням і вагітніє мертвими? Чи все-таки земля ця – чоловік, хоч і наділений виразними фемінними рисами?”* (с. 78). Направду риторичне питання, відповідь на яке годі знайти, вона далєбі не впливає зі суті самого питання...

“Мартин” – єдиний твір, де візуалізується український часопростір. Учасник війни на Сході, який в результаті бойових дій втрачає обидві ноги, Мартин знайомиться у шпиталі з Галкою, котра теж має фізичну ваду (синдром Пертеса). Але головне – її подібність з Лікою (першим коханням).



“Їхні з Галкою вечірні розмови були справжнім дотиканням внутрішніх кордонів” (с. 93). І уникнення трагедії наприкінці є тому потвердженням, більше того, це засвідчує вrostання двох сутностей одна в одну.

Цікавим художнім прийомом є артикуляція двох візій світу – маскулінної (Мартина) та фемінної (Галки). Вони жодним чином не суперечать одна одній, навпаки увиразнюють констатований вище “дотик кордонів”. Подибуємо алюзію до римського міфу про Амура та Психею (роман Апулея “Метаморфози, або Золотий осел”).

Оповідання “**Володарка зміїв**” вражає поетичним змалюванням заходу сонця: “Сонце безрадісно злазило в плавні, неохотно стікало туди, мов жовток із невдало розбитого яйця” (с. 98). Хлопчик із фемінним іменем “Машка” симпатизує тендітній дівчинці Софці. Остання, хоч і торгує повітряними! зміями, але вдачу має насправду зміїну, лукаву. Отримавши психічні розлади через давні Софчині витівки, дорослий Машка теж бачить себе продавцем повітряних зміїв, щоправда, є одна особливість: “[...] його змії завжди схожий на Софку, на рішучу й фатальну володарку зміїв – тобто це завжди велика чорна птаха з гострими крильми, на краях оздобленими червоним” (с. 115). Отже, пам'ять душевно хворого Машки чітко тримає образ колишньої пасії, але вже не тендітної зовні, а внутрішньо хижкої.

“**Море нас поглинуло**” – оповідання, що має почин детективного кшталту (епізод із потопельником). Щоправда, власне гостросюжетністю і кримінальністю стиль письма Катерини Калитко не обмежується. Інтрига увиразнюється міфологічним і містичним: “Патрульні вже двічі пробували витягти його на берег [...], та щоразу він потихеньку сповзав назад, у вперте незворушне море, перевертався долілиць і починав свій моторошний рух – ніби виконував ритуальний танець, ніби намагався головою пробити хід на той світ, щоб туди змогли зазирнути всі присутні” (с. 117). Зі згаданою трагедією контрастує наскрізно спокійне море, прийняте тугою, – бонаца італійською.

Достоту надземною постає вілла “femme fatale” Коштани – як окремих світ-острівець: “То був один із тих середземноморських садів, де ночує дощ, згорнувшись **змієм** (підкреслення наше – Г. К.-С.) у кронах, поки його розпачливо й марно шукають по всьому світі” (с. 119). Опис маєтку суголосний відьмацькому портрету жінки: “[...] із довжелезним чорним волоссям, зі шкірою з оливковим, геть **зміїним** (підкреслення наше – Г. К.-С.) відливом, із чорними очима на півобличчя” (с. 120). Знаковою є німота Коштани. Жінка, зовнішність якої не карбував вік (Чи вона взагалі його не мала? Жила поза часом?), “майже ніколи не перетинала кордонів свого світу, обмеженого домом і садом, що вищав і густішав рік за роком” (с. 121). Сутність Коштани либонь не розгадати: жінки сахалися, як від відьми, чоловіки благоговіли.

Ритуальне пошанування Діви Марії стає щорічною місією Коштани. Бо жодна з жінок не могла виконати згаданий обряд так потужно й велично, питомо й органічно: “У побаченому було щось настільки темне і язичницьке, щось настільки заворожливо прекрасне, що ні в кого більше не було сумнівів – надалі храмове свято минатиме тільки так” (с. 123).

Жіноча посмішка кутиками вуст нагадує нерозкодовану таємницю Мони Лізи. Як сповнена загадок романтична і насправду драматична історія взаємин Коштани та Андрея. Що їх єднало? Мова посмішок? Почуття? Тілесне бажання? Адже лише з Андреем Коштана оскаржує власну німоту. Після Коштаниної смерті містика й позаземне увиразнені поясненням викладеної камінцями фрази “Море нас поглинуло...”: щороку на день загибелі жінки море “почало повертати мертвих у відповідь на кинутий у нього пам'ятний вінок” (с. 129 – 130). (Мотив потопельника артикульований далі в оповіданні “Хлопчик і син”).

Ще більша містика й таємниця проймають образ **Лалібели** з однойменного оповідання. Ефіопська ікона із зображенням чорношкірої Божої Матері з таким самим Ісусом на руках є дарунком Осипові, котрий намагається будь-що вберегти образ від наруги, як “вірний паладин, лицар-захисник” (с. 154). Відтак, вирішує, що найбезпечніше

місце – то церква Богородиці Неустанної Помочі, що на Проклятому хуторі, де настоятелем є його друг Лука (біблійні витоки імені). Коли прихожани вперше узріли ікону, приголомшенню не було меж. Констатуємо категоричне неприйняття як конфлікт світоглядів і світів. Один із парафіян навіть зважається вночі “поранити” ножем чорношкіру Божу Матір. Відтоді кояться дивовижні й містичні речі, що не піддаються логічному поясненню. Надріз на щоці невдовзі починає мироточити, хоч краї поступово згладжуються й затягуються... Більше того, обличчя святих дедалі світлішають. У висліді Проклятий хутір трансформується на Хутір Зцілених, приваблюючи юрми паломників.

Служачи невтомно й натхненно “екзотичній” Божій Матері, Осип усвідомлює, що поступово Вона починає жити своїм життям. А вираз її обличчя годі збагнути, як посмішку Джоконди. *“Вона була така біла тепер, майже прозора, дуже схожа на ту європеїдну Мадонну, яку в самій Лалібелі виносили з храму на великі свята. Шрам на щоці став ледь помітний, погляд Богородиці – мовби насмішуватий. Ісусик, теж білошкірий, все так само тримав долоньку на її вустах, не дозволяючи промовити таємницю вголос. Мир перед Великоднем стало особливо густим і запашиим”* (с. 156 – 157). Передбачити прийдешнє стає неможливо. Лишу і я тут недомовлене...

Чудотворним є і образ Діви Марії Сніжної (**“Хлопчик і син”**), котрий вважається оберегом всіх вагітних; тим-то попри вельми незручне (ба навіть небезпечне!) розташування лик Богородиці перманентно притягує майбутніх мам. *“Храм Діви Марії Сніжної балансував на самому вершечку гори, ось-ось, здавалося, у море звалиться, особливо в сильний вітер. [...] Двісті крутих сходинок вгору, натертих ногами до блиску, і сонце, що починало розпикати кручу вже зрання. А животаті жінки знай собі дерлися на гору, як мурашки”* (с. 162). Випадковість чи ні, але просто біля сходів дев’ятнадцятирічному рятувникові Тео доводиться приймати пологи у Зої (тим самим він ніби проходить процес ініціації).

Саме ймення Богородиці теж є загадковим: про сніг у цій місцині не йдеться. *“Храм зачаровував самим своїм іменем: що могла знати Марія про сніг у краю, де його ніколи й не було? Мама читала йому (Тео – Г. К.-С.), звісно, про диво на римському пагорбі Еквілін, куди Богородиця послала бездітні родини будувати церкву, обдарувавши їх знаком-снігом, а згодом і сподіваними дітьми. Але він, правду кажучи, завжди сподівався від неї тільки снігу, надто ж на Різдво. Та сніг так і не випав, жодного разу”* (с. 162 – 163).

Таємницею овіяна й вілла “Магнолія” – колишній родинний дім матері Тео: остання будь-що прагне повернутися туди, аби либонь віднайти втрачену себе, віднайти згублене коріння. *“Щось пов’язувало її з цим домом, і вона ходила довкола манівцями і весь час намагалася повернутися, ніби собака до закопаної в землю кістки”* (с. 166). І, зрештою, це їй вдається – хоча б на літній відтинок року. До свого кривого світу долучає і дітей. Метаморфози жінки тут очевидні: *“Блукала в густій тіні саду, і на вустах у неї постійно тріпотіла усмішка, схожа на нічного метелика – непомітна й водночас жаска”* (с. 169). І далі: *“Вочевидь, вабила маму сюди якась родинна таємниця, відома тепер лише їй. Байдуже, наскільки глибоко вона засіла в тутешні декорації, наскільки невидимою стала для людського ока, на відстані від цієї таємниці маму розшарпувала тривожність, поблизу ж натомість вмикалося спокійне світло, яким наповнювалося рік за роком кожне їхнє літо”* (с. 170). Але згодом місцина, яка була для матері осердям буття, фокусом світу, розколола їхнє існування сімейне й кожного зокрема. Хоча провину за остаточну втрату свого світу мати неодноразово поклала на доньку – сестру Тео. Так чи так, після від’їзду останньої мати переживає “екзистенційну порожнечу”, що спричинює фізичні недуги, а згодом і смерть. Дистанцію між братом і сестрою так само годі подолати.

Уже постфактум Тео воліє осягнути суть конфлікту між двома рідними йому жінками: *“Мама відчайдушно намагалася прорости, пустити коріння в родинному саду, а сестра, як заведено, тільки й чекала нагоди висмикнути коріння з ґрунту”* (с. 177).

Либонь тяжіє над родом і дідів гріх (нелегальні аборти як вбивство ненароджених), який варто спокутувати нащадкам задля очищення карми, і батьківський ген (дотичність до нацизму) є тавром для Тео. Однак йому вдається оскаржити гріхи пращура поверненням до життя немовляти: *“Це його дід виймав із жінок мертвих дітей, а в нього все станеться по-іншому”* (с. 185).

Завершальне у книзі оповідання **“Вера і Флора”** відкривається художньою рецепцією космогонічного міфу, змалюванням одного зі щирців Землі – дивовижного острівця на метафорично-символічне ймення Важкий Пісок, на кшталт крихітної Атлантиди. *“Не острів, а земляний бублик, у воду кинутий. Посередині вода – озерце, а в ньому малий острів, і довкола теж вода, але велика. За великою водою – далекий берег із деревами. У подвійне кільце, яке утворювали земля й вода, із півночі впадала річка. Вона робила пейзаж схожим на ключ, якщо дивитися з повітря. Нижче від нас річка тоншала, але текла далі. Попереду в неї було море”* (с. 187). Прозираємо тут не лише інтерпретацію східного космогонічного міфу, а й відсилання до біблійних мотивів Великого Потопу, Ноевого ковчега.

Головна героїня – Вера, прозвана Сиротою, – перебуває поза часом, вона вчуває зв'язок між світами, має надземні знання, які не отримати з книг. На загал її йменують божевільною, та чи так це насправді?.. Вера – уродженка Важкого Піску, його господиня, володарка... *“Я була плоттю від плоті Важкого Піску, а він – моєю”* (с. 189). Разом із тим, Вера перманентно плекає зв'язок зі своїм родом, втіленим у двох деревах – материне(яблуна)й батькове(горіх) відгалуження.

Першопредками, першолюдьми на острові є саме Верині батьки – Расул(з араб. “посланець”, “апостол”) і Марія (давньоєвр. “бажана”, “безм'ятежна”; прямий зв'язок із Біблією). *“Коли мій батько придумав Важкий Пісок, поселення було не земляним бубликом, розбурханим у воді, а горою посеред річкового плеса”* (с. 189) – знову ж таки східний аналог Світового Дерева. Сім днів, упродовж яких плили батьки Вери до Нової Землі (острова), є седмицею, що має певні перегуки з біблійним сказанням про світотворення (шість днів Господньої праці і сьомий – на Його відпочинок).

З'ява перших чужинців на острові стає переломним моментом у бутті Вериної родини. Згодом до тих додаються інші прибульці. Таким чином, острів розростається, але на зміну спалахам життя приходять апокаліптичні хвилі. Моторошно, адже саме сльози головної героїні є чи не головним імпульсом до останніх.

Вера – Іван, Вера – Флора, Іван – Флора... *“[...] одна любов померла з останнім теплом, як метелик. А інша взялася цвілю після торішньої зими. Або я просто була бджолою, що переносила тилок із чоловічої квітки в жіночу. Запліднювала чужу любов”* (с. 210).

Поступово Вера губить відчуття острова як своєї землі, пісок потрохи поглинається морем, площа острівка дедалі зменшується. *“Відколи у Важкому Піску почали ховати мертвих, це не моя земля. Важкий пісок тепер належить лише Іванові та Флорі. Для однієї мене тут забагато місця, а для трьох – уже замало. Іванові буде легше, ніж решті людей, він тримається за землю лише однією ногою. Флора – то геть інша справа. Флора тут всюди. Крім того, у них ще є вибір. Земля чи вода, смерть чи життя. Це значно більше, ніж має багато людей у світі”* (с. 214). Либонь космогонія тут переплітається з есхатологічним міфом.

Отже, що застається Вері? Подібно до Ноя, вона залишає Важкий Пісок. З кількома дітьми й кіньми вирушає на інший берег – чужинний, де вже буде не господинею, а пересадженим паростком. Хоч і зв'язку з родом не губить: пагони обох дерев бере зі собою.

*“З води все почалося, водою все й закінчиться”* (с. 213). Зрештою, вода поверне Вері молодого хлопчину з вимовним іменем “Адам”, котрому теж судилося пережити свій апокаліпсис. Аби знову прийти до вічно молоді та мудрої (завдяки несьогосвітнім знанням і власному багатому досвіду) жінки, на руках котрої витатуйована вся земля. *“Узимку – хоча зими тут і не буває – в нас народяться близнята”* (с. 219) – натяк на міфи

про близнюків. Можливо, це вказівка на дуалізм світу, єдність амбівалентних первин – творення/руйнування, Світло/Темрява, добро/зло, інь/янь, маскулінне/фемінне, Небо/Земля, Сонце/Місяць, Вода/Суша тощо. Перелік дихотомій можна продовжувати, домислювати, кодувати...

Зрештою, до цього схиляє книга Катерини Калитко “Земля Загублених...” – як літературний феномен, що синтезує різні культурологічні, світоглядні, міфологічні, релігійні системи через призму авторського “Я”, національного “Ми”; і, разом із тим, тут артикульовано наднаціональне, надчасове і надпросторове, щось космічне й невагоме, пам’ятне й невитравне. Письмо К. Калитко є глибинною сув’яззю текстів – підтекстів – контекстів. Це імпульс кожному реципієнтові скласти з дев’яти уламків-щирців свою цілісну Землю, яка сягає Божого Неба й гармоніює з чистою і сакральною Водою, аби пізнати Любов як світ, що не знає обмежень форми...

**KLYMENKO (SYNIOOK) Ganna Andriivna,**  
Candidate of Philological Sciences,  
Associate Professor at the Department of  
Ukrainian Literature and comparative studies  
Bohdan Khmelnytsky National University at Cherkasy

*Одержано редакцією – 24.09.2017*  
*Прийнято до публікації – 4.10.2017*

**ЗМІСТ****ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ****КАВУН Лідія**

ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИЙ АНАЛІЗ ПОЕТИЧНОГО ТВОРУ..... 3

**ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ****ПОЛІЩУК Володимир****ЛАСТІВКА Петро**

ПАВЛО ФИЛИПОВИЧ ЯК ТЕАТРОЗНАВЕЦЬ

(до постановки проблеми)..... 9

**АТАМАНЧУК Вікторія**

ХУДОЖНЄ ОСЯГНЕННЯ ПРОБЛЕМИ ДУХОВНИХ

ПЕРЕТВОРЕНЬ У ДРАМАТИЧНИХ ПОЕМАХ ЮРІЯ ЛИПИ

(«Корабель, що відпливає», «Троянда з Єрихону», «Слово в пустині»)..... 15

**КОМПАРАТИВІСТИКА. ІНТЕРПРЕТАЦІЯ****МАРЦЕНІШКО Вікторія**

«РЕЦЕПЦІЯ – ВІДПОВІДЬ» ЯК ОБ'ЄКТ ІМАГОЛОГІЇ:

ГЕНРИК СЕНКЕВИЧ «ВОГНЕМ І МЕЧЕМ» –

МИХАЙЛО СТАРИЦЬКИЙ «БОГДАН ХМЕЛЬНИЦЬКИЙ» ..... 23

**СКОРИНА Людмила**

«ТАЇС» АНАТОЛЯ ФРАНСА – «МІСТО»

ВАЛЕР'ЯНА ПІДМОГИЛЬНОГО : ТОЧКИ ДОТИКУ ..... 30

**ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТЕКСТУ****КОШОВА Інна**

КОЛЬОРОВИЙ СВІТ ЕКСПРЕСІОНІСТСЬКИХ

НОВЕЛ ВАСИЛЯ СТЕФАНІКА

(Стаття 1)..... 40

**СУЧАСНИЙ ЛІТПОТІК****ВЕРТИПОРОХ Оксана**

ОСОБЛИВОСТІ РЕФЛЕКСИВНОГО ХУДОЖНЬОГО

МИСЛЕННЯ В РОМАНІ «СЛІПИЙ ДОЩ» ВАСИЛЯ СЛАПЧУКА..... 49

**СВІТОВИЙ КОНТЕКСТ****ТІХОНЕНКО Світлана**

ГРОТЕСКИЙ СВІТ РОМАНУ

ДЖОНАТАНА СВІФТА «МАНДРИ ГУЛЛІВЕРА»..... 57

## ФОЛЬКЛОРИСТИКА

**ЯРМОЛЕНКО Наталія**

НАРОДНА ФІЛОСОФІЯ “ЖИТТЯ ВІЧНОГО”

В УКРАЇНСЬКОМУ ФОЛЬКЛОРИ ..... 64

## ЛІТЕРАТУРА РІДНОГО КРАЮ

**ПОЛЩУК Володимир**

ЛІТЕРАТУРНА ЕНЦИКЛОПЕДІЯ ЧЕРКАЩИНИ

(подача тринадцята)..... 72

## МОВА ХУДОЖНІХ ТВОРІВ

**ЛЕПЕТЮХА Анастасія**

СИНОНІМІЧНІ МОНОПРЕДИКАТИВНІ

ВИСЛОВЛЕННЯ З КОНТАМІНАЦІЄЮ

(на матеріалі сучасної французької художньої прози)..... 90

## СУМІЖНИЙ РЯД

**СКОРИНА Людмила,**

**ЗАЙНЧКІВСЬКА Лідія**

ШЕВЧЕНКІАНА ЛЕСЯ КУРБАСА..... 98

**ПОЛЩУК Роман**

ПРАЦІ ТАРАСА ФРАНКА З ТІЛОВИХОВАННЯ

В КОНТЕКСТІ СПОРТИВНО-ОЗДОРОВЧИХ РУХІВ

У ЗАХІДНІЙ УКРАЇНІ 1920-30-Х РОКІВ

Стаття перша: Контекст ..... 107

## РЕЦЕНЗІЇ. ВІДГУКИ. ВРАЖЕННЯ

**КОШОВА Інна**

«КОЛЬОРОПИС» СТЕФАНА-АРПАДА МАДЯРА: ВРАЖЕННЯ

Замість рецензії..... 113

**ВЕРТИПОРОХ Оксана**

НАГАДАТИ ПРО НАШЕ МИНУЛЕ У СТИЛІ БРАТІВ КАПРАНОВИХ

Брати Капранови. Забудь-річка. Роман. – К.: Нора-Друк, 2016. – 554 с. .... 114

**РОМАЩЕНКО Людмила**

ДІАЛОГ КУЛЬТУР НА БЕРЕГАХ БАЛТИКИ ..... 116

**КЛИМЕНКО (СИНЬООК) Ганна**

СКРИПКА У ФУТЛЯРІ, АБО ЛІТЕРАТУРНЕ СОПРАНО ТАМІЛИ ЧУПАК

Чупак Т. Павутинова мелодія бабиного літа /

Таміла Чупак. – Черкаси : видавець Ю. Чабаненко, 2015. – 52 с. .... 120

**КОВАЛЬ Наталія**

УКРАЇНСЬКИЙ ПИСЬМЕННИК.

СПРОБА ПЕРЕКВАЛІФІКАЦІЇ

Михед О. Астра / О. Михед. – Львів: Видавництво

Анетти Антоненко, 2015. – 212 с. .... 123

**КЛИМЕНКО (СИНЬООК) Ганна**

ПРО ЛЮБОВ, ЩО НЕ ЗНАЄ ОБМЕЖЕНЬ ФОРМИ...

Калитко К. Земля Загублених, або Маленькі страшні

казки : оповідання / Катерина Калитко. – Львів : Видавництво

Старого Лева, 2017. – 224 с. .... 125

**SUMMARY**

<b>KAVUN Lidia</b> LITERARY ANALYSIS OF THE POETIC PIECE.....	3
<b>POLISHCHUK Volodymyr,</b> <b>LASTIVKA Petro</b> PAVLO FYLYPOVYCH AS A THEATROLOGIST (to problem formulation).....	9
<b>ATAMANCHUK Viktoriya</b> ARTISTIC COMPREHENSION THE PROBLEM OF SPIRITUAL TRANSFORMATION IN YURIY LYPА'S DRAMATIC POEMS ("The Ship that Sails Away", "The Rose from Jeriho", "The Word in the Wilderness").....	15
<b>MARTSENISHKO Victoria</b> «RECEPTION-RESPONSE» AS AN OBJECT OF THE IMAGO: H. SENKEVYCH «WITH FIRE AND SWORD» – M. STARYTSKYI «BOHDAN KHMELNYTSKYI» .....	23
<b>SKORYNA Liudmyla</b> "THAIS" BY A. FRANCE – "THE CITY" BY V. PIDMOHYLNYI: JOINT POINTS.....	30
<b>KOSHOVA Inna</b> THE COLOR LIGHT OF EXPRESSIONISTS NEW VASILLE STEFANIC (Article 1).....	40
<b>VERTYPOROKH Oksana</b> THE FEATURES OF THE REFLEXIVE LITERARY THINKING IN THE NOVEL "BLIND RAIN" BY VASYL' SLAPCHUK .....	49
<b>TIHONENKO Svetlana</b> GROTESQUE WORLD OF THE NOVEL GULLIVER'S TRAVELS BY JONATHAN SWIFT.....	57
<b>YAROLENKO Natalia</b> PEOPLE PHILOSOPHY "LIFE OF THE EVERYDAY" IN THE UKRAINIAN FOLKLORE.....	64
<b>POLISHCHUK Volodymyr</b> LITERARY ENCYCLOPAEDIA OF CHERKASSY REGION (THE THIRTEEN PART).....	72
<b>LEPETIUKHA Anastasiia</b> SYNONYMIC MONOPREDICATIVE UTTERANCES WITH CONTAMINATION (on the material of modern French Fiction) .....	90
<b>SKORYNA Liudmyla,</b> <b>ZAYNCHKIVSKA Lidiya</b> SHEVCHENKIANA OF LES KURBAS.....	98



---

<b>POLISHUK Roman</b> TARAS FRANKO'S WORKS ON BODY EDUCATION IN THE CONTEXT OF SPORT RECREATIONAL MOVEMENTS IN THE WESTERN UKRAINE OF THE 1920-30S Article One: Context.....	107
<b>KOSHOVA Inna</b> "COLOROPIS" STEFANA-ARPADA MADIARA: EXPERIENCE Instead of a review.....	113
<b>VERTYPOROKH Oksana</b> REMIND ME ABOUT OUR PAST IN STYLE BROTHERS KAPRANOV'S .....	114
<b>ROMASHCHENKO Lyudmyla</b> A DIALOGUE OF CULTURES IS ON BANKS OF BALTIC .....	116
<b>KLYMENKO (SYNIOOK) Ganna</b> SCREW IN FUTURA .....	120
<b>KOVAL Natalia</b> UKRAINIAN WRITTEN. ATTEMPT OF PERCEVALIFICATION .....	123
<b>KLYMENKO (SYNIOOK) Ganna</b> ABOUT LOVES DOES NOT KNOW FORM.....	125

**ВІСНИК  
ЧЕРКАСЬКОГО  
УНІВЕРСИТЕТУ**

Серія «Філологічні науки»  
№ 1. Кн. 2

Відповідальний за випуск:  
*Поліщук В. Т.*

Відповідальний секретар:  
*Скорина Л. В.*

Підписано до друку ..... Формат 84x108/16. Гарнітура Таймс  
Папір офсет. Ум. друк. арк. 14,0. Тираж 300 пр. Зам. № ..

Видавець і виготівник – лабораторія кафедри видавничої справи,  
редагування та теорії інформації  
Черкаського національного університету  
імені Богдана Хмельницького.

Адреса: 18000, м. Черкаси, бул. Шевченка, 81, кімн. 117,  
Тел. (0472) 37-13-16, факс (0472) 37-22-33,  
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.