

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

2018. № 1

Книга 1

Черкаси – 2018

**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 1 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 № 6 від 17.04.2018 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., проф. (головний редактор); Боєчко Ф. Ф., член-кор. НАПН України, д.б.н., проф. (заступник головного редактора); Корновенко С. В., д.і.н., проф. (заступник головного редактора); Кирилюк С. М., д.е.н., проф. (відповідальний секретар); Архипова С. П., д.пед.н., проф.; Біда О. А., д.пед.н., проф.; Гнезділова К. М., д.пед.н., проф.; Головня Б. П., д.т.н., доц.; Гусак А. М., д.ф.-м.н., проф.; Десятков Т. М., д.пед.н., проф.; Земзюліна Н. І., д.і.н., проф.; 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.; 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.; Селіванова О. О., д.філол.н., проф.; Чабан А. Ю., д.і.н., проф.; Шпак В. П., д.пед.н., проф.

Редакційна колегія серії:

Селіванова О. О. д.філол.н., проф. (відповідальний редактор напрямку «Мовознавство»); Калько В. В. к.філол.н., доц. (відповідальний секретар напрямку «Мовознавство»); Поліщук В. Т. д.філол.н., проф. (відповідальний редактор напрямку «Літературознавство»); Корецька М. В. к.філол.н. (відповідальний секретар напрямку «Літературознавство»); Баранов А. д.філол.н., проф. (Литва); Богданович Г. Ю. д.філол.н., проф.; Величенко В. Ф. к.філол.н., доц.; 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.; Мартинова Г. І. д.філол.н., проф.; Насенко 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.; Пашиц Л. О. к.філол.н., доц.; Приходко А. М. д.філол.н., проф.; Ромащенко Л. І. д.філол.н., проф.; Соболев 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

ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

УДК 821.161.2-31.09:81'37:114]:305

БАШКИРОВА Ольга Миколаївна,
кандидат філологічних наук, доцент
кафедри української літератури і
компаративістики Інституту філології
Київського університету імені Бориса Грінченка
e-mail: bayksher917@ukr.net

ХУДОЖНЯ СЕМАНТИКА КОРДОНУ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ РОМАНІСТИЦІ: ГЕНДЕРНИЙ АСПЕКТ

У статті досліджено гендерну специфіку художнього трактування просторової константи кордону в українській романістиці початку ХХІ ст. Простежено кореляцію між семантикою цього просторового образу й жанровими та стилевими особливостями сучасної прози. Визначено специфіку реценції образу кордону в маскулінній і фемінній картинах світу; роль антиколоніального та постколоніального дискурсів у його художній репрезентації.

Ключові слова: *гендер, фемінність, маскулінність, роман, художня модель, символ, художній світ, художній простір, антиколоніалізм, постколоніалізм, кордон.*

Постановка проблеми. Популярність, яку здобули гендерні студії в різних галузях вітчизняної гуманітаристики упродовж останніх років, пояснюється цілим рядом чинників: глобальними соціокультурними зрушеннями у сприйнятті «чоловічого» і «жіночого»; специфікою пропрацювання постколоніального досвіду в різних сферах буття суспільства; активним долученням українських вчених до світового наукового діалогу. Гендерні дослідження в царині художньої літератури дозволяють не тільки глибше вивчити фундаментальні закономірності розвитку національного письменства, а й простежити динаміку змін ментальної свідомості, що неминуче здобуває відображення в письменстві, передусім романі як найбільш репрезентативному по відношенню до безпосередньо-емпіричної даності жанрі. Загальний вектор розвитку гендерних студій упродовж другої половини ХХ ст. можна визначити як рух від обстоювання біологічного детермінізму статевої поведінки індивіда до погляду на гендер як певний соціокультурний конструкт. Незважаючи на це, в літературі досить дієвими залишаються освячені традицією художні моделі, в основі яких лежать сталі комплекси уявлень про фемінність і маскулінність як належне жінці / чоловікові. До найбільш показових належать просторові образи, оскільки художній простір, поруч із художнім часом, постає визначальним параметром індивідуально-авторської картини світу, що так чи інакше виявляє свою гендерну маркованість. Такі образні доміанти, як дім, ліс, сад, зберігаючи зв'язок із архаїчною традицією, виявляють значне семантичне навантаження, що постійно збагачується додатковими змістами. Одним з таких семантично наснажених просторових образів у художній системі літературного твору виступає кордон (межа).

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Художній простір у його гендерному аспекті неодноразово опинявся в центрі уваги дослідників української літератури. Збільшення просторової мобільності героїнь літературного твору в контексті становлення художньої парадигми українського модернізму відзначає В. Агєєва [1]. На константі мандрів-долання просторових і культурних меж як присутній характеристиці героїв-аутсайдерів вітчизняної літератури зламу ХХ – ХХІ ст. акцентує Т. Гундорова [2]. Образи «своїї» і «чужої» землі, що відіграють значну роль у розбудові ініціативної моделі сучасного гостросюжетного роману, осмислені С. Філоненко [3]. Художні моделі чоловічого і жіночого простору, які відображують динаміку гендерних змін, на прикладі творчості Лариси Денисенко досліджено в дисертації О.Клепикової [4]. Однак, попри

цінність міркувань, висловлених названими дослідницями стосовно особливостей художнього осмислення просторових моделей у сучасній літературі, ця проблема потребує системного вивчення.

Отже, **метою** статті є дослідити художні значення просторової константи кордону в сучасній українській романістиці з точки зору гендерної репрезентації.

Виклад основного матеріалу. Константа межі (кордону) в індивідуально-авторських картинах світу української романістики початку ХХІ ст. виразно корелює з такими присутніми для соціокультурної свідомості сучасника чинниками, як постколоніальний контекст, пошуки фундаментальних критеріїв національної та гендерної ідентичності.

Характеризуючи простір сім'юсфери, якою, з точки зору семіотичного літературознавства, є й художній текст, Юрій Лотман констатує парадоксальне поєднання в ній взаємовиключних характеристик – гетерогенності, асиметричності і однорідності, певної індивідуальності. Визначення й самоусвідомлення останньої неможливе без поняття кордону. «А кордон цей можна визначити як межу, на якій закінчується періодична форма. Цей простір визначається як «наш», «свій», «культурний», «гармонійно організований» тощо. Йому протистоїть «їх-простір», «чужий», «ворожий», «небезпечний», «хаотичний».

Будь-яка культура починається з поділу світу на внутрішнє («своє») і зовнішнє («їхнє»). Як цей бінарний поділ інтерпретується – залежить від типології культури. Однак сам такий поділ належить до універсалій» [5, 257]. Водночас поняття кордону неоднозначне. Це місце поєднання двох протиставлених сім'юсфер, «механізм перекладу текстів чужої семіотики на мову «нашої», місце трансформації «зовнішнього» у «внутрішнє», це мембрана, що фільтрує» [5, 262]. Отже, кордон, або мембрана, водночас виступає і як механізм структурування зовнішнього хаосу, надання йому адекватних форм вираження, прийнятних у певній сім'юсфері. Водночас, навіть структуровані й інтегровані в систему певної сім'юсфери, чужорідні елементи все-таки залишаються чужими, перекладними.

Хоча опозиція «свої – чужі», а отже, і поняття кордону, є основоположними для будь-якої людської культури, особливого смислового навантаження вони набувають в ситуації подолання постколоніальної травми, яка характеризує сучасну українську літературу. Необхідність визначення і збереження власної ідентичності, яка в цьому контексті неминуче реалізується через негативне самоствердження (шляхом заперечення, відштовхування), робить кордон однією з найважливіших домінант художнього світу: «ми» протиставляємося «їм», пізнаємо і моделюємо таким чином себе. При цьому особливо загострено проявляє себе специфіка не тільки національної чи громадянської, а й гендерної ідентичності.

Конкретно-реалістичних обрисів набуває константа межі (кордону) у творах, присвячених історичній тематиці або співвіднесених у часовому плані з минулим, а також у романах, де домінує пригодницький струмінь. У цих випадках долання меж, протистояння тим, хто належить до «чужих», виразно корелює з певними стереотипами маскуліності (козак, воїн-визволитель, суперагент).

Так, у романі Василя Шкляра «Залишенець. Чорний ворон» кордон (межа) постає в багатьох образних виявах. Це і межа лісу, і відкритого простору, перший з яких належить героям Холодноярської республіки, а другий – хаотичному і жорстокому світу «советів»; і кордон між двома частинами України, що його долають отаман і Тіна, рятуючи дитину Веремія; це і межа, що пролягає між людьми, розділеними політичними переконаннями. Зауважимо, що автор постійно наголошує на тому, що остання не є неперехідною. Про це свідчить, зокрема, постать Фані-Панаса, колишнього штабного поручика, а згодом «червоного», який неодноразово допомагає отаманові Ворону в скрутні.

В одній із директив «червоної» влади, вмонтованих у текстову структуру роману, Холодний Яр порівнюється з жовто-блакитним островом серед радянщини. Таким чином,

територія України, тобто простір, де діє моральний закон звитяги і патріотизму, зазнає граничного звуження, проте зберігає цілісність і протиставленість «чужому» простору підступів і зради, що їх несуть не тільки червоні, а й корисливі селяни, і вчорашні товариші. Ліс у романі виступає як виключно чоловічий простір, територія небезпеки й активного чину. На прохання Тіни забрати її до лісу Ворон відповідає: «Який же з мене буде отаман, якщо я приведу в загін жінку?» [6, 227].

Буття художнього простору роману розгортається в напрямі поступового звуження, аж до фінальної сцени зникнення героя в монастирському підземеллі. Проте історії загибелі «лісовиків» передує мандрівка Ворона і Тіни, які переходять Збруч. Функцію кордону в цьому випадку виконує ріка, що сама по собі наділена смисловими конотаціями межі (кінець суходолу). Ріка поєднує в собі характеристики «мембрани», окреслені Ю. Лотманом: вона водночас розділяє і поєднує два світи. Персонажі, які населяють прикордонну територію (Ничипір Петриченко, його дружина Маруся, сумний червоноармієць), хоч територіально належать до «советів», прагнуть опинитися потойбіч, і стримує їх тільки хвороба, близька людина чи страх бути депортованим і розстріляним. Серед «потойбічних» людей, які, хоч і є українцями, не виявляють співчуття до мандрівників, на допомогу Воронові і Тіні приходить чужинка – єврейка Єва («Я також із народу гнаного, тому й співчуваю вам» [6, 256]).

Межа, що відділяє в романі «своє» від «чужого» (холодноярський ліс від території, де панують «совети»; «свою» частину України від «потойбічної»), виявляє також фільтраційні властивості мембрани, описані Ю. Лотманом. Так, солдати «советів» на початку твору становлять знеособлену масу, в якій виділяються тільки найзагальніші характеристики груп, що її складають. Таким чином у творі втілюється аморфний образ «пільми зовнішньої», людського хаосу, який лежить за межами «холодноярської республіки». Однак образ китаєця Ході, представлений у всій повноті психологічних характеристик, долає межу цих двох світів: захоплений у полон, китаєць виявляє неабияку сміливість і зневагу до смерті, чим викликає симпатію отамана Чорного Ворона, а згодом стає одним з його бойових побратимів.

Слід зауважити, що в низці творів сучасної української романістики, присвячених трагічним сторінкам історії ХХ ст., кордон не стільки виконує функцію впорядкування художнього світу, відділення «свого» від «чужого», сакрального від профанного, скільки наділяється явно негативними конотаціями роз'єднання живого тіла. Так, у романі «Залишенець. Чорний ворон» ріка Збруч «розітнула Вкраїну й стала кордоном» [6, 273]. Ще виразнішим таке смислове наповнення просторового образу ріки стає в «Солодкій Дарусі» Марії Матіос. Тілесність як особливий дискурс переживання відчуження виразно прочитується в численних метафорах, порівняннях, означеннях, які відсилають до архаїчного ототожнення землі з жіночим тілом і – ширше – зі специфічно жіночою функцією материнства. В обох творах образно-конкретним втіленням кордону виступає ріка, водна субстанція, що протиставляється суходолу, а отже, за своєю природою покликана втілювати межу (в ряді текстів, наприклад, у Володимира Лиса («Соло для Соломії», «Камінь посеред саду») саме образ ріки корелює зі зміною внутрішнього стану героя, перепиняючи його безтямний біг / блукання). Проте у творі М. Матіос значно відчутніший акцент зроблено саме на процесі болісного розчленування живого тіла України: якщо В. Шкляр констатує відмінність звичаїв і ставлення до подорожніх «по цей» і «по той» бік кордону, то для М. Матіос більше важить динаміка змін, які настають у житті селян із приходом «советів» на «потойбічну» територію. Прочитання колоніальної травми, що асоціює територіальний розрив і децентрацію з тілесними ранами й ушкодженнями, належить до закономірностей розгортання посттоталітарного та постколоніального дискурсів в українській літературі. Тамара Гундорова наголошує на синдромі «хворого тіла» як одній із прикмет молодіжної літератури, для якої центральною є тема «лузерства», що також належить до явищ посттоталітарної свідомості [7, 150 – 204]. Наталія Лебединцева відзначає «яскраві образи травмованого / зруйнованого

національного тіла» [8, 293] в романі Ліни Костенко «Записки українського самашедшого» («таращанське тіло», що лейтмотивом проходить через весь роман; численні алюзії на літературні твори, зокрема на Михайла Булгакова, де зустрічається мотив «безголів'я»).

Однак мотив розчленовування тіла (землі, батьківщини) в «Солодкій Дарусі» М. Матіос імпліцитно окреслює дещо ширше коло проблем, що охоплює не тільки колоніальну свідомість, а й становище жінки в патріархальній родині й на окупованій території. У плані просторової організації художнього світу він втілюється в образах сіл, розділених річкою й кордоном; на рівні системи персонажів прочитується в образі Матронки, веселої й лагідної до свого зникнення, мовчазної й заляканої після пережитих тортур, а також у постаті дівчини, закатованої комуністами за зв'язок з партизанами. Образ Матронки втілює подвійну маргіналізацію жінки в колоніальному суспільстві: героїня стає об'єктом насильства не тільки для завойовників, а й для чоловіка, який з ревності б'є її. Саме контекст війни і особливих умов життя, продиктованих нею («Життя і війна тривали одночасно, водночас залежні і незалежні одне від одного» [9, 103]), оголює соціальні механізми, що регламентують буття патріархальної родини (абсолютна влада чоловіка, залежність жінки: Михайло, навіть палко кохаючи Матронку, вдається до насильства, реалізує соціальні приписи поведінки чоловіка, який підозрює дружину в зраді) і водночас розхитує її основи (образ історії, «яка ніколи не припиняє їхати колесами по людях» [9, 139]). Зауважимо, що приватна історія жінки доволі часто репрезентована в романах М. Матіос через подолання фізичної травми чи переживання болю («Щоденник страченої», «Майже ніколи не навпаки»).

Дещо інше втілення здобуває і константа межі, і протиставлення «своє – чуже» в романі В. Шкляра «Елементал». Тип героя – авантюрист-космополіт – диктує інше, порівняно із «Залишенцем», їх трактування. Спецпризначенець є одинаком, відчуженим від усіх: батьківщини, сім'ї, людей загалом – через свою «нелюдську» природу. По суті, образ легіонера становить інваріант «самотнього героя», характерного для масової культури – від американських вестернів до англійських «камерних» детективів. Водночас «Елементал» за своєю проблематикою виходить далеко за межі авантюрного пригодницького роману, передусім за рахунок потужного історіософського підтексту, що вводиться численними, здебільшого іронічними, алюзіями на відомі літературні твори, екскурсами в національну і світову історію, а також трагічні події війни в Чечні.

З романом, виданим кількома роками пізніше, «Залишенець. Чорний ворон», «Елементала» зближують не тільки інтертекстуальні зв'язки, а й особливий композиційний принцип звуження простору героя. Так, «холодноярська республіка» з властивим їй кодексом честі й духом патріотизму, що становить острівець серед моря радянщини, поступово втрачає своїх представників і зрештою звужується до постаті отамана Чорного Ворона, який залишається єдиним носієм її чеснот і сам зникає в підземеллі, щоб знову повернутися тільки через багато років постарілим емігрантом.

У романі «Елементал» образ України, пов'язаний зі звитяжними походами козаків, представлений майже виключно постаттю головного героя. Сучасна Україна, репрезентована топосами Миронівки, рідного селища спецпризначенця, і Києва, чужа «елементалові». Герой відкидає рабське існування мешканців малої батьківщини й вирушає у світі. Ідилічний образ України з маскультівськими атрибутами-кліше (солов'ї, калина тощо) рішуче відкидається у творі. Власне, і просторова (географічна) репрезентація батьківщини зводиться до кількох епізодів, які відкривають передісторію закордонної епопеї спецпризначенця. Натомість увага наратора зосереджується на історичній ролі України і її місці у світі. Водночас образ України набуває особливої стереоскопічності – він виникає на перетині двох площин – рефлексій «елементала» і зовнішнього, байдужого й відчуженого, погляду. Т. Гундорова звертається у своїх постколоніальних студіях до міркувань Жана Бодріяра, який констатує небезпеку, що її несе в собі відкриття європейцями пострадянського простору: «Східноєвропейська обсесія щодо минулого – незрозуміла, зрештою, для нормальних європейців – має, як завважував Жан Бодріяр, фатальні наслідки і для самих європейців. Несправдане минуле, яке несуть із

собою пострадянські люди, на думку Бодріяра, втягує і європейців у пустку чужого минулого, заважає насолоджуватися теперішнім, розбиває великі наративи європейської історії» [7, 98 – 99]. Ж. Бодріяр використовує метафору порожнечі, щоб окреслити ту екзистенційну ситуацію, в якій опинилися люди пострадянського простору. Глибока травмованість минулим заважає представникам Східної Європи увійти в західноєвропейський світ, ба навіть більше – будь-які спроби «стерти пам'ять» про тоталітарне минуле приречені – постколоніальний досвід, так само як і досвід колишніх ув'язнених концентраційних таборів, підриває віру європейця в сталі авторитети, а отже, затягує і його в порожнечу.

Незважаючи на космополітизм головного героя, в його реакціях акцентовано світосприйняття колишнього колоніального суб'єкта. Він принаймні кілька разів наголошує на тому, що належить до «непредставлених народів», про які світова спільнота має вкрай невиразне уявлення. Як своєрідну паралель до рефлексій «елементала» можна навести міркування героїні популярного роману Пауло Коельо «Вероніка вирішує померти»: на рівні індивідуальної свідомості дівчина відчуває не тільки безсенсовість власного існування, а й ізольованість від великого світу країни, в якій їй випало жити – запитання «Де знаходиться Словенія?», що його вона зустрічає у мас-медіа, змушує її ще гостріше відчутти свою загубленість у світі й підштовхує до фатального рішення. Словенія у рефлексіях героїні уподібнюється до зниклого материка або напівфантастичної віддаленої країни. Подібні інтенції зустрічаємо і в «Елементалі», однак герой В. Шкляра віднаходить власні шляхи утвердження національної й особистісної ідентичності. Це проживання своєї включеності у світовий контекст через активну дію, долання просторових меж, а також – усвідомлення своєрідності історичної долі батьківщини і спорідненості її з долею інших народів, передусім Чечні, де довелося воювати спецпризначенцю. Чечня постає у творі як друга батьківщина «елементала», місце його смерті й другого народження. Україна і Чечня споріднені боротьбою проти імперського поневолення. Натомість Росія (Московія) постає як чужий, ворожий світ. Моделювання образу Росії має цитатний характер – вже перший «російський» епізод твору пересипаний алюзіями на твори Михайла Лермонтова, Миколи Лескова, Миколи Гоголя. Всі ці приховані цитати мають виразно іронічний характер, оскільки стосуються приземлених побутових деталей (натовп, за яким герой спостерігає з вікна високої будівлі; горілка «Русская тройка» тощо). Водночас сакральні для росіянина споруди змальовано в заниженому ключі: «...з вікна десятого поверху було видно шмат Красної площі із собором Василя Блаженного, схожим на редьку хвостом догори, і навіть Спаську вежу Кремля, яка нагадувала здорового кілка, що його хтось забив тупим кінцем униз» [10, 94]. Така нарративна стратегія, в якій помітні відголоски багатовікової бурлескної традиції, дозволяє говорити не тільки про профанний характер, а й про віртуалізацію простору Москви.

Тема долання просторових меж, розширення власного географічного простору отримує в сучасній українській романістиці особливе звучання – як уже зазначалося, вона пов'язана з подоланням ресентименту й реабілітацією власної національної ідентичності. Слід зауважити, що ця тема, яка належить до наскрізних у згаданому романі В. Шкляра «Елементал», здобуває нових змістових обертонів у творчості представників молодшого покоління українських письменників, зокрема Макса Кідрука. В «Елементалі» освоєння інонаціонального простору має більшою мірою антиколоніальний характер (іронічне перепрочитання відомих творів української та російської літератури, які відображують колоніальний культурний дискурс; тема неволі й визвольної боротьби, що прочитується на різних рівнях твору, – від змалювання сільських буднів до натуралістичних картин катування полонених; деструктивні інтенції, спрямовані проти реалізації імперських «владних дискурсів» – знову ж таки, на різних текстуальних рівнях). У романах Макса Кідрука репрезентовано інший підхід до розробки теми українців у світі. Герой молодого письменника є космополітом, який ідентифікує себе як представника самобутньої культури в колі інших культур. Так, Левко, головний герой роману «Твердиня», належить до молодіжної інтелектуальної еліти, навчається у престижному виші Стокгольма, товаришує з юнаками з інших країн, здійснює подорож у Південну Америку, де на його долю випадають небезпечні пригоди, що мають характер ініціації. При цьому художні

інтенції автора скеровані не на деструкцію владних дискурсів і багаторазово акцентований розрив із колоніальним минулим, а на утвердження себе у світі, ведення повноцінного діалогу з представниками інших культур. Протистояння Левка і заможного молодого американця, який зневажливо відгукується про Україну, виявляє не стільки образу постколоніального суб'єкта, скільки почуття власної гідності людини-космополіта, свідомої своєї національної ідентичності й відкритої до повноцінної взаємодії зі світом. Долання географічних меж як утвердження власної національної ідентичності належить до наскрізних тем роману Є. Положія «Дядечко на ім'я Бог», де мандрівка також наділяється міфологічними рисами чоловічої ініціації: молодий киянин вирушає в чужу країну, щоб зустріти батька, який багато років тому змінив громадянство; батько залишається невпізнаним, хоча проводить із сином вечір за глибокою розмовою, яка змінює погляд молодика на світ. Вивчення чужих традицій дозволяє герою-оповідачу глибше осягнути важливість національної самосвідомості, спонукає поводитися гідно у найскрутніших обставинах, адже він представляє на чужині свою країну.

Висновки. Художня семантика межі (кордону) в сучасній українській романістиці виявляє виразне гендерне забарвлення, в багатьох випадках корелюючи з жанровими характеристиками творів. Для чоловічого письма, передусім у пригодницькій літературі, характерне трактування межі як одного з найважливіших елементів ініціаційної моделі, що передбачає особистісне становлення й утвердження ідентичності через долання перешкод, освоєння чужого простору. При цьому константа долання кордонів здобуває додаткових смислових конотацій у зв'язку з антиколоніальним та постколоніальним контекстом. У першому випадку герой утверджує свою національну та особистісну ідентичність через протистояння чужому простору, звитяжний чин у його межах («Елементал» В. Шкляра); у другому – він відкритий до діалогу з представниками інших культур на рівноправній основі («Твердиня» М. Кідрука). У жіночому письмі кордон виступає символом розчленування єдиної спільноти, рідної землі тощо («Солодка Даруся» М. Матіос), корелюючи з мотивом зраненості й каліцтва як фізичного знаку маргіналізації жінки-представниці колоніальної культури. В усіх випадках кордон передбачає протиставлення свого і чужого, що дозволяє утвердити власну ідентичність через активний чин, певний фізичний або духовний досвід. Художня семантика кордону дозволяє виявити як певні ментальні константи національного світогляду (обжитий і ворожий простір, внутрішнє і зовнішнє), так і їх присутні трансформації в сучасному соціокультурному контексті (антиколоніальний і постколоніальний дискурси в сучасній чоловічій прозі).

Список використаної літератури

1. Агеева В. Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму. Київ, 2008. 359 с.
2. Гундорова Т. Транзитна культура: Симптоми постколоніальної травми. Київ, 2013. 548 с.
3. Філоненко С. Масова література в Україні: дискурс / гендер / жанр. Донецьк, 2011. 432 с.
4. Клепикова О. Особливості концептосфери та ідіостилістики у прозі Лариси Денисенко: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 / Київський університет імені Бориса Грінченка. Київ, 2013.
5. Лотман Ю.М. Внутрішні світи. *Семіосфера*. Санкт-Петербург, 2001. С. 150–391.
6. Шкляр В. Залишенець. Чорний ворон. Харків, 2011. 384 с.
7. Гундорова Т. Лузер як герой сучасної літератури: симптом «хворого тіла». *Транзитна культура: Симптоми постколоніальної травми*. Київ, 2013. С. 150 – 204.
8. Лебединцева Н. Тіло як генераційний маркер в українській поезії другої половини ХХ – ХХІ сторіччя. *Постколоніалізм. Генерації. Культура*. Київ, 2014. С. 280 – 293.
9. Матіос М. Солодка Даруся. Драма на три життя. Львів, 2005. 175 с.
10. Шкляр В. Елементал. Львів, 2007. 200 с.

References

1. Aheyeva, V. (2008.). *Women's space: The feminist discourse of Ukrainian modernism*. Kyiv (in Ukr.)
2. Hundorova, T. (2013). *Transit culture: The symptoms of postcolonial trauma*. Kyiv (in Ukr.)
3. Filonenko, S. (2011). *The mass literature in the Ukraine: discourse, gender, genre, Donetsk* (in Ukr.)
4. Klepykova, O. (2013). *Concept sphere and idiosyncrasy of Larysa Denysenko's prose*, dissertation... for Candidate of Philology Degree, Borys Grinchenko Kyiv University. Kyiv (in Ukrainian)
5. Lotman, Y. (2001). Inside of the thinking worlds. *Semiosphere*. St. Petersburg, 150 – 391. (in Russ.)
6. Shkliar, V. (2011). «Zalyshenets». *Black Raven*. Kharkiv (in Ukr.)

7. Hundorova, T. (2013). The loser as the hero of modern Ukrainian literature: the symptom of a sick body», *Transit culture: The symptoms of postcolonial trauma*. Kyiv, 150 – 204 (in Ukr.)
8. Lebedyntseva, N. (2014). *The body as the generational marker in Ukrainian poetry of the second part of XX – XXI centuries. Postcolonializm. Generations. Culture*. Kyiv, 280 – 293 (in Ukr.)
9. Matios, M. (2005). *Sweet Darusia. The drama for three lives*. Lviv (in Ukr.)
10. Shkliar, V. (2007). *Elemental*. Lviv (in Ukr.)

BASHKYROVA Olha Mykolaivna,

Borys Grinchenko Kyiv University,

the docent of the chair of Ukrainian Literature and Comparativistics

e-mail: bayksher917@ukr.net

**THE ARTISTIC SEMANTICS OF A BORDER IN MODERN UKRAINIAN NOVELS:
THE GENDER ASPECT**

Abstract. Introduction. Despite an active development of gender studies in modern humanitarian science many aspects of artistic and cultural gender representation need a complex scientific investigation. The artistic models marked by gender mentality save their actuality in modern Ukrainian novels. The space images belong to the most representative manifestations of gender mentality in artistic structure of modern novel.

Purpose. The purpose of article is to investigate the artistic meanings of the space constant of border in modern Ukrainian novels from the point of view of gender representation.

Originality. The artistic space in its gender measures became the object of scientific attention in the works by Vira Aheieva, Tamara Hundorova, Sofiia Filonenko, Nataliia Lebedyntseva, Oleksandra Klepykova and others. But this theoretical problem was investigated only as a part of the other scientific questions and related to some personalities of Ukrainian authors. So the gender aspects of artistic space models of modern national novels need a complex scientific investigation considering an actual social and cultural context. The semantics of the image of border as it was noted is one of the important parts of this problem.

Results. The general meaning of a border as universal mental image of human consciousness supposes the division of the world into «our» and «foreign». In context of postcolonial culture this dichotomy acquires specific sense: self-identification of postcolonial subject is realized as negation of «another» (the most often – of the metropolis and its cultural manifestations). This peculiarity is typical for modern Ukrainian novels. The meaning of the artistic constant of border displays its correlation with masculine and feminine writing. In first case this space image embodies the overcoming of some landmarks which are the stages of masculine formation. The interpretation of this plot model depends of anti-colonial and post-colonial discourses which in different way characterize the historical experience and use for this different artistic means. First of them is focused on self-identification by destruction of cultural narrative of metropolis («Elemental» by Vasyl Shkliar). The second displays readiness for the dialogue with the representatives of other cultures on the equal bases (the novels by Maks Kidruk and Yevhen Polozhii). In feminine writing the image of border gets the meaning of dismemberment of alive body. This motive correlates with the greatest problem of feminine post-colonial literature: violence towards the woman-representative of colonial nation from the colonizers and from the patriarchal family system. So the artistic constant of border becomes the sign of double marginalization of woman in colonial culture («Sweet Darusia» by Mariia Matios).

Conclusion. The artistic semantics of a border in modern Ukrainian novels manifests its gender character and in many cases correlates with the genre specificity of prose. Interpretation of a border as one of the most important elements of a plot models of initiation is the characteristic of masculine writing, first of all adventure literature. The constant of border's overcoming gets the special meanings in context of anti-colonial and post-colonial discourses. In feminine writing the image of border becomes the form of expression of unique experience of a woman in colonial culture. In this case the space image gets the character of symbol of violence towards the woman's body which is associated with the native land. Both masculine and feminine literature represent a border as fundamental opposition of «our» and «foreign» space which allows to form national and personal identity through some acting, physical or spiritual experience.

Key words: gender, femininity, masculinity, novel, artistic model, symbol, artistic world, artistic space, anti-colonialism, post-colonialism, border.

Одержано редакцією – 22.01.2018 р.

Прийнято до публікації – 17.04.2018 р.

ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

УДК 821.161.2

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

АНТИІМПЕРСЬКИЙ ДИСКУРС У ТРАКТАТАХ І ЛИСТАХ ІВАНА НЕЧУЯ-ЛЕВИЦЬКОГО (До постановки проблеми)

Стаття присвячена аналізу антиімперського (антиросійського, антимосковського) дискурсу в культурологічних трактатах і листах Івана Нечуя-Левицького. Відзначається, що з публікацією в 1990-х роках раніше заборонених і замовчуваних трактатів класика українського письменства (зокрема – «Непотрібність великоруської літератури для України і для слов'яниці», «Українство на літературних позах з Московщиною») відкрилися ширші можливості для з'ясування світоглядних та ідейно-естетичних позицій І.Нечуя-Левицького, для ствердження його життєвого і творчого україноцентризму. Простежується ретроспективне осягнення трактатів письменника (праці І.Франка, С.Єфремова, сучасних дослідників), відзначається неабиякий енциклопедизм Нечуя передовсім у гуманітарній сфері, звертається увага на певний суб'єктивізм класика у вибудуванні культурологічних стратегій, на очевидну актуальність цілого ряду його історіософських візій передовсім у царині україно-російських взаємин, на європейськість гуманітарних позицій.

У студії відзначається, що в листах І.Нечуя-Левицького, які великою мірою теж є виявом його світогляду і творчого духу, антиімперський дискурс означений не так гостро, як у трактатах, але в принципових питаннях (типологія україно-російських взаємин, становище української мови, цензура тощо) «епістолярні» судження класика цілком суголосні означенням у трактатах.

Ключові слова: Іван Нечуй-Левицький, культурологічні трактати, епістолярій, антиімперський пафос, письменство, світогляд, ідейно-естетичні позиції, адресат, адресант.

Постановка проблеми. Продовжуємо наново «відкривати» класиків. І виявляється, що вони не були такими одноплосинними чи майже одноплосинними, як це мовилося й оцінювалось у радянську пору. Виявляється, що й самі ті класики були надзвичайно цікавими особистостями зі своїми пристрастями й уподобаннями, чеснотами й вадами, зовсім не аскезно-сухуватими чи глянцево-іконописними, як це зазвичай писалося в «правильних» книгах і статтях. І світогляд мали широкий, і за своє найрідніше вболівали, бо ж українські письменники вже тим, що писали гнаною, вслідженою українською мовою всупереч усіляким заборонам і цензурам, були патріотами своєї нації, гнобленої, але доконечно не зламані. Цілком природно, що українські класики знали й бачили гнобителів, з видимою сміливістю багато хто з них свідомо позиціонував себе принциповим і послідовним опонентом імперсько-гнобительської влади, навіть усупереч можливим загрозам і репресіям. Таким свідомим борцем за національне визволення України, борцем проти великоросійського (московського) імперського режиму, безсумнівно, був Іван Семенович Нечуй-Левицький. Отой зовні не кремезний, лагідний, тихий, спокійний чоловік, який, проте, за Франковим висловом, був «всеобіймаючим оком України», був уважним обсерватором життя, причому, не тільки українського, а й усеросійського та європейського. Нині просто необхідно казати, що Нечуй був енциклопедично освіченою людиною свого часу: він був глибоким і фаховим істориком (низка його історичних нарисів фактично становила нарис історії України), таким же фаховим лінгвістом, причому в різних сферах мовознавства, автором підручників з української мови. Нечуй був глибоким релігієзнавцем, не випадково ж перекладав Біблію; етнографом і фольклористом, про що

свідчать відповідні його праці й нариси. Судячи з його культурологічних трактатів і листів, Іван Семенович був добре обізнаний із філософськими й політологічними працями мислителів Європи і світу, кваліфіковано в них розбирався. Зі зрозумілих нині причин цілі покоління українців не знали про глибокий і багатий його світогляд, явлений не тільки в хрестоматійних і позахрестоматійних (у т.ч. й замовчуваних, як то твори й нариси історичної тематики чи навіть «Хмари», на які влада поглядала вельми підозріло), а – особливо – в його культурологічних трактатах, запертих у глибокі сейфи і схрони. Мовиться, зокрема, про культурологічні трактати «Органи російських партій», «Непотрібність великоруської літератури для України і для слов'янщини (Сьогочасне літературне прямування)» та «Українство на літературних позвах з Московщиною».

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Зважаючи на майже детективну історію видання трактатів І.Нечуя-Левицького (під псевдонімом – І.Баштовий), а потім і збереження в умовах буття російської та радянської імперій, детально викладену М.Чорнописким у передмові «Баштовий української нації» до згаданого 2-го перевидання культурологічних трактатів [1, 3-39], осмислення цих трактатів було теж достатньо своєрідним. За часів СРСР Нечуєві трактати були фактично під забороною, зазвичай і заголовки їхні здебільшого не називались або подавались усічено, коли обминути питання не було можливим. Скажімо, автор семінарію «І. С. Нечуй-Левицький» у розділі «Суспільно-політичні і літературно-естетичні погляди І.С.Нечуя-Левицького» пише про «Наявність упереджених міркувань про російську літературу в статтях «Сьогочасне літературне прямування» (називається підзаголовк, а не заголовок трактату Нечуя – В.П.) і «Українство на літературних позвах...» (тут соромливими трьома крапками замінюється частина назви – «з Московщиною» – В.П.) [2, 143-144].

В історичній ретроспективі полемічною статтею «Література, її завдання й найважливіші ціхи» на трактат Нечуя з підзаголовком «Сьогочасне літературне прямування» (заголовок – «Непотрібність великоруської літератури для України і для слов'янщини») відзивався молодий І.Франко, чия названу статтю якраз дуже наполегливо студіювали у вишах за часів СРСР. Пізніша дослідниця І.Абрамова зазначала, що «Аргументи власної полемічної статті «Література, її завдання й найважливіші ціхи» (1878), написаної в драгоманівському, антигромадівському дусі як концептуальне заперечення суджень і висновків статті Нечуя-Левицького «Сьогочасне літературне прямування», постали для самого Франка непереконливими і в художньо-естетичному, і в політичному сенсі» [3, 56].

Сергій Єфремов, якому в атмосфері «українського ренесансу» 1920-х пощастило скористатися Нечуєвими трактатами при написанні монографії «Іван Левицький-Нечуй», став іще одним серйозним поціновувачем цікавих нам праць І. Нечуя-Левицького. С. Єфремов звернув увагу, в т.ч. й доволі критичну, на різні смисли Нечуєвих трактатів, назагал оцінивши їх цілком прихильно. У сенсі ж україноцентричності самого Нечуя та його трактатів дослідник зауважив, що «ця добра, сумирна, лагідна людина була невблаганною й виявляла в дрібницях таку саму силу волі, як і основному стрижневі всього свого життя – в своєму українстві» [4, 416].

Із перевиданнями трактатів І.Нечуя-Левицького (старанними М.Чорнопиского) в незалежній Україні згадані тексти класика стали об'єктами наукових студій багатьох дослідників, зокрема Інни Приходько [5], Анатолія Погрібного [6], Ярослава Поліщука [7] та ін. Утім, акцентовано антиімперський аспект відповідних текстів, а також Нечуєвої епістолярної спадщини означувався лише частково, одним серед інших аспектів.

Мета статті. Означити антиімперський дискурс у публіцистичних трактах і листах Івана Нечуя-Левицького, семантичні складові того дискурсу.

Виклад основного матеріалу. Поза сумнівом, найбільше і найвиразніше антиімперський пафос писань І. Нечуя-Левицького виявився в його згаданих культурологічних трактатах, при цьому мається на увазі пафос антивеликоросійський, антимосковський. Аби зрозуміти мовлене, варто зацитувати хоча б такі гострі фрагменти трактату «Українство на

літературних позвах з Московщиною»: «В Росії «обрусіння» (під Росією мається на увазі Російська імперія, а під «обрусінням» – по-сучасному – русифікація чи й зовсім по-новітньому – впровадження «русского міра» – В.П.) йде не днями, а немов годинами, неначе в ньому спасіння не тільки Росії, але й усього світу від якоїсь напасти... Автономії провінцій і народів ламають, національності гнуть і скручують в обід. Скрізь нищать народні мови, національні літератури, скрізь бачимо національний великоруський натиск, котрий постановив собі неначе яке завдання, знищити до останку усі національності в Росії і повеликорусити їх. Найважчий притиск від цієї системи випав на долю України...» [1, 166]. Трохи далі: «Ми вважаємо на національну нетерплячість великоросів, як на виявок расовий, дуже примітивний, схожий з релігійною нетерплячістю давніх народів...» [1, 167]. Ще далі: «Ся неповага до інших народностей, се нехтування ними, навіть якась ненависть до них і справді й досі ще жива в великорусах і виявляється фактично й реально в притисках інших національностей, залежних від Росії. Ся національна ненависть та нетерплячість, окрім деспотичного укладу сім'ї,... вихована в них історією... Сеї неповаги, сього нехтування (до інших націй – В.П.) не позбулися навіть деякі високо розвинуті великоруси, такі, наприклад, як критик Белінський, романіст Тургенєв, навіть сатирик Щедрін, що піднімав на смішки українщину...» [1, 167-168]. Зауважимо, писано це на початку 1890-х років, а не втратило актуальності й донині, бо ж письменник-класик влучно визначив сутності шовіністичного великоросійського імперіалізму.

На хапання і присвоєння великоросами чужих цінностей І. Нечуй-Левицький указував і прикладами літературними. Скажімо, у відомій його статті про «сьогочасне літературне прямування» класик писав: «Ми не можемо не докоряти великоруським вченим, котрі в своїх «Историях русской литературы» без сорому мостять давно українську літературу київського періоду: і Феодосія Печерського, і Нестора, і Кирила Туровського, і «Слово о полку Ігоревім», і київських вчених, що вийшли з Київської академії: Симеона Полоцького, Мелетія Смотрицького, Славинецького, Дмитрія Туптала...» [1, 86]. А це з року 1878-го, але ж і нині актуальне...

Природно, що саме від цих дум Нечуєвих проростає багато ідей його творів і семантика людських характерів у тих творах. І не слід говорити, як це робилося раніше, що великий класик щось там «не зрозумів», до чогось «не доріс» чи в чомусь «помилявся» [див., напр., 2, 143-144]. Якщо в чомусь і був надто суб'єктивним, то хіба в деяких своїх суто літературних, художніх симпатіях чи антипатіях. Можна погодитися, скажімо, з Я. Поліщуком, який нотує, що «в оцінках українських проблем І.Нечуй-Левицький дещо однобічний та заангажований: він бачить зло іззовні, проте не спостерігає його на власному полі. Ця особливість виявляє водночас і своєрідність Нечуєвого світогляду, і складність історичної ситуації, коли формувалася нова, позитивна програма українства...» [7, 74]. У царині ж історіософії, в царині суспільно-політичній він дуже добре і фахово в усьому розбирався, давав точні оцінки, які, ми це добре розуміємо, витримують випробування часом.

Достатньо природно й логічно, що Іван Семенович і царину літературну, царину міжлітературних взаємин, передовсім українсько-російських, осмислював із урахуванням означених агресивних імперських тенденцій «великоруського» письменства щодо літератур колонізованих Російською імперією народів. Але ним брався до уваги тут не тільки фактор, сказати б, політико-ідеологічної імперськості, але й інші важливі для сфери духовного буття людини й народу чинники. Найповніше і найвиразніше вони означені саме в культурологічних трактатах, передовсім у цьому – «Непотрібність великоруської літератури для України і для слов'янщини (Сьогочасне літературне прямування)». Написаний як Нечуєва реакція на сумнозвісний Емський указ 1876 р., трактат мав свою непросту видавничу історію в журналі «Правда», що входив у підавстрійському Львові. М. Чорнопиский зазначає, що «Редакція друкувала трактат анонімно і відповідно до змісту його першої частини дала назву «Сьогочасне літературне прямування», яка не відбиває змісту авторської ідеї усього твору» [1, 18]. Отже, навіть у «закордонному» тоді Львові не ризикнули ставити першу і ключову назву. За радянських часів цей трактат, як і інший – «Українство на літературних позвах з Московщиною», – мавши налічку

«буржуазно-націоналістичного», не друкувався навіть у найновішому 10-томному виданні 1960-х рр. Власне, це й не дивно, зважаючи на ідейну суть трактату.

Із цього та інших трактатів Нечуй постає як глибокий інтелектуал-європеєць на рівні свого часу ґрунтовно обізнаний з історією, суттю й рухом української, російської та європейської естетичної думки, українською національною міфологією та ментальними рисами українства, що дозволило йому стверджувати ідею окремішності й українського народу серед інших слов'янських і неслов'янських, і української літератури як репрезентанта духу українства серед інших слов'янських і неслов'янських літератур. Олекса Мишанич, мовлячи про Нечуїв нарис «Світогляд українського народу», зазначив, що його «автор добре знав досягнення міфологічної школи в європейській і російській фольклористиці, ... виводив українську міфологію ще з дохристиянських часів, розглядав українську культуру в її історичному розвитку серед інших слов'янських і неслов'янських культур від її найдавніших витоків як питомо національну» [8, 84]. Додамо до сказаного, що Нечуй-Левицький достатньо ґрунтовно знав особливості розвитку давнього письменства українського і в Московщині, відзначав спільні й відмінні риси в них, так само добре знав тенденції розвитку сучасних йому європейських і російської літератур, творчість їхніх чільних «писальників». Те ж і щодо нової української літератури, в якій особливу роль він відводив «геніальному Шевченкові», завдяки якому наше письменство «стало твердо і неповорушно».

Ідею «непотрібності великоруської літератури для України і для слов'янщини» І. Нечуй-Левицький осмислював на основі обстоюваних ним «принципів реальності, національності та народності» як принципів нової літературної школи з подальшим порівняльним зіставленням художньої реалізації кожного з зазначених принципів передовсім у російській та українській літературах, а літератури європейські чи твори європейських авторів у таких порівняльних студіях слугували додатковими аргументами. Скажімо, осмислюючи «принцип національності» і зазначаючи, що «народний язик – то тіло національності, національний психічний характер – то її душа», Нечуй пише, що «Кожна європейська література виявляє характер своєї нації, і виявляє так, що доглядливий, вважливий чоловік зараз вирізняє, до якого народу належить який-небудь літературний твір (коли він щиро національний), не заглянувши на підпис автора». Далі митець подає приклади питомих рис національних характерів у творах італійців, англійців, німців, росіян, називаючи твори й імені конкретних письменників. У такому контексті зовсім своєрідно, пише Нечуй, творяться національні типи і в українському письменстві, зовсім інакші, ніж у творах передовсім російських авторів. «Пушкінові поеми неначе чудові цяцьки, вирізані з льоду, і такі холодні, як лід. Такі самі твори гр. Толстого, Писемського, Гончарова, Достоевського... Нам скажуть, що то об'єктивність, а українцеві все те здається льодом. Українська література виявила в собі національний український дух та характер: широку гарячу фантазію, глибоке ніжне серце, тиху задуму, сміх зі слізьми, гумор... Окрім психічного характеру, українська література виявляє й соціальний дух нації, котрий дуже одрізняє його од інших європейських та слов'янських націй» [1, 94].

За схожою моделлю осмислює Нечуй і інші принципи буття літератури, наголошує, що в кожній «об'яві народного соціального духу» (називає тут Шевченка, Костомарова, Куліша, Стороженка, Гребінку, «навіть великоруського писальника Гоголя») «був і протест проти чужих форм, котрими хотіла залігати Україну то Польща з своїм аристократизмом, то Москва з своїм панським централістичним деспотизмом» [1, 95].

У протиставленні принципів та особливостей творення художнього світу й характерів між російською та українською літературами Нечуй-Левицький означає «ще одну національну (українську – В.П.) прикмету: власний народний громадський та сім'яний характер. Українська громада не любить покорятись особовій власті: вона любить і виносить власть збірну, власть цілої громади, а не одного чоловіка. Принцип особистості – то національний український принцип. Людська особа на Україні не любить щезати в іншій чужій особі, нізачо в світі не одкажеться од свого Я, і хоч буває часом придушена, але вона не буває задушена» [1, 96]. Цитоване породжує цілу низку переважно суголосних асоціацій. Зокрема і в зіставленні з «великоруською» історією чи сучасністю, про які Нечуй теж аргументовано говорить.

Цікавою є в цьому трактаті й Нечуєва візія Гоголя та його ранніх творів: «Україна читала ті твори, та й ... задрімала під Гоголеву ліру. Гоголева муза таки добре нашкодила українській літературі: вона одвернула од України чимало української інтелігентної публіки та письменників-українців, одвернула їх увагу од щиро української національної та народної літератури і ввігнала їм у голови ту ідею, що Україна й справді може жити однією загальною літературою з Великоросією... Але Гоголь ще міг збивати з пантелику українську літературу по тій причині, котру ми показали (що, мовляв, література для вищої верстви «повинна писатись великоруською мовою» – В.П.); після Гоголя великоруська література може служити тільки Великоросії, а не Україні й слов'янщині» [1, 112].

Кожне зі своїх суджень Нечуй-Левицький достатньо переконливо аргументує, виходячи у своїх розмислах і за межі суто літературні чи культурологічні, у площину історичні й політичні, від чого цей та інші його трактати набувають більшої ваги й переконливості. Можливо, деякі судження класика не без дискусійності, але назагал вони виявилися історично мотивованими й виправданими до нашого сьогодення включно. Свого часу оприлюднені за «великоросійським» кордоном, вони, певно, не отримали резонансу й ефекту, на який заслуговували.

Отже, гострі трактати І. Нечуя-Левицького – то тільки згусток його глибоких дум, виразні відлуння яких знаходимо в його художніх творах і листах, уміщених у 10-томнику класика [9]. Далі й поведеться мова про Нечуйів епістолярій та антиімперський дискурс у ньому.

Одразу зауважимо, що в листах до різних адресатів Іван Семенович майже не висловлювався так прямо й гостро, як у трактатах. І адресати були різні, та й листовний жанр – не завжди рівня полемічному трактатові. Але і в листах знаходиться те, що тут нас цікавить.

Цілком очевидно, що корені Нечуєвого національного патріотизму – в родинній традиції, в дитинстві. Про це з повним усвідомленням суті справи писав Іван Семенович у листі до О. Кониського ще 1876 року, в 38-літньому віці. Нечуй зізнавався, що батько-священик не мав на нього якогось виховного впливу, та при цьому з відчутним задоволенням писав: «Мій батько любив українську історію і літературу. Між його книжками не було ні Пушкіна, ні Гоголя, але була «Історія Малоросії» Бантиш-Каменського й Маркевича, була Літопись Самовидця і інші книжки, що тоді виходили. Він любив говорити проповіді по-українській, часто розказував про право українського народу й славу, дуже був радий, побачивши українську євангелію Куліша і просив мене достати йому українську біблію. В нього була вже українська ідея, що рідко траплялося між українськими священиками» [1, 263]. Особливий же вплив на майбутнього класика, за його ж зізнанням, справляла мати, яка «не вмiла говорити по-великоруській і говорила чудовим чистим українським черкаським язиком, зовсім по-народному, з приказками й прислів'ями» (там само).

Майбутній письменник виростав у священничому середовищі, яке, попри відомий консерватизм чи навіть певну – більшу чи меншу – реакційність, дало українській духовності, культурі, літературі немало славних імен. Саме з кола мислячої, незахланної християнської інтелігенції вийшли (тільки з одного географічного закутка, зовсім близького до Нечуєвого Стеблева) і Сергій та Петро Єфремови, й Василь Доманицький, і Павло Филипович... Звісно ж, і сам Нечуй.

Це ж саме релігійно-духовне середовище – вже на рівні духовного училища й духовної академії – зародило в душі молодого Івана Левицького, певно ж, не бажаючи того, й паростки неприйняття чужого, яке нав'язувалося з грубим насиллям над душею й тілом. Власне, це були паростки того самого антиімперського (антимосковського, антивеликоросійського) мислення, яке згодом перелилося на сторінки творів і трактатів. У тому ж листі до О. Кониського Нечуй описував «педагогічну практику» своїх учнівських літ: «За лайку й за український язик карали нотаткою: то була плисковата дощечка з ремінцем, і його надівали на шию тому, хто сказав погане слово або говорив по-українській. (Тобто, українська мова фактично прирівнювалась до лайливих слів – В.П.). Всередині вона була видовблена, і там лежав журнал, де записували, хто сказав яке українське слово і як було треба справляти по-великоруській. Записаного ждала кара» [1,

266]. Як видно з Нечуєвих листів, церковно-релігійна сфера в Російській імперії була важливою й вельми впливовою сферою зросійщення чи, як тоді мовилося, «обрусення окраїн». Сам письменник це добре усвідомив і дуже критично все те оцінював і в художніх творах, і в листах. Особливо гостро він висловлювався проти очевидних антиукраїнських тенденцій у церковній (а згодом і в інших) сфері. Пам'ятаючи своє навчання в Київській духовній академії, він писав О. Кониському: «Великоруські професори так само, як і студенти, не були ласкаві до українщини, а українські професори були офіційно й неофіційно зовсім мертві люди у всякому питанні, як і всякі професори на Україні». Певно ж, треба визнати, що до усвідомлення й утвердження власних антиімперських позицій Нечуй ішов від власних же відчуттів, зокрема й відчуттів від спілкування з учнями інших національностей. «В академії, – писав у листі Нечуй, – тасують, не знаю навіщо, студентів з усіх губерній. Половина моїх товаришів були великороси, але було чимало сербів, були й болгары, молдаване, й греки, й грузини. Великороси здивували мене своєю грубістю й якоюсь грубою мужичою фамільярністю. Між ними були дуже дикі натури, десь аж з-за Волги: вони говорили на кожного *ти*, хоч бачили чоловіка вперше ввічу і ні з сього, ні з того гнули лайку по-московській просто тобі ввічу, наче компліменти говорили, аж чудно було слухати. Потім тільки вони трохи обтирались і цивілізувались. А тим часом на український язик, котрим звичайно говорять між собою семінаристи й академісти на Україні, вони поглядали згорда і сміялися з нас... Великоруські студенти дивились на все українське з антипатією примітивних людей...» [1, 268-269].

Безсумнівно, Нечуй-Левицький не був ксенофобом узагалі й русофобом зокрема. Бувши тонкою, вразливою натурою, маючи глибокий інтелект і послідовно обстоюючи органічні для нього національні цінності, письменник принципово й цілком адекватно реагував на всякі прояви російського великодержавництва, чи воно проявлялося на рівні загальноімперському, чи на рівні особистісному. Звідси і його критицизм щодо видимого шовінізму «великоруської натури», особливо ж коли така «натура» проявилася зовсім показово чи реакційно. Характерний у цьому сенсі епізод із листа до Івана Пулюя, в якому Нечуй не без сарказму розповідав про ставлення синоду російської церкви до українських перекладів церковних книг: «Було і в нас те саме, як ще в шістдесятих роках (XIX ст. – В.П.) послали в святий синод український переклад життя святої Варвари. Синод звелів спалити цей переклад, неначе якусь непотріб. І свята Варвара перетерпіла раз муки од свого навісного татуся Діоскора, а це вже в новіші часи... святого російського синоду» [1, 439]. Вельми цікаво антиімперський дискурс вичитується з Нечуєвого листа до Михайла Грушевського, в якому класик дає оцінку лицемірним імперським маніпуляціям із переписом підконтрольного Росії населення. Іван Семенович сповіщає про написану ним і відправлену до різних редакцій статтю «Лік українського населення в Європі, Азії і в Америці». У листі, а також, певно, і в статті, Нечуй нотує: «В Росії в газетах вже після того був надрукований лік в Росії усяких народів по перепису 1897 року з якихось джерел... і, мені здається, – з шовіністичних неправдивих, бо в нас, звичайно, зменшують число українців та білорусів, а число великоросів ставлять неймовірно велике: «С нами, мов, бог! Разумейте языцы и покоряйтеся... бо нас он скільки!». За число усякових інородців в Росії ніколи не сповіщали, бо їх все залічують в «господствующую нацию» – і мордву, і мещеру!» [1, 448]. Далі ж Нечуй-Левицький подає свої розрахунки чисельності різних націй у Російській імперії й демонструє очевидні імперські маніпуляції, особливо спрямовані на зменшення числа українців, і висновує: «Це од нас украли та приточили числа до киргизів та татар – та й до себе таки... бо «С нами ж бог!». На цікаві Нечуєві судження про ставлення «націоналістів на російському ґрунті» до українських музейних цінностей натрапляємо в листі до Іллі Шрага [1, 500-501].

Трохи інший ракурс українсько-російських взаємин постає зі ще одного листа І. Нечуя-Левицького до М. Грушевського, в якому чимало різних розмірковувань на літературні й навколо літературні теми. Нас особливо зацікавлює та частина листа, де Нечуй пише про П. Куліша й еволюцію його історіософських поглядів, явлену в різних творах, а далі вже

логічно висловлює й деякі свої судження про політику Росії: «В Куліша усі герої – це історичні діячі та й годі, правда, часом освітлені його тенденцією, сказати по правді, дуже не правдивою, бо написано «задніми числами». Куліш силує Петра Сагайдачного каятись, що він ходив воювати Московське царство. Але чи він не самохіть туди ходив? І він, і Богдан, і козаки ходили туди під загодом Польщі як піддані короля. Певно, Куліш не догледів, що й Москва так само пюндрувала Україну в ті часи, як, приміром, військо Бориса Годунова зруйнувало дорешти Прилуку з храмами в часи Самозванця в 1604 р., а Алексій Михайлович і стрільці руйнували Білу Русь так, що од їх одкинулись православні пани, що були поприставали до їх. А що тепер діють просвічені «союзные войска» в Китаї? Грабують Пекін та палять...» [1, 371].

У цілій низці листів до різних адресатів І. Нечуй-Левицький пише про українське культурно-духовне «донорство» на користь невдячної Росії, і ці його епістолярні розмисли набувають історіософського звучання й антиімперської спрямованості. Показовий тут лист до Ганни Барвінок, у якому Нечуй пише про переклад «Біблії» українською мовою та неможливість його видруку в Росії. «Але, – пише класик, – трудно сподіватись поспіху в цьому ділі, знаючи, як Україні одплачують... певно, за усю ту послугу, якою колись Україна послужилась для Великої Русі, що до просвітності стосується. Давня Москва брала з України і Симеонів Полоцьких, і Славинецьких, і справщиків святих книг, і співців, і духовні драми-містерії, і книги ще Києво-могилянського часу, а потім увесь XVIII вік брала од нас на єпископські кафедри вчених Києво-Могилянської академії, котрі заводили на півночі школи і несли просвітність. За Петра Великого брали од нас і перекладників європейських книг... Ломоносов забрав з Києва книжний науковий язик, над виробкою котрого працювали роки з двісті ще од часів Іоанна Вишенського, в котрого на народну українську мову вже був покладений чималий шар наукової мови, виробленої з церковнослов'янського... Цю чужу працю Ломоносов забрав собі готовісіньку...» [1, 411-412]. Є тут і подальші цікаві судження в річищі нашої теми.

Із Нечуєвих листів добре видно, що царина мови, навіть ширше – лінгвістичної науки в різних її сегментах, була справжньою рідною стихією класика. Його заслуги в мовознавстві ще треба ґрунтовно осмислювати й переосмислювати. Ми ж тут більше заакцентуємо на тих мовних питаннях, які вкладаються в тему розвідки. Передовсім ідеться про питання історії мови та українсько-російські стосунки в цій сфері. Іван Семенович у кількох листах до різних авторів висловлює ті ж чи схожі судження про мову, як у листі до Ганни Барвінок. У листі до М. Грушевського навіть уживає термін «києво-ломоносовська мова», вкотре підкреслюючи «запозичувальні» заслуги російського вченого. В іншому листі до того ж адресата Нечуй навіть дещо розширює тему міжмовних взаємин: «Не можу не зауважити тільки про одну річ: наше дворянство (само по собі, вище) так швидко одкаснулось од народної мови з дуже простої причини: передніше, як воно обрусіло в мові, великоруська література (Кантемір, Ломоносов, Сумароков, Державін) сама тоді о м а л о р у с и л а с ь. Бо Ломоносов цілком присвоїв собі мову київських вчених і письменників, схопивши з неї верхній етаж, вироблений з церковної та старонародної київської мови, і одкинувши нижній етаж – українсько-народний. Ці великоруські письменники пішли на Україну, сливе як свої по мові: їх розуміли. А потім згодом, як Фонвізін та Пушкін підставили до неї нижчий етаж великоруський, народний, то й це вже пішло на Україну протоптаною стежкою, окрім, само по собі, шкільного шляху урядового, бо ще ж Єкатерина II звеліла..., щоб в Київській колегії професори викладали північною мовою» [1, 355]. Можемо сказати, що Іван Нечуй-Левицький вибудував контур і показав механізми імперської мовної експансії щодо України з боку Московщини, експансії, яка підсилювалася різними заборонними засобами щодо української мови, особливо засобами цензурування.

Про взаємини Нечуя-Левицького з цензурою написано немало, тому тут лише зауважимо, що ця проблема в листах письменника відбита широко. Треба тільки наголосити, що Іван Семенович, мовлячи про цензурні рогатки, майже завжди підкреслював їхню суто антиукраїнську спрямованість («Цензура дуже строга до наших книжок») [1, 307].

Нарешті, ще зауважимо на виступах І. Нечуя-Левицького за повноцінний розвиток українського художнього письменства, на відстоюванні прав писати твори найрізноманітнішої тематики, а не замикатись лише на зображенні селянського побуту, як на тому наполягали й радили передовсім великоруські критики, той же В. Белінський [1, 301-302]. «Я згоджуюсь з вами, – писав Нечуй М. Коцюбинському, – що українським письменникам не можна обмежуватись обписуванням одного селянського життя...» [1, 400].

Висновки. Отже, культурологічні трактати й епістолярна спадщина Івана Нечуя-Левицького додають немало присутніх штрихів до постаті класика як послідовного і принципового борця проти всяких імперських проявів, борця за повноцільний розвиток тисячолітньої України.

Список використаної література

1. Нечуй-Левицький І. Українство на літературних позовах з Московщиною: Культурологічні трактати. Львів, 2005. 312 с.
2. Тараненко М. П. І. С. Нечуй-Левицький. Київ, 1984. 184 с.
3. Абрамова І. Біля витоків української ідеї (Нечуй-Левицький і формально-національний напрям). *Слово і Час*. 1999. № 12. С. 56 – 58.
4. Єфремов С. Вибране: Наукові розвідки. Київ, 2002. 760 с.
5. Приходько І. Іван Нечуй-Левицький проти «обрусення» народів. *Березіль*. 1997. № 9–10. С. 156 – 164; 1998. №5 – 6. С. 170 – 187.
6. Погрібний А. «Всевидаше око України». *Українська мова і література*. 1998. № 48.
7. Поліщук Я. На позовах із Московщиною : актуальні аспекти публіцистики Івана Нечуя-Левицького. *Іван Нечуй-Левицький: постать і творчість: Збірник статей Всеук. наук. конф.* Черкаси, 2008. С. 71 – 79.
8. Мишанич О. «Всеобіймаюче око України». *Світогляд українського народу. Ескіз української міфології*. Київ, 1992. С. 82 – 86.
9. Нечуй-Левицький І.С. Зібрання творів у десяти томах. Київ, 1968. Т. 10. 588 с.

References

1. Nechui-Levytsky, I. (2005). *Ukrainianity in literary litigation with Muscovy. Culturological treatises*. Lviv (in Ukr.)
2. Taranenko, M. (1984). *I. S. Nechui-Levytsky*. Kyiv (in Ukr.)
3. Abramova, I. (1999). At the root of the Ukrainian idea (Nechui-Levytsky and the formal-national direction). *Slovo i chas (Word and Time)*, 12, 56-58 (in Ukr.)
4. Yefremov, S. (2002). *Selected works: Researches*. Kyiv (in Ukr.)
5. Pryhod'ko, I. (1997; 1998). Ivan Nechui-Levytsky against the «Russian collapse» of the nations. *Berezil'*, 9-10, 156-164; 5-6, 170-187 (in Ukr.)
6. Pogribnyi, A. (1998). All-seeing eye of Ukraine. *Ukrasnska mova s literatura (Ukrainian language and literature)*, 48 (in Ukr.)
7. Polishchuk, Ya. (2008). Litigation with Muscovy: the actual aspects of publicity by Ivan Nechui-Levytsky. *Ivan Nechui-Levytsky: figure and literary works*. Cherkasy, 71-79 (in Ukr.)
8. Myshanych, O. (1992). «All-encompassing eye of Ukraine». *Worldview of the Ukrainian people. Sketch of the Ukrainian mythology*. Kyiv, 82-86 (in Ukr.)
9. Nechui-Levytsky, I. (1968). *Literary works. Vol. 10*. Kyiv: Scientific thought, (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: kaflit@ukr.net

ANTI-IMPERIAL DISCOURSE IN TREATISES AND LETTERS BY IVAN NECHUI-LEVYTSKY

(Formulation of the problem)

The article is devoted to the analysis of anti-imperial (anti-Russian, anti-Moscow) discourse in culturological treatises and letters by I. Nechui-Levytsky. It's noted that since the publication of previously prohibited and suppressed treatises by the classic of the Ukrainian literature in the 1990s (in particular "The Unnecessity of Great Russian Literature for Ukraine and the Slavonic Region", "Ukrainianity in literary litigation with Muscovy") wider opportunities opened up for revelation of I. Nechui-Levytsky's philosophical and ideological and aesthetic positions, affirmation of his life and

literary Ukrainocentrism. Retrospective comprehension of the writer's treatises is observed (works of Ivan Franko, Sergiy Yefremov, contemporary researchers). A notable encyclopedism of Nechui first of all in the humanitarian sphere is determined. Attention is focused on classic's certain subjectivism in construction of cultural strategies, on the obvious relevance of a number of his historiosophical visions primarily in the domain of Ukrainian-Russian relations, on the European humanitarian positions.

In the analyzed treatises of the classic writer his anti-colonial position realized more or less in a number of his literary works and letters is obviously revealed. It is pointed out that the main purpose of author's critical judgments was the Russified political tendency of Ukrainian Russia generated the apparent failure and erosion of the Ukrainian culture, in particular literature. A clearer outline of the ideological and literary positions of I. Nechui-Levytsky as anti-colonial, anti-imperial ones reveals in the analysis of nowadays understanding of Slavophilism ideas (treatise "Organs of the Russian parties" etc.) frequently revealing in his visions as Pharisaism because they covered the imperial, aggressive policies of the Russian Empire. Nechui is conscious of the historical mission of Ukrainians, defends the national idea as the realization of the legitimate right of Ukrainians to express themselves and assert themselves through culture and writing.

In the article it's accented that in the letters by I. Nechui-Levytsky being to a large extent also an expression of his outlook and creative spirit anti-imperial discourse is not so clearly defined as in the treatises but in the fundamental questions such as the typology of Ukrainian-Russian relations, the position of the Ukrainian language, censorship, etc. the "epistolary" thinks of the classic are quite similar to ones in the treatises.

Keywords: *Ivan Nechui-Levytsky, culturological treatises, epistolary, anti-imperial pathos, literature, outlook, ideological and aesthetic positions, addressor, sender.*

*Одержано редакцією – 12.02.2018 р
Прийнято до публікації – 17.04.2018 р.*

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

ЧЕРВОНИЙ І ЧОРНИЙ У ТВОРЧОСТІ ІВАНА НЕЧУЯ-ЛЕВИЦЬКОГО (фрагмент)

У статті досліджується феномен кольору в трьох повістях І. Нечуя-Левицького, представлена інтерпретація найбільш уживаних червоного та чорного кольорів у творах митця. Здійснена спроба прочитання текстів «під мікроскопом», досліджено семантику та функції колоративів, вказано на важливе значення кольору в розкритті головних тем і проблем творчості І. Нечуя-Левицького. З'ясовано, що колір бере участь у створенні психоемоційного тла подій, є важливим засобом характеротворення, сприяє передачі етапів розгортання внутрішнього конфлікту.

Ключові слова: *І. Нечуй-Левицький, повість, символ, колір, відтінок, деталь, семантика кольору, текст, портрет, пейзаж.*

Постановка проблеми. Червоний у парадигмі кольоросимволіки українців займає найвизначніше місце як за частотою використання, так і за кількістю символічних значень. Червоний – колір активності, вогню і пульсуючої крові, він передає хвилювання і вибух емоцій, асоціюється з ранами, стражданням, смертельною мукою і очищенням; означає пристрасть, чуттєвість, животворчі сили. У символіці середньовічного християнського мистецтва червоний означає милосердя і любов; в алхімії білий/червоний

вважаються поєднанням протилежностей або поєднанням сонця і місяця [див.: 1, 550 – 559]. **Чорний** відповідає стадії бродіння, гниття, затемнення і покаяння; неоплатоніки тлумачать його як «падіння»; глибинним значенням чорного є затемнення і зародження в темряві, це жіночий колір; у символіці середньовічного християнського мистецтва чорний втілює гріхопадіння [1, 554 – 559].

Мета статті. Таким чином, ставимо собі за мету докладно проаналізувати кольорову палітру трьох повістей І. Нечуя-Левицького («Кайдашева сім'я», «Старосвітські батюшки та матушки», «Хмари»), вказати на особливості вживання червоного та чорного кольорів, визначити їх художні функції, виявити авторську «присутність» у кожному кольоровому образі, за кольоровими домінантами окреслити емоційний стан митця, індивідуальні риси авторського світосприймання.

Виклад основного матеріалу. Червоний є втіленням жаги, нестримним потягом до живого, активного життя. Цю барву використовує І. Нечуй-Левицький у **портретах**: червоний одяг, намисто, мережки, стьожки, макові стрічечки і банти, червоноверхі шапки, сорочки, хустки, сап'янці, червоні сукні, червоні корали, кунтуші, червоні кокарди, пояси і застіжки, червоні кісники, запаски, червоні кибалки, хустки, горсети, черевички, а ще червоні узорні на подолі сорочки, червоні квіти на очіпках, червоні рожі на спідницях, матерія з червоними краплями, червоні торочки й капелюші з червоними трояндами. Наприклад: «У **червонім намисті**, зав'язана великою хусткою, Марта була б дуже гарною молодницею» [2, 124] або «Всі груди й комір були залиті **червоними мережками. Червона стьожка й застіжка** були оксамитові...» [2, 223].

Його герої найчастіше мають червоні уста і дуже часто червоніють («Бліде Онисине лице **спалахнуло полум'ям**. Вона **почервоніла** й спустила очі додолу. Руки замерли на хусточці, й **червоні** та сині нитки перестали сипатись на запаску. Харитін **почервонів** і собі, як панна, не знав, де діти руки» [3, 311]). У портретній характеристиці Млинковського – «Товстий кирпатий **ніс червонів**, неначе **червона бульба**, вмочена в масло» [3, 472].

Червоний, за О. Шпенглером, – колір сексуальності, через те він єдиний, який діє на тварин; на думку Е. Бремона, червоний – це образ лібідо, він пов'язаний із тілесністю, колір чуттєвості, задоволення, колір архетипного зваблення жінки [див.: 4, 180]. Червоним найчастіше малює І. Нечуй-Левицький своїх молодих героїнь, аби підкреслити фізичну красу, наснагу, активність, здатність бути гарною господинею і народити здорових дітей. Згадаймо всю в червоному Мотрю («Кайдашева сім'я»), побачивши яку, Карпо забув про воза і снопи й не міг відірвати очей («**Червона** запаска, **червоні** чоботи, **червоний**, як жар, пояс – все блищало і сяло проти вранішнього сонця, як щире золото» [5, 166]), або Мелашку, яка спочатку бачиться Лаврінові червоною великою квіткою в зеленому житі («Дівчина милувалась собою та **червоним** намистом на шії. ...Сонце грало на **червоному** намисті, на **рум'яних** щоках. Дівчина була... гарна, як **червона** калина, довгообраза, повновида... **Щоки червоніли**, як **червонобок**і яблучка, губи були повні та **червні**, як **калина**» [5, 199]).

У «Старосвітських батюшках та матушках» отець Харитін, згадуючи Онисю в **червоному горсеті**, в **червоних черевичках**, **квітках** і **стрічках**, схожу на райську птицю, забуває навіть про похорон батька. Академіст Балабуха «трохи не крикнув, ледь вдержав голос» [3, 290], як зайшла Онися. На ній була картата плахта, «квадратики були заткані **жовтогарячим** шовком...; внизу теліпались **червоні** китички... **Червона** з синіми та зеленими квітками запаска блищала, неначе **жєврїла**. Вишитий **червоними** та синіми взорцями поділ сорочки спадав на **червоні** черевички. ...На шії **червоніло** п'ять разків товстого доброго намиста... Маленькі **темно-червоні** уста були випнуті» [3, 290].

Так само червоними барвами зображує І. Нечуй-Левицький Галю Масюківну в повісті «Хмари»: «Галя **почервоніла**, як троянда; лице аж горіло **рум'янцем**. ...І **червоні** губи, і **рум'яні** щоки, й добре намисто, і троянда з **жовтогарячими** гвоздичками в косі – все те разом так причарувало хлопця, що він аж очамрів...» [2, 255]; «В косах була одна

рожа й два **жовтогарячі** гвоздички. ...Так вони приставали до лица своїм **червонястим** листям і жовтими осередками!» [2, 256]. Цікаво, що **оранжевий колір** може означати відчай, втрату надії – Галя переживає першу в житті любовну драму, коли Павло Радюк забуває її. Жовтогарячі гвоздички тут як передвіщення майбутнього болю, нещасливого кохання, відчаю.

Крім того, І. Нечуй-Левицький використовує цілу низку синонімічних кольороназв червоного:

– **рум'яний** (рум'яні щоки, лица, губи, гарячий рум'янець, рум'яна дівчина, лице спалахнуло рум'янцем; у пейзажах – рум'яний вечір; «Марта була **рум'яна**, все спускала очі у землю, як жених брав її за руку...» [2, 138]). Цей колір у І. Нечуя-Левицького навіть є характерною ознакою українців, що вирізняє їх з-поміж інших націй, особливо «великорусів» («Тут можна було побачить... широкі шиї й сірі очі великорусів, **рум'яні лица українців...**» [2, 104]; «Степанида мала лице **широ київське**: більше кругле, ніж довге, з повними **рум'яними** щоками, з ямочками на щоках...» [2, 124]). Цікаво, що студентів з України і Білорусії І. Нечуй-Левицький називає цивілізованішими, делікатнішими й розумнішими, вони «виглядали павичиками й європейцями між грубими великорусами» [2, 104];

– «розбілений відтінок пурпурного» [4, 272] – **рожевий** («блідо-червоний», «світло-червоний»); походить від рожа – рослини, квіти якої в Україні найчастіше мають рожеве забарвлення [див.: 6, 24]). Рожевий (колір плоті) символізує чутливість і емоції [1, 552], асоціюється з кольором духовної радості й ніжності, типово жіночий колір, колір молодості, надії й духовного єднання зі світом [4, 272, 276], а тому у портретах найчастіше зустрічаємо рожеві уста, щоки, вуха, рожеві віка (про очі), ясно-рожеві убрання, рожеві букети, стрічки й сукні; у пейзажах – рожевий світ сонця, рожеві пасма на небі, рожевий ранок, рожеві хмари, небо, рожеві пучечки, сонце – рожева пляма («Радюк глянув на неї, всю облиту **рожевим світом** сонця...» [2, 267]; «А зимне сонце глянуло весело в вікно й заграло **рожевим світом** на білому комині...» [5, 183]; «В залі розлився вечірній, стиха **рожевий світ**» [3, 519]);

– **пунсовий** (пунсові губки, пунсові букетики рож на горсеті – «Радюк глянув на той куц гвоздичків, і на Галю, і на ті дві гвоздички в її косі, що придавали краси її карим очам і **пунсовим губкам**, і промовив...» [2, 265]);

– **вишневий** (вишневі губи, сукня ясно-вишневого кольору – «На її була довга з хвостом сукня **ясно-вишневого кольору**, котра неначе пашіла вогнем на всю світлицю» [2, 257]);

– **малиновий** (малинові уста – «Її ідеал кусав горіхи **малиновими устами** перед усім театром!» [2, 209]).

– **іржавий** – «червоно-бурий», «кольору іржі» [6, 23] («іржавою чехонею» називає отця Харитона Моссаковського Балабуха: «І вона дала мені гарбуза через ту **іржаву**, суху чехоню?» [3, 325]);

– **огняний** використовує письменник у пейзажах (огняний куц гвоздичків, огняне око бору – «Ви, мабуть, найбільше любите оці квіти, оцей **огняний куц** гвоздичків» [2, 265]; «Радюк бачив, як згасло полум'я на вікнах, як воно жевріло на хресті, потім зачепилось на кінчику хреста й тліло, наче жарина, ніби якесь **огняне око** того чорного бору» [2, 310]);

– **рудий** – «червоно-жовтий» (рудий, аж червоний, знайомі розлізлись, як руді миші, рудий Дувид, рудувате волосся, рудуваті брови, руда чехоня, рудий дурень, рудий гарбуз). Наприклад: «Він був **рудий**, аж **червоний**. ...**Рудий** Дувид був в'їдливий, як оса, чіплявся до всіх» [2, 239]. Або в «Кайдашевій сім'ї»: «З чорнобровим постояла б, а **рудому** – зась. Карпо був білявий, але волосся на його голові зверхечку було трохи **рудувате**» [5, 162]; «Карпо сів на лаві й насупив свої **рудуваті брови**» [5, 178]. У повісті «Старосвітські батюшки та матушки» Балабуха кричить: «За Харитона Моссаковського? ...За ту **рудю чехоню**? ...Одкаснулась од мене, студента, академіста, для того **рудого дурня**, котрий навіть не був в граматичі, не тільки що в філософії?» [3, 325].

Часто використовує І. Нечуй-Левицький червоний і в **описах природи**: червоні квіти, калина, мак, червона рожа, червоні купи смілки, червоні ягоди, сонце, проміння, місяць і небо, червоні краї хмари, червоні луки, степ, ніби вкритий червоним туманом, червона, як жар, вода, червоний, пекельний вогонь, червоне полум'я, червоні вишні, яблука, червоний, як жар, кавун, червоний світ, червоні птиці, гриви коней, червона призьба, смужка на одвірках, червона глина, червоний колір рам, червоні плями на шибках тощо. Наприклад: «Кавун був стиглий і **червоний**, як **жар**. ...Скибки розпались, і зсередини випав **червоний** вовк» [2, 276]; «Весь **степ червонів** проти сонця, ніби вкритий **червоним туманом**, і той туман неначе широкими завісами спадав з сонця...» [2, 222]; «Сонце зайшло, й тільки **червоні плями** жевріли на білих стінах» [3, 519].

Негативне значення червоного кольору (як кольору крові, ран, смерті) маємо в «Кайдашевій сім'ї» в епізоді, коли Кайдашеві сниться страшний сон: «Йому приснилось, ніби в хату серед ночі вбігла коза з **червоними** очима, з **вогнем** у роті, освітила **огнем** хату... та все клацала до нього **червоними** **огняними** зубами. ...З кози стала кобила... з страшними **червоними** очима, з **огняним** язиком» [5, 180] і коли ввижаються нечисті: «Кожний держав по **жарині** в роті: **жар** світився в їх зубах, зубаті пащеки **червоніли**» [5, 250].

Отже, у повісті «**Кайдашева сім'я**» І. Нечуя-Левицького **червоний** колір з усіма своїми відтінками вживається **85 разів**, у «**Старосвітських батюшках та матушках**» – **135**, частота повторюваності червоного в «**Хмарах**» сягає **197 разів**. В аналізованих творах маємо лише поодинокі випадки негативної семантики червоного кольору, зазвичай І. Нечуй-Левицький червоним передає красу дівочої вроди, наснагу, красу природи, емоції радості, любові.

У верлібрі М. Воробйова про кольори сказано: «в таблиці шовку / темно-зелений колір дещо грубий / а жовтий шелестить занадто / а **чорний дружить з усіма...**» [7, 38]. «Королем кольорів» називав чорний колір художник О. Ренуар. **Чорний**, завдяки асоціації з темрявою, означає смерть (саме тому смерть і зображують чорною), є символом цілковитого Зла. Вічним супутником смерті, втіленням Зла є **чорний ворон**, словами М. Пастуро, одна з найбільш символічно значимих фігур пекельного бестіарію [8, 44]. Зловісну смертоносну символіку має **чорний ліс**, **чорна хмара**. Серед тварин, що служать нечистому М. Пастуро називає ведмедя, козла, вепра, вовка, kota, ворона, сову та інших (у їх описах завжди присутній один і той самий колір – чорний – головний диявольський колір у Західній Європі починаючи з XI століття [8, 42]). Ці образи зустрічаються в аналізованих творах І. Нечуя-Левицького: чорні тіні, чорні хмари, чорне небо, чорний ліс, бір, **чорні круки**, **павуки**, **чорні коні**, чорна ніч, чорна темрява, **чорні дідьки**, **чорні цапині морди**, чорний льох, чорний стовп, чорний вивід на прикрівлі, чорні вікна тощо. Кайдашеві ввижається «**чорний хлопчик з маленькими рижками**, з **здоровою головою**» [5, 245], здорові **мухи** і **чорні круки**, здається, що на постелі лазять **раки** та **чорні павуки**, завбільшки, як гусенята [5, 251]. І. Нечуй-Левицький малює «традиційний» образ диявола – велика голова, гострі роги і чорний колір. І його слуги-демони – чорні круки, павуки, мухи.

Зловісними чорними фарбами зображує І. Нечуй-Левицький картину втечі благочинної з гусарином: «Олеся сиділа, неначе вмерла; ...Вона не примічала **здорового чорного барила** з горілкою, що стояло коло порога, неначе здоровий **чорний ведмідь**, не чула важкого, гнилого горілчаного духу в корчмі. ...Олеся опам'ятувалась. ...Кругом **чорний ліс...** Вікна насилу **сіріли** та мріли в страшенній **темряві**. Стіл, лавки, стіни, барило – все було вкрите **чорною темрявою**; тільки здорова біла груба виступала з кутка й ледве мріла з **чорними дверцями**. ...Казанцев зник, і вона вдарилась руками об **чорні двері**. Олеся оглянулася на хату, – **чорне барило** заворушилось, заворушилася груба, **чорні дверці** коло груби неначе одчинились... Олеся крикнула і вибігла надвір. ...Перед нею стояли **чорні стіни лісу**; дві стіни сходились за корчмою докупи, й дорога пірнала, неначе в **чорний льох**. Олеся глянула на ту **чорну пляму**, і їй знов стало страшно. Розбишаки, вовки, відьми, русалки й усякі дива приходили їй на думку. ...Збоку коло

корчми стояли високі берези; під ними **чорніла** така сама **чорна ніч**. ...Йй прийшли на думку **чорні** рогаті **дідьки** з страшними **чорними** цапиними **мордами**. Олесі здалось, що під березами в **темряві** блиснули, як жар, якісь очі» [3, 443 – 444].

Отже, чорний тут постає як диявольський, недобрий, смертельно небезпечний. Таку ж негативну семантику має кілька разів згадувана в повісті «Хмари» «**чорна** дощечка», що визначала в селі шинок («На хворостині зверху стриміла **чорна дощечка**, а на дощечці була намальована біла пляшка й чарка» [2, 238]).

Чорними барвами малює І. Нечуй-Левицький сварку між двома родинами в «Кайдашевій сім'ї»: «Не **чорна** хмара з синього моря наступала, то виступала Мотря з Карпом... Не **сиза** хмара над дібровою вставала, то наближалася до тину стара видроока Кайдашиха... Дві сім'ї, як дві **чорні** хмари, наближались...» [5, 272]. У Мотрі «блискучі, як жар, **чорні** маленькі очі» [5, 272]. «**Чорна** здорова хустка **чорніла** на бабі Кайдашисі, неначе горщик, надітий на високий кілок» [5, 273]. У цій «чорноті» тільки Мелашку і Лавріна протягом усього твору зображує письменник радісними яскравими фарбами. На початку повісті Лаврінове лице **рум'яне, сині**, як небо, очі, **русяві** кучері, **рум'яні** губи. І в кінців твору: «Мелашка, як куц **калини**», «в **білій** сорочці, в **червоній** новій хустці з **зеленими** та **синіми** квітками, в **зеленій** ...спідниці»; Лаврін у «**рясних синіх** з **білими** смугами штанях» [5, 272].

Чорний у фольклорі українців є символом заможного життя. Таке значення кольору пов'язане із символом землі. У І. Нечуя-Левицького маємо чорне поле, чорна рілля, чорна земля, чорні коні. Водночас чорний вживається і в значенні безгосподарності, запустіння, наприклад, чорні дірки на покрівлі будинку благочинного («Старосвітські батюшки та матушки»).

Символом заможності, щирості, достатку є **біла паляниця** («...на порозі стояв Моссаковський... Під його пахвою **біліла** паляниця» [3, 343]; «На Западинцях, мабуть, і не бачили таких паляниць, не тільки що не їли. – сказала Кайдашиха, подаючи Мелашці пухку паляницю» [5, 219]), тоді як символом бідності або поганого господарювання є **чорний хліб**: «Балабуха звелів винести титареві за всі горшки чарку горілки, та й то маленьку, й дав закусити шматок **чорного хліба**» [3, 373]; «Вона взяла скибку хліба, щоб закусити. Хліб був **чорний, як земля**, глевкий та несмачний. ...«Чи ці люди вбогі, чи Балашиха зовсім не хазяйка?» [5, 212 – 213]; «Кайдашиха... скоса поглядала на **чорні**, неначе житні, вареники на ситі» [5, 213]; «Гості випили по чарці, пожували **чорного** хліба й засмутились» [3, 404].

Чорний водночас вживається і в значенні «працьовитий, красивий, природній»: «Білі й **чорні руки** бігали по тісту, виробляючи шишки...» [3, 350]; «...Моссаковський мав делікатну постать блондина, хоча його **руки** були **чорні** й чималі, звиклі до важкої роботи» [3, 304].

Крім того, чорний символізує тихе, спокійне життя українського селянина (чорні і білі нитки, чорні рами, чорні горшки, чорний рядок гір, чорна курка, півень, корова, чорніли чорнобривці, чорні сюртуки і каптани, чорні шапочки і клобучки, чорні сукні, горсети, рукавички, очіпки, чорні стрічки, чорні свити, хустки, рясни, чорний жупан, чорна запаска, чорні китички, чорні ківери, чорна скуфія, чорний шлейф, картуз; чорні брови – найбільш уживане означення української вроди, чорні очі, чорні коси, кучері (локони), чорні вуса, бороди, чорний начос, чорні пасма, чорні бурці тощо. Наприклад: «...Балабуха був з короткою густою **чорною бородою**, з короткими **чорними кучерями** кругом голови. **Чорні вуса** та **борода** заслонили його негарні губи...» [3, 376].

В **інтер'єрі** І. Нечуй-Левицький використовує чорний лише в повісті «Старосвітські батюшки та матушки», зображуючи чорну корчму, куди привіз гусарин Казанцев Олесю («Корчма була **нечиста**; довгий стіл, довгі ослони та лавки були **замазані й чорніли**, як **земля**» [3, 426], **чорне** барило з горілкою, як **чорний** ведмідь, **чорні** дверцята тощо).

Чорний – жіночий колір, він може символізувати щось сокровенне і пристрасно бажане [4, 166, 169]. Чорний використовує І. Нечуй-Левицький у **портретних характеристиках жінок**. Усі жіночі персонажі в аналізованих повістях (за винятком

Катерини Воздвиженської та старших жінок, чиї голови І. Нечуй-Левицький убирає в очіпки) мають чорні коси, чорні брови і карі очі. Наприклад, жіночі портрети в повісті «Старосвітські батюшки та матушки» (Онися: «На **чорноволосій** голові неначе цвів вінок квіток»; «На широкому й високому чолі неначе бігли дві довгі **чорні** темні стрілки: то **чорніли** тонкі довгі **брови**» [3, 290]; Терлецька: «тілиста **чорнява** дама... з гладенько причесаними **чорними** блискучими **начосами** на лобі» [3, 318]; Олесья: «За матір'ю вийшла дочка, така **чорнява**, як і мати...» [3, 318]; «Чотири дочки **Млинковського**, **чорняві** й гарні з лиця...» [3, 472]; **Настя Балабуха**: «Настя розпустила по плечах розкішні **чорні локони**. В локонах білів пучок білих троянд, котрий чудово приставав до її **чорних брів...**» [3, 536]), або в «**Кайдашевій сім'ї**» («**Мотря...** з **чорними косами...** Загоріле рум'яне лице ще виразніше малювалось з **чорними** тонкими **бровами**, з **темними блискучими, як терен**, облитий дощем, **очима**» [5, 162]; **Мелашка**: «Лаврін углядив, що ту **чорноволосу** голову дівчини обвивали жовтогарячі кісники... Лаврін знехотя задивився на її **чорні брови**. ...До неї з води виглянуло її лице, свіже, як ягода, з **чорними бровами**. ...На чистому лобі були ніби намальовані веселі тонкі **чорні брови**, густі-прегусті, як шовк» [5, 199], або в повісті «**Хмари**» (**Марта і Степанида Сухобрусівни**: «були малими дуже гарні дівчатка: **кароокі, чорняві...**» [2, 117]; у Сегединцях Дашкович милується **чорнявими українками**: «**зачорніла** розкішна **коса**», «**чорноброва** смілива дівчина» [2, 182]; **Ольга**: «Її очі блищали, як у матері; **чорні кучері** були довгі...» [2, 195]; **Галія**: «Галине лице з **чорними** тонкими **бровами...** **Темні** великі **очі** блиснули через лист...» [2, 249]; **Мати Павла Радюка**: «Її бліде й схудле лице здавалось ще блідішим од **чорної коси**, котра обвивала високий лоб. **Чорні брови** дуже виразно **чорніли** на її блідому, наче восковому, чолі...» [2, 318]).

Своїх постарілих героїнь І. Нечуй-Левицький також зображує чорною фарбою і в чорному убранні: «Вона була в **коричневій темній сукні**, в **чорній хустці** на голові; ...**чорна хустка** висіла на її сухорлявих плечах, неначе на кілку. Лице в Онисі **стемніло**, **зчорніло** й зсохлось од роботи... Олесья так само вже **зчорніла** на виду й засохла, хоч з іншої причини» [3, 464]; «Онися вся в **чорному**, в **чорній** довгій **сукні**, внизу обшитій білою стьождою, в **чорній хустці** на голові...» [3, 485]; «Олесья Балабушиха після своєї пригоди з Казанцевим не жила, а чевріла, неначе громом пририта. Вона схудла, зблідла, **зчорніла** й **помарніла...**» [3, 501].

Тут слід сказати про зв'язок **чорного, червоного і білого** кольорів. **Білий**, за словами О. Потебні, походить від світла та вогню (Ярило, сонячне свято) й лише потім наближається до **білого**; від «сонячного жару», від марить (про сонце) беруть свій початок і слова **жаркий, рожевий, багровий, марати, власне чорнити, марніти – чорніти**. Зв'язок між **чорним** кольором і будь-яким лихом О. Потебня виводить від чеського **tmriena – смерть, зима**, відносно **чорного** кольору до **смерті**, польське – **moга**, українське – **мара – привид**, який мучить людей – одного кореня. Тому й **ніч**, пояснює учений, означає **печаль і нещастя**, що вона **темна** (нагадує **чорний колір**), також близько до семантики **ночі** стоять **сутінки**, коли стикаються щастя і горе людини. Таке ж значення має і поняття **зими**, оскільки асоціюється із **ніччю, мороком**, «**зазимье**» – **початок мороку, смерті**, відповідно сон і смерть – це зима й мороз, заснути означає замерзнути. Біблія також тлумачить настання **зими** як передвісника образу **смерті** через морок і хмари, синонімами виступають **темрява й ніч**.

З цього можна зробити висновок, що комплекс основних живописних елементів **чорний – червоний – білий** можна розглядати як щось до певної міри неподільне. Можливо, у давній мові було єдине означення, що вмещувало значеннєві відтінки усіх трьох кольорів, або два означення із чорним / червоним і червоним / білим, які згодом розпалися на кілька чуттєвих образів, однак зв'язки між семантичними нашаруваннями епітетів зберігаються й до нині [див.: 9, 66 – 67].

Висновки. Отже, білий – червоний – чорний є найбільш уживаними кольорами як у фольклорі українців, так і у творах І. Нечуя-Левицького. У повісті «**Хмари**» **чорний**

використовується **162 рази**, у «**Старосвітських батюшках і матушках**» – **150**, а в повісті «**Кайдашева сім'я**» знаходимо **63** означення чорного кольору. У творах І. Нечуй-Левицького маємо як позитивну семантику чорного кольору (дівоча врода, український побут), так і негативну, темну, зловісну, пов'язану зі смертю, сутінками, зимою, старінням. Однак на загальну позитивну, добротворчу спрямованість Нечуєвих творів негативна семантика чорного не впливає.

Список використаної літератури

1. Керлот Х. Словарь символов. Москва, 1994. 608 с.
2. Нечуй-Левицький І. Хмари. *Твори в двох томах*. Київ, 1985. Т. 1. 638 с.
3. Нечуй-Левицький І. Старосвітські батюшки та матушки. *Твори в двох томах*. Київ, 1986. Т. 2. 638 с.
4. Серов Н. Цвет культуры: психология, культурология, физиология. Санкт-Петербург, 2004. 672 с.
5. Нечуй-Левицький І. Кайдашева сім'я. *Твори в двох томах*. Київ, 1986. Т. 2. 638 с.
6. Крижанська О. Яким буває червоне? (Синонімічні кольороназви в українській мові). *Урок української*. 2001. №2. С. 22 – 24.
7. Воробйов М. Слуга півонії: Поезії. Київ, 2003. 344 с.
8. Пастуро М. Черный. История цвета. Москва, 2017. 168 с.
9. Іванова Т. Символіка трьох кольорів у романі «Маруся Чурай» Ліни Костенко. *Українське мовознавство*. 1992. Вип. 19. С. 65 – 71.

References

1. Kerlot, H. (1994). *The dictionary of symbols*. Moscow: REEL-book (in Russ.)
2. Nechui-Levytsky, I. (1985). Clouds. *Literary works*. Vol. 1. Kyiv: Scientific thought (in Ukr.)
3. Nechui-Levytsky, I. (1986). Old-fashioned fathers and mothers. *Literary works*. Vol. 2. Kyiv: Scientific thought (in Ukr.)
4. Serov, N. (2004). *Color of culture: psychology, culturology, physiology*. St. Petersburg: Speech. (in Russ.)
5. Nechui-Levytsky, I. (1986). Kaidash's family. *Literary works*. Vol. 2. Kyiv. (in Ukr.)
6. Kryzhanska, O. (2001). What is red? (Synonymous color names in the Ukrainian language). *Urok ukrainiskoi (The lesson of the Ukraina)*, 2, 22-24 (in Ukr.)
7. Vorobyov, M. (2003). *Peony servant*. Kyiv: Enlightenment (in Ukr.)
8. Pasturo, M. (2017). *Black. History of the color*. Moscow: New literary review. (in Russ.)
9. Ivanova, T. (1992). Symbols of three colors in the novel «Marusia Churay» by Lina Kostenko. *Ukrainske movoznavstvo (The Ukrainian linguistics)*, 19, 65-71 (in Ukr.)

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

THE RED AND BLACK COLORS IN THE LITERARY WORKS BY IVAN NECHUI-LEVYTSKY (FRAGMENT)

Introduction. Color is involved in creating of the psycho-emotional background of events. It's the important means of character creation and facilitates to transfer stages of internal conflict deployment. The red and black colors are the most used colors in I. Nechui-Levytsky's literary works. In the Ukrainian paradigm of color symbols the red color has the most prominent place both in the frequency of using and the number of symbolic meanings. Red is the color of activity, fire and pulsating blood, it transmits excitation and explosion of emotions, associates with wounds, suffering, death torture and purification; it means passion, sensuality and life-giving forces. Black corresponds to the stage of fermentation, rotting, darkening and repentance; black incarnates sin; it's a feminine color; due to the association with darkness it means death, it is a symbol of the entire Evil.

Purpose is to analyze profoundly the color palette of three novels by I. Nechui-Levytsky («Kaidash's family», «Old-fashioned fathers and mothers», «Clouds»), point to using specifics of red and black colors, determine their art functions, identify the author's «presence» in each color image, determine emotional state of the writer by the color dominants, the individual features of the author's perception of the world.

Methods. The hermeneutic method is realized in the article.

Results. Red is the incarnation of the thirst, an unrestrained traction to the alive and active life. Nechui-Levytsky uses this color in the portraits and descriptions of nature. I. Nechui-Levytsky often

portrays with red his young heroines in order to emphasize physical beauty, enthusiasm, activity, the ability to be a good mistress and to give birth to healthy children. I. Nechui-Levytsky uses a number of synonymous colored names of red: ruddy, pink, cherry, crimson, rusty, bright red etc. A negative value of red color (like the color of blood, wounds, death) is revealed in the novel «Kaidash's family».

In the Ukrainian folklore Black is a symbol of the prosperous life associated with the symbol of earth. At the same time, black is used in the sense of mismanagement, desolation. A white stick is the symbol of prosperity, sincerity and abundance but the black bread is the symbol of poverty or poor management. Black is also used in the sense of «hardworking, beautiful and natural». Black symbolizes a quiet, calm life of the Ukrainian peasant. For the interior I. Nechui-Levytsky uses black only in the story «Old-fashioned fathers and mothers».

Black is a female color. I. Nechui-Levytsky uses black for the portrait characteristics of women. In the analyzed stories most female characters have black spits, black eyebrows and brown eyes. The old heroines of I. Nechui-Levytsky are also depicted with a black paint, they have black dresses.

In the analyzed literary works by I. Nechui-Levytsky there are also «figures of the hell Bestiary» such as black creeks, spiders, black horses, black devils and black capons of the muzzle.

In the story «Kaidash's family» the quarrel between two families is painted with black colors.

Originality. Thus, in the story «Kaidash's family» by I. Nechui-Levytsky the red color with all its shades is used 85 times, 135 times in the story «Old-fashioned fathers and mothers», the frequency of repetition of red in «Clouds» reaches 197 times. The black color is used 162 times in the story «Clouds», 150 times in the story «Old-fashioned fathers and mothers»; there are 63 black markings in the story «Kaidash's family».

Conclusion. Consequently, color is important in revealing of the main themes and problems in literary works by I. Nechui-Levytsky. White – red – black are the most commonly used colors in Ukrainian folklore, as well as in I. Nechui – Levytsky's works.

In the analyzed stories we have only isolated cases of negative semantics of red color. Usually with red I. Nechui-Levytsky conveys the beauty of the gentry, inspiration, beauty of nature, emotions of joy and love. In the stories by I. Nechui-Levytsky we have as positive semantics of black color (maiden beauty, Ukrainian way of life) and negative, dark, ominous, connected with death, dusk, winter, aging. However, the negative semantics of black doesn't affect the overall positive, virtuous orientation of I. Nechui – Levytsky's literary works.

Keywords: Ivan Nechui-Levytsky, story, symbol, color, shade, detail, semantics of the color, text, portrait, landscape.

Одержано редакцією – 20.02.2018 р.
Прийнято до публікації – 17.04.2018 р.

УДК 929Нечуй-Левицький:821.161.2(091)](045)

МІРОШНИК Ольга Юріївна, кандидат
філологічних наук, доцент кафедри
української літератури та компаративістики
Черкаського національного університету
імені Богдана Хмельницького
e-mail: miroshnick.olga@gmail.com

«ЖИТТЄПИСЬ ІВАНА ЛЕВИЦЬКОГО (НЕЧУЯ), НАПИСАНА НИМ САМИМ»: ПСИХОБІОГРАФІЧНИЙ АСПЕКТ

У статті зроблено спробу психобіографічного дослідження автобіографії І. Нечуя-Левицького 1881 року. Головною дослідницькою настановою була теза про важливість вивчення життя письменника крізь призму аналізу емоційно-духовного становлення його особистості. З цього погляду вкрай вартісною є автобіографічна творчість І. Нечуя-Левицького, адже вона дає змогу виявити етапні моменти, що визначили його долю як людини і як митця, стали вирішальними на його життєвому шляху. Ця автобіографія дала змогу дослідити риси вдачі, душевні стани митця, їхню зумовленість і вияви, простежити їхню внутрішню динаміку. Загалом автор прагне бути стриманим і раціональним, змальовувати пережиті події безсторонньо і

неупереджено. Втім, на тлі загалом майже аскетичної емоційної стриманості цілої автобіографії її перші рядки поетично-образно засвідчують Нечуєву неабияку прив'язаність до рідного від дитинства місця його народження і зростання. Автор максимально конкретизує цю натальну географію, поетично-образно змальовуючи Стеблів і річку Рось. Емоційно наснаженими є і спогади Нечуя про матір, про материну любов до нього та про її смерть. Загалом же, ця автобіографія витворює враження емоційного самоусунення автора із власних спогадів – він змальовує їх як зовнішній фактаж, супроводжуючи їх не власними емоціями, а цілком раціональними поцінуваннями. Впадає в око смислового невикінченості Нечуєвої автобіографії, автор ніби уриває її на півслові, ніби не бажає (чи не наважується) вести оповідь далі.

Ключові слова: психобіографія, автобіографія, емоція, письменник, ліричний спогад, стиль і тон розповіді, батько, мати, світогляд, дистанціювання, емоційна близькість, агресивне оточення, адаптивна здатність, соціалізація, творчість.

Постановка проблеми. Українці важливо, вивчаючи життя і творчість митця, враховувати життя його душі – емоції, душевні стани, духовне становлення. З цього погляду пильної уваги варта його автобіографічна творчість, де митець розповідає сам про себе, про власні душевні падіння і злети – справжню, найважливішу історію свого життя. Творчий доробок І. Нечуя-Левицького містить низку автобіографічних творів (листів, спогадів), що надаються до глибшого осягнення його життя саме в тому сенсі, що його вкладав у це поняття Ж. Дільтей, зазначаючи: «Написати життя людини – це не значить оповісти його факти і вчинки, лише віднайти її душу» [1, 654]. Таку історію свого життя І. Нечуй-Левицький оповідає в автобіографічних творах, зокрема у трьох автобіографіях та мемуарному нарисі, де письменник, цілком зосередившись на власному житті, оповідає про ті факти й події, що справили на нього найбільші враження і вплив, стали вирішальними, допомогли чи перешкодили, назагал стали важливими й визначальними на життєвому шляху.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Свого часу першу спробу прочитати життя і творчість І. Нечуя-Левицького крізь призму психоаналізу зробив В. Підмогильний, застосувавши методологію класичного психоаналізу З. Фрейда (про решту психоаналітичних шкіл і методологій, як, приміром, індивідуальна психологія, гуманістичний психоаналіз тощо тоді ще не йшлося). У вступному слові автор зазначає: «Психоаналіза творчості письменника в наших умовах праця ще дуже невдячна. Психоаналітичне знання у нас ще так мало поширене, що навряд чи можна сподіватись на успіх такого заходу в читача» [2]. Ці слова виявились пророчими, насамперед у сенсі непоширення психоаналітичних студій життя і творчості українських митців, зокрема й І. Нечуя-Левицького в усьому пізнішому українському літературознавстві. Причинами незначної уваги дослідників до психоаналітичної методології В. Підмогильний вважає, по-перше, їхню неналежну, поверхову обізнаність із концепцією З. Фрейда, по-друге, особливі вимоги до того, хто займатиметься такою працею, адже він завжди муситиме керуватися такою настановою: «Психоаналіза в своїх дослідках неухильно додержує основного свого твердження: в психічному житті людини немає ні випадковості, ні дрібниць... Бо вдача людська сама з себе не єсть щось елементарне, а потребує якнайважливішого розшифрування... в плані психоаналітичному вона сама стає за перший об'єкт дослідження. Бо психоаналіза в галузі мистецтва, отже й літератури, якраз і має на увазі викрити ті несвідомі джерела, що живлять артиста й дають йому перший імпульс до творчості, визначити походження його хисту, установити, яке несвідоме своє бажання, яку свою несвідому фантазію здійснює артист в образах художнього твору... Психоаналітичні дослідження потребують не тільки вивчення творів письменника, але і його біографії в широкому розумінні цього слова. Конче треба знати не саму «офіційну» частину його життя, а і його інтимний побут, різні деталі та дрібнички його вдачі» [2]. З огляду на таку настанову, що потребує від дослідника особливої скрупульозності й відповідальності, вважає В. Підмогильний, «цей матеріал про Левицького розроблений надзвичайно кепсько» [2]. Нині можна дослівно повторити це твердження,

характеризуючи сучасний стан психоаналітичного вивчення життя і творчості письменника. Тож психобіографічне дослідження життя І. Нечуя-Левицького є наразі питанням відкритим, що дає великий простір для наукових досліджень життя і творчості митця через застосування психобіографічного методу.

Нечуєва автобіографія 1881 року, що в редакційному варіанті дістала назву «Життєпис Івана Левицького (Нечуя), написана ним самим», є предметом цього дослідження.

Мета статті. Здійснити психобіографічне дослідження автобіографії І. Нечуя-Левицького 1881 року.

Виклад основного матеріалу. Уперше цю Нечуєву автобіографію було надруковано 1881 року в журналі «Світ», її ж автограф мав форму листа, що його І. Нечуй-Левицький адресував І. Белесві, редакторові цього журналу. Як зазначено у примітках до видання Нечуєвих творів, «Першодрук майже нічим не відрізняється від автографа. Зроблені тільки незначні скорочення (одного – двох речень), замінені деякі слова («ноября» – на «падолиста», «сан» – на «чин» тощо), уточнена пунктуація; стаття розбита на абзаци. Заголовок належить редакції журналу» [3, 507 – 508].

Загалом у цьому автобіографічному нарисі І. Нечуй-Левицький прагне бути стриманим і раціональним, змальовувати пережиті події ніби безсторонньо й неупереджено. Часом навіть виникає враження, що пише він не про себе, що нібито емоційно самоусувається із власних спогадів і змальовує їх лише як зовнішній фактаж, супроводжуючи їх не так власними емоціями, як, скоріше, найзагальнішими поцінуваннями: «хороший» – «поганий», «добрий» – «злий», «цікавий» – «нудний» тощо. Утім, на цьому тлі загалом майже аскетичної емоційної стриманості цілої автобіографії її перші рядки майже поетично-образно засвідчують Нечуєву неабияку прив'язаність до рідного від дитинства місця його народження і зростання. Насамперед, автор максимально конкретизує цю натальну географію, зазначаючи: «Я родився 13 падолиста 1838 року в Київській губернії, в Каневському повіті, в містечку С т е б л е в і» [4, 7]. Авторова розверстка назви містечка не видається випадковою чи можливим проявом писемного штукарства. Вочевидь, що в такий спосіб він прагне привернути увагу загалу саме до цього свого рідного місця – спочатку через немовби панорамне його наближення, й остаточно – через ось таке фокусування й масштабування вже засобами письма. Наступний природний об'єкт, що його фокусує автор – річка Рось. І знову – той самий прийом: спочатку ніби панорамне наближення, а далі – текстова розвертка в назві: «Стеблів лежить недалеко од Дніпра, в гористому та скелистому місці, і розкиданий по обидва береги невеличкої річки Р о с і» [4, 7]. А далі – вже зовсім ліричний спогад-пейзаж, що виражає довічне авторове замилювання рідними місцями: «Серед самого Стеблева Рось зігнулась коліном; обидва її береги обставлені скелями, неначе стінами; за здоровим скелистим островом на схід сонця од Стеблева шумить Шум на порогах, де між двома високими скелистими берегами вся Рось закидана здоровим камінням та помережана острівцями з самого каміння» [4, 7]. Ця справді поетична картина-спогад має таку потужну емоційно-ліричну наснаженість, що здатна подолати часову відстань – вона й досі постає в уяві Нечуєвій як сьогоденнє враження, так, ніби він споглядає її в цей момент: «Куди не повернеш очима, скрізь видно чудові та все інші картини, неначе в панорамі» [4, 7]. Втім, цей, здавалося б, експозиційний для дальшого розгортання емоції момент є водночас її завершальним пунктом. Відтак відбувається дещо несподіваний перехід до зовсім інакшого стилю й тону розповіді, що їхніми визначальними характеристиками можуть бути: «стриманий», «поміркований», «раціональний».

В такому тоні, майже офіційно-діловому, Нечуй розпочинає оповідь про свого батька: «Отець мій, Семен Степанович Левицький, був священиком в Стеблеві, де був священиком і мій дід, і прадід» [4, 7]. Автор з'ясовує генеалогію свого священницького роду, а водночас і походження прізвища, що його прадід Нечуй змінив з Леонтовича на Левицького за покликом моди. Ось це останнє уточнення, здається, надає цілому вислову певної іронічності (надто якщо врахувати авторову особисту принциповість

і безкомпромісність у питаннях услякого роду умовностей). Власне спогад про батька розпочато з акцентування його вади: «Мій батько був дуже заїкуватий і з великою силою міг говорити» [4, 7]. Відтак його священницький фах постає як спосіб подолання цієї вади: «але як читав або говорив проповіді, то зовсім не заїкувався» [4, 7]. Вочевидь, що батько відчувається (і є таким у синовім сприйманні) недосконалим у побутовому, повсякденному житті й досконалим, таким, що вивищується над своїми вадами, в церковній справі. Імовірно, це спричинює батькову практичну, навіть на рівні тілесному, невправність, його неприязнь і дистанціювання від побутових справ: «Він був дуже не швидкий на ході, непрворний, не любив господарства» [4, 7]. Натомість він цілком віддається духовному існуванню в усіх його проявах, адже це той світ, де зникають усі його вади («було зачиниться в своєму кабінеті, лежить та все читає книжки та газети або пише проповіді» [4, 7 – 8]). Так розриваються батькові зв'язки з родиною, він цілком дистанціюється від власних дітей, від чого ті (зокрема й Нечуй, котрий зараз про це пише) відчувають батькову недоступність і неприязнь до нього ще від ранніх літ: «Малими ми не сміли ходити в його кабінет і бачилися з ним тільки за обідом та за вечерею; через це батько якось одіпхнув нас од себе, і ми вже й великими держались од його осторонь і не горнулися до його так, як до матері» [4, 8]. Діти повиростали і стали батькові відверто чужі. І вже в дорослому віці, спостерігаючи батькове невдоволення їхнім ставленням до нього, вони ніби переживають почуття певної сатисфакції за свою колишню відторгненість: «Як ми повиростали, батько це примітив і було часто каже: «Що це таке, що до мене якось не горнутья діти? Я їх і люблю і у всьому їм наставаю, а вони наче одвертаються од мене» [4, 8]. Так від самого дитинства формується Нечуєва віддаленість від батька і натомість емоційна близькість і любов до матері. Вочевидь, що від матері діти, не маючи батькової любові й підтримки, прагнули отримати подвійну дозу цих почуттів і, закономірно, так само подвійно віддавали їй.

«Батько мій любив рідний край» [4, 8] – замість своєї родини (такий контекст витворює перетин двох спогадів – попереднього, про давню відстороненість батькову від своїх дітей, та наступного – про його ж палку залученість до справ історично-національних: «все було нам говорить, що на Україну дуже насіли польські пани та жиди, що московщина заїдає наш язик і національність, все розказував нам українську історію» [4, 8]). Отож, наскільки батько є байдужим до своїх родинних справ і дітей, настільки ж палкий інтерес він виявляє до питань національно-громадських. Зокрема, бере активну участь у громадському житті («щоб вирвати од жидів торгівлю, він на братські гроші поставив дом і думав закласти громадські крамниці, але не встиг цього зробити, бо швидко вмер» [4, 8]). А також виявляє неабияку національну принциповість щодо мови богослужіння: «Проповіді замолоду він говорив по-українській, записав їх і послав до митрополита» [4, 8]. І дістає негативну реакцію аж від Київської духовної академії («в академії сказали, що язик проповідей не достоїн церковної кафедри» [4, 8]). Втім, як видно, навіть через таке грізне відречення, що, ймовірно, могло вартувати йому духовної кар'єри, Нечуй-батько не відкинув свого принципу утвердження української мови. Адже, як пригадує І. Нечуй-Левицький, уже на схилі життя його батько так само пристрасно ставився до біблійних текстів українською: «Перед його смертю я привіз йому зі Львова євангелію Кулішевого українського перекладу; він був дуже радий і казав мені дістати і українську біблію та привезти йому» [4, 8]. Так сам незгасним лишається його інтерес до української історії – саме в батьковому домі І. Нечуй-Левицький прочитав українську історію Маркевича та Бантиш-Каменського, а також літопис Самовидця [4, 8]. Отож, можна твердити про певний вплив батькових переконань на формування світогляду Нечуя, попри їхнє духовне відчуження і синове свідоме дистанціювання від батька ще від дитячих років.

Свій родовід по материній лінії І. Нечуй-Левицький з'ясовує значно докладніше, аніж по лінії батьковій. Насамперед, наголошує на простонародному корінні материного роду, що згодом перейшов до рангу духовенства. Дід – «Лукіян Трезвінський, був простий

козак, родом з Полтавщини» [4, 8]. Дід і його брат із Полтавщини перебрались до Київщини і стали там священиками, відтак дід Нечуїв «дав собі шляхетське прізвище Трезвінський, а брат його назвав себе Коцевольським» [4, 8]. Проте, попри таке підкреслене соціальне вивищення, дід не поривав зв'язку з рідним середовищем – «оженився в Журавці з дочкою заможного мужика Гуменного» [4, 8]. Завдяки цьому нині, зауважує Нечуй, і, як видно, цей факт його дуже тішить, «в селах Лебедині, Журавці та Матусові є й тепер багато моїх родичів – простих селян» [4, 8]. Сам же Нечуїв дід був священиком у Лебединському жіночому монастирі. Там же зросла й дідова донька, Нечуєва мати – «була родом з Лебединського панянського монастиря» [4, 8].

Мати Нечуєва постає в його спогаді як цілковита за вдачею протилежність свого чоловіка, Нечуєвого батька: «Мати моя була висока на зріст, весела, проворна, говорюча та співуча» [4, 8]. Що їх єднає – це, по-перше, належність до священицьких родин, по-друге, оберненість їх обох до духовного життя. Щоправда, тут є помітною певна відмінність. Батько, як уже було зазначено, цілком віддається священицькій справі й національно-патріотичним переконанням і цим дистанціюється від дітей, відштовхує їх від себе, самоусувається з життя своєї сім'ї. Мати ж, навпаки, саме своєю прихильністю до релігійної літератури («вміла читати церковнослов'янські книжки, любила читати життя святих» [4, 9]) привертає до себе увагу й любов своїх дітей, є для них близькою і доступною, стає вкрай значущою фігурою в їхньому дитячому світі. Вочевидь, що саме від матері, через любов і довіру до неї, діти переймають любов до релігійного слова. Мати мала чудесний дар достукатись до дитячих душ, уже навіть манерою читання творів: «Я пам'ятаю, як вона читала раз в житті Йосифа Прекрасного те місце, де брати продають Йосифа, і плакала; я слухав та давай і собі плакати» [4, 9]. Саме через таку емоційну залученість до материних оповідей Нечуй ще малим проймається інтересом і любов'ю до цих творів, за багато років зазначаючи: «Через це і я малим, буваючи дома на вакаціях, любив читати життя святих» [4, 9].

Так само від матері, і нині він свідомий цього, Нечуй перейняв особливу побожність. Мати була дуже щира й відкрита до світу і до своїх дітей, емоційно не відгороджувалась від них, і це, вочевидь, викликало цілком природну дитячу довіру та прихильність до її справ і переконань, а відтак – бажання наслідувати її в усьому, як, зокрема: «Мати моя була дуже богомільна; як часом через роботу не встигала до церкви на службу в великі празники, то плакала, постилась до плащаниці трохи не цілий день, а за нею і я малим постив і до плащаниці, і до святої вечірньої води і не їв до служби, поки перейшов в семінарію» [4, 9]. Вочевидь, що беззастережна любов і довіра до матері зіграли свою роль у формуванні Нечуєвої побожності – мати бурхлива емоційна реакція на невиконання чи невчасне виконання релігійних ритуалів витворювала в дитячому внутрішньому світі почуття гріховності невір'я і потребу бути особливо старанним у виконанні релігійних обрядів і дій.

Попри материну величезну прихильність до релігійного життя, вона, на відміну від батька, була водночас гармонійною частиною повсякденного життя родини, точніше навіть, його рушійною силою: «На руках у матері було все господарство на дворі і в полі: вона всім порядкувала» [4, 9]. І в цьому повсякденному житті мати так само є орієнтиром для своїх дітей – знову ж, завдяки своїй щирій і відкритій вдачі і здатності цілком віддаватись улюбленій справі: «За роботою все було співає українські пісні; по-великоруському мати зовсім, і в нас в сім'ї не говорили по-українській» [4, 9]. Так зовсім природньо діти переймають від матері навершеність до українських піснi та слова. Тож, як можна висувати з Нечуєвої автобіографії, ключову роль у його дитячому світі зіграла мати, до батька ж він почував відчуження, а згодом і образу, що вже тепер дає йому змогу з певною байдужістю і навіть задоволенням (як моральною компенсацією) згадувати численні батькові скарги на нелюбов до нього його вже дорослих дітей.

Про смерть матері (як і про смерть батька) І. Нечуй-Левицький пише так, ніби долаючи тенденцію до витіснення цього спогаду – гранично стисло, майже нічого, без

почуттів та емоцій: батько не встиг заснувати громадських крамниць, «бо швидко вмер» [4, 8], мати «почала... слабувати і швидко вмерла» [4, 9]. Вочевидь, що відхід батьків став дуже травматичним для Нечуя. Коли саме на стало батька, він не пише. Але наголошує на тому, що мав дванадцять років, коли втратив матір. Вочевидь, що втрата матері була для нього особливо болісною. Власне розуміння причин її смерті він висловлює не досить точно: «Вона мала дві пари близнят, котрі й zostались живі з усіх дітей; це підірвало її міцне здоров'я, вона почала після того слабувати і швидко вмерла» [4, 9]. Нечіткість формулювання цієї думки спонукає до двозначного її прочитання: 1) діти стали причиною материнної хвороби і смерті; 2) втрата дітей стала цією причиною. Точніше Нечуй формулює цю думку в автобіографії 1876 року (в листі до О. Кониського): «Дві пари близнят, що zostались живими: сестра Анна і брати Амвросій і Федір, і в сім року померший скоропостижно Димитрій, дуже попустили її здоров'я» [5, 264]. Відтак проступає справжній зміст цього висловлювання – Нечуй винуватить свої молодших братів і сестер у материній смерті. Помітною є Нечуєва віддаленість, неприхильність до власних братів і сестер – і як головних винуватців втрати найдорожчої людини, і як головних суперників, з якими мусив ділити материну любов ще за її життя; він пише про них «близнята», «діти» – як про чужих чи тих, кого прагне тримати на відстані. З-поміж решти дітей він виокремлює себе як найстаршу і найбільш наділену матірною любов'ю дитину: «Я найстарший з усіх дітей, і мене мати дуже любила» [4, 9]. За уважнішого прочитання увиразнюються декілька смислів цього вислову: 1) решту дітей мати не любила, її мав лише старший син – принаймні, в цьому він хоче переконати насамперед себе; 2) старший син ревнує матір до молодших дітей і так наголошує на своїй значущості й першорядності для матері; 3) син бажає безроздільної материнної любові; 4) вже дорослий син і досі переживає неподолане горе від втрати матері та її любові, розпачливо згадує про втрачені щасливі роки дитинства. В ранішій автобіографії (1876 року), адресованій О. Кониському, Нечуй розкриває всю безодню свого горя від тієї втрати, аж до небажання жити: «Мати любила мене більше од усіх дітей, і як вона вмерла, то мені здавалось, що й я був повинен в той час вмерти» [5, 264].

Нечуй згадує свою няньку – бабу Мотрю, далеку родичку матері з Лебедина. У Стеблеві, де батько став на парафії та оселив у купленій хаті свою родину, баба Мотря допомагала матері доглядати дітей. Вона ж долучає їх до народного творчого слова («казала нам казок, співала пісень») [4, 9], а також показує Нечуєві народне життя ізсередини – «води́ла мене з собою по селу до людей, де тільки сама бувала, виводила по хрестинах і по весіллях та похоронах» [4, 9]. Тепер автор спогаду твердить, що ті враження й картини народного життя назавжди закарбувались у його чіпкій пам'яті. Найяскравіший тодішній спогад – трагічний, про те, як діти стали сиротами, втративши матір: «І тепер пам'ятаю, як страшно плакали сім дочок-сиріт над своєю мертвою матір'ю, Радчихою, припавши до неї головами од грудей до самих ніг...» [4, 9]. Цей Нечуїв спогад яскравий і незадавлений, ніби пережитий учора, в ньому звучить неподоланий біль власної втрати, душевна співзвучність із горем сімох доньок-сиріт, до певної міри самоототожнення з ними в цьому горі.

Взагалі, дедалі більше з цієї автобіографії вимальовується ключова роль жіночого оточення в житті, наразі в час дитинства, І. Нечуя-Левицького: мати, баба Мотря, ширше коло жіноче («В кухні дівчата співали за роботою, і я навчився всіх пісень, які тільки вони співали, бо сам дуже любив пісні» [4, 9]). Це оточення не статичне, а дієве, воно дуже активно впливає на Нечуєве духовне становлення, на формування його знань про довколишній світ, мистецького смаку, світогляду.

Тим часом Нечуй дорослішає, і до його освіти намагається долучитися батько – щоправда, невдало. Він організовує школу для селян, поміж тих учнів є і його син. Але невдовзі стеблівський пан втручається в навчальний процес, і школа припиняє роботу. У шість років Нечуй уперше залишає рідний дім – його відвозять на науку до материного брата, вчителя в Богуславському духовному училищі. Єдиний Нечуїв спогад про ті

півроку навчання – біль розлуки («мене брала страшна нудьга за домом, за матір'ю» [4, 10]) та дядьків і його друга красивий, але тужливий для хлопця український спів: «Вони співають та жалю мені завдають, а я в кімнаті було цілий вечір плачу за матір'ю» [4, 10]. Після дядькового одруження та їхнього переїзду восени до Семигорів, недалеко од Стеблева, Нечуй далі навчається в дядька, той готує його до вступу до Богуславського духовного училища, куди Нечуй вступає на дев'ятому році життя.

Його спогади про час навчання в училищі зводяться переважно до змалювання спочатку обставин, місця квартирування і тамтешнього оточення, далі – докладна розповідь про власне навчальний процес і викладачів. Назагал, вимальовується картина, де світ поділено на два полюси: злий – добрий, нудний – цікавий тощо. Зокрема, оповідаючи про своє проживання на монастирській квартирі, Нечуй різко контрастно змальовує своє оточення. Однією стороною є хазяйки монастирських квартир, «сільські баби та молодичі, що йшли в монастир служити за спасення душі» [4, 10], дуже старанні у виконанні своїх обов'язків, щирі, чесні, для Нечуя схожі на матір («вони доглядали нас, як може доглядати одна мати» [4, 10]). З-поміж них автор виокремлює сім'ю Шульгів – трьох сестер і двох їхніх племінниць: «Одна з них, Текля, низенька, дуже розумна і чесна баба, була за господиню над монастирською палатою, чи коморою; ігумен йняв її віри більше, ніж ченцям економам» [4, 11], вона ж та її сестра Палажка «хоч були вже немолоді, вивчилися од нас читати і читали церковні книжки» [4, 11]. Отож, і тут Нечуя оточує ідеальний жіночий світ, такий же турботливий і духовний, як його мати. Цьому світові протистоїть гріховний та аморальний чоловічий світ монастирського чернецтва – так його сприймає автор, змальовуючи спостережений різкий контраст: «Ці спасенниці були одні правдивими спасенницями в монастирі серед дуже неспасенної чернечої братії» [4, 10]. Таким же «неспасенним» є смотритель в училищі ігумен монастиря Феодор – «маленький, сухий «аскет», але злий та крикливий» [4, 11], хороший учитель, але вибуховий, агресивний і схильний до насильства («...вчив добре, але був нетерплячий, палкий та любив бити різками за ніщо, од одної нетерплячки, як тільки було хто не дасть такого одвіту, як йому хотілось. Він часом спересердя посилав під різку цілі парти школярів» [4, 11]). Поряд з ним навіть цензор є добрим, адже проявляв милосердність, не виконуючи наказів Феодора – замість бити школярів, «лупив різкою по стіні або по помості» [4, 11]. Нечуй не вірить словам («Казали, що він тільки страхав школярів, що він не такий черствий, як удає» [4, 12]), а довіряє фактам – можливим значно серйознішим і трагічнішим наслідкам, якби не добрий цензор. Як цілком закономірну й заслужену Нечуй змальовує життєву драму жорстокого вчителя – його божевілля через кар'єрну невдачу.

Ще одна «неспасенна» душа, тяжко вражена гріхом алкоголізму – інспектор училища «якийсь Троїцький» [4, 12] (це Нечуєве «якийсь» випромінює крайній ступінь неприйняття і презирства). Троїцький устократ перевершив Феодора своїми граничними жорстокістю («любив давати ученикам палі... од тих паль у дітей пухли долоні» [4, 12]) та неадекватністю («пив запоем і був якийсь придуркуватий, а після запою ставав зовсім дурний» [4, 12]). Нечуй мав власний негативний досвід спілкування з цим чоловіком, про нього ж оповідає численні деталі, що оприявнюють яскраво виражену садистську натуру Троїцького (показово й вигадливо знущався з учнів, бо «мабуть, любив ефектні сцени» [4, 12]), а також його демонстративне безбожництво («До служби, в той час як ученики йшли рядами до церкви через монастир, він сам рубав дрова коло своєї квартири, котра стояла в самому монастирі, і робив великий скандал для ченців та богомольців» [4, 2]). Згодом Троїцького заступив інший інспектор – «один міський священик, дуже добрий і гуманний чоловік» [4, 12]. Про обох – і смотрителя Феодора, і училищного інспектора Троїцького – Нечуй оповідає так, ніби їхні безчинства не стосувались його особисто, а всі їхні знущання не зачепили його. Про себе ж у тому середовищі згадує так: «На моє щастя, мені були учителі добрі люде; з їх було два, котрі зовсім не били учеників» [4, 12]. Це вміння бачити добро поміж, здавалося б, найбільшого зла, є особливістю Нечуєвої натури, яка, як видно далі, не раз порятує його і допоможе витримати непрості випробування, як-от, наприклад, наукою.

Наука в училищі Нечуєві була не до вподоби – «суха, мертва та абстрактна» [4, 12], багато латинських і грецьких лекцій, примусове бездумне заучування матеріалу напам'ять, насаджування, майже репресивними методами, російської мови. Втім, Нечуй відразу виявляє неабияку адаптивну здатність: «я зовсім не вмів говорити по-великоруській і вивчився в школі» [4, 12], «наука давалась мені легко, хоч вона була мертва» [4, 12]. Від безпросвітної освітньої нудьги він, як і багато інших учнів, знаходить порятунком – втечу до цікавого й барвистого світу фантазій, казок, що їх один здібний до цього учень оповідав, «неначе яка нестомленна Шехерезада» [4, 13]. Знуджені учні спрагло поринають у вимріяний світ, а відтак іще більше відчують контраст із дійсністю – лекції здаються ще нуднішими.

Але знову гору бере життєствердне начало дитячої душі, що не дає впасти у відчай, рятує від шкільної одноманітності: «Хоч наука в школі була важка, зате ж нам було де гуляти» [4, 13]. Природне довкілля для гуляння Нечуй змальовує ностальгійно-поетично, як прекрасну і гармонійну місцевість, як простір цілковитої свободи для знуджених схоластичним навчанням школярів: «Монастир і училище стоять на самому кінці города на крутій горі над самісінькою Россю. Кругом монастиря глибокий яр, а в яру чудовий лужок густо заріс вільхою, вербами та липами. Під скелею, вкритою зверху лісом, чудова криниця в камені, Кам'янка. Той лужок аж кишів школярами, там ми вчилися і гуляли. Внизу за училищем понад Россю стеляться зелені луки. Було де побігати та погуляти» [4, 13]. Цей спогад Нечуїв і за багато часу не втратив своїх подробиць, емоційної наснаженості, він зримо малює яскраву картину дитячої радості, найщасливіші момент звільнення від нудного й обтяжливого. Ще одним способом такого звільнення є тоді для Нечуя читання художньої літератури – щоправда, дуже обмеженим через її брак.

На тлі цих цілковито щасливих моментів, як контраст, Нечуй вирізняє, крім нудної науки, агресивне учнівське оточення: «Була ще одна кара в училищі: то квартирні старші, котрими були ученики старшого класу. Вони дуже обижали дітей, веліли собі прислуговувати, посилали в місто за дві верстві, скубли за чуба, за вуха і навіть били лійкою. Всі менші ученики повинні були їх слухати, поважати і говорити до їх «ви»» [4, 13]. Втім, про ці прояви «дідівщини» Нечуй, як і про вчительські знущання, згадує безсторонньо, неемоційно, ніби про спостережені збоку, такі, що не зачепили його. А змалювання наступного свого життєвого етапу насичує ще позитивнішими спогадами.

Після Богуславського училища Нечуй навчається в Київській духовній семінарії, і тамтешнє життя йому подобається значно більше: «В семінарії було легше жити: там не було ні різок, ні паль, і наука біла інтересніша» [4, 14]. Щоправда, відразу ж зазнає двох розчарувань. Перше – розчарування від розбіжності між уявним та реальним Києвом. У творчій уяві Нечуєвій, із розповідей сільських бабів і батькових, витворилось прекрасне, майже екзотичне місто з дивовижним фонтаном та величезними дзвонами й давніми церквами, з могутніми Дніпром і Лаврою. І хлопець «їхав у Київ з напруженою фантазією, сподіваючись побачити всі ті дива» [4, 13]. Насправді ж вихвалені Київські пам'ятки йому не сподобались, він сприйняв їх зовсім інакшому світлі: «Темні старі церкви з темними закаблукми та притворами, з гробницями навели на мене сум» [4, 13]. Тим часом Нечуя зачаровує сучасний світський Київ з усім розмаїттям, різнобарвністю його життя – «город з його домами та величезний Дніпро з зеленими берегами» [4, 13].

А другим розчаруванням були старі семінарські вчителі, котрі «нічого не робили, давали лекції по книжках, назначаючи нігтем, а в класі або жартували, або питали в учеників лекції до самого дзвоника» [4, 14]. Втім, це розчарування швидко минає, бо в семінарії з'являються молоді вчителі, які запроваджують нові методи навчання, це дуже імпонує Нечуєві («вони вчили добре, поясняли лекції і заінтересували мене до науки» [4, 14]), а також те, що дедалі більше з'являється змоги навчатися за новими шкільними підручниками. Отож, наука дуже добре дається Нечуєві, він успішно і з задоволенням опановує знання, що є однією з ознак його обдарованої натури, а також виявом його високої адаптивної здатності й успішної соціалізації.

Про час навчання в Київській семінарії Нечуй згадує як про час такої палкої зацікавленості художньою літературою, аж вона змусила його самотужки опанувати французьку мову (поштовхом до цього стала красиво ілюстрована книга «Кривий біс» Лесажа, згодом – інші французькі ілюстровані книги). Згодом до його лектури долучаються серйозніші твори – «Дон Кіхот» Сервантеса, «Божественна комедія» Данте, «Християнство» Шатобріана тощо. Нечуй зауважує, що найсильніше закарбувався у його душі Дантів твір своїми «грандіозними та фантастичними картинами» [4, 14]. Уже згодом Нечуй звертається до «великоруської» літератури – Пушкіна і Гоголя (його беззастережно відносить до російських письменників), їхню творчість сприймає – «зразу їх зрозумів» [4, 14]. Осібно пише про Шевченкову творчість, про перший прочитаний його твір і такий, що вразив найбільше – баладу «Причинна»: «Я прочитав її з сестрою, і ми вивчили її напам'ять, так вона нам сподобалась» [4, 15].

Після курсу в семінарії в Нечуєві навчанні сталася дворічна вимушена перерва. Спочатку це була реабілітація після хвороби («був такий ослаблений, що не мав сили далі вчитись, побув рік у батька» [4, 15]), за цей час Нечуй опановує німецьку мову і готується до екзамену в духовну академію. Наступний рік – учительювання в Богуславському духовному училищі. За спогадами одного його тамтешнього учня П. Клебановського, І. Левицький був одним з нових, молодих учителів, які не лише стали уникати карання учнів різками, а й дуже обурювалися цим каранням і пропагували цілковите скасування різок [3, 508]. Цей спогад проливає світло на глибокі Нечуєві почуття і враження, що їх він пережив під час навчання (сам він у автобіографії їх не виявляє), про, вочевидь, вкрай болісне сприймання жорстокої системи шкільних покарань, аж до такої міри, що згодом власну систему вчителювання він вибудовує як протест проти пережитої.

Після річної перерви у навчанні І. Нечуй-Левицький вступає до духовної академії. І знову, в академії, як до того в училищі й семінарії, світ поділився для нього на хороший і поганий: «В академії старі професори були дуже погані... Зате ж були і дуже добрі професори, а найбільше молоді, котрі щиро працювали над наукою» [4, 15]. Старі професори консервативні, їхні знання й методи навчання застарілі, лекції нудні, зате ж молоді професори – це саме втілення новизни і прогресу, що, вочевидь, дуже імponує Нечуєві. Саме тоді, як згадує І. Нечуй-Левицький, стає актуальним і дискусійним «українське питання», в чому рушійну роль зіграв журнал «Основа». Набуває популярності воно і в студентському середовищі – «Студенти були дуже цим усім зацікавлені, і змаганням не було кінця. Українці переживали свої національні та літературні питання, але стріли в великоруських студентах велику опозицію. Всі вони, окрім трьох, стояли проти права української національності та літератури» [4, 15]. Вочевидь, що ця дискусійна ситуація навколо українського національного питання, надто виразна шовіністична позиція великоросів, викликали Нечуєве бажання означити власну позицію в цій дискусії, протиставити її всіляким протиукраїнським виступам і гаслам – він замислює «писати оповідання українським язиком» [4, 15]. Отож, україномовна творчість як форма протесту митця проти наступів на його національний духовний простір. Тим паче, що його опозиційність у цьому питанні особливо увиразнює те, що в академії панує антиукраїнський дух, що його носіями є професори – вони насаджують його студентам, виголошуючи на лекціях думки на зразок: «Для інтересів государства добре було б спалити українську літературу і білоруську, якби вона з'явилась на світ» [4, 16]. Відчутно, що й нині цей спогад обурює Нечуя, тоді ж, вочевидь, він мусив мати велику сміливість для протистояння панівній думці. Всі гріхи студентського життя, як, наприклад, пиятику, Нечуй оминає. Лише вже нині згадує про поширену студентську звичку вживати алкоголь – відсторонено-описово, як про факт, що його не стосується.

Перше місце роботи – учитель словесності в Полтавській духовній семінарії та злиденна платня («сім'я одного вчителя по кілька день не мала чого обідати» [4, 16]), тож І. Нечуй-Левицький готується до екзамену на вчителя гімназії – вочевидь, на кращу посаду із більшою платнею. Водночас усерйоз береться до творчості – починає писати

повість «Дві московки», і відразу постає перед вибором, рішуче обираючи єдино правильний для себе варіант, вивільняючи собі простір для творчості: «Я знав, що мені не вдержатись в духовній семінарії, як я буду писати по-українській. Треба було з неї вийти задалегідь» [4, 16]. Нечуй дуже прагне жити і працювати в українському середовищі – він проситься на посаду «учителя гімназії в Білу, де кругом живе український народ, де мені все-таки можна було чути українську мову і виучувати народну жисть для своїх творів» [4, 16]. Проте не лише цей творчий «розрахунок» зумовлює Нечуєве бажання жити поміж українців, а і його духовна дуже сильна прив'язаність до рідної землі, яку він особливо гостро відчуває тоді, коли опиняється поза рідним національним світом. Не вдовольнившись його прохання про посаду гімназійного вчителя в Білій, його призначають учителем жіночої гімназії в Каліші – місті, гранично віддаленому від бажаного світу, «на самій прусській границі» [4, 16]. І Нечуй не сприймає всіх позитивних обставин і вигід нового місця, він відчувається самотньо й ізольовано на чужині, де ніщо не може розрадити й обігріти: «Я заїхав в чужий край, між чужі люде. І город був гарний, і жити в ньому було недорого, і директор поляк був для мене добрий, аде я був зовсім одрізаний од України і свого народу» [4, 16]. Отож, ані значно сприятливіші матеріальні обставини, ані доброзичливе оточення не рятують від болю розлуки з Україною – для Нечуя це є першорядна незагойна втрата. Тим паче, що тут він мусить поступитися і власною українською сутністю, адже викладає в Каліській гімназії російську мову й літературу, а також російські історію та географію – російською ж таки мовою. Решту дисциплін тут наразі викладають польською мовою, але скоро ситуація змінюється в бік тотальної русифікації. Нечуєвої витримки вистачило на рік, далі, частково врахувавши його прохання (просився знов у Білу), його переводять до м. Седелець на Підляссі, викладачем жіночої гімназії «для греків-уніатів, тобто для українців уніатського закону» [4, 16]. Хоч, як зазначає Нечуй, у тій гімназії було мало уніаток, але це вже було українське середовище, і, як видно, нове місце роботи було йому до душі, адже служив там шість років, та й залишив його не з власної волі, а з волі попечителя. Попечитель, піддавшись на інтриги нечесного Нечуєвого колеги, перевів Нечуя до Сувалків. І в Нечуєвій душі закипає образа і на викладача-інтригана та його спільниць (начальницю жіночої гімназії та одну класну даму – про них він пише, ледве стримуючи свої вкрай негативні емоції та балансуючи на грані непристойних характеристик), і на самого попечителя. Цей останній не лише вчинив нечесно й несправедливо, а й дуже образив Нечуя незаслужено грубим тоном під час особистої розмови, на яку Нечуй покладав надію як на можливість відновити справедливість: «Попечитель прийняв мене коло порога, говорив сухо і незвичайно, з криком, виказав ні за що, ні про що якусь неласку, так собі з доброго дива» [4, 17]. Поведінка попечителя за цієї ситуації є цілком психологічно вмотивованою – агресивна реакція як самозахист, із його схожих дій щодо багатьох інших викладачів, що про них пише Нечуй, можна виснувати, що справедливості від цієї людини чекати було не варто. Відтак Нечуй претендує на місце в Кишинівській гімназії і дістає його.

Наприкінці автобіографії І. Нечуй-Левицький зосереджується на спогадах про початки власної творчості, а також про вплив на нього Шевченкової творчості і постаті. Ще під час служби в Полтаві, пригадує він, журнал «Основа» та Шевченків «Кобзар» стали головним імпульсом до творчості та визначили його головне творче спрямування – «навели мене на думку, що мені писати треба по-українській» [4, 17]. Найбільше, що вразило Нечуя в Шевченковій поезії – її народність: «З першого погляду мені здалося, що Шевченко записує народні пісні, а не складає свої; така народність в його поезії» [4, 17]. Іще від дитинства Нечуй мав відчуття особливої причетності до Шевченкової долі: Керелівка – лише за двадцять верств од Стеблева, Корсунь, де бував Шевченко у свого брата Варфоломія – за вісім верств од Стеблева, широкий розголос про Шевченка та його творчість по селах, вочевидь, і в Стеблеві, куди «знакомі наші заносили з Корсуна навіть уривки його віршів, котрі він тоді складав» [4, 17]. Для Нечуя Шевченко – сучасник, реальна людина, краянин, що був дуже близько, ходив тими ж шляхами, дихав тим же

повітрям. Вони жили в одному часопросторі, й лише зовсім випадково вони не зустрілися. Тому так близько до душі, як народну, сприймає Нечуй поетову творчість, натхненну тими ж картинами довкілля й народного життя, що їх споглядав і він, за двадцять верств од Шевченка.

Свої повісті Нечуй, як він пригадує, починав писати потайки, коли українську літературу було заборонено. Він згадує про свій великий талант до втаємничення – про його творчість не здогадувалось навіть найближче оточення («об тім навіть не знали ті товариші, що жили зо мною на одній квартирі» [4, 17]), він ховався під псевдонімом, аби відвести від себе всілякі підозри. Товариші – це світ чужих, і Нечуєва недовіра до них, ще й за таких небезпечних обставин, є з погляду логічного цілком умотивованою. Але він приховував власну творчість і від батька, хоч, як зазначає, «ще до його смерті вже були надруковані в «Правді» перші мої повісті» [4, 17]. І, вочевидь, тут логіка убезпечення не спрацьовує, натомість висновується інша логіка, вибудована Нечуєвими ще від дитячих років стосунками з батьком, а точніше, їх розірванням, відчуженістю й дитячою, а згодом уже й дорослою образою на батька за його байдужість і відсутність у дитячому житті. Цим спогадом І. Нечуй-Левицький завершує автобіографію. Водночас впадає в око її смислова невикінченість, автор ніби уриває її на півслові, ніби не бажає (чи не наважується) вести свою оповідь далі.

Висновки. Загалом, ця автобіографія витворює враження беземоційності, безсторонності, закутості в раціональні рамки її автора. Замість пригадувати певні настрої та почуття зі свого попереднього життя, він просто відтворює свої спогади. Про всі події свого життя, навіть найдраматичніші, пише без жодних емоцій, натомість – описовий, майже протокольний стиль, цілковите самоусунення з власних спогадів, із пережитих подій. Цій оповіді відчутно бракує авторової душевної залученості, його емоційних реакцій, оповіді про власні почуття і хвилювання, що їх цілком природно виявляє людина, оповідаючи про пережите. Вочевидь, що, з-поміж іншого, так проявилась раціоцентрична натура митця-реаліста, його світоглядна схильність до масштабного охоплення дійсності, безстороннього й аналітичного зображення подій.

Загалом, І. Нечуй-Левицький написав декілька автобіографій. В одному з його листів зазначено, що автобіографію російською мовою він написав для якогось петербурзького науковця, котрий, як зазначив Нечуй, «хоче щось видавати про українських писателів» [5, 261]. Писав він також автобіографію О. Кониському [5] та О. Огоновському [6]. Згодом (1914 року) І. Нечуй-Левицький деталізував ці автобіографічні листи в розлогішій мемуарній автобіографії «Уривки з моїх мемуарів та згадок. В богуславському училищі» [7]. Всі ці варіанти Нечуєвих автобіографій є цікавим матеріалом для дальших наукових студій.

Список використаної літератури

1. Донцов Д. Микола Хвильовий. *Українське слово: хрестоматія української літератури та літературної критики XX ст.:* у 3 кн. Київ, 1994. Кн. 1. С. 654 – 671
2. Підмогильний В. Іван Левицький-Нечуй (Спроба психоаналізу творчості). URL: <http://sites.utoronto.ca/elul/Nechui/nech-psyh.pdf>.
3. Нечуй-Левицький І. Зібрання творів: у 10 т. Київ, 1968. Т. 10. Біографічні матеріали. Статті та рецензії. Фольклорні записи. Листи. 581 с.
4. Нечуй-Левицький І. Життєпис Івана Левицького (Нечуя), написана ним самим. *Зібрання творів:* у 10 т. Київ: Наукова думка, 1968. Т. 10. Біографічні матеріали. Статті та рецензії. Фольклорні записи. Листи. С. 7 – 17.
5. Нечуй-Левицький І. До Олександра Кониського. 1 травня 1876 р. *Зібрання творів:* у 10 т. Київ: Наукова думка, 1968. Т. 10. Біографічні матеріали. Статті та рецензії. Фольклорні записи. Листи. С. 260 – 270.
6. Нечуй-Левицький І. До Омеляна Огоновського. 24 липня 1890 р. *Зібрання творів:* у 10 т. Київ: Наукова думка, 1968. Т. 10. Біографічні матеріали. Статті та рецензії. Фольклорні записи. Листи. С. 325 – 330.
7. Нечуй-Левицький І. Уривки з моїх мемуарів та згадок. В богуславському училищі. *Зібрання творів:* у 10 т. Київ: Наукова думка, 1968. Т. 10. Біографічні матеріали. Статті та рецензії. Фольклорні записи. Листи. С. 18 – 55.

References

1. Dontsov, D. (1994) Nikolai Khvylovy. *Ukrainian word: reader Ukrainian literature and literary criticism in the twentieth century : in 3 books*. Kyiv, 654 - 671. (in Ukr.)
2. Pidmogylny, V. Ivan Levitsky-Nechuy (attempt of psychoanalysis of creativity) URL: <http://sites.utoronto.ca/elul/Nechui/nech-psyx.pdf>». (in Ukr.)
3. Nechuy-Levitsky, I. (1968) *Collected works: in 10 vol.* Vol 10 :Biographical materials. Articles and reviews. Folklore recordings. Letters. Kyiv (in Ukr.)
4. Nechuy-Levitsky, I. (1968) Life of Ivan Levitsky (Nechuy), written by him. *Collection of works: in 10 vol.* Vol. 10 :Biographical materials. Articles and reviews. Folklore recordings. Letters. Kyiv, 7 - 17. (in Ukr.)
5. Nechuy-Levitsky, I. (1968) To Alexander Konytsky. May 1, 1876. *Collection of works: in 10 vol.* Vol 10 : Biographical materials. Articles and reviews. Folklore recordings. Letters. Kyiv, 260-270. (in Ukr.)
6. Nechuy-Levitsky, I. (1968) To Omelan Ogonovsky. July 24, 1890. *Collection of works: in 10 vol.* Vol 10 : Biographical materials. Articles and reviews. Folklore recordings. Letters. Kyiv, 325 - 330. (in Ukr.)
7. Nechuy-Levitsky, I. (1968) Excerpts from my memoirs and references. In the Bohuslav School. *Collection of works: in 10 vol.* Vol 10 : Biographical materials. Articles and reviews. Folklore recordings. Letters. Kyiv, 18-55. (in Ukr.)

MIROSHNYK Olga Yuriyivna,
associate Professor of Ukrainian Literature
and comparative studies
Cherkasy National University
BohdanKhmelnysky
e-mail: miroshnick.olga@gmail.com

"THE LIFE OF IVAN LEVITSKY (NECHUY) WRITTEN BY HIM": PSYCHOBIOGRAPHICAL ASPECT

Abstract. Introduction. *The problem of studying psychobiography of writer is important and relevant in contemporary literary criticism. Method psychobiography allows you to explore the history of the spiritual formation of the artist, his emotions, state of mind, which certainly can be found in creative projections of writer. Sopsybiography of writer enables a much deeper understanding of his work. I. Nechuy-Levitsky's creative heritage contains a number of autobiographical works (letters, memoirs), in which the writer tells about the facts and events that have made him the greatest impression and influence, have become decisive in his life's way. The autobiography of I. Nechuy-Levitsky, written in 1881, is the subject of this study.*

Purpose. *To conduct psychobiographic study of I. Nechuy-Levitsky's autobiography, written in 1881.*

Methods. *In this study applied a psychobiographic method.*

Results. *In this autobiographical essay, I. Nechuy-Levitsky seeks to be restrained and rational; he impartially outlines the events that he survived. Sometimes it even seems that he does not write about himself that he is emotionally self-moving from his own memories and depicts them only as an a number of external facts. But on this background, almost ascetic emotional restraint throughout the autobiography, its first lines, poetically-figuratively indicate a very strong Nechuy's attachment to his native place of childhood and growth. After that the author goes to a completely different style of story - restrained, moderate, rational. In this tone, almost officially, Nechuy begins a story about his father. Due to the distance of the father from the family, in the childhood, the distance of I. Nechuy-Levitsky is formed from his father, and instead of him emotional closeness and love for the mother are formed. Nechuy's mother in character is very different from her husband, Nechuy's father. If Nechuy's father completely devotes himself to the priestly cause and moves away from the family, then the mother, by contrast, attracts the love of his children, is a very important figure in their childhood world. Mother was very sincere and open to the world and to her children, she was not emotionally isolated from them, and this, apparently, caused a completely natural confidence of children to the mother, the children's sympathy to the actions of the mother and her beliefs, and hence the desire to follow the mother in to everything. So, as one can draw a conclusion from Nechuy's autobiography, the mother played a key role in his childhood, but he felt alienated from his father, and later, as an insult. In general, this autobiography clearly depicts the key role of the female environment in the childhood I. Nechuy-Levitsky. This environment is very influential on the spiritual formation of Nechuy, on the formation of his knowledge of the world around, the artistic taste, world outlook.*

Further, in this autobiography, I. Nechuy-Levitsky narrates in detail about his studies in various educational institutions – in the Spiritual School in Boguslav, in the Kyiv Theological Seminary. During

his studies, I. Nechuy-Levitsky begins to write artistic works in Ukrainian, his Ukrainian-language work is a form of protest against the great Russian-style chauvinism of many of his contemporaries, against the anti-Ukrainian spirit that is at that time prevalent in Ukraine and, in particular, at the Kyiv Theological Seminary, where then Nechuy learns. I. Nechuy-Levitsky also tells about the beginning of his professional activity as a lecturer in literature in the Poltava seminary and the subsequent vicissitudes in his career. Expressive is his desire to live and work in the Ukrainian environment. Having settled outside the Ukrainian environment, Nechuy feels lonely and isolated, he feels the pain of alienation from Ukraine.

At the end of the autobiography, I. Nechuy-Levitsky focuses on memories of the beginning of his own creativity, as well as on the influence on him of the personality and creativity of T. Shevchenko. Even since childhood, Nechuy had a special feeling of involvement with Shevchenko's fate: Kerelivka, where T. Shevchenko was born, only twenty layers from Stebliv, where I. Nechuy-Levitsky, Korsun, where Shevchenko was, was born, for eight layers from Stebliv. For Nechuy Shevchenko is a contemporary, a real person, a countryman who was very close, walking in the same ways, breathing the same air.

In general, this autobiography creates the impression that his author is limited to a rational structure. Instead of reproducing feelings and emotions from the past of his life, I. Nechuy-Levitsky only reproduces his memories of external events. He writes about all the events of his life without any emotions, uses descriptive, almost logical style. This story has no emotional presence of the author, his emotional reactions, does not tell about the feelings and excitement of the author, which, of course, he must express when he speaks about the experience of his life.

Originality. Now there is urgent need for a detailed study of the autobiographical figure of this writer for a much deeper understanding of his creative works.

Conclusion. I. Nechuy-Levitsky's autobiography 1881 is a dramatic story of his spiritual formation under very unfavorable and often hostile conditions. Here the author focuses on a detailed reminder of the events of his life - from early childhood to adulthood, making those unconscious accents that make it possible to read episodes and stages of his personal and creative life. The rest of the autobiographical works of I. Nechuy-Levitsky, as well as his epistolary should be the subject of the following scientific studies.

Key words: psychobiography, autobiography, emotion, writer, lyrical memory, style and tone of the story, father, mother, outlook, distancing, emotional closeness, aggressive environment, adaptive ability, socialization, creativity.

Одержано редакцією – 20.03.2018 р.

Прийнято до публікації – 17.04.2018 р.

УДК 821.161.2.09

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

МОДЕРНІСТСЬКІ ІНТЕНЦІЇ ЗРІЛОЇ ТВОРЧОСТІ ІВАНА НЕЧУЯ-ЛЕВИЦЬКОГО

Авторка статті виявляє та аналізує модерністські ознаки (психологізм, ліричний струм, філософічність тощо) у прозі І. Нечуя-Левицького («Над Чорним морем», «Поміж ворогами»), проводить типологічні паралелі з модерністськими набутками Михайла Коцюбинського, Ольги Кобилянської, Лесі Українки, вказує на амбівалентний характер оповідання «Без пуття».

Зокрема у повісті І. Нечуя-Левицького «Над Чорним морем» прикметними є вияви психологізму, притаманного модерному письму, живописання словом – подібно до манери Михайла Коцюбинського (ідеться про гармонійне співбуття природи й людини, природу як засіб розкриття психологічного стану героїв). Виразними у творі є мариністичні мотиви та феміністичні тенденції (реалізація модерністської концепції сильної, активної особистості –

а саме жінки). Нервозність, психічна нестабільність обох героїнь – це один момент, що ріднить аналізований твір із модерном. Героїні повісті «Над Чорним морем» відчують особисту й особистісну невлаштованість, тривожність, зневолення, прагнуть приносити користь людству, служити «народові». Образ учителя Віктора Комашка поєднує в собі антиномічні риси – модерністську (нервова і збудлива вдача) і народницьку (світоглядний орієнтир). На тлі вітаїстичних почувань Комашка артикулюється «живий» перегук культур, полілог націй, поглядів та ідей і тим самим руйнується догма народників про закритість, «заблокованість», виняткову українськість. Окремі модерністські елементи повісті «Над Чорним морем» (симптоми вияву неврозу, роздвоєне «Я» героїв; сильний психологічний струмінь; досягнення почуття любові як психічної сили) можуть бути спонукою до студії психоаналітичного киталту, що вказує на еволюцію світоглядних і творчих орієнтирів І. Нечуя-Левицького. Доказом поступу в бік модернізму є ідея волюнтаризму.

Один із магістральних персонажів повісті «Поміж ворогами», отець Артемій, на відміну від отця Василя («Лялечка» М. Коцюбинського), не палить, не зловживає алкогольними напоями, але так само має нервову вдачу, схильність до скандалів, гніву і навіть агресії, не цурається лайливих слівцець.

Дослідниця акцентує жанрову дефініцію оповідання «Без пуття» як «пародію на декадентство та символізм в письменстві» (І. Нечуй-Левицький). Тут оскаржені модерністські мотиви божевілля, нервозності, суїциду, протесту проти патріархального устрою, європеїзму, космополітизму, волюнтаризму, вияви ліризму, естетизму, міфологізму, декадентизму, символізму.

Авторка статті схиляє до думки, що український реалізм не існував у «чистому», класичному вигляді, а ліризувався, романтизувався, психологізувався, на пізньому етапі побутував у тісному й органічному зв'язку з раннім модернізмом, та ілюструє це на матеріалі творів І. Нечуя-Левицького.

Ключові слова: народництво, модернізм, традиція, лист, повість, психологізм, нервовий, волюнтаризм, амбівалентний, європеїзм, феміністичний, декадентський, сатира.

Постановка проблеми. Питання модерністських інтенцій зрілої творчості Івана Нечуя-Левицького передовсім слід розглядати у світлі антагонізму двох світоглядних і творчих тенденцій порубіжжя ХІХ – ХХ століть – народництва й модернізму. Свого часу Соломія Павличко в «гучній» і «провокативній» монографії «Дискурс модернізму в українській літературі» окреслила протистояння двох означених парадигм – *народництва* з його орієнтацією на українськість, патріотизм, закритість культури, консервативність, реалізм, зображення народного життя й *модернізму* з цілком супротивними рисами (європеїзм, космополітизм, інтелектуалізм, відкритість культури, демократизм, естетизм, зображення життя інтелігенції) [8, 68].

В українському літературному процесі І. Нечуй-Левицький традиційно позиціонується яскравим творцем соціально-побутової повісті, чільним репрезентантом вітчизняного реалізму, народницького напрямку, опонентом модернізму, втім, не все так категорично й догматично.

Гадаємо, українцям із їхньою емоційно-романтичною природою, кордоцентричним пафосом, либонь, важко обмежитися суцільним реалістичним світосприйманням (типізація, приземленість), тим-то реалізм в його українському варіанті часто романтизувався, ліризувався, психологізувався. Це спостерігаємо не лише на матеріалі соціально-психологічних повістей Панаса Мирного, а й прози І. Нечуя-Левицького. Відтак, зважимося констатувати, що зрілий український реалізм співіснував в активному й ефективному діалозі з модернізмом: ці зв'язки не були силуваними чи то штучними – навпаки вільними, відкритими, природними. Згодом це збулося й особливо виявилось в неореалізмі – окремій модерністській течії (хоча його вписування в модерністський контекст не є однозначним і безапеляційним: деякі дослідники схильні вважати неореалізм опозицією до модернізму й аргументують це генетичною спадковістю ознак класичного реалізму – і частково мають рацію, втім вимовний психологізм, потужний лірико-романтичний струмінь, філософічність дають нам тверду віру у протилежне).

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Спеціальної студії на означену тему наразі не маємо, що підважує актуальність нашої розвідки й дає вільний простір для розмислів.

Мета статті – здійснити дослідження модерністських поетикальних рис у літературному дискурсі Івана Нечуя-Левицького.

Виклад основного матеріалу. Вважаємо за доцільне розпочати розгляд теми з повісті «Над Чорним морем» (1888; вперше надрукована у львівському журналі «Зоря», 1890), що написана І. Нечуєм-Левицьким по його від'їзді з Кишинєва та основана як на молдовському, так і українському (одеському) матеріалах. На відміну від «програмних» творів Нечуя-Левицького, повість досі обійдена увагою як читачів, так і дослідників – за винятком окремих «скромних» (не надто схвальних!) оцінок. Зосібна, Ольга Цимбал вказує на низьку художню вартість повісті: «[...] розволіклість фабули та млявий розвиток дії невідгідно контрастують із відносно динамічними прозовими полотнами попередніх років» [10]. Разом із тим, авторка відзначає безумовне культурно-історичне значення твору. Чи ж дійсно повість «Над Чорним морем» може бути визнана маргінальною або навіть «випадковою» як у художній спадщині І. Нечуя-Левицького, так і загалом у вітчизняному літературному просторі? Думається, не варто вилучати цей твір з наукового й читацького обігу: він має свої вартості і «принади», адже спонукає до переоцінки постаті Нечуя-Левицького, «перепрочитання» його художніх надбань.

У повісті «Над Чорним морем», що свого часу була різко розкритикована Лесею Українкою, подибуємо вияви психологізму, притаманного модерному письму, живописання словом – подібно до манери Михайла Коцюбинського (йдеться про гармонійне співбуття природи й людини, природу як засіб розкриття психологічного стану героїв): «Хвилі тихо шелестіли, котячись на берег по дрібних камінцях. Пісня була тиха, як той шелест хвилі, що був ніби акомпанементом до її пісні. Але згодом голос її набрався сили й почування. В тиші полилася пісня голосна; пішла луна поміж скелями, полилась по морі, заглушила шелест хвиль. Луна од пісні обзивалась за стрімкими скелями на високих берегах в акаціях та волоських горіхах, як тихе зітхання щасливої душі. Пісня неначе розбудила мертве море, влила живоття в мертві береги. І море, і скелі, і місяць над морем – усе здавалось прехорошою величною декорацією сцени, де співала артистка про кохання» [4, 289]. Або: «Промінь, чималий і ясний, ясний, як сонце, впав на море й запалав, але горів не так довго й раптом погас. – А тепер загадаймо на Надине щастя, – обзивалась Саня. Білі смужки з хмарок неначе роздерлись в одному місці. Блиснуло синє небо. На морі одразу зайнялося широке огняне плесо, дуже запалахкотіло, блиснуло й згасло в одну мить. – Цебто й вік мій згасне так швидко? – обзивалась Мурашкова й засміялась, але сміх її зник так швидко, як швидко згасло на морі те золоте марево. Мурашкова задумалась. В неї брови насупились. Вид став поважний, як темно-синє море» [4, 278].

Виразними в аналізованій повісті є мариністичні мотиви: цей факт уможлиблює аналогії з текстами Лесі Українки (поетичні цикли «Подорож до моря», «Кримські спогади», «Кримські відгуки», вірші «Спогад з Євпаторії», «Хвиля» тощо; оповідання «Над морем») і Михайла Коцюбинського (новела «На камені», проза капрійського періоду).

Більше того, тут оприявлені феміністичні тенденції (реалізація модерністської концепції сильної, активної особистості – а саме жінки) – і це певним чином наближає І. Нечуя-Левицького до О. Кобилянської чи й Лесі Українки. Так, головні героїні повісті «Над Чорним морем» – Саня Навроцька і Надія (Надежда) Мурашкова – вирізняються з-поміж основної маси жінок, мають великі перспективи. Розумні й діяльні, начитані і правдомовні, вони тяжіють до космополітизму, оскаржують пригнічене становище української жінки: «[...] були великі приятельки й, як кажуть, помазані одним миром; вони читали ті самі наукові книжки, встоювали за право жінок...» [4, 101]. Особливо передовою видається Саня: вона була «жвава, проворна, ворушлива, гостра в словах, любила говорити плавко, швидко, полемізувала...», «багато читала, багато знала й усім цікавилась», «обзивалась на всі сучасні питання життя й науки. Жіноче питання вона найбільше приймала до серця й говорила за право жіноче з сльозами в очах» [там само]. Саня виступала за гендерну рівність: «Женщини повинні мати стільки права на вільну

волю, як і чоловіки. Жінчина до цього часу була невільницею, запертою, трохи не закутаною в покрівці так, як оця мебіль в світлиці» [4, 305].

Між іншим, нервозність, психічна нестабільність обох героїнь – це ще один момент, що «ріднить» аналізований твір із модерном (згадаймо насамперед першу драму Лесі Українки «Блакитна троянда»). На нерви слабує і Санина мачуха. Внутрішній конфлікт, роздвоєння «Я» героя, амбівалентність особистості – ці риси подибуємо в неоромантичних і неореалістичних творах. Подібним душевним складом наділена Надія: «Мурашкова мала вдачу нерівну: часом була тиха, мовчазна, а часом нервова, говорюча. [...] вона була ніби спокійна, тиха, навіть холодна й байдужна на взір, але в її душі, в її серці притаїлись і теплі іскри, ладні спалахнути полум'ям...» [там само]. Рвучкість характеру, волюнтаризм властиві Сані. Як і героїня новели М. Коцюбинського «Лялечка» Раїса, обидві відчувають особисту й особистісну невлаштованість, тривожність, зневолення – і прагнуть приносити користь людству, служити «народові», далекі не вдовольняючись заробітками на власні потреби. А надто Саня, котра, на відміну від Надії (працівниці банківської установи), читала лекції в єврейській жіночій школі, тобто мала ширші перспективи для реалізації високої мети: «[...] я хочу якогось діла, і діла доброго. Я сама просвітилась наукою й повинна нести просвіту в маси...» [4, 102]. Проведімо аналогію з учителькою Раїсою М. Коцюбинського: «Вона рвалась із шкільних стін на волю, на службу «народові»» [3, 145]. Легковажна й «порожня» Христина Степанівна Милашкевичева чимось нагадує Саню із драми Лесі Українки «Блакитна троянда»: та сама «поверхова» і «приземлена» вдача, відчуття нудоти від вищих ідей.

На протигагу примітивному, матеріальному, брутальному й навіть владно-деспотичному грекові Аристиду Селабросу (донжуанівський типаж) вимальовується позитивний образ учителя Віктора Комашка, котрий поєднує в собі антиномічні риси: модерністську (нервова і збудлива вдача) і народницьку (світоглядний орієнтир). За генетичною ознакою «чистий» українець, Комашко має чітко сформовану національну (українську) ідентичність, автентичність, втім не обмежується закритим (вітчизняним) простором, а виявляє інтерес до інших народів (європейських зокрема), їх історичного й культурного поступу: «Як мені хочеться побачить великі європейські города, постерегти їх життя, не матеріальне тільки, а й життя вище: прогресивний рух думок, соціальний рух, що прокладає стежки до нового прогресивного життя в наступаючих часах» [4, 132]. На тлі вітаїстичних почувань Комашка схвалюється «живий» перегук культур, полілог націй, поглядів та ідей: «Коли читаю про заграничне сьогочасне життя, про заграничний будь-який рух, то ніби чую пульс того руху, чую одгомін його в своєму серці» [там само]. І тим самим руйнується догма народників про закритість, «заблокованість», виняткову українськість. Тут варто зауважити, що й сам І. Нечуй-Левицький «виходив» на європейські культурні обшири: ще семінаристом він читав твори Алена Рене Лесажа («Кривий біс»), Мігеля де Сервантеса («Дон Кіхот»), Вальтера Скотта («Перська красуня»), Данте Аліг'єрі («Божественна комедія») [7, 267 – 268], згодом (як можемо висувати зі статті митця «Українська декадентщина») – Вільяма Шекспіра, Йоганна Вольфганга фон Гете, Йоганна Кристофа Фрідріха фон Шиллера, Адама Міцкевича, Ернста Теодора Амадея Гофмана, Віктора Гюго, Генріха Гайне, Еміля Золя, Моріса Метерлінка, Шарля Бодлера, Поля Верлена, Уолта Уїтмена, Генріка Ібсена, Оскара Уайльда, Жорж Санд, Гі де Мопассана, Стефана Пшибишевського тощо. Та й в одному з листів до М. Коцюбинського І. Нечуй-Левицький підтримував свого адресата щодо розширення літературних овидів: «Я згоджуюсь з Вами, що українським письменникам не можна обмежуватись обписуванням одного селянського життя [...] Так, надісь, позіхає з нудьги і наша просвічена верства, як читає утвори про народ... А тим часом українська книжка в наші часи має багато інтелігентного читальника» [7, 399 – 400] (7 січня 1903). Нову (модерну) модель народництва добре ілюструє думка Комашка: «Наш націоналізм – то свобода, прогрес, гуманність: це націоналізм новий, а не націоналізм давнього староття; він виступає з великою толерантністю до інших народів та до усякої віри...» [4, 158]. Ба більше –

оскаржуються консервативність, наслідувальність, шаблонність як вороги істинного мистецтва, людської індивідуальності та неповторності. Вочевидь вустами вчителя Комашка І. Нечуй-Левицький озвучує власні тривоги: на протигагу прогресивному «європеїзму» в українському просторі панують «мертвота, однаковість, однотонність» («Ні руху, ні свіжої думки: будень, усе будень [...] Усе мертве, неначе ріки, сковані льодом» [4, 133]; «Якийсь чорний хаос скрізь [...] темрява вкриває наш пишний край і не пускає світу...» [4, 309]). І це вже декадентські мотиви, що виявилися на ранньому етапі розвитку модернізму. Хоча сам Нечуй-Левицький під декадентством розумів не так песимістичні, занепадницькі, фаталістичні настрої, як модернізм у широкому значенні – більше того, для України явище тимчасове і плінне, вираз минущої моди: «[...] в останній [час] у найновішу українську літературу, котра завсіди стояла на народному реальному ґрунті, почав промикуватися з інших літератур модний модернізм, декадентство в усяких його складових частках: еротизмом, символізмом, еротоманією, соромітчиною і сливе порнографією. [...] Через цю модну доктрину чимало українських письменників (згадуються зокрібна імена О. Кобилянської, Г. Хоткевича, В. Винниченка, О. Олесь. – Г. К.) попсувало й зганджувало свої часом цінні й художні твори, котрими й наша ширша публіка не нехтує і котрі читає з охотою» [7, 188] («Українська декадентщина»). Либонь, не нехтував новими віяннями й І. Нечуй-Левицький, про що свідчать наші попередні спостереження й наступні зауваги. Окремі, на нашу думку, модерністські елементи повісті «Над Чорним морем» (деякі симптоми вияву неврозу, роздвоєне «Я» героїв; сильний психологічний струмінь; осягнення почуття любові як психічної сили) є спонукою до студії психоаналітичного кшталту, що вказує на еволюцію світоглядних і творчих орієнтирів І. Нечуя-Левицького, активний рух думки й пера вперед.

Доказом поступу в бік модернізму є ідея волюнтаризму: «Ви маєте право жити по своїй волі, вволюти свою волю» [4, 147] (Селаброс). Іще один цікавий момент: Саня відмовляє Вікторові Комашку, аргументуючи це внутрішньою жагою до саморозвитку, самозростання, прагненням розвивати й далі феміністичні ідеї на українському терені («[...] піду я заміж, – піде сім'я, господарство. Прощай тоді вища наука й усякі ідеали!» [4, 226]). Подібні причини оголошує Наталка Верковичівна (повість Ольги Кобилянської «Царівна»), коли не згоджується вийти заміж за Орядина: «[...] мої чувства належать ще й до якогось іншого світу, світу, котрого я ще не знаю, лише існування його відчуваю, про нього мрію. [...] бажаю його пізнати і в нім жити. [...] Нехай не корчуся, не таюся із своїми думками, не чую день у день, що я тягар, – а вже те само вигладить мій ум, спростує мою похилену гордість, осмілить мою силу і збудить довір'я до себе самої!» [1, 148] (Наталка Орядинові). І Саня Навроцька, і Наталка Верковичівна мають неугасний потяг до свободи. «Я боюсь втратити волю. Жінка в сім'ї господиня й невольниця» [4, 226], – запевняє Саня. Її волелюбний жіночий дух підтримує Комашко: «[...] жінка в сім'ї повинна бути вільною й жити по своїй волі [...] Щире кохання вже само по собі є воля» [там само]. Хоч Саня розуміє любов як зневолення – хай навіть у золотих кайданах. Тим-то й дорікає коханому з неймовірним розпачем: «Ви мій ворог. Доки вас не знала, я була щаслива. Ви вкрали спокій моєї душі, мого серця, вкрали мої мрії, мої дороги, золоті мрії. [...] А ви ворогом увійшли в мій рай і вкрали мій спокій, вкрали моє щастя...» [4, 253]. Санину сестру Маню любов до Фесенка (продажного й корисливого) навпаки стимулює та активізує: «Кохання часом наводить на стежку до волі, до самостійності, розбуджує дрімаючу енергію. В Мані в душі вперше заворушився якийсь несвідомий потяг до волі й самостійності» [4, 296] (потяг до книжок).

Якщо Саня лишається вірною своїм космополітичним і феміністичним ідеям, її любовна історія з Комашком вивершується вінчанням, то доля Надії має трагічну розв'язку: під впливом націоналістичних поглядів учителів Віктора Комашка й Михайла Мавродіна Мурашкова переходить на позиції народництва, прагне ревно служити народові, згодом зрада Селаброса стає для неї поштовхом до від'їзду, через українськість і народолюбство Надія була неодноразово звільнена з посади вчительки, у висліді душевні страждання

зумовили фізичні муки («лице було худе, змарніле, очі глибоко позападали і неначе згасли. [...] кашляла сухим кашлем» [4, 312] – симптоми сухот). Вимовною є картина останніх днів життя Надії: час її смерті припадає на весняну пору, коли рясно зацвіли абрикоси (яскрава аналогія зі «Цвітом яблуні» М. Коцюбинського: трирічна донечка головного героя так само помирає навесні – у розпал буяння природи). І в цій невідповідності, несумісності, гротескності (весна – символ життя, радості, оновлення, відродження, любові, надії – галтує смерть), жорсткій дійсності неймовірний трагізм і катастрофізм. Яблуневий і абрикосовий цвіт – як зірване й недозріле життя. Порівняймо: «Цвітуть яблуні. Сонце вже встало і золотить повітря. Так тепло, так радісно. Птахи щебечуть під блакитним небом. Я машинально зриваю цвіт яблуні і прикладаю холодну од роси квітку до лица. Рожеві платочки од грубого дотику руки обсипаються і тихо падають додолу. Хіба не так сталося з життям моєї дитини? А проте природа радіє» [3, 202] (М. Коцюбинський); «Година була тиха та тепла. Старі абрикоси були облиті біло-рожевим цвітом од верху і до низу. Через рідкі гілки синіло чисте ясне весняне небо. Світ сонця лився через білий цвіт абрикосів, і по синьому небі, як по шовковій синій ткани, ніби були розкидані білі, обсипані цвітом гілки, білі букети, білі віночки. В повітрі пахло весною. Теплий вітрець будив нерви, будив живоття. Бруньки на волоських горіхах вже набубнявіли й розливали наркотичний аромат. Брость на кущах вже зеленіла. [...] І синє небо, і завітчаний білим цвітом садок – усе дихало духом весни, ворушило нерви, тривожило серце» [4, 313 – 314] (І. Нечуй-Левицький). Попри особливу пристрасть Коцюбинського-модерніста до деталей, а Нечуя-Левицького-традиційника – до описів, обидва митці дуже тонко й майстерно живописують конфлікт двох субстанцій – життя і смерті.

Наприкінці повісті «Над Чорним морем» згадано про жіночий рух у Галичині, вихід львівського альманаху «Перший вінок» (1887), натхненницею якого стала Наталя Кобринська. А оскільки однією з авторок видання була Сидора Навроцька, то насмілимося припустити, що вона певною мірою могла стати прототипом Сані Навроцької. Думається, І. Нечуй-Левицький був добре обізнаний щодо модерних на той час феміністичних ідей, які засівали український ґрунт, щодо Галицького жіночого товариства, та й гендерні питання вочевидь тривожили його душу: «[...] жіноче питання і на Україні і в Галичині стає ділом не пустим» [4, 310] (хоча підкреслимо, що ці наші міркування мають гіпотетичний характер і не виходять за межі здогадів). Вимовним у цьому сенсі є листування з Н. Кобринською. В одному з таких послань І. Нечуй-Левицький потверджує свою небайдужість до феміністичних тенденцій: «[...] я прихильний до жіночого питання, а найбільше в напрямку реальному, встоюючи за розумовий розвиток та за право жіноцтва на «самостійний шматок хліба» в суспільній службі нарівні з мужчинами...» [7, 339] (31 березня 1893). Навіть кілька років потому Нечуй-Левицький радить Кобринській міцно триматися своєї позиції: «Ви стійте на своєму і проводьте ваші гадки, де їх можна провести. Шкода, що в вас нема женських гімназій, а в самому жіноцтві задля цього ще не зворушений ґрунт. Через те це діло в вас не піде швидко» [7, 352] (26 листопада 1898).

Між іншим, епістолярій І. Нечуя-Левицького дає нам право стверджувати, що митець контактував із Миколою Вороним [7, 407], альманах котрого «З-над хмар і долин» (1903) іменують «першою ластівкою» українського модернізму; зате критикував Бориса Грінченка й Сергія Єфремова – представників народницького літературознавства (впливи «галичини» й повернення до давніх мовних форм були далєбі не до вподоби Нечуєві-Левицькому). «Звичай змінять мову в авторів – це звичай тільки український. Хто мене не змінював і не перекручував в Галичині й на Україні! Це наш страшний український індивідуалізм, в котрому затаїлась велика доза деспотизму. І Єфремов, і Грінченко підводили мій правопис під свій. А чому б пак їм не підвести себе під мене?..» [7, 464], – листовно зв'язався М. Коцюбинському І. Нечуй-Левицький (28 березня 1906). Мав претензії митець і до альманаху «З потоку життя», призвідцем якого став М. Коцюбинський: ідеться про низку текстуальних помилок (див. лист до Івана Луценка, 6 квітня 1906). Хоча особистих образ на Коцюбинського Нечуй-Левицький не мав; більше

того, як можемо виснувати з оприлюднених кореспонденцій, між обома митцями були довірливі і дружні стосунки.

Повість Івана Нечуя-Левицького «Поміж ворогами» вперше побачила світ 1893 року в тому ж таки львівському журналі «Зоря», тоді як автограф датований роком раніше. Одним із магістральних персонажів є отець Артемій, утім не всі його звички й манери відповідають духовному санові. На відміну від отця Василя («Лялечка» М. Коцюбинського), він не палить, не зловживає алкогольними напоями, але так само має нервову вдачу, схильність до скандалів, гніву і навіть агресії, не цурається лайливих слівцець. Поведінка отця Артемія часто є огидною – ось один із вимовних прикладів: «О. Артемій дзвонив в стакан, нервово сьорбав чай ложечкою й кидав в свій мохнатий рот. Одна муха влетіла в чай і опарилась. Він захопив ложечкою муху і вкинув в рот. Налапавши її язиком, він повернув голову, виплював її на підлогу та знов говорив. На той час непідстрижені вуси лізли йому в рот разом з чаєм і прилипали до губів. Він одгрібав їх пальцями, роззявляючи рота, і копилів то верхню, то спідню губу» [5, 151]. Як і отець Василь, отець Артемій мав хист до читання періодичних видань: щоправда, коли перший читав «Спархїальні відомості» і обговорював представників духовенства, то другий передплачував «Московські відомості» й постійно з особливим запалом дискутував на політичні теми. Обидва панотці полюбляли полежати з газетою на канапі, а надто Артемій, котрий ще і всякчас безцеремонно позіхав. Це певна аналогія з батьком письменника – Семеном Степановичем Левицьким: «[...] лежав в своїй кімнаті з книжкою в руках і рідко виходив до нас [...] все сидів над книжками і був придатний більше до тихої кабінетної життя» [7, 263] (з листа до Олександра Кониського, 19 квітня 1876).

Осудивши застарілу народницько-реалістичну манеру письма І. Нечуя-Левицького, Леся Українка ще більше не може змиритися зі глумливим ставленням митця-традиційника до модерних віянь: «[...] і не знаю, чи до речі тут згадувати про «декадентську» повість Лев[ицького] («Без пуття», 1900 – Г. К.), бо то, властиве, не література. Дивно, як-то тепер дехто думає, що тільки треба написати «по-декадентському», то вже се дає право які хочеш дурниці писати. Ліпше б дав собі спокій Лев[ицький] з «новими напрямми» чи там з сатирами на них, бо то зовсім не його діло, досить на нього глянути, щоб зважити, що йому вже до «модерни» ліпше ні сяк ні так не братися... Я тільки дивуюся редакції «В[існика]», що таке надрукувала, могла б пожалувати коли не своїх читачів, то хоч слави ветерана автора і не робити йому такої кепської послуги» [9, 200] (до О. Кобилянської, 26 грудня 1900, 2 січня 1901). Прозирає тут і співчуття до І. Нечуя-Левицького як представника старшої генерації, покоління «батьків», котре опинилося «на розпутті», гублячи свої колишні впевнені позиції в українській літературі зламу століть. Леся Українка йменує твір повістю, хоча сам автор у підзаголовку прописує, що це «оповідання по-декадентському». У листі до Н. Кобринської І. Нечуй-Левицький зізнався: «Моє оповідання «Без пуття» – це пародія на декадентство та символізм в письменстві, котрі мені зовсім-таки не припадають до вподоби...» [7, 367] (13 вересня 1900). Але, як можемо виснувати з наших попередніх спостережень, риси модернізму більшою чи меншою мірою виявлялися у творах І. Нечуя-Левицького рубежу століть. Тому епістолярний коментар митця може видатися надто категоричним і таким, що не зовсім відповідає дійсності. Модерністські мотиви божевілля, нервозності, протесту проти патріархального устрою, європеїзму, космополітизму, волюнтаризму, вияви ліризму, естетизму, міфологізму, декадентизму, символізму (відверто й нерідко надто гостро!) оскаржуються в оповіданні «Без пуття». Витяги з твору: «Виклич мелодіями минувшє! Виклич чаклунством музики давні чари! Виклич символістичний профіль середніх віків!» [6, 312]; «[...] розпанахай мені груди, виріж моє серце. Я розпанахаю твої груди й виріжу твоє серце. Ти вкладеш своє серце мені в груди, я вкладу своє живе серце в твої живі груди. І ми почутимо поетичне гаряче й тонке мрійне кохання середніх віків, раювання лицарів та їх дам серця!» [6, 312 – 313] (Павлусь Настусі); «[...] це я так довго нюхала весняні квіти з південної Африки носом

через екватор» [6, 335] (Настуся батькові), – сприймаються як глузування над модерною психологічно-символістською драмою Лесі Українки «Блакитна троянда», 1896 (образ блакитної троянди – середньовічний символ платонічної, духовної любові). Вочевидь І. Нечуй-Левицький не може погодитися з модерністським розумінням субстанції смерті як спасіння, відродження душі, порогу до іншого (вічного, істинного) виміру буття: «Смерть – це наше весілля! Це не смерть, це буде наше велике одродіння. Це буде райське раювання. Я туманію од цього щастя, од цієї ідеї. Це визволення! Золота свобода од усього!» [6, 341] (головним чином тут зафіксована світоглядна риса експресіоністів – хай навіть в іронічному ключі). Мотиви самогубства, присутні у творах митців-модерністів (зосібна драми Володимира Винниченка «Чорна Пантера і Білий Ведмідь», «Гріх», Лесі Українки «Блакитна троянда»), нещадно висміюються І. Нечуєм-Левицьким: «Вмираймо швидше! Зараз! Ой як мені заманулося вмерти! [...] Бери рушницю та ходім наймемо номер у гостиниці...» [6, 342]. Розв'язка оповідання – змалювання найвищої міри божевілля двох закоханих – Петруся й Настусі. Враження від аналізованого твору І. Нечуя-Левицького є амбівалентним: із одного боку, це гостра сатира на модернізм у його ранньому вияві (і в цьому сенсі не дає жодних переваг авторові – радше навпаки!), з іншого, – це воістину високомайстерне сатиричне оповідання, що може слугувати взірцем для творців пародійного жанру як складник вітчизняної сміхової культури. Глузування І. Нечуя-Левицького над модернізмом не обмежується оповіданням «Без пуття», а знаходить продовження у статті «Українська декадентщина»: «Душа моя все під покріплею та під стелями. Ой душно, ой тяжко! Я коза-дереза, півбока луплена. Втекла од діда-ката з ножем в руках!..» [7, 192] – це фрагмент «модерністського» опусу на тему «Лихо».

Насамкінець акцентуймо особливу однастайність думок Лесі Українки й О. Кобилянської щодо зрілої творчості І. Нечуя-Левицького: «Левицький-Нечуй був один з перших, котрого оповідання я [...] читала, і дуже радо читала. Але послідні праці його, як «Над Чорним морем», а вже надто недавня його повість, писана на «декадентський лад» («Без пуття» – Г. К.) – охолодила мене цілком. Є багато краси в нього і правди, але і багато злишнього і карикатурного, а послідний персифляж на модерністичну літературу відіпхнув мене цілком» [2, 528] (з листа О. Кобилянської до Осипа Маковея, 6 січня 1903).

Висновки. Отже, злам століть – це завше хисткий і драгливий час. «Подих» переломної доби (рубіж XIX – XX століть) повномірно відчув на собі і Нечуй-Левицький. Вище ми спробували проаналізувати модерністські ознаки (психологізм, ліричний струмінь, філософічність) у таких повістях І. Нечуя-Левицького, як «Над Чорним морем», «Поміж ворогами». Тимчасом оповідання «Без пуття» вважаємо амбівалентним за своїм змістом і значенням. Більше того, зріла проза І. Нечуя-Левицького з її модерністськими інтенціями – то заледве не пародія на самого себе. Вочевидь саме це генерувало жалість і нерозуміння з боку тих же Лесі Українки та Ольги Кобилянської.

Так чи так, український реалізм не побутував в його «чистому», класичному вигляді, а ліризувався, психологізувався, романтизувався, що ми мали на меті проілюструвати на матеріалі творів І. Нечуя-Левицького. На пізньому етапі вітчизняний реалізм перебував у тісному й органічному зв'язку з раннім модернізмом, наснажувався його «живим» духом. Це й зумовило виразні аналогії традиційника Нечуя-Левицького з модерністами Михайлом Коцюбинським, Ольгою Кобилянською, Лесею Українкою та ін.

Список використаної літератури

1. Кобилянська О. Твори: у 2 т. Київ, 1983. Т. 1. 495 с.
2. Кобилянська О. Твори: у 5 т. Київ, 1963. Т. 5. 768 с.
3. Коцюбинський М. Тіні забутих предків. Новели. Харків, 2011. 352 с.
4. Нечуй-Левицький І. Твори: у 10 т. Київ, 1966. Т. 5. Прозові твори. 458 с.
5. Нечуй-Левицький І. Твори: у 10 т. Київ, 1966. Т. 6. Прозові твори. 468 с.
6. Нечуй-Левицький І. Твори: у 10 т. Київ, 1966. Т. 7. Прозові твори. 460 с.

7. Нечуй-Левицький І. Твори: у 10 т. Київ, 1968. Т. 10. Біографічні матеріали. Статті та рецензії. Фольклорні записи. Листи. 588 с.
8. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. Київ, 1999. 447 с.
9. Українка Леся. Твори: у 12 т. Київ: Наукова думка, 1978. Т. 11. Листи (1898 – 1902). 480 с.
10. Цимбал О. Місто, якого немає. URL: <http://litakcent.com/2010/04/20/misto-jakoho-nemaje/> (дата звернення: 20.04.2018).

References

1. Kobylanska, O. (1983). *Literary works. Vol. 1.* Kyiv: Dnipro (in Ukr.)
2. Kobylanska, O. (1963). *Literary works. Vol. 5.* Kyiv: Derzhlitvydav (in Ukr.)
3. Kotsiubynsky, M. (2011). *Shadows of Forgotten Ancestors. Novelties.* Kharkiv (in Ukr.)
4. Nechui-Levytsky, I. (1966). *Literary works: Vol. 5.* Kyiv: Scientific thought (in Ukr.)
5. Nechui-Levytsky, I. (1966). *Literary works: Vol. 6.* Kyiv: Scientific thought (in Ukr.)
6. Nechui-Levytsky, I. (1966). *Literary works: Vol. 7.* Kyiv: Scientific thought (in Ukr.)
7. Nechui-Levytsky, I. (1968). *Literary works: Vol. 10.* Kyiv: Scientific thought (in Ukr.)
8. Pavlychko, S. (1999). *Discourse of modernism in the Ukrainian literature.* Kyiv: Lybid' (in Ukr.)
9. Ukrainka, L. (1978). *Literary works: Vol. 11.* Kyiv: Scientific thought (in Ukr.)
10. Tsybal, O. *A city that is not.* URL: <http://litakcent.com/2010/04/20/misto-jakoho-nemaje/> (in Ukr.)

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

MODERNISTIC INTENTIONS OF LATE LITERARY WORKS BY IVAN NECHUI-LEVYTSKY

Abstract. Introduction. *The author of the article eliminates and analyzes modernistic features (psychology, lyric current, philosophical etc.) in I. Nechui-Levytsky's literary works («Over the Black Sea», «Among Enemies»), outlines typological parallels with modernistic works by Mykhailo Kotsiubynsky, Olga Kobylanska, Lesia Ukrainka, notes ambivalent character of story «Without Mind».*

Purpose is to study modernistic poetical features in Ivan Nechui-Levytsky's literary discourse.

Methods. *The typological, contact, biographical and analytical methods are more or less realized in the article.*

Results. *In particular, the story of I. Nechui-Levytsky's «Over the Black Sea» is characterized by the manifestation of psychology inherent in the modern writing, painting by word similar to the manner of Mykhailo Kotsiubynsky (this refers to the harmonious well-being of nature and man, nature as means of disclosing of the psychological state of heroes). Marinistic motives and feministic tendencies (realization of the modernistic concept of strong, active personality namely woman) are expressive in the literary work. Nervousness and mental instability of both heroines is one more moment that relates analyzed literary work with modern. Heroines of the story «Over the Black Sea» feel a personal disorder, anxiety, deprivation of liberty, tend to be useful for mankind and serve to «society». The image of teacher named Victor Komashka combines antinomy features such as modernistic (nervous and anxious character) and populist (ideological position) ones. On the background of Victor Komashka's vitaistic feelings «living» reverberation of cultures, polylog of nations, views and ideas are articulated and thus populist dogma of closeness, «blockage» and exceptional Ukrainianity collapses. Single modernistic elements of the story «Over the Black Sea» (the symptoms of neurosis revealing, personality split of heroes' self-being; a strong psychological fluent; comprehension of love sense as psychic force) can be impulses to the psychoanalytic study pointing evolution of I. Nechui-Levytsky's ideological and literary directions. Voluntarist idea is the argument of the movement to the modernism.*

Pater Artemius as one of the main characters of the story «Among Enemies» in contrast to Father Vasily («Pupa» by Mykhailo Kotsiubynsky) doesn't smoke and abuse alcoholic beverages but also has a nervous temper, tendency to scandals, anger and even aggression, doesn't escape the sloppy tongue.

The researcher emphasizes the genre definition of the story «Without Mind» as «a parody of decadence and symbolism in writing» (I. Nechui-Levytsky). Modernistic motives of insanity, nervousness, suicide, protest against the patriarchal system, Europeanism, cosmopolitanism, voluntarism, manifestations of lyricism, aesthetics, mythologism, decadence, symbolism are denied here.

Originality. *The attempt to eliminate and analyze modernistic features in I. Nechui-Levytsky's literary works («Over the Black Sea», «Among Enemies»), outline typological parallels with modernistic works by Mykhailo Kotsiubynsky, Olga Kobylanska, Lesia Ukrainka is realized in the article.*

The ambivalent character of story «Without Mind» is also determined. The author inclines to think that the Ukrainian realism had lyric, romantic and psychological features.

Conclusion. *The researcher persuades that Ukrainian realism didn't exist in absolute, classic form, so it acquired lyric, romantic and psychological features, at the late state it was revealed in close and organic connections with early modernism. These opinions are confirmed by the material of I. Nechui-Levytsky's literary works.*

Keywords: *populism, modernism, tradition, letter, story, psychology, neurotic, voluntarism, ambivalent, Europeanism, feminist, decadent, satire.*

Одержано редакцією – 21.03.2018 р.

Прийнято до публікації – 17.04.2018 р.

УДК 82 (091): 821.161.2

ВАСИЛЬЧУК Микола Миколайович,
кандидат філологічних наук, доцент
кафедри філології Коломийського
навчально-наукового інституту ДВНЗ
«Прикарпатський національний
університет імені Василя Стефаника»
e-mail: mykolavasylchuk@ukr.net

ГУЦУЛЬСЬКИЙ РАКУРС ТВОРЧОСТІ СИДОРА ВОРОБКЕВИЧА (ХУДОЖНЯ ПРОЗА І ДРАМАТУРГІЯ)

Статтю присвячено особливостям відображення Гуцульщини в художній прозі та драматургії українського письменника Сидора Воробкевича (1836–1903). Дослідник відзначає, що Сидір Воробкевич, який не був гуцулом, у своїй художній творчості, залежно від потреби, міг «вживатися» й у різні етнографічні реалії, створюючи необхідний колорит текстів. Нетривале перебування і праця священиком у населених пунктах Буковинської Гуцульщини (тепер – у складі Республіки Румунія) дало митцеві розуміння регіональних особливостей Карпат і збагатило його літературну творчість.

Матеріалом для статті стали два твори Сидора Воробкевича: оповідання «Що людей єднає» (1895) і мелодрама «Гнат прибуду» (1875). У статті зазначено, що Сидір Воробкевич вдало підбирає й використовує деталі, характерні для побуту, фольклору, ментальності гуцулів. Вказано на методи й прийоми, які письменник застосовує для того, щоб надати текстам гуцульського «забарвлення». Наголошується, що митець вдало підбирає й використовує деталі, характерні для духовного й матеріального світу гуцулів. Водночас звертається увага на те, що, на відміну від уродженця Гуцульщини Юрія Федьковича, для якого регіональний колорит Карпат був органічним, Сидір Воробкевич творив стилізації, виконані зі смаком і високим рівнем творчої майстерності.

Ключові слова: *оповідання, н'єса, герой, мотив, підтекст, романтизм, проблема, інтерпретація, дослідження, дискурс, аспект, міф, сюжет, діалект, театр, світогляд, творчість, середовище, лексика, фольклор, етнографія, Гуцульщина, Буковина, Черемош, Чорногора.*

Постановка проблеми. Український письменник, композитор, музично-культурний діяч Сидір Воробкевич (1836–1903) був вихідцем з міського середовища Чернівців. Однак, «скінчивши богословіє, Ізидор Воробкевич був від 1861 р. священиком в Давиденах, де пробув чотири роки, і в Руській Молдавиці в горах поміж гуцулами до 30. XI. 1867 р. За той час він читав і писав дуже багато» (Осип Маковей) [1, 5]. Праця поза Чернівцями сприяла знайомству письменника з рідним краєм, розширила світогляд письменника, збагатила новими враженнями, які знаходили відгомін у творчості. Це й дало підстави Осипові Маковееві писати про Воробкевича як про «знімченого русина в далекім гуцульським селі буковинських Карпат» [2, 403].

Залишившись сиротою, Сидір Воробкевич виховувався у своїх дідуся й бабусі в містечку Кіцмані на Буковині. І лише після закінчення навчання, ставши священиком, він опинився в іншому середовищі. Особливо цікавим був період тривалістю близько двох років, який він провів поміж гуцулів. Буковина – край багатий на представників різних національностей. Та й українці тут різнилися між собою, залежно від того, до якої етнографічної групи вони належали. Горяни з Буковинської Гуцульщини (її значна частина тепер перебуває у складі Республіки Румунія) справили на письменника особливе враження своєю несхожістю з іншими мешканцями рівнинних територій, які до цього бачив Сидір Воробкевич.

Усе це знайшло відображення у його багатій літературній спадщині. Письменник на самому початку своєї поетичної творчості стояв на романтичних засадах [3, 317]. Гуцульщина теж постає в його ранніх творах у романтичному наświetленні. Серед віршів, написаних 1863 р., знаходимо й першу згадку про саму Гуцульщину (а не лише про Карпати, на території яких живуть представники різних етнічних груп) – диптих «Гуцулка» (у примітках Осип Маковей зазначає, що мова йде про танець) [4, 392]. Загалом про поетичну гуцуліану цього автора ми опублікували окремі дослідження [5; 6, 17–35]. У цій праці покажемо, як Гуцульщину письменник відображає у своїй художній прозі та драматургії.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Про творчість Сидора Воробкевича існує чимало праць, авторами яких в різний час були Іван Франко, Осип Маковей, Микола Юрійчук та ін. Осмислення цієї багатогранної мистецької постаті триває. Серед найновіших досліджень – праця літературознавця Богдана Мельничука про Сидора Воробкевича у художній літературі [7]. Разом з тим впадає у вічі, що масив новочасних публікацій, за незначним винятком, це здебільшого довідки-персоналії, або популяризаторські статті (газетні замітки, довідки в туристичних путівниках тощо) [8; 9; 10]; на це ж вказують і бібліографічні праці [11]. При цьому про Гуцульщину згадують лише принагідно: як про факт з біографії Сидора Воробкевича, цілковито упускаючи з уваги «гуцульський» аспект його художньої творчості.

Мета статті. Метою цієї статті є розгляд художньої прози (оповідання «Що людей єднає») і драматургії (мелодрама «Гнат прибулда») Сидора Воробкевича з точки зору відображення ним гуцульських реалій. Це доповнить панораму гуцульського дискурсу творчості Сидора Воробкевича, започатковану нами розмовою про його поетичну гуцуліану [5].

Виклад основного матеріалу. Сидір Воробкевич не був гуцулом, на Гуцульщині прожив нетривалий час. Тому й не мав підстав, аби всю свою творчість присвячувати цьому регіонові. До теми Гуцульщини він звертався лише тоді, коли цього вимагав творчий задум. В інших випадках Сидір Воробкевич сповідував правило: «читателєві однаково, де то все діялося» [11, 298]. Серед творів художньої прози, позначених як гуцульські, – оповідання Воробкевича «Що людей єднає» (1895).

Автор показує суперечку за полонину двох заможних гуцулів – Федора Дередути та Леся Борсука. Тому вже з перших рядків налаштовує читача на «гуцульський лад»: «На зеленій Буковині, між високими Карпатськими горами, над річкою Молдовицею – давно се діялось – жили два заможні гуцули» [11, 291]. Гірський колорит в оповіданні Воробкевич створює через опис місця дії, наголошуючи на особливостях рельєфу, а також на високому рівневі достатку обох господарів. Усе це потрібно для того, щоб розкрити характер сусідських стосунків і показати відсутність явних причин до ворожнечі: «Тепер таких маючих газдів-гуцулів і зі свічкою не знайти на цілій руській Гуцульщині» [11, 292].

Сидір Воробкевич відхиляється від чіткого викладу і ніби принагідно веде мову про сучасний йому стан життя в гуцульському регіоні. Це типовий романтичний прийом, у якому теперішнє злиденне становище гуцулів протиставляється колишньому заможному життю. Автор оповідає про зміну околиць після того, як тут поставили «німецький тартак», винищили ліси, знищили пстругів. Та, головне, призвели до зубожіння колись

заможних гуцулів: «А дуки-гуцули, що мали колись свої власні ліси й полонини, а сороківчики бербеницями міряли, мучаться й горюють на зрубі та в тартаку і втирають дрібним сардаком дрібний, кривавий піт із свого чола. Збідніли неборачиська, звелися на ніщо, клята брага-горілка та крайне недбальство нарobili чимало лиха, вигнали із загороди і послідній хвіст» [11, 292]. Письменник малює картину крайнього зубожіння мешканців Гуцульщини внаслідок втручання у їхній звичний спосіб життя «цивілізації»: промислової розробки лісів, споювання мешканців Карпат. Ця проблема насправді хвилювала Воробкевича. Він звертався до неї і в поезії, і в прозі, і навіть у своєму листуванні. Зокрема три десятки років перед появою цього оповідання (ще 1 березня 1865 р.), у листі до редакції літературно-наукового журналу народовського напрямку «Нива» (Львів) він писав: «Ви мислите, що в наших Карпатах, гди гуцули живуть, поезія-доля розвиваєсь і процвітає. Хорони боже! Все ся минуло, і Довбуша часи буйні, гуцульський раз свобідний народ тепер ореть в тяжкім панськiм плузі-ярмі, служить княжні горівці і пропиває не лиш зарібок за тесанне дерева, за коленне гонтів, но і увесь маєток, полонину, хатину, худібку і все, що має. Гуцульський нарід лежить недужий і лиш як серце то пригадає, як раз бувало, – то лиш тогди дума-гуцулка з глибини серця ллеться. Хоть, може, дума сегодне написалась, но вона належить до минувших столітій, що вона описує, не знайдеш межи гуцулами ні знака» [11, 541]. Можливо, Воробкевич сам собі боявся зізнатися, що й у попередні століття загальна маса мешканців регіону була бідною, отож велич Гуцульщини – не що інше, як міф, породжений романтизмом.

Сидір Воробкевич в оповіданні «Що людей єднає» як справжній романтик відзначив, що «давно се діялось», отож гуцули ще були заможними і могли витратити свої статки на судові суперечки за полонину. Його герої за вісімнадцять років тяжби потратили більше грошей, аніж вартувала земля, за яку вони сперечалися. Все це потрібно письменникові, щоб показати «старовіцькі» характери гуцулів. Саме буйність вдачі героїв оповідання, їхня неосвіченість та марновірність призводять до трагічних наслідків. Причина початку ворожнечі проста: у Леся від удару блискавки згоріла хата, і він повірив циганці-ворожці, що стихію наслав сусід Федір.

В оповіданні «Що людей єднає» – мелодраматичний сюжет: Лесева донька Калина закохана в сина Федора – Кузьму; батько дівчини хоче бачити своїм зятем слугу-вівчаря Юрія; намагаючись убити Козьму, Юрій гине сам. Про те, що автор веде мову про Гуцульщину, ми віримо йому на слово. Тобто, у самому тексті не відтворено колориту цього регіону.

Перевіряючи тексти Воробкевича на їхню «гуцульськість», бачимо, що вони лише майстерна стилізація, тоді як, для прикладу, проза його сучасника і земляка Юрія Федьковича – органічно гуцульська. Сидір Воробкевич надавав прозі потрібного колориту, послідовно вводячи у нього відповідний лексичний матеріал та символіку, тоді як Федькович мислив як гуцул. Для Воробкевича ж писати про Гуцульщину було те саме, що й створювати «образ з минулості сербських чорногорців» – повість «Мість чорногорця».

Не органічно гуцульським, а твором «з гуцульського життя» є й мелодрама Сидора Воробкевича «Гнат приблуда» (1875). Це один з вісімнадцяти драматичних творів Воробкевича (надруковані лише окремі з них). Твір знаний, бо майже два десятки років був у репертуарі Львівського театру «Руської бесіди».

Письменник розповідає історію кохання вдовиної доньки Катерини і зайшого сироти Гната. Герої, аби врешті поєднати свої долі, проходять через складні випробування: обмову Гната багацьким сином Семеном, рекрутчину, участь у війні в Італії.

Багато попрацював Воробкевич, щоб творові надати гуцульського колориту. Здається, він подекуди навіть надуживає регіонально забарвленими словами, які мають свідчити про те, що дія відбувається на Гуцульщині: *гуцул, дедик, летінь, топірець, черес, кіптарець, кресаня, трембіта, полонина, плай, грунь, кошара, бриндзя, гусянка, вурда,*

кулеша. Згадує назви гуцульських рік (Черемош, Прут), використовує маловживану назву регіону – карпатська Верховина.

Помітно, що Воробкевич хоч і не був гуцулом, але він уважний до деталей і подробиць полонинського життя. Здається, письменник серйозно вивчав побут і спосіб відгінного скотарства гуцулів, бо звертає увагу на деталі: «Тепер осінні ботей збивають, тепер вівці з бриндзи вийшли і лиш на гусянку дояться» [11, 434]. Він підмічає особливості характеру гуцулів, для яких літуванням з вівцями на полонинах стає способом і змістом життя. Тому й здобутки вони міряють успіхом своєї праці. Зокрема це бачимо із самохарактеристики старого чабана Кифіра: «Мою бриндзю, мою вурду то клади і цареві на стіл – не сором; мою гусянку – бач осінню – то не раз вже і світлий владика з Черновець їв» [11, 403].

Автор торкається і внутрішнього світу гуцулів, і суто зовнішніх ознак. Так у монолозі дівчини Марійки, зверненому до парубка-вівчаря Андрія, розкрито елементи гуцульського світогляду, заснованого на принципах взаємовідповідності форми і змісту: «Приберися файненько у сорочку біленьку, у червоний черес, у мережаний кіптарець, у крисаню з павами, а потім поговоримо» [11, 436].

Письменник вдало використовує народну фразеологію, яка базується на використанні елементів одягу. Зокрема, про матеріальне благополуччя герої п'єси говорить так: «Знаєш, ще черес повний!» [11, 411]. Тобто, мова про пояс-черес, який слугував для гуцулів ще й гаманцем. Письменник, зважаючи на найменші деталі, використовує усічення імені особи, притаманне східнокарпатському діалектові: «Парá», замість повного імені «Параско» («Ходи-но, Парá» [11, 411]). Саме з таких, здавалося б, незначних деталей і вимальовується «гуцульське» тло Воробкевичевої мелодрами.

В епізоді із залицянням Семена до Катерини Воробкевич використовує «формулу неможливого», відому ще з «Повісті временних літ», але перенесену на гуцульський ґрунт («Катерино, тоді від тебе щезну, коли Черемош горі течиме» [11, 400]). Нині навіть не можна сказати, чи це фольклорне запозичення, чи суто авторський прийом.

Річка Черемош і в інтерпретації Воробкевича виступає символом звільнення від життєвих труднощів («Волієш її в Черемоші утопити, ніж їй з тим людоїдом вік зав'язати!» [11, 394]). Але все ж гірські ріки у п'єсі відіграють властиву їм роль водних шляхів – ними сплавають ліс. У монолозі Гната, який є самохарактеристикою героя, Воробкевич перелічує традиційні заняття чоловіків гуцульського регіону: «Горює бідний від днини до ночі, Черемошем і Прутом гонить сплави аж у Волощину, за серною лазить, за вовком і медведем слідить, не сидить на печі, не приглядається у дзеркалі» [11, 395]. В іншому місці п'єси автор розширює перелік господарських занять гуцулів: «Іду шукати роботи. Буду вугля палити, в зрубі латри складати, Черемошем і Прутом дараби гонити. [...] Як чорний віл криватиму, щоб до чогось доробився і свій притулок мав» [11, 399].

У п'єсі звучить яскраво окреслена тема соціальної несправедливості щодо розподілу гірських багатств. Її автор подав у формі Семенових роздумів про полювання: «Пани та мандатори стріляли доти, поки не стало. Казали, що все, що в лісі, в ріці, то все їх. Мудрагелі, нема що казати. [...] Скот з божої кошари для всего люду, так для багача, як для бідного, для пана і гуцула» [11, 407–408]. Ці роздуми близькі до «екологічно» насажених рядків оповідання «Що людей єднає», в яких змальовано руйнівні наслідки приходу в гори «цивілізації» і технічного прогресу: вирубування лісів, нищення річок і риби. Водночас Воробкевич, прямо не заперечуючи мисливство як вид промислу, все ж «карає» Семена (впаде у прірву) і за його ставлення до людей, і за надмірне захоплення мисливством, яким він займався не з необхідності вижити, а від нічого робити.

Сидір Воробкевич, творчість якого розвивалася в руслі романтизму, не оминув гуцульських легенд, вірувань, демонології. Зокрема на рівні слабо окресленого мотиву автор веде мову про Чорногору як місце, де збираються чарівниці («Іде бігцем, бо місяць у серп, а чарівниці вже по Чорній горі гуляють!» [11, 411]). У монолозі божевільної Анниці, побудованому за принципом потоку свідомості, Воробкевич згадує гуцульську легенду про підземні палати, в яких сховано великі коштовності («У тих палатах гірський кріль

сидить! А якого там золота! І сонечко перед ним темніє» [11, 424]). Цей мотив перегукується з Федьковичевим «Королем Гуцулом».

Старий чабан Кифір у Воробкевича – не лише добрий господар, а й людина, яка розуміє природу рідної Гуцульщини, і з її допомогою допомагає іншим («На зіллях знається, як який лікар. Лазить по Чорній горі і зілля збирає, коріння копає. [...] До него люди тьмою, як на відпуст, ходять – з далеких сторін, аж від Сучави» [11, 405–406]). Водночас Кифір – це й певною мірою гуцульський характерник. Він посвячений у таємниці гір, знає щось більше, аніж інші. Тому й отримує з уст стрільця Микити таку характеристику: «Рідкий, секретний чоловік! Кажуть – не знаю, чи правда, – що він навіть знає, де Довбушевий скарб лежить, і знається навіть з тими духами, котрі золота і срібла стережуть» [11, 406].

Воробкевич досить оригінально розробляє у творі тему опришківства. Семен нахваляється тим, що своїми стрілецькими успіхами завдячує магічному артефактові – Довбушевій кулі. Вибудовуючи розмову мисливців з ватагом Кифіром, Воробкевич переповідає народну легенду, розподіливши її фрагменти між учасниками бесіди. Мова не лише про саму кулю, а й про те, хто нею володів і як вона потрапила до Семена: «Чув я за ту кулю. Говорили, – не знаю, чи правда, – що старий Дарійчук з Селятина ту кулю мав... Його дід з опришками гайдамакував» [11, 409], – каже Кифір. А Семен розкриває її подальший шлях до нього: «Славний Довбуш і до сьогоднішньої днини жив би, до него стріла не бралась, шабля, як від кремениці, відлітала... Дав ту кулю неборак Дзвінковій жінці і через то марно загинув... Кажуть, що від Дзвінки та куля Дарійчукам дісталася, а вони опришкували ще, може, гарніше від Довбуша» [11, 409]. Ватаг Кифір додає про Дарійчуків: «Велось їм до якогось часу, аж Дарієва жінка зрадила [...]. Коло Сольки при битім шляху ой там кракав ворон над Дарієвою головою» [11, 409]. Таким чином, розподіливши фрагменти легенди між двома оповідачами, які її поєднали, Воробкевич майстерно приховує легендарність оповіді, зводячи її до рівня історичного переказу. Ще більшої реалістичності мовленого досягнуто тоді, коли Семен показує товаришам Довбушеву кулю, яку він постійно носить у чересі. Воробкевич створює враження наближення до артефакту, пов'язаного з Довбушем, а водночас наснаженого опришківською історією та гуцульською міфологією: «Сю кулю носив у ременю славний ватажок-гайдамака Довбуш. Він її на великдень з пасхою святив, у дев'ятьох водах мив, дев'ятьма зіллями курив і самого чорта не боявся. Отсе куля Довбушева! (Показує)» [11, 410].

Таким чином, Сидір Воробкевич у «мелодрамі з гуцульського життя в п'ятьох діях» «Гнат Приблуда» зумів піти далі за просту мелодраматичну історію. Він створив «друге дно» п'єси, яке має легендарно-міфологічну наснаженість.

Висновки. Сидір Воробкевич у своїх творах на тему Гуцульщини використовує регіонально забарвлену лексику, етнографічні елементи, а також елементи гуцульського фольклору та демонології. Все це дає йому змогу правдиво відтворити певний колорит, наголосити, в якому саме регіоні Карпат відбувається дія того чи іншого твору. Водночас помітно, що, на відміну від Юрія Федьковича, який органічно засвоїв колорит Гуцульщини, Сидір Воробкевич все ж таки творив стилізації, але виконані зі смаком і високим рівнем творчої майстерності. Письменник надавав прозі потрібного колориту, послідовно вводючи у нього відповідний лексичний матеріал та символіку, тоді як Юрій Федькович мислив як гуцул.

Список використаної літератури

1. Маковей О. Ізидор Воробкевич. *Твори Ізидора Воробкевича*. Львів, 1909. Т. 1. С. 5–8.
2. Маковей О. Загальні замітки про поезію Ізидора Воробкевича. *Твори Ізидора Воробкевича*. Львів, 1909. Т. 1. С. 400–408.
3. Енциклопедія Українознавства: словникова частина / за ред. В. Кубійовича. Львів, 1993. Т. 1. С. 1–400.
4. Воробкевич С. *Твори Ізидора Воробкевича*. Львів, 1909. Т. 1. 418 с.
5. Васильчук М. Образ Гуцульщини в поезії Сидора Воробкевича. *Гуцульщина в гомоні віків: матеріали міжнар. наук.-практ. конф.* (Львів, 6 трав. 2011 р.). Львів, 2011. С. 371–390.
6. Васильчук М. Профілі: література і краєзнавство. Коломия, 2012. 400 с.

7. Мельничук Б. Сидір Воробкевич у художній літературі: до 180-річчя від народження видатного письменника й композитора. *Буковинський журнал*. 2016. № 3–4. С. 88–97.
8. Мельничук Б., Юрійчук М. Воробкевич Сидір Іванович. *Енциклопедія сучасної України*. Київ, 2007. Т. 5. С. 162–163.
9. Шевченко Н. Сидір Воробкевич. *Чернівці: 100 відомих адрес: довідник туриста-краєзнавця*. Чернівці, 2007. С. 146–147.
10. Богайчук М. Воробкевич Сидір Іванович. *Література і мистецтво Буковини в іменах: словник-довідник*. Чернівці, 2005. С. 58.
11. Воробкевич С. Твори. Ужгород, 1986. 562 с.

References

1. Makovei, O. (1909). Izydor Vorobkevych. *The works of Izydor Vorobkevych*. V. 1. Lviv: From print. NTSH. 5–8 (in Ukr.).
2. Makovey, O. (1909). General notes about poetry of Izydor Vorobkevych. *The works of Izydor Vorobkevych*. V. 1. Lviv: From print. NTSS, 1909. 400–408 (in Ukr.).
3. Encyclopedia of Ukrainian Studies: vocabulary (1993). Ed. V. Kubiiovych. V. 1. Lviv. 1–400 (in Ukr.).
4. Vorobkevych, S. (1909). *The works of Izydor Vorobkevych*. V. 1. Lviv: From print. NTSS. 418 (Ukr.).
5. Vasylichuk, M. (2011). The image of Hutsulshchyna in the poetry of Sydor Vorobkevych. *Hutsulshchyna in the sound of voices of ages: Materials of the international scientific and practical conference* (Lviv, May 6, 2011). Lviv: Triad plus. 371–390 (in Ukr.).
6. Vasylichuk, M. (2012). *Profiles: Literature and regional ethnography*. Kolomyia (in Ukr.).
7. Melnychuk, B. (2016). Sydir Vorobkevych in fiction: to the 180th anniversary of birth of an outstanding writer and composer. *Bukovynskyj gurnal* (Bukovinsky magazine), 3–4, 88–97 (in Ukr.).
8. Melnychuk, B. (2007). Vorobkevych Sydir Ivanovych. *Encyclopedia of modern Ukraine*. V. 5. Kyiv. 162–163 (in Ukr.).
9. Shevchenko, N. (2007). Sydir Vorobkevych. *Chernivtsi: 100 famous addresses: reference book of a tourist and regional ethnographer*. Chernivtsi. 146–147 (in Ukr.).
10. Bogaychuk, M. (2005). Vorobkevych Sydir Ivanovych. *Literature and art of Bukovyna in names: vocabulary- reference book*. Chernivtsi, 58 (in Ukr.).
11. Vorobkevych, C. (1986). *Works*. Uzhgorod: the Carpathians. 562 (in Ukr.).

VASYLCHUK Mykola Mykolayovych,
 candidate of Philological Sciences,
 Associate Professor at the Department of Philology
 at Kolomyia Institute of Vasyl Stefanyk
 Precarpathian State University
 e-mail: mykolavasylichuk@ukr.net

HUTSULIAN VIEWPOINT OF CREATIVE WORK OF SYDOR VOROBKEVYCH (FICTIONAL PROSE AND DRAMATURGY)

Abstract. Introduction. *Sydir Vorobkevych (1836–1903), Ukrainian writer and music-cultural figure, is a native of the city of Chernivtsi. Two years of his life (until 1867) he spent about as a priest among Hutsuls in the village of Ruska Moldavytsia (Southern Bukovina). It favours the acquaintance with his native land, expanded his conception of the world, enriched with new impressions, that were reflected in writer's artwork.*

At the very beginning of literary work, he stood on a romantic basis. Hutsulshchyna also appears in the early works of Vorobkevych in romantic reproduction. The first of the poems written about Hutsulshchyna is the diptych «Gutsulka» (1863). In general, a significant amount of poetry texts of Sydor Vorobkevych is devoted to Hutsulshchyna. This region of the Carpathians is poorer represented in artistic prose and dramaturgy.

Purpose. *The purpose of this article is the examination of examples of fictional prose (story «What people unites») and drama (melodrama «Strayed Gnat») by Sydor Vorobkevych in terms of displaying Hutsul realities in them. This will complement the panorama of Hutsul discourse of poetry by Sydor Vorobkevych that we have begun in previous publications.*

Originality. *This article reveals new aspects of creative work of Sydor Vorobkevych. The researcher draws attention to the reflection of Hutsulshchyna in fictional prose and drama of this author. In his sight there are the peculiarities of creation of Hutsul colouring by Sydor Vorobkevych. In particular, the researcher notes that Sydor Vorobkevych successfully selects and uses the details, typical for everyday life, folklore, mentality of Hutsuls. Using the comparative method in literary criticism, the author compares approaches to the reflection of the Hutsul colouring, typical for Sydor Vorobkevych and Yuriy Fedkovych.*

Results. *Sydir Vorobkevych was not Hutsul, that is why he had no reason to devote all his works to this region. He approached to the theme of Hutsulshchyna only when the creative conception required it.*

In «Hutsul» story «What people unites» (1895), the author shows a controversy over the valley of two wealthy Hutsuls – Fedir Dereduda and Lesya Borsuk. Vorobkevych creates mountain colouring in the story through description of the place of action, emphasizing the peculiarities of the relief, as well as the high standard of prosperity of both owners. The narrative has a melodramatic plot: Les' daughter Kalyna is in love with Fedir's son Kuzma; the girl's father wants to have Yuriy as son-in-law; Yuriy dies trying to kill Kuzma. The fact that the author speaks about Hutsulshchyna, we take on trust. That is the text does not reproduce the colouring of this region.

Not completely Hutsul, but a piece of «Hutsul life» is also the melodrama of Sydor Vorobkevych «Strayed Gnat» (1875). The writer tells the story of love of the widow's daughter Kateryna and the abandoned orphan Gnat. In order to finally combine their destinies, the heroes go through difficult trials.

Vorobkevych sometimes even exceeds with regionally colored words, which must testify that the action takes place in Hutsulshchyna.

He is attentive to the details and specialties of the mountain valleys life; notes the peculiarities of Hutsuls' temper, for which spending summer with the sheep on the valleys becomes the way and content of being. The author touches both the inner world of Hutsuls and only external signs. He successfully uses popular phraseology, which is based on the use of clothing elements. Author lists traditional occupation of men of Hutsul region: timber rafting, hunting, burning of charcoal.

In the play the bright theme of social iniquity concerning the distribution of mountain wealth sounds.

Sydir Vorobkevych, creative work of which developed in the sphere of romanticism, had not passed over Hutsul legends, beliefs, demonology.

Conclusion. Sydir Vorobkevych in his works about Hutsulshchyna uses regionally-colored vocabulary, ethnographic elements as well as the elements of Hutsul folklore and demonology. All this gives him the opportunity in a truthful manner to reproduce a certain colouring, to emphasize in what exactly region of the Carpathians the act of one or another work is being performed. At the same time, it is noticeable that in contrast to Yuriy Fedkovych, who organically learned the colouring of Hutsulshchyna, Sydir Vorobkevych nevertheless made stylization, but executed with sense of taste and high level of creative skill. The writer provided the prose with the necessary colouring, consistently introducing the appropriate lexical material and symbols in it, whereas Yuriy Fedkovych thought as a Hutsul.

Key words: *narrative, play, hero, motive, subtext, romanticism, problem, interpretation, research, discourse, aspect, myth, plot, dialect, theater, world-view, creativity, environment, vocabulary, folklore, ethnography, Hutsulshchyna, Bukovina, Cheremosh, Chornogora.*

Одержано редакцією – 28.03.2018 р.

Прийнято до публікації – 17.04.2018 р.

УДК 821.161.2.09

АТАМАНЧУК Вікторія Петрівна,
кандидат філологічних наук,
доцент, докторант кафедри історії
української літератури, теорії літератури та
літературної творчості Інституту
філології Київського національного
університету імені Тараса Шевченка
e-mail: victoriaatamanchuk@gmail.com

ДРАМАТИЧНА ТЕТРАЛОГІЯ ГНАТА ХОТКЕВИЧА «БОГДАН ХМЕЛЬНИЦЬКИЙ»: ІДЕЇ ТА ХУДОЖНІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

У статті окреслено структуру драматичної тетралогії Г. Хоткевича «Богдан Хмельницький»; визначеножанрові ознаки твору; простежено взаємозумовленість змістових та форматворчих складників; аналізовано історіософські концепції, втілені у драмі, та їх художнє вираження; досліджено ідеї, які структурують зміст і форму твору Г. Хоткевича. Увагу приділено

визначенню принципів побудови художньо-естетичної системи у складових частинах тетралогії. Автор розглядає основні смислові компоненти, які формують художню цілісність: взаємозв'язок особистісного і суспільного та їх розходження, що зумовлює розвиток конфлікту; роль і значення неординарної особистості у державотворчих процесах; внутрішні суперечності та їх зовнішні проєкції; відображення складного й неоднозначного процесу розрізнення істинного й уявного.

Досліджено художнє трактування масштабних видозмінна рівні особистості та глобальних зрушень на рівні держави, визначено особливості відображення їхніх взаємоперетинів та взаємозумовленості. Автор розглядає способи репрезентації феномену художньої багатозначності, втіленої в образі, дії, конфлікті драми. Проаналізовано форми співвіднесення когнітивного (спрямованого на оперування фактами, що мають історичну вагу) та емоційного (зосередженого на відображенні внутрішніх реакцій) сприйняття у творі. Окреслено різні способи викладу, використані у тетралогії Г. Хоткевича: надмірна деталізація значної кількості дрібних фактів поєднується із художнім відображенням, що набуває глибоко символічного значення.

Ключові слова: драматична тетралогія, драма, жанр, структура, конфлікт, герой, образ, Гнат Хоткевич.

Постановка проблеми. У драмі (драматичній тетралогії) «Богдан Хмельницький» Г. Хоткевича представлено художнє трактування історичних процесів. Історична достовірність стає фактом художнього відображення, що поєднується із чітким вираженням авторської позиції. Г. Хоткевич формує образ українського гетьмана, відтворюючи переламні моменти особистого й суспільного життя та їхню взаємозумовленість, що визначає перебіг історичних й державотворчих подій. Драматург репрезентує художньо перевтілену історіософську концепцію реального та ймовірного розвитку української держави, сфокусовану навколо образу ключового історичного діяча.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Г. Семенюк [1; 2; 3] досліджує історичну драматургію Г. Хоткевича. У його творчості літературознавець виявляє осягнення важливих явищ української історії та їх проєкції на дійсність початку ХХ ст. Розглядаючи п'єсу «Богдан Хмельницький», Г. Семенюк підкреслює ґрунтовність історичної основи твору, вказує на художні прорахунки автора. «Разом з тим драму Г. Хоткевича переобтяжують розмови, в ній немає яскравих драматургічних характерів, глибокої художньої типізації. Майже відсутні сценічна дія, дійство як основний компонент драматургічного твору, інтрига, що відіграє домінуючу роль у розгортанні сюжету» [3, 83]. Т. Гундорова [4] аналізує теоретичні погляди Г. Хоткевича в контексті українського символізму. Т. Свєрбілова [5] вивчає окремі п'єси Г. Хоткевича («Чи потрібне?», «Емігранти» та ін.). Т. Бикова [6] аналізує рецепцію Гуцульщини у творчості письменника. Партола Я. [7], Шлемко О. [8] розглядають театрознавчі аспекти діяльності Г. Хоткевича.

Мета статті полягає у визначенні цілісної художньої концепції драматичної тетралогії Г. Хоткевича «Богдан Хмельницький»; дослідженні історіософських ідей, втілених у драмі; окресленні жанрових ознак твору; визначенні специфіки художньої структури тетралогії.

Виклад основного матеріалу. Драма Г. Хоткевича «Богдан Хмельницький» (1929) складається із чотирьох завершених частин: «Суботів», «Київ», «Переяслав», «Берестечко». Кожна з частин представляє важливий фрагмент української історії, що співвідноситься із знаковими подіями у житті українського гетьмана Богдана Хмельницького.

У драмі «Суботів» окреслено світоглядні основи особистісного, національного, соціального протистояння українців й поляків. Драма розпочинається зі сцени завершення прийому Богдана Хмельницького. Цей епізод визначає основні параметри конфлікту у творі: дружина сотника зневажливо ставиться до товариства руської шляхти; представники руської шляхти невдоволені утисками з боку поляків, насамперед у сфері релігії й передрікають початок війни. Дійові особи наголошують на розбіжностях між задекларованими законами й реальним становищем, що стають основою для розгортання конфлікту. У розмові руської шляхти з'ясовуються першооснови складного становища. Якщо спочатку учасники розмови наголошували на зовнішніх причинах (вказували на

підступність і нечесність поляків, які намагалися насильно запровадити католицизм задля одержання доступу до українських ресурсів), то згодом вони з'ясовують причини внутрішні (національна зрада представників шляхти).

Богдан Хмельницький протиставляє польським магнатам українське козацтво як реальну силу, до якої приєднуюватимуться руські шляхтичі й навіть поляки заради захисту власних прав. Якщо гості гетьмана констатують прояви несправедливості, то гетьман стратегічно розмірковує про використання наявних можливостей з метою укріплення Запорізької Січі.

Автор вдається до зображення двозначної сцени, у якій один із героїв (який сам називає себе старим і німецьким) говорить про повстання.

В наступному епізоді Хмельницький, розмовляючи із ченцем, який натякає на зародження бунтівних настроїв у Києві, переконує його у неможливості повстання. Хмельницький підкреслює могутність держави супроти стихійних проявів протестів: «Це ж – сила! Вона ж роздавить усяку нез'єднану, убогу, безсилу масу. З горящими серцями не підеш проти гармат» [9, с. 21]. У фіналі першої дії Г. Хоткевич подає проекцію майбутнього протистояння, у якому вирішальну роль відіграють особистісні причини.

Друга дія побудована за принципом відкладеного протистояння. Богдан Хмельницький в суді одразу зрозумів, що рішення за його скаргою на Чаплинського про розбій та убивство сина буде упередженим. Проте він стримано відповідав на намагання польських служителів закону принизити його через національну приналежність. Богдан Хмельницький дочекався остаточного цинічного вердикту суду й приголомшив усіх своєю реакцією. Він продемонстрував сформовані наміри до альтернативного відновлення справедливості. Хмельницький дуже різко й чітко перерахував прояви знущань поляків над українцями й визначив наслідки. Його відповідь полякам у суді відзначалася прогностичним характером: «Не знаєте ви міри в сваволі – не будемо й ми знати її у помсті» [9, 45]. Г. Хоткевич підкреслює його внутрішню силу й здатність впливати на присутніх: «Під час промови все мов захололо, люди позбігалися з усіх покоїв, стовпилися коло дверей, поміж столами...» [9, 45]. Автор посилює карикатурність зображення опонентів Хмельницького: «...і коли Хмельницький кинувся з шаблею – все те шарахнулося, куди попало, перекидаючи стулки; хтось навіть скочив на стіл, а один суддя шурхнув під стіл» [9, 45].

Своєрідний натяк на подальше розгортання дії міститься у словах Зорки. Він розмірковує про остаточний руйнівний дисбаланс у стосунках поляків й українців, що потребує нагального вирішення. Богдан Хмельницький постає тією людиною, яка може відновити паритетність у відносинах: «Віриться мені, що зложено в Богданові велику силу – лише він сам несвідомий її» [9, 48].

Хмельницький переосмислює ситуацію особистісної кривди й простежує кривду загальнонаціональну. Він аналізує внутрішні причини такого становища, які вбачає у звичці терпіти приниження. «І здалося мені нараз, що не я це стою перед панським собором, безпомічно опустивши руки, а весь мій нарід. Теж – і шаблю має, і сила ніби є – а от стоїть облутаний і приймає як належне, панську пощочину і плювання» [9, 50]. Водночас він простежує певні кореляції та взаємообумовленість станів приниження – терпіння та приниження – помсти. «І так мені запекло в серці, з такою силою я відчув оте все тисячолітнє поневіряння свого народу, – як ніколи!» [9, 50].

Проте автор підкреслює розбіжності між емоційними реакціями та раціональним осмисленням фактів. Якщо під впливом емоцій Хмельницький прозирає національну покривдженість і здатність народу чинити опір, то у результаті інтелектуальних розмислів він виокремлює негативні прояви української ментальності (зрадництво, рабську психологію).

Драматург зображає складний процес кристалізації рішення Хмельницького про повстання. Г. Хоткевич увиразнює внутрішні коливання Хмельницького між протилежними позиціями – від зневіри у здатність українського народу вибороти справедливість до гострого прагнення відновити історичну незалежність української держави. Останнє підсилюється проголошенням ченцем, а потім Зоркою потребами і готовністю українського народу до

відвоювання власних прав. Зорка простежує знаковість історичного моменту та знаковість постаті самого Богдана Хмельницького. Він розцінює попередні невдалі протести як шлях до великого повстання; вказує на сформовану готовність українського народу до протистояння; натякає Хмельницькому на його роль провідника мас.

Для посилення драматичної напруги автор використовує заострення реакцій Богдана Хмельницького на особистісні та національні кривди. Задля цього драматург використовує прийом спогаду-сну про подорож з Варшави до України. Подорож Хмельницького змонтована з різних епізодів, що підкреслюють масштабність зображення. Усі епізоди подорожі стають свідченням різноманітних утисків та знуцань й закінчуються закличками вождя, месника, спасителя. Через емоційну інтенсивність й масовість ці заклики набувають містеріального характеру. Фінальна сцена усієї подорожі є символічною. Весь український народ втілено в образах селянина і козака, які звертаються до Богдана Хмельницького як до ватажка із закличкою очолити повстання. Звертання козака та селянина відтворює стилістику українських дум й завершується своєрідним тисячоголосим рефреном, у якому повторюється ім'я Хмельницького. Образ Хмельницького у звертанні набуває національної виразності і величності.

Пробудження Хмельницького від сну, у якому вибудовано всеосяжну картину поневолення та його наслідків, має символічне значення. Пробудження співпадає із прийняттям остаточного рішення про початок боротьби.

У другій частині «Київ» Хмельницький ініціює складний процес протистояння. Г. Хоткевич відображає нагромадження політичних та ідеологічних суперечностей, що обумовлюють неоднозначну реакцію козаків на можливість боротьби за відновлення їхніх прав. Драматург підкреслює неоднорідність козацьких мас, наголошує на розбіжностях в оцінці перспектив боротьби із поляками.

Автор відтворює різні настрої й переконання козаків у контексті ймовірного повстання. Для частини козаків характерне обурення сваволею поляків в Україні; потреба встановити справедливість у взаєминах із поляками; готовність до збройного повстання; прагнення відновити українську державу. Проте чимало козаків обстоюють занепадницькі позиції: впевненість у поразці, зрадницькі тенденції, егоїстичні зацікавлення. На зборах козаків у пущі Чарнота висловлює ідеї радикальної боротьби, що припиняє суперечки й надає розмові іншого напрямку. «Занадто сміливе гасло неначе перелякало всіх» [9, 80]. Чарнота закликає розбудувувати вільну українську державу, не підкоряючись польському королю, тим самим відновлюючи прадавні традиції українського державотворення.

Пропозиція Богдана Хмельницького, на відміну від закликів Чарноти, проектується на стратегічне використання неочевидних та достатньо ризикованих можливостей у теперішньому моменті, які призведуть до прогнозованого поширення повстання. Проявленим деякими козаками настроєм зневіри і безсилля Хмельницький протиставляє напружену атмосферу готовності до боротьби: «Горить уже Україна невидимим вогнем – і ворог те чує й тривожиться» [9, 83].

У промові Хмельницький наводить важливі аргументи на користь повстання. Насамперед підкреслюється необхідність самоусвідомлення та самозахисту: «Він [ворог] вірить в нашу силу, от тільки ми самі не хочемо в себе повірити» [9, 84]. Хмельницький наголошує на потребі об'єднати весь український народ заради спільної боротьби за відновлення свободи, справедливості та слави предків. Таким способом він формує ідею, яка згуртовує козаків.

Г. Хоткевич використовує принцип художньої симетрії у відображенні народних настроїв. Автор показує світоглядну різноманітність спочатку у середовищі козаків, а потім у середовищі селян. Спершу Хмельницькому вдається об'єднати козаків, а пізніше козак від Хмельницького переконує селян об'єднатися заради визволення. В обох випадках оратори викликають у народних масах відчуття емоційної єдності задля досягненні мети.

Козак вказує селянам на роль Хмельницького в успішних битвах проти поляків та загальну ситуацію в Україні, про яку селяни мали розрізнені й часткові уявлення. Він утверджує моральну виправданість та обґрунтованість їхніх намірів: «Наше діло праве» [9, 98].

Г. Хоткевич показує історичні процеси з різних позицій, що певною мірою збалансовує зображуване. Драматург відтворює реакцію поляків на дії Хмельницького. Вони підкреслюють його нездатність скористатися зі здобутих перемог заради остаточного звільнення; відзначають утрачені українцями можливості приймати ефективні політичні рішення (через тривале підневільне становище); вказують на відсутність ідеологічного підґрунтя, прагматичного розрахунку та далекосяжних стратегічних цілей.

Друга дія драми «Київ» цілком складається із великої кількості одночасних полілогів, які перериваються звістками про надзвичайні події, що змінюють характер розмов. За допомогою багатослівних полілогів між сенаторами і послами в сеймі Г. Хоткевич окреслює ситуацію певного безвладдя в Польщі по смерті короля. Після повідомлення про перемогу Хмельницького під Пилявою полілоги продовжується, й основною темою стає засудження воєначальників польського війська. Тематика полілогів змінюється після повідомлення про можливе захоплення Варшави Хмельницьким. Драматург увиразнює ситуацію деякої невідповідності: після переконливих перемог Хмельницький через козаків-послів проголошує своє прагнення підкоритися польському королю.

У третій дії автор розкриває причини рішення Хмельницького. Гетьман прорахував імовірний розвиток подій – козакам складно буде подолати Польщу, оскільки вона достатньо сильна; після виборів короля Польщі, ймовірно, допоможуть інші держави. Хмельницький суперечливо пояснює свою бездіяльність після перемог прагненням утвердити свободу України у підданстві Польщі.

Четверта дія складається із двох взаємозумовлених картини. У першій картині автор відображає підготовку до зустрічі Хмельницького, у другій – саму зустріч із гетьманом.

У першій картині Г. Хоткевич демонструє формування ідей про цілковиту незалежність України, які суперечать прагненням Хмельницького. Гізель, який озвучує цю ідею й знаходить схвалення серед духовенства, апелює до спогадів про колишню могутність України й наголошує на особливій місії гетьмана. Гізель аналізує причини самозародження всезагального руху непокори, підкреслюючи вирішальне значення процесів у масовій свідомості. У сприйнятті Гізеля Хмельницький виступає у ролі провідника, який здатний акумулювати імпульси масової свідомості й перетворювати їх в організовані й цілеспрямовані дії. Гізель конструює сакралізований образ Хмельницького, який він протиставляє обивательським прагненням самого гетьмана. Разом з іншими Гізель розробляє стратегію перетворення Хмельницького з поміркованого на радикального визволителя України.

Своєрідним підсумком розмірковувань присутніх про політичні перспективи України стає поява і схвальна промова патріарха Паїсія. Г. Хоткевич у ремарці визначає напруженість сцени. Паїсій у фіналі промови кричить, виявляючи тим власне захоплення й викликає резонанс у присутніх.

У другій картині втілюються наміри духовних осіб возвеличити Богдана Хмельницького. Результатам діяльності гетьмана надають сакралізованого значення. Місію Хмельницького прирівнюють до місії Мойсея. Діяльність гетьмана пов'язано із визначальною подією християнської історії. «Бо сьогодні Свят-Вечір подвійний: і Христос народився, і для нас народилося життя нове – свобода й незалежність» [9, 207].

Г. Хоткевич подає надміру деталізовану й багатослівну характеристику ремісників, які прийшли на процесію. У фіналі другої картини автор знову максимально посилює напруження, відображаючи емоційне збурення народу від зустрічі із гетьманом. Посиленню містеріального ефекту сприяють хорове прославлення Хмельницького, міфологізовані й гіперболічні порівняння у промові Гізеля, виступ маленької дівчинки та пристрасне звернення міщанина. Автор відображає різні аспекти сприйняття історичного діяча, що формують його цілісний та масштабний образ, у якому увиразнюється надособистісна сутність, яка набуває символічного значення. Хмельницький стає втіленням ідеї визволення України.

Проте сам гетьман розкриває особистісні першопричини, які призвели до приголомшливих трансформаційних процесів. «Я ж не знав, що моя кривда – то одна крапля кривд народніх, і що разом зі мною підійметься й нарід покривджений увесь» [9, 225]. Він усвідомлює свою відповідальність за несподівану роль провідника й служителя покривдженого народу. «Рухнулася й повстала вся Україна, і мені, малому чоловікові, веліла стати наперед. І от я став, виконав волю народу» [9, 226].

Хмельницький відображає переламний момент свого життя, який, по суті, став його ініціацією. «І коли я приїхав серед ночі на Запоріжжя – зі мною було триста душ... Триста... перших... І думав я: зробимо, що зможемо й умремо» [9, 225]. Хмельницький перетворився на переможця, який повів за собою маси. «Із трьохсот – стало три тисячі, з трьох тисяч – тридцять тисяч, із тридцяти тисяч – триста тисяч!..» [9, 225]. Промова гетьмана виконує своєрідну функцію ініціації всього народу.

У третій частині «Берестечко» змінюється тональність зображення. Г. Хоткевич підкреслює невідворотність взаємин і подій, в яких прочитуються трагічні проєкції фіналу. Автор одразу окреслює першопочатки майбутньої особистісної трагедії Богдана Хмельницького й внутрішню роздвоєність гетьмана, які вплинуть на історичну долю України.

Традиційно Г. Хоткевич подає багатослівні полілоги, які відбивають настрої в суспільстві. Відчутним виявляється поглиблення дисонансів у сприйнятті та оцінці гетьмана. Хмельницький радикально нейтралізує свого недостойного опонента Гладкого, який спробував використати неоднозначні стратегічні рішення Хмельницького задля збурення старшини. Автор підкреслює державницькі цілі гетьмана, які протиставлено деструктивним процесам боротьби за владу, що починають циркулювати у середовищі старшини. Своє гетьманство Хмельницький розцінює як стримуючий фактор для внутрішньодержавних руйнівних процесів.

Автор завершує емоційну промову Хмельницького ультиматумом старшині: або скликати «чорну» раду й скидати його з гетьманства, або слухати його як гетьмана. Закінченню першої картини драматург надає певної двозначності, оскільки відповідь старшини на ультиматум не пролунала через запрошення на обід пані гетьманової.

Драматург відтворює своєрідний самоаналіз особистісних переживань Хмельницького. Хмельницький дає об'єктивну оцінку своїм болісним взаєминам із пані гетьмановою. Він усвідомлює свою внутрішню роздвоєність, що має руйнівні наслідки для самого гетьмана й для української держави. Хмельницький мучиться своїм невзаємним коханням й розумінням негідності пані гетьманової. Водночас він підкреслює іронічність всієї ситуації: гетьман України, який присвятив життя боротьбі за свободу від польського поневолення, безтямно закохався у байдужу до нього польку.

У третій картині увиразнено руйнівну залежність державних справ від особистих переживань гетьмана. Загибель пані гетьманової ставить під загрозу увесь похід, оскільки Хмельницький втрачає внутрішню опору. «Вам усім хочеться бачити в мені тільки машину, яка виробляє «добро народу» А я – людина!» [9, 283]. Він не використовує можливість подолати поляків, у таборі зароджуються занепадницькі настрої, які переростають у бунт. «Голови нема – й усе гине» [9, 273].

Водночас автор підкреслює надзвичайну харизматичність Хмельницького. Він не просто приборкує розлючений натовп, а й викликає захоплення та налаштовує його на подальшу боротьбу.

У третій дії, фінал якої засвідчує поразку під Берестечком, зображення сконцентроване на стані покинутості. Хмельницький полишив військо, щоб догнати зрадника-хана; військо опинилося в пастці в непрохідному лісі. Найстійкіші й найвідданіші воїни, які не загинули, залишилися безнадійно чекати гетьмана. Від'їзд гетьмана викликав у воїнів відчуття безпорадності і сум'яття. Репліки воїнів, які відображають передчуття неминучої поразки, набувають епічного характеру й стилістично нагадують народні думи. Трагізм ситуації драматург передає через їхній крик до гетьмана: «– Богдане! Де ти? Богдане! Богдане! / – Стоймо ж!.. / – Ждемо!.. / Де ж ти?..» [9, 303]. Г. Хоткевич відтворює втрату воїнами внутрішніх сил, але наголошує на їхній консолідації в прагненні довершити боротьбу.

Четверта частина «Переяслав» зображає передумови Переяславської ради. Г. Хоткевич подає оцінки політичної ситуації в Україні з боку російського духовництва, російського царя, підкреслюючи нерівнозначність майбутнього союзу.

Автор відтворює реакцію учасників після наради старшин, скликаной Хмельницьким. Більшість не погоджувалася на союз із Росією, але мовчала на нараді; полковники, які могли висловити протест, на раді не були присутні.

Сам Хмельницький підкреслював ослабленість України; розцінював союз із Росією як тимчасовий; наводив приклади союзів з іновірцями; розглядав різні варіанти майбутнього розвитку подій. Проте у картині «Переяславська рада» відображений внутрішній спротив самого гетьмана, який відчуває стан безвиході й порівнює себе із Каїном. Він простежує негативні наслідки своїх дій для українського народу. «Придушив, придушив... А я ж вам добра хотів, щастя, свободи... а замість того – попридушував, повидушував, позадушував. А оце вже, мабуть веду на останню шибеницю, бо щось скорбує моя душа, тягне мене всього, місця собі не знаходжу...» [9, 370].

Драматург відображає стан напівмарення Хмельницького, від якого він хоче отямитися. Після п'ятирічних перемовин з царем у вирішальний момент до нього приходять усвідомлення суті його вчинку. «Не кажи нічого про завтрашній день, бо завтра отут на оцім дворіщі, станеться щось страшне: гетьман Богдан Хмельницький продаватиме Україну!» [9, 370].

Богун вказав Хмельницькому на його сильні сторони і больові точки, застерігаючи його від руйнівного союзу із Росією. «А чому ж рішаєш як божевільний? Чому не віриш у свою силу і в силу свого народу? Бо ти раб, хоч доля винесла тебе на вершину влади. Ти боїшся сам себе, своєї величі» [9, 379]. Аргументи Богуна були надто переконливими, що розумів і сам Хмельницький, а відповідь гетьмана виглядала як виправдання. Драматург максимально посилює трагізм ситуації в епізоді, коли Богун падає на коліна перед Хмельницьким, благаючи його не підкорятися Москві.

Хмельницький, який сумнівається, але не змінює свого рішення, перетворюється для Богуна в зрадника. «Бо ти – ворог України! Тягнеш її в безодню... Кров'ю нашою торгуєш! Свободу нашу продаєш!» [9, 380].

Якщо для Богуна основоположним є утвердження незалежності України, то Хмельницький мотивує своє рішення незворотністю процесу та прагненням використати усі засоби заради виживання.

Рада показана як підготована інсценізація. У гнітючій атмосфері приймається рішення про союз із Росією: інакомислячим не дають слова, російські послы демонструють зневажливе ставлення, а гетьман у фіналі ридеє. Богун намагається припинити загальне потьмарення й відвернути українців від непотрібного союзу, який перекреслює усі їхні досягнення: «Чи хочете у переддень побіди потоптати прах предків своїх, насміятися з тіней борців за свободу?» [9, 389]. Довершенням абсурдної ситуації стає звинувачення Богуна у зраді.

Гетьман приходять до розуміння ідеї цілковитої незалежності України після незворотних втрат. У третій дії показані страшні наслідки союзу, про які пристрасно говорив Богун і які інтуїтивно відчував Хмельницький. Союз Москви із Польщею змушує Хмельницького привселюдно визнати свою помилку. Проте йому не вдається довершити свій намір звільнити Україну, тоді, коли перед гетьманом відкривалися нові політичні перспективи у союзі зі Швецією, через його хворобу та підступи Виговського.

Г. Хоткевич зосереджує увагу на тлумаченні зовнішніх і внутрішніх передумов прийняття Переяславської угоди Богданом Хмельницьким. Драматург зіставляє раціональні та ірраціональні чинники, які впливають або ж перешкоджають утвердженню руйнівного рішення. Автор відображає підсвідомі здогади гетьмана про результати підпорядкування Москві, усупереч яким він згоджується на союз. Руйнівні наслідки змушують Хмельницького сформулювати національну державотворчу ідею, реалізувати яку йому вже не вдається.

Висновки. У тетралогії «Богдан Хмельницький» автор відтворює вузлові моменти самовизначення й внутрішнього становлення українського гетьмана; одночасно визначає

головні чинники, факти, результати формування української держави; драматург концентрує увагу на окресленні явищ особистісного й суспільного життя у процесі їхніх постійних видозмін. Г. Хоткевич відображає одного із найпотужніших українських гетьманів, підкреслюючи масштабні суперечності. Важливу роль у драмі відіграє авторська оцінка можливостей та наслідків діяльності гетьмана.

Список використаної літератури

1. Семенюк Г.Ф. Біля джерел: Драматургічний процес на Україні в роки Жовтня та громадянської війни. К.: Т-во «Знання» УРСР. 1989. 48 с.
2. Семенюк Г.Ф. Українська драматургія 20-х років. К.: Либідь, 1992. 184 с.
3. Семенюк Г.Ф. Українська драматургія 20-х років. Нове осмислення драматургічних явищ одного з найбагатших і непростих етапів в історії національної літератури і культури: посіб. для вчителя. К.: РВЦ: Проза, 1993. 204 с.
4. Гундорова Т. ПроЯвлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму: видання 2-е, доп. та переробл. К.: Видавництво «Часопис «Критика»», 2009. 441 с.
5. Сverbilova T., Maljutina N., Skoryna L. Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої половини ХХ ст. Черкаси, 2009. 598 с.
6. Бикова Т.В. Гуцульщина як текст в українській літературі першої третини ХХ ст.: дис... доктора філол. н.: 10.01.01. К., 2016. 446.
7. Партола Я. Г.М. Хоткевич і українська театральна культура кінця ХІХ – початку ХХ століття: автореф... канд. мистецтвознавства: 17.00.01. Харків, 2003. 24 с.
8. Шлемко О. Гуцульський театр Гната Хоткевича як мистецький та етносоціокультурний феномен: автореф... канд.мистецтвознавства: 17.00.02. К., 2004. 19 с.
9. Хоткевич Г. Твори. Харків: Рух, 1929. Т.6. 439 с.

References

1. Semenyuk, G.F. (1989). *Near sources: The dramatic process in Ukraine during the October and Civil War*. K.: Society «Knowledge» of the Ukrainian SSR. (in Ukr).
2. Semenyuk, G.F. (1992). *Ukrainian drama of the 20th*. K.: Lybid. (in Ukr).
3. Semenyuk, G.F. (1993). *Ukrainian drama of the 20th. The new comprehension of dramatic phenomena of one of the richest and most difficult stages in the history of national literature and culture: manual for the teacher*. K.: Prose (in Ukr).
4. Gundorova, T. (2009). *The display of the word. The Discourse of Early Ukrainian Modernism: edition 2nd, additional. and reworked*. K.: Publishing house «The Journal of Criticism», (in Ukr).
5. Sverbilova, T., Maljutina, N., Skoryna, L. (2009). *From Modern to Avant-Garde: genre and style paradigm of Ukrainian drama of the first half of the twentieth century*. Cherkasy. (in Ukr).
6. Bykova, T.V. (2016). *Hutsulshchyna as a text in the Ukrainian literature of the first third of the twentieth century: Thesis of Doctor of Philology*. 10.01.01. K. (in Ukr).
7. Parthola, J. G. (2003). *M. Hotkevych and the Ukrainian theatrical culture of the end of XIX – the beginning of XX centuries: Abstract of Candidate of Art Studies*. 17.00.01. Kharkiv. (in Ukr).
8. Shlemko, O. (2004). *Hutsuls' theater of Gnat Hotkevych as an artistic and ethno-sociocultural phenomenon: Abstract of Candidate of Art Studies*. 17.00.02. K. (in Ukr).
9. Hotkevych, G. (1929). *Works*. T.6 Kharkiv: Movement, (in Ukr).

ATAMANCHUK Viktoriya Petrivna,

Taras Shevchenko National University of Kyiv,

Doctoral Student, Candidate of Philological Sciences, Docent

e-mail: victoriaatamanchuk@gmail.com

DRAMATIC TETRALOGY OF GNAT HOTKEVICH «BOGDAN KHMELNYTSKYI»: IDEAS AND ARTISTIC INTERPRETATIONS

Abstract. Introduction. In drama (dramatic tetralogy) «BogdanKhmelnitskyi» by G. Hotkevych presented an artistic interpretation of historical processes. Historical reliability becomes a fact of artistic reflection, which is combined with a clear expression of the author's position. G. Hotkevych forms the image of the Ukrainian hetman, reproducing the breakthrough moments of personal and social life and their interdependence, which determines the course of historical and state-building events. The playwright represents an artistically transposed historiosophical concept of the real and probable development of the Ukrainian state, focused around the image of an authoritative person.

Purpose. The purpose of the paper is to determine the integral artistic conception of G. Hhotkevych dramatic tetralogy «BogdanKhmelnitskyi»; the study of historiosophical ideas embodied in the drama; genre signs of the literary work are outlined; the specificity of the artistic structure of the tetralogy is defined.

Results. *The article outlines the structure of the dramatic tetralogy by G. Hotkevych «BogdanKhmelnysky»; the genre signs of a work are determined; the interconnectedness of content and form-forming components can be traced; the historiosophical concepts embodied in the drama, and their artistic expression are analyzed; ideas that structure the content and form of the literary work of G. Hhotkevich are defined. Attention is paid to the definition of the principles of the artistic and aesthetic system construction in tetralogy. The main semantic components forming the artistic integrity are considered: the relationship between the personal and the social and their differences, which leads to the development of the conflict; the role and significance of an extraordinary personality in state-building processes; internal contradictions and their external projections; the reflection of a complex and ambiguous process of distinguishing the true and imaginary issues.*

The author examines the artistic interpretation of the large-scale, modifiable level of personality and global changes at the state level, the features of the reflection of their interconnections and interdependence are determined. Methods of representing the phenomenon of artistic ambiguity embodied in the image, action, conflict and drama are considered. The forms of correlation between cognitive (aimed at manipulating facts of historical importance) and emotional (focused on the reflection of internal reactions) of perception in the literary work are analyzed. The various methods of presentation used in the tetralogy of G. Hotkevych are explored: the excessive detailing of a large number of small facts is combined with an artistic reflection that acquires a deeply symbolic significance.

Conclusion. *In the tetralogy «BogdanKhmelnysky» the author reproduces points of self-determination and internal formation of the Ukrainian hetman; simultaneously the playwright determines the main factors, facts, results of the Ukrainian stateformation; G. Hotkevych focuses on outlining the phenomena of personal and social life in the process of their constant modification. G. Hotkevych reflects one of the most powerful Ukrainian hetmans, emphasizing large-scale contradictions. Author's assessment of the possibilities and consequences of hetman's activities plays an important role in the drama.*

Key words: *drama, genre, structure, conflict, hero, image, action, history, symbol, Gnat Hotkevych.*

*Одержано редакцією – 4.04.2018 р.
Прийнято до публікації – 17.04.2018 р.*

УДК 82 (091): 821.161.2

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

ХУДОЖНЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ПРОБЛЕМИ СХІД / ЗАХІД В УКРАЇНСЬКІЙ ПРОЗІ 20-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті умотивовано думку, що в метатексті української художньої прози 20-х років ХХ століття актуалізовано проблему Схід / Захід. Образи Сходу й Заходу оприявнюються як художні складники філософсько-естетичної парадигми «азіатського ренесансу», пов'язаної з великими перспективами розвитку України. У цьому контексті проаналізовано художні твори Миколи Хвильового, Івана Дніпровського, Юрія Яновського та ін.

Ключові слова: *проза, текст, роман, повість, автор, художні особливості, азіатський ренесанс.*

Постановка проблеми. Як і нинішню українську культурну свідомість, національну свідомість 20-х років минулого століття хвилювала думка про місце України між Сходом і Заходом, стосунок до Європи. Найчастіше вона оприявнюється в художній прозі Миколи Хвильового, Олеса Досвітнього, Майка Йогансена, Аркадія Любченка, Юрія Яновського. Тут Схід і Захід зустрічаються й виявляють ту специфічну

спорідненість, «якою пов'язані між собою всі творчі сутності» [6, 306]. Україна ж стає ареною цих зустрічей, які виливаються в конфронтацію творчих імпульсів, творчих поривів, а тому сама стає творчою.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Заради справедливості мусимо сказати, що ця проблема розглядалася ще на переломі століть, тобто в період активних і досить плідних естетично-художніх шукань вітчизняної літератури (згадаймо праці Михайла Драгоманова, Агатангела Кримського, Лесі Українки, Івана Франка, Миколи Євшана та ін); світоглядно-філософська парадигма попередників є також присутньою в дискурсі «азіатського ренесансу» Миколи Хвильового. Власне, тема Сходу й Заходу художньо реалізується у творчості українських письменників перших десятиліть ХХ століття, але найбільш широко й цікаво вона представлена саме у ваплітянському літературному дискурсі. У сучасній науці до дослідження цього аспекту у прозі 20-х років ХХ століття зверталися Т. Гундорова, Ю. Безхутрий, І. Констанкевич, Р. Мовчан та ін.

Мета пропонованої статті – розкрити сутність і вияви дискурсу Схід / Захід і Україна в метатексті художньої прози 20-х років ХХ століття.

Виклад основного матеріалу. Художнє осягнення національного буття 20-х років ХХ століття відбувалося, передовсім, по лінії Схід/Захід. Різні за змістом і формою повісті «Алай» (1926), «Гюлле» (1927), романи «Хто» (1927) О. Досвітнього, «Подорож ученого доктора Леонардо...» М. Йогансена, оповідання «Китайська новела» (1928) А. Любченка, романи «Майстер корабля» (1928), «Чотири шаблі» (1930) Ю. Яновського, повість «Сентиментальна історія» (1928), роман «Вальдшнепи» (1928) М. Хвильового, збірка «Монгольські оповідання» (1932) Гео Шкурупія та ін. були новим словом у дискурсі літератури 20-х років ХХ століття, і, водночас, однаково давали змогу читачеві, як зазначав М. Хвильовий (зокрема, аналізуючи творчість О. Досвітнього), «відчути запах сучасних Сходу й Заходу» [7, 659].

Східні й західні епізоди прочитуються і як реалістичні замальовки і, водночас, відзначаються символічною умовністю. Даремно деякі з тогочасних критиків дорікали письменникам за відірваність їх художніх творів від реального національного ґрунту, за відсутність соціальної проблематики і самодостатнє захоплення екзотикою. Бо цілком очевидним було, по-перше, розширення меж «специфічно українських тем», що й підкреслював О. Білецький і доводив позитивність таких зрушень у процесі аналізу деяких прозових творів, зокрема, «китайських повістей» О. Досвітнього («З погляду старих уяв про українську літературу, яким дивним видався б цей виступ письменника з екзотичними китайськими темами! Революція утворила чудо, яке відчував ще Гоголь... В Азію, Європу, в Америку й Китай виявилось можливим глянути з меж літератури, яка, здавалося б, волею долі засуджена на те, щоб жити, віривши, що «тільки й світу, що в вікні...» [3, 88]; тим самим літературознавець заперечував тенденційно-упереджену критичну думку, претензійні закиди на адресу митців. По-друге, образи Сходу й Заходу у метатексті літератури «романтики вітаїзму» оприявнюються як художні складники філософсько-естетичної парадигми «азіатського ренесансу», пов'язаної з великими перспективами розвитку України. При цьому письменники спеціально добирають типаж і традиційно-національні деталі з реального часу життя (мова, звичаї, особливості степової України тощо), що потрібні були їм для мистецького творення картини українського світу як своєрідної просторово-ментальної парадигми Євразії й універсальної територіально-духовної мікрогалактики. Безліч прикладів цього дає творчість і Ю. Яновського, й О. Досвітнього, і М. Йогансена, й І. Дніпровського, і самого М. Хвильового, у текстах якого раз у раз виявляють себе образи, які втілюють концепцію «азіатського ренесансу».

Ще задовго до памфлетів у художній прозі М. Хвильового фігурували, як слушно зазначив Ю. Безхутрий, «не тільки «азіатські» у прямому значенні картини, але й численні деталі «лівобережного», зокрема й «слобожанського» життя» [2, 50], що викликають певні асоціації в уяві читача: «татарські загони блукали по степах на Україні»

[8, 124], з ріки йшов дух – може, татарський, задвістілітпозадній [8, 125]. Творча уява митця активізувала «фрагмент із забутої розвіяної поеми «Азія», давні азійські племена, образ Тамерлана ...» [8, 50].

Зі Сходом Микола Хвильовий пов'язував надії на розв'язання великої світової проблеми, оскільки, на його думку, Азія накопичила енергію для всесвітніх універсальних завдань і здатна вивести Європу із цивілізаційного періоду «присмерку» третього типу культури. У художньому дискурсі прози письменника підірваному і загроженому Заходу протиставляється «соціальний патос» Сходу, який є основною прикметою відродження нових грандіозних сил і ознакою відповідності цих останніх новому типу культури. Герої Хвильового сповнені віри в ідею прийдешнього азійського Ренесансу. Вони плекають надію, що побачать, як надійде «невідома голуба гроза».

Водночас, в авторському тексті виявляє себе шанобливе ставлення до загальноєвропейської культури і наявність відчуття в його героїв причетності до Європи та Заходу. «Між нами й французами є багато спільного», – зауважує Б'янка із «Сентиментальної історії» Хвильового. У художньому дискурсі прози письменника здійснюється спроба віднайти ті точки дотику, що мають українці та європейці. І Хвильовий акцентує на культурі, духовності. Так, творчість великого іспанця Мартінеса Сієрра у рецепції українського митця виявляється близькою за духом і тональністю: «... Мартінес Сієрра – моя радість, бо в його новелах маленька музика, мелодія слів, як оркестра моєї душі, коли у вишневих садках моєї чумацької країни жевріють зорі...

О, Мартінесе Сієрра. Тобі, музичному музикантові, твоїм новелам, де звучить така широка й радісна весна ... – тобі шлю із своєї чумацької країни привіт. О, Мартінесе Сієрра! Не тільки ти закоханий у звуки. Фарби й запах слова – я теж естет» [7, 307–308].

У міжтекстовий простір прози ваплітян вводяться згадки про філософів, письменників, політичних діячів, які відіграли значну роль у долях Заходу і Сходу: Наполеон, Лазар Гощ, Рабіндранат Тагор та ін. Ці імена виступають у метатексті ваплітян інструментом символічного моделювання дійсності, художньої метафорики й аксіологічно значущим культурним кодом. Так, у героїні М. Хвильового захід сонця викликає в уяві певні асоціації, пов'язані з містикою месіанізму, ілюзією азійського Ренесансу: «Я пригадала Індію й священні гімни «Рамаїни». Чи найшли вже на вітчизні Тагора ... мою химерну даль» [8, 516]. Відчутно, що письменник передбачав читача, знайомого зі згаданим дискурсом, наділеного інтертекстуальною компетентністю, здатного зіставляти, міркувати.

Сучасність накладалася у творчій уяві українських письменників на часи Великої французької революції. Так, І. Дніпровський, намагаючися «вписати» основний простір оповідання «Анатема», яким виступає Україна, в контекст всеєвропейських і всесвітніх подій, згадує про «Паризьку комуно, Стіну комунарів, Монмартр ... про брюмера, про велику французьку в костюмі гвардійця» [4, 319]. У художньому дискурсі митця утверджується думка про те, що ідеї Французької революції отримали *нове життя* на українському ґрунті. У творі Дніпровського носієм цієї ідеї *нового життя*, духовного оновлення є комунар Давид. В авторській інтерпретації він виражає дух вічного революціонера, який не знає національностей і кордонів: «У своїх партійних анкетах в рубриці «національність» він писав розбризканим почерком: «русский, еврей, грузин, молдаванин»... Спеціальність: «революционер»... На початку революції (теж в заплomboванім вагоні) цей химерний єврей приїхав із Франції» [4, 319]. На власні очі Давид «бачив ... Пер-лашез, Липневу колону на руїнах Бастілії, – не даремне він зв'язував нашу революцію з Паризькою комуною» [4, 324].

Накреслюючи романтичну візію цивілізаційного поступу, українські інтелектуали пропонували новий вектор української національної самоідентифікації. Вони акцентували на тому, що українці ніколи не були завойовниками, але водночас, маючи психологію європейців, були свідомі своїх прав і обов'язків і не схиляли голови перед ворогами. Так, анарх із «Санаторійної зони» М. Хвильового пише в листі до сестри: «← Я писав тобі: «Дивіться на схід!» І тепер пишу. Цей трагічний поклик, можливо, не найде відголоску.

Його не зрозуміють. Одні побачать в ньому рупор Івана Калита, другі – заклик до дикої азіатчини. – Але ж це не те й не друге. Перші помиляються, бо не знають Лівобережжя: воно ніколи не сиділо під могутньою рукою шовінізму, другі помиляються, бо дивляться на Азію, як на кубло тьми й забобонів. – Люба сестро! Це ж зовсім не так! Ми бачимо, що західна цивілізація гніє, і в ній гніє людськість. І ми знаємо: скоро прийде новий спаситель, і предтечею йому буде – Атілла. Предтеча пройде з огнем і мечем мятежною грозою по ланах Європи, і тільки тоді (тільки тоді!) свіжі потоки прорвуть напружену атмосферу. – Це буде! Я не тільки вірю, але я й знаю! – «Дивіться на схід!» – І вся трагедія Лівобережжя та, що воно сміливо кинуло цей міжнародний клич ...» [7, 203–204].

Атілла постає у тексті Хвильового як знак, символ Азії, який, до того ж, виявляється близьким ідейно. Він виявляє виразні позитивні конотації і сприймається як предтеча нових, важливих й довгоочікуваних змін. За влучним висловлюванням Л. Коломієць, «Атілла – це символ колонізованих азіатських народів, що пробудилися всесвітнім рухом історії до дії. Роздвоєність рабської психіки, слабкість волі, нерозвиненість особистої самосвідомості, одне слово, «дика азіатчина» – все це наслідки приниженого існування, характерні й для України, європейської колонії азіатської Росії» [5, 32].

Важливим для інтерпретації одного із семантичних планів загальної концепції тексту є мотив, пов'язаний зі степом. Його безмежжя розпросторюється від моря до тайги, до Північної Монголії. Степ – Україна, що виростає з небуття, із простору. Тут зустрічаються Схід і Захід. Це міфологізований простір, в якому розгортаються події світового значення. Військові дії греків, французів, українців у степу викликають альянс Новітнього Великого пересування азійсько-європейських народів, Відродження і Сотворіння Світу. Степ – поле бою під Успенівкою, де зіштовхуються дві великі сили: «Схід» (українські повстанці) і «Захід» (французький десант). У цій битві вирішується не лише доля України, але й майбутнє світу. Перемогу здобувають партизанські загони, яким удалося скинути французький десант у море. «Я переміг переможців світу! – говорить ватажок стихійного руху Шахай. – Європа першого сорту сіла на кораблі і пливе від наших берегів! Європа другого сорту переходить у цю хвилину кордон, і моя славна кавалерія на чолі з маршалом Остюком – топить їх у ріці» [10, 220].

Художньому тексту притаманна гра на рівні ідей. Автор розглядає, переосмислює різні парадигми: комуністичну, націоналістичну, шпенглерівську про «загибель цивілізації» та ідею «азіатського ренесансу» М. Хвильового.

Картина грандіозного поєдинку між командиром українських повстанців й лейтенантом французької кінноти, що відбувається у степу після заходу сонця при нічному світлі, викликає альянсу міфічного Світового Поєдинку. «Удар Остюкової шаблі ледве не зніс французької голови. Та лейтенант був неабиякий фехтувальник. Він жалкував тільки, що пішов в атаку з парадною шаблею – з блискучою нікельованою нікчемною, котрою тільки й можна пишатися й брязкати в мирнім житті та на маневрах. Лейтенант злякався гарту кубанського клинка. У руці Остюка була невеличка шабелька з чорним ефесом, незavidна й скромна, але вона врубувалася навіть у залізо, не пощербившись. Лейтенант, зустрівшись з цим хижим варваром, мав надію засліпити його блиском парадного клинка, – Остюк же, не задумуючись, рубав своїм клиночком куди попало, бо знав, що вірна його подруга перерубає все на світі. Від смерті лейтенант врятувався тим, що умів фехтувати. Одбивши перший наскок Остюка, француз хитро оборонявся, вибираючи хвилину та зручну позицію для раптового випадку. Оточуючи двох командирів колом, билися солдати» [10, 211]. Символіко-міфологічні елементи надають текстові філософської глибини, онтологічного, буттєвого змісту. Автор підводить читача до думки про те, що Європа перебуває під впливом «третього стану», а тому неминучий її «присмерк». Зауважимо, що бій у художньому тексті починається перед «заходом сонця» і продовжується при «світлі вечірньому», а завершується перед ранком, коли розвиднюється нове «світло зі Сходу».

Власне Схід у художньому тексті конкретизується як Азія – брудна, неписьменна, не обжита ще етносом дика, неструктурована територія. Вона – підкреслено матеріальна: тайга з потужним економічним потенціалом, Золотий Ручай, багатий на золотий пісок, що завжди вабить до себе шукачів золота. Серед людей, які намагаються опанувати цей дикий край, присутні й українці – Марченко, Наталка, а згодом прибуває сюди з Європи й Остюк. Вони належать до відважних «громадян тайги», які не звикли «журитися або віддаватися горю ... Мужність – могутнє слово! Це міць тіла й сила розуму; героїство терпіння й слабкість людяності; жорстокість і жалість; це ясний погляд певного себе представника роду» [10, 290].

Тайга в художньому тексті із простору-місця перетворюється на простір-знак, символ майбутнього. Із цим максимально далеким (східним) від України пунктом в авторському дискурсі пов'язуються нові, надзвичайні й очікувані зміни. Так, через сакралізацію простору тайги – землі, що її потом і кров'ю, працею і надією «космізують» українці, «відбувається сакралізація-обживання усього етнопростору, бо просторова модель етнічного світу становить певний континуум, окреслений і прокреслений траєкторіями доль окремих людей і окремих родин упродовж усієї історії їх взаємин із землею-годувальницею, найвагомим аргументом людської й етнічної (національної) ідентичності» [1, 208].

Таким чином Ю. Яновський намагається художньо реалізувати ідею месіанської ролі України. У результаті революції Схід отримав потужний поштовх до розвитку. Нечуваний розквіт східних країн: Монголії, Китаю, Індії та ін. обов'язково буде, але в далекому майбутньому. Наразі, в швидкому часі, азіатський ренесанс закономірно гряде саме в Україні, адже вона покликана згуртувати сили Сходу на ґрунті духовного відродження. По суті, в авторському тексті обігрується теза Хвильового про те, що «... ми, азіатські конквістадори є, хоч як це й дивно, перш за все «західники», навчені нести світло з Азії, орієнтуючись на грандіозні досягнення Європи минулого» [8, 619].

За допомогою аналогій з європейською культурою Ю. Яновський прирівнює національно-визвольні змагання 20-х років минулого століття до відомих сторінок італійської та французької історій. Митець залучає значну кількість імен, які були знаковими для Заходу. Так, Марченко в авторській інтерпретації виявляє себе новітнім маршалом Бернадотом, який «поки що не князь Понтекорво і не кронпринц Швеції, але він має всі дані для цього» [8, 218]; Остюк, що «вже сім років не скидає військової одежі» [10, 218], оволодіває військовою майстерністю; Галат нагадує 29-літнього генерала Французької «революції Лазаря Гош», який «дорівнювався лише Наполеону військовим генієм» [10, 219] тощо.

Образ України художньо моделюється як гармонійне синтезування Заходу і Сходу. Старий світ у художньому тексті – це стара, віджила, «присмеркова» Європа, тоді як світ новий зароджується на українській землі, серед широчині «безкраїх степів». У такому контексті «старе» дістає амбівалентну оцінку: це досвід, професіоналізм, вироблена, виплекана культура, мистецька традиція і, водночас, це порожнеча, втома, вичерпаність сил. «Нове» ж пов'язується з усім «українським», що характеризується як позитивне, бажане. Міць, здорова віталістична сила, потужна енергія – прикметні риси партизанського війська Шахая. Однак ставлення до «нового», як і до «старого», знов-таки підкреслено амбівалентне. Молодій силі (українським повстанцям) бракує досвідченості, розсудливості, дисциплінованості, організованості. Командири українського війська, що у творі представлені Шахаєм, Остюком, Галатом, Марченком ототожнюються з культурою, культурою приборкання, опанування простору, а народні маси – із некерованим, не міряним людською працею, вільним, зухвалим у своїй непідвладності і непередбачуваності відкритим простором – степом. Щоб мобілізувати села для оборони Успенівки, Марченко заохочує людей, обіцяючи їм «цистерну спирту» та французького «баракла повні вагони». Таким в авторському тексті зображується сьогодні, що символізує перехідний стан, характерний для нестабільних епох. «Ні на чиєму боці ще не почувалося переваги. Сміливість, хитрість і одчайдушність не в силі були подолати такої

сили французів. А французькі солдати вже почували втому, хотіли кави і пригадували, що вони, власне, б'ються проти революційного народу, за реакцію» [10, 214].

Українці, які невдоволені військом греків і французів і зневажають їх здібність, тепличність, зманіженість, все ж захоплюються професіоналізмом ворога, військовою майстерністю, вправністю й поклоняються йому. Чи не тому в наступному розділі роману Остюк опиняється в Парижі, щоб за океаном знайти сильні почуття й пристрасті, нову красу, нову естетику, почерпнути духовну енергію і потім надати її дивовижній і засадничій для майбутнього історичного циклу культурі Азії.

Йдеться не тільки про усталення себе у європейському просторі, але й про засвоєння принципово інакшого. Дискусійною є думка про те, що «Європа в образі Парижа бере реванш над своїм переможцем» [9, 31], хоча б тому, що в авторському тексті йдеться не стільки про конкретну тогочасну культурно-господарську й історичну категорію, скільки про поняття Європи як суми знань, набутих багатьма інтелектами протягом всієї історії, тобто категорію психологічну. Перебування Остюка в Європі, на нашу думку, символізує період духовної підзарядки героя, накопичення потенціалу нової віри. Так, Париж, цей бажаний «інший», став для українського маршала «приємною оазою» [10, 265]; тут «чуже» набуває ознак привабливості. Але, разом з тим, герой усвідомлює оманливість цього світу, тому не випадково, споглядаючи місто, Остюк чує, що воно рокоче «навкруги, як далеке завмираюче божевілля» [10, 265]. Отже, не техніку матерії, а техніку духу потрібно перейняти у Європи.

Західна цивілізація в художньому дискурсі Яновського позначена ресентиментом, задоволенням-і-протестом водночас. Європа (конкретніше – Париж) в образі жінки викликає в душі Остюка не лише захоплення, але й жах та співчуття. Лоретта, яку він пристрасно покохав, відкриває для українського маршала Європу. Назавжди в пам'яті Остюка залишаться ті архітектурні, історичні й культурні пам'ятки Парижа, з якими познайомила його ця жінка, а в душі – почуття заслуженої поваги до Західної Європи. Лоретта показала йому грандіозну цивілізацію й відкрила перед ним неосяжні перспективи.

Однак серед розкоші убрань французьких жінок, серед шиків європейських кафе та серед «пристрасного безуму» джазу Остюк відчував внутрішню порожнечу фаустівської цивілізації. Захід втратив сили, які здатні породити нових людей. Лоретта не може народити дитину, бо краса парижанки «мертва і неплідна». Її «гаркава, граціозна мова не покладеться в дитячі уста, бо діти тисячами котяться з брудних каналізаційних труб дном мутної Сени» [10, 274]. Й Остюк робить висновок, що «підсвідомо хотіти загибелі може тільки нація, яка кінчає історичну путь» [10, 274].

Такому Заходу протиставлено в авторському тексті власне українська філософія, на тлі «присмерковості» Європи вияскравлюється власна інакшість, тобто виокремлюється національна специфіка, яка має романтичний характер. «Присмеркові» класичної Європи (Франції) протиставляється український Ренесанс та ідея вітаїзму. Українська жінка-мати, представлена архетипною фігурою Великої Матері-України, – таку антитезу західній старій культурі подає Яновський.

Прикметно, що Остюк, попри всю симпатію до Європи, підкреслено свідомий власного українського кореня, тож він виокремлює на її тлі власну інакшість. Звідси і висновок героя про те, що зовсім іншою є «його країна – країна тільки матерів», де «печальна матір вирощує дітей, годує молоком і колише безліччю добрих мелодій. Та на старість немає кому її годувати – пішли сини в найми і соромляться матерніх пісень. Остюк пригадав своє жіноцтво – його доля була – терпіння. З народження до смерті працювати в полі і вдома. Молитися й плакати, класти життям за дітей, ледве розцвівши – бути вже безіменною річчю – таку жінку мав маршалів народ» [10, 269- 270]. Рядки тексту присвячені в цілому сумним роздумам над долею українського жіноцтва, матері народу бездержавного, позбавленої вдячних дітей, приреченої на несправедливе забуття. Це історичне прокляття, що тривалий час тяжіє над Україною. Тому природним видається бажання Остюка також почути з уст українських жінок «прекрасну вимову багатозвучних слів, завмерти від їхнього мелодійного

сміху – і потім піти на неймовірні торттури, у скажену роботу, до осяйних високостей» [10, 270]. Герой усвідомлює значимість *чужого* для повернення до *свого* «я».

Автор творить образ Великої Матері-України, що завжди повертає собі своїх синів. Узагальнений образ матері в Юрія Яновського і страждальний, і, водночас, активний. Мати в авторському дискурсі – основа роду, джерело духовності й моралі.

Висновки. Східна парадигма в художній прозі 20-х років ХХ століття конкретизується й пов'язується в межах дихотомії Схід / Захід з ідеєю пробудження життєвої сили, ентелехії, що інспірує подолання зовнішнього і внутрішнього рабства й зумовлює перспективи нової цивілізації. Західна ж збігається з парадигмою «присмерку» Європи, викликає переживання краху цивілізації, що стався через непоправний знос у ній усіх духовних змістів і цінностей. Образ України художньо моделюється як гармонійне синтезування Заходу і Сходу.

Список використаної літератури

1. Андрусів С. М. Модус національної ідентичності: Львівський текст 30 - х років ХХ ст. Тернопіль: Джура, 2000. 340 с.
2. Безхутрий Ю. М. Хвильовий: проблеми інтерпретації. Харків: Фоліо, 2003. 495 с.
3. Білецький О.І. Проза взагалі й наша проза 1925 року. *Літературно-критичні статті*. Київ: Дніпро, 1990. С. 51 – 90.
4. Дніпровський І. Яблуневий полон: *Вибрані твори*. Київ: Дніпро, 1985. 359 с.
5. Коломієць Л. Етичний феномен «громадської людини» Миколи Хвильового: образ Фауста як символ українського відродження. *Молода нація*. Київ, 1996. С. 31 – 40.
6. Рікер П. Історія та істина. Київ: Видавничий дім «КМ Академія», Університетське видавництво «Пульсари», 2001. 396 с.
7. Хвильовий М. Твори: у 2 т. Київ: Дніпро, 1990. Т. 2. 925 с.
8. Хвильовий М. Твори: у 2 т. Київ: Дніпро, 1990. Т. 1. 650 с.
9. Чумаченко О. Український «кіплінгіанець» Ю. Яновський (Перспективи модернізму в «Чотирьох шаблях»). *Слово і час*. 1998. №3. С. 28 – 31.
10. Яновський Ю. Твори: В 5 т. Київ: Дніпро, 1983. Т. 2. 424 с.

References

1. Andrusiv, S. M. (2000). *The Modus of National Identity: Lviv Text of the 1930s. Monograph*. Lviv (in Ukr.)
2. Bezhutriy, Y. M. (2003). *Khvylovyi: problems of interpretation*. Kharkiv: Folio, 495 (in Ukr.).
3. Biletskyi, O. (1990). Prose in general and our prose in 1925. *Literary and critical articles*. Kyiv: Dnipro. 51 – 90 (in Ukr.).
4. Dniprovsky, I. (1985). Apple is full: *Selected works*. Kyiv: Dnipro (in Ukr.).
5. Kolomiets, L. (1996). Ethnic phenomenon of "public man" by Mykola Khvylovy: image of Faust as a symbol of Ukrainian revival. *Moloda natsiia (Young nation)*. Kyiv, 31 – 40 (in Ukr.).
6. Ricker, P. (2001). *History and Truth*. Kyiv. Publishing House "KM Academy", University Publishing House "Pulsari". Kyiv (in Ukr.).
7. Khvylovy, M. *Works: in 2 vol. Vol 2*. Kyiv: Dnipro (in Ukr.).
8. Khvylovy, M. *Works: in 2 vol. Vol 1*. Kyiv: Dnipro (in Ukr.).
9. Chumachenko, O. (1998). Ukrainian "Kiplingian" Y. Yanovsky (Perspectives of Modernism in "Four Seams"). *Slovo i chas. (Word and time)*. Kyiv, 28 - 31 (in Ukr.).
10. Yanovsky, Y. (1983). *Works: in 5 vol. Kyiv, Dnipro, 2. 424* (in Ukr.).

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 INTERPETATION OF EAST/WEST IN UKRIANIAN PROSE IN THE TWENTIES OF THE XX CENTURY

Abstract. Introduction. The article is motivated by the opinion that in the metatext of Ukrainian artistic prose of the 20-ies of the XX century the East / West problem was actualized. Images of East and West are presented as artistic components of the philosophical and aesthetic paradigm of the "Asian Renaissance", which is associated with the great prospects for Ukraine's development. In this context, the literary works by Mykola Khvylovy, Ivan Dneprovsky, Yuri Yanovsky and others are analyzed.

Purpose. To reveal the essence and discernment of the East / West and Ukraine in the metatext of artistic prose of the 20s of the twentieth century.

Results. The theme of the East and West is artistically realized in the works of Ukrainian writers of the first decades of the twentieth century, but it is most widely and interestingly represented in the Vaplite literary discourse.

Eastern and Western episodes are read as realistic sketches and, at the same time, are marked by a symbolic convention. In vain, some of the critics of that time reproached writers for the detachment of their works of art from the real national soil, for lack of social issues and self-contained excitement.

The images of East and West in the metatext of literature of the romanticism of Vitaism are presented as artistic elements of the philosophical and aesthetic paradigm of the "Asian Renaissance", which is associated with the great prospects for Ukraine's development. At the same time, writers specially collect the type and traditions-national details from the real-time life (language, customs, peculiarities of the steppe Ukraine, etc.) that they needed for artistic creation of the picture of the Ukrainian world as a kind of spatial-mental paradigm of Eurasia and a universal territorial-spiritual micro-galaxy. Many examples of this are given by Y. Yanovsky, O. Dosvitnyi, M. Yohansen, I. Dnieper, and M. Khvylovyi, in the texts of which repeatedly reveal the images that embody the concept of "Asian Renaissance".

The image of Ukraine is artistically modeled as a harmonious synthesis of the West and the East. The old world in the artistic text is an old, outdated, "twilight" Europe, while the new world originates on Ukrainian soil, among the vast "endless steppes." In this context, the "old" receives an ambivalent assessment: it is experience, professionalism, developed, cultivated culture, artistic tradition and, at the same time, it is emptiness, fatigue, exhaustion of forces. "New" is also associated with all "Ukrainian", which is characterized as positive, desirable. **Originality.** In the metatext of Ukrainian artistic prose of the 20s of the 20th century, the idea of the Asian Renaissance, which manifests itself through the disclosure of the East / West and Ukraine, is artistically embodied.

Conclusion. The Eastern paradigm in the artistic prose of the 20th century of the twentieth century is specified and linked within the dichotomy of East / West with the idea of awakening the vitality, the enthusiasm of the empowerment of overcoming external and internal slavery and predetermining the prospects of a new civilization. The West, however, coincides with the paradigm of the "twilight" of Europe, causes the perception of the collapse of civilization, which has been caused by irreparable destruction in it of all spiritual content and values. The image of Ukraine is artistically modeled as a harmonious synthesis of the West and the East.

Key words: prose, text, novel, short story, author, fictional specifics, Asian Renaissance.

Одержано редакцією – 20.03.2018 р.

Прийнято до публікації – 17.04.2018 р.

УДК 821.161.2-3(092)Захарченко

КРИВОПИШИНА Катерина Сергіївна
здобувач кафедри української літератури та
компаративістики Черкаського національного
університету імені Богдана Хмельницького
e-mail:krkaterina@ukr.net

АНТРОПОЦЕНТРИЗМ І ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ РАННІХ ПОВІСТЕЙ ТА РОМАНІВ ВАСИЛЯ ЗАХАРЧЕНКА

У статті розглянуто особливості реалізації антропоцентризму як магістральної риси раних повістей та романів письменника-шістдесятника Василя Захарченка («Стежка», «Ярмарок», «Клекіт старого делеки», «Котилися вози з гори»). Письменник збагачує лірико-психологічну оповідь, характерну для новелістики, складною соціальною проблематикою. В. Захарченко майстерно показує як на тлі складних історичних умов можна залишатися людиною і плекати в душі високі моральні принципи, а можна духовно деградувати. Детально розглянуто художні особливості (багатство мови, тропіка, стилістичні засоби) першого великоформатного твору письменника «Ярмарок». Саме з роману «Ярмарок» бере початок

приналежність В. Захарченка канонам неореалізму, формуються продуктивні для автора художні прийоми, кристалізується антропоцентризм світоглядних позицій. У центрі цього твору, як і багатьох наступних, – людина-трудівник.

Ключові слова: *творчість шістдесятників, проза В. Захарченка, антропоцентризм, неореалізм, художність, мова твору*

Постановка проблеми. Творча еволюція Василя Захарченка мала поступальний характер. Прийшовши в літературу з короткими оповіданнями-новелами д 60-ті роки ХХ століття, відштовхнувшись від новели-факту, новели-замальовки (перші журналістські спроби) він поступово апробував свої сили д більших епічних формах – повістях, а згодом і романах, де, на нашу думку, найбільше реалізувався і викристалізувався його талант.

Аналізуючи жанрово-стильові особливості ранньої прози В. Захарченка, слід врахувати, з одного боку, ситуацію в радянській прозі 70-80-х років зі зверненням до виробничої тематики та вірності канонам соцреалізму, з другого – треба презентувати своєрідність творчої натури письменника, який швидко відійшов від тогочасної тенденційної прози на шлях вироблення власного авторського стилю та пошуки «свого» формату соціально-психологічного роману.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Окремі проблемно-тематичні параметри прози В. Захарченка висвітлювали І. Дзюба, М. Слабошпицький, В. Поліщук, Л. Кавун, О. Логвиненко. Проте виявлені розвідки не заповнюють інформаційного вакууму навколо постаті цього талановитого та глибокого прозаїка, адже присвячені переважно інтерпретації окремих творів митця. Нами не виявлено й літературознавчих досліджень із глибоким аналізом художніх особливостей та антропоцентризму ранніх повістей та романів В. Захарченка.

Таким чином, відсутність розробки окресленої нами проблеми художніх особливостей перших повістей та романів В. Захарченка зумовлює **актуальність** нашого дослідження.

Мета статті – проаналізувати специфіку антропоцентризму та художні особливості перших повістей та романів В. Захарченка (на матеріалі романів «Міра милосердя», «Клекіт старого лелеки», «Котилися вози з гори», «Моцар»). Художні особливості ранньої великоформатної прози проілюструвати на прикладі роману В. Захарченка «Ярмарок».

Виклад основного матеріалу. Потребу написати щось значуще – великоформатне – письменник відчув вже після виходу першої збірки новел «Співучий корінь» у 1964 році. Цікаво, що перші збірки виходили саме кишенькового формату і найближчі критики – батьки митця – дивувалися з того, відзначаючи певну неповноцінність такого доробку. Батько письменника, Іван Харитонович, був малограмотним, тому творів сина не читав, але формат і обсяг оповідань були для нього першими критеріями професіоналізму. В автобіографічній повісті «У морі немає броду» пізніше В. Захарченко зауважує, наскільки цінними були для нього поради рідних, що він завжди «пробував дивитися на написане очима батька», «це мені помагало не вийти з правди, втриматися в її зоні» [1, 272]. Саме батько надихнув прозаїка звернутися до великоформатної прози: «Батька якось заціпав маленький розмір моїх книжок. – А ти все ж поспробуй написати товсту. Вона і замічкаша буде, і сказати в ній можна буде більше» [1, 272].

Уперше за межі малої прози В. Захарченко виходить у 1968 р, звернувшись до повістєвого жанру і дебютувавши твором «Стежка». Але розкриття ситуації, взятої письменником з життя, не вдається йому до кінця, на передньому плані – незамаскований виховний характер оповіді, персонажі виписані панорамно, конфлікт розроблено достатньо умовно.

Перший невеликий за обсягом роман «Міра милосердя» (1989) постає з повісті «Постріл» (1982) і закреслений в класичних канонах жанру. Зробити роман із надрукованої вже раніше повісті В. Захарченку порадив колега – письменник Микола Рябий, якому автор надіслав повість. За словами митця, це була перша і чи не єдина спроба

«переробити», «допрацювати» твір. І, на думку самого автора, не досить вдала. Перечитуючи свої твори, В. Захарченко навіть без критиків, самостійно не раз знаходить «слабкі місця» (наприклад, останні розділи роману «Прибутні люди»), але жодного разу після невдалої спроби митець більше не допрацьовував вже опублікованого.

У романі «Міра милосердя» митець звертається до теми людських взаємин, але відчутно, що йому бракує власного досвіду та знань із психології людських стосунків, тому твір в результаті має послаблену розробку мотивації вчинків героїв та недостатню художню густину. Хоча, незважаючи на те, що перша спроба звернення до романного жанру і не була вдалою (позначеною учнівством), письменник, на нашу думку, відчув його переваги та активніше продовжив роботу в цьому напрямку.

Еволюція Захарченка-романіста відбувається під знаком розширення його життєвого досвіду, письменник збагачує свою лірико-психологічну оповідь складною соціальною проблематикою.

Така риса як нарисовість, притаманна новелам письменника, продовжує домінувати у тих великих жанрових формах, де зображено колізії повоєнного села. При цьому митця цікавлять такі соціальні явища, які мають морально-етичне забарвлення: зв'язок поколінь, («Клекіт старого лелеки»), зловживання спиртним («Котилися вози з гори»), скупість та жорстокість людини («Моцар»). Автор показує, як на тлі складних історичних умов (колективізація, повоєнне лихоліття) можна залишатися людиною і плекати в душі високі моральні принципи, а можна духовно деградувати.

Жанрові шукання В.Захарченка багато в чому визначаються принципово важливим для письменника завданням – накопичити, зберегти «духовне» добро, народнупадщину й передати її нащадкам. Бажання зафіксувати народну педагогіку, мораль, життєві принципи, на нашу думку, керують письменником при розробці перших романів «Ярмарок», «Котилися вози з гори», «Клекіт старого лелеки».

В. Захарченка тих часів можна безперечно зараховувати до «селянських» письменників, адже він знав життя селян із середини і в першу чергу писав для них. Як зазначає сам письменник в інтерв'ю: «Коли працював над першими книжками, переді мною живі були образи моєї матері, батька, односельців. Писав, можна сказати, для них» [3, 5]. Можна стверджувати, що творчий процес Василя Захарченка характеризується складним переплетенням особистих спостережень, вражень, думок та відчуттів із уявленням про читача, проекцією на нього. Мудрий читач ніби бере участь у співтворчості, він незримо присутній, письменник добирає такі виражальні засоби, які неодмінно донесуть його думку до читача.

Антропоцентризм – безумовно магістральна риса перших романів В. Захарченка. Людина з широким спектром її почуттів і переживань у першу чергу цікавить митця. Варто відзначити, що саме людина праці, сільський трудівник стає головним героєм перших романів. Можна сказати, що життя людини, сприйняття нею прекрасного стаємагістральною цінністю у світоглядних орієнтирах автора.

Герої В. Захарченка – це люди, які вже усвідомлюють свою особистість, своє призначення на землі. Вони наділені високими моральними чеснотами та розумінням прекрасного. Образи, які розробляє письменник, знаходяться в епіцентрі тяжіння до ідеалу прекрасного, що стає складовою частиною їхнього буття та внутрішнього світу і зумовлює характер життєвих вчинків. Можна стверджувати, що прекрасне постає найважливішою координатою художньої прози В. Захарченка.

Водночас, в антропоцентричній концепції прози В. Захарченка поняття прекрасного тісно переплітається з народною педагогікою, філософією та релігією. Так, в образах Данила Заставного, Кирила Шугая, Никифора Глигала (Горпиночка), Семена Меженного та ін. високохудожньо і натхненно передано закоханість митця в людину-творця з народу – хлібороба, мірошника, тесляра, стельмаха. Опис краси праці, замилювання роботою людини часом навіть домінує над таким продуктивним і вдалим для письменника змалюванням пейзажів. Часом змалювання природи і возвеличення праці

зливаються в єдину симфонію: «Сад стояв проти неба й цвів, наче усміхалося немовля. Пелюстки цвіту були вмочені в небесну синяву й звідси, із землі, здавалися Кирилові ще більше підсиненими. А бджоли все гули й гули, зовсім не порушуючи тиші саду й тиші, що встоювалась у Кириловій душі, бо гудіння їхнє створювало музику, лад якої був зрідні ладом цієї тиші. [...] Кирило аж дивувався: невже оце він сам, своїми руками його посадив, плекав, поливав, обрізав гілля, закутушував на зиму стовбури соломкою [...]». І ось тепер зацвіла його робота легким підсиненим цвітом» [2, 71].

Варто відзначити й досконале володіння письменника матеріалом, коли він береться художньо відтворювати той чи інший процес праці. Про що б не писав В. Захарченко: про роботу садівника, стельмаха, мірошника, – то завжди прискіпливо вивчав принципи та механізми, знайомився з людьми цих професій, адже у автора було надзавдання – дотриматися принципів реальності та правдивості, закарбувати та передати нащадкам колорит доби, уявлення, спосіб життя предків.

Активно звертається автор і до виражальних засобів лірико-психологічної оповіді, віддаючи перевагу при цьому внутрішньому монологу героїв, вираженому найчастіше невластне прямою мовою. Авторський голос зведений до мінімуму і лише відтіняє інтонації оповідного та роздумливого тону героя. У ранніх творах В. Захарченко упевнено розробляє цю продуктивну в подальшому манеру викладу оповіді від III особи із вдалим чергуванням різних планів (внутрішній монолог, невластне пряма мова, бачення подій іншими персонажами), що створює враження першоособової оповіді. Лише кілька творів в доробку письменника насправді написані від I особи (повість «Брат милосердний», романи «Слово про батька», «Білі вечори», «Талан»), але вже у ранніх романах («Ярмарок», «Котилися вози з гори») і надалі(в романах «Довгі присмерки», «Великі лови») створюється враження бачення подій саме очима головного героя. За словами самого письменника, він не раз отримував схвальні відгуки читачів, вражених майстерністю передачі оповіді, яким після прочитання твору важко було усвідомити: «Від якої ж особи веде оповідь автор?».

Роман «Ярмарок» (1986) можна вважати першим майстерно закroєним зразком соціально-психологічного роману з життя села, який є візитівкою письменника. Роботу над ним автор почав у 1982 році. За висловлюванням митця, твір виріс із оповідання «Крила», яке, в свою чергу, постало на образі та історії реального вітряка, побаченого в Чорнобаївському районі Черкаської області. Тут письменник дотримується правдивості в найменших дрібницях, тому він уважно знайомиться із механізмом роботи млина загалом, як художник занотовує найменші деталі, щоб потім на сторінках роману «оживити» вітряк, зафіксувати досвід та традиції для прийдешніх поколінь.

Важливість цього твору відзначили уже перші рецензенти роману у 80-ті роки. Зокрема, письменник М. Негода зауважив, що «написаний в кращих традиціях сучасного реалістичного роману, «Ярмарок» Василя Захарченка збагатив українську радянську прозу» [4, 3]. Варто зауважити, що і цей роман, і загалом всі твори прозаїка з різних причин часто оминала офіційна критика. По-перше, у зв'язку з тим, що в 70-ті роки митець потрапив під «чистки» і був репресований «за буржуазний націоналізм» – отримав п'ять років таборів, з яких «відбув» на Уралічотири. По-друге, перші збірки письменника 60-х років були вилучені з бібліотек, а ті, що з'явилися за часів Незалежності України, – мали досить скромні тиражі. Саме тому сьогодні чималий набуток В. Захарченка потребує професійної оцінки та літературно-критичного аналізу як в контексті руху шістдесятників, так і сучасного літературного процесу, адже найновіша збірка новел «Таке поліття» вийшла друком у 2012 р.

Роман «Ярмарок» можна з впевненістю називати романом-хронікою, адже тут скомпоновано події великого відрізка часу (понад півстоліття), до того ж, виклад ведеться в хронологічних межах від раннього дитинства і до смерті головного героя Кирила Шугая. Органічно вплетеними в життя цього персонажа постають історичні події (Перша світова війна, Друга світова: відступ і наступ радянських військ), історичні процеси (колективізація, розкуркулення), національні трагедії (голод 1932-1933 рр. та 1947 р).

Метафоричний образ ярмарку, винесений у заголовок, є своєрідним обрамленням твору – ним починається і завершується роман. Використання образу ярмарку, на нашу думку, створює поетичний підтекст, ліризує оповідь, при цьому найбільшого ліризму автор досягає наприкінці роману, обґрунтовуючи назву твору та підводячи читача до своєрідних «висновків»: «Усе життя наше – великий ярмарок. На твоєму ярмарку було стільки принад, стільки різних спокус [...] Всього було так багато, що можна було просто голову потеряти, вибираючи те, що тобі треба... А умови цього ярмарку жорстокі. Що б ти не вибрав, плата за це одна – твоє життя... От і пильнуйся, вибираючи, щоб не промахнутись, – щоб не покласти всього себе на пару череп'яних свистунців» [2, 223].

Метафоричними можна вважати і назви розділів роману: «Сад», «Млин», які розбивають твір на дві рівноцінні частини. Саме навколо саду і млину відбуваються найдраматичніші колізії в романі. Образ саду дуже місткий, це мірило цінностей: одні його плекають, як і сад душі, інші – руйнують або отримують з нього зиск. Сад, як і млин, – це витвори людських рук, а це підкреслює антропоцентричність першого повноцінного роману В. Захарченка. Загалом, винесення наскрізної метафори в заголовки твору – характерна і продуктивна риса В. Захарченка, на якій вперше наголошує дослідник В. Поліщук: «Одним із улюблених у письменника можна назвати використання наскрізних метафор, з допомогою яких митцеві таки вдається «згустити» художню палітру» [5, 34].

Безперечно, «Ярмарком» автор зарекомендував себе і майстром у царині стилістики твору – вона увібрала перлини фольклору, багатство та образність народної мови. В. Захарченко заявив себе знавцем фразеології рідного народу, при чому «живі» вислови філігранно та органічно вплетені в текст, не перевантажуючи його. Найчастіше письменник використовує багату народну лексику в діалогах персонажів: «– Та хіба ж це дорого? По ваших же грошах віддаю, – чулось над головою. – А ви що, мені в кишеню заглядали? Може, в мене там вітер свище і вовки виють?» [2, 16].

Прислів'я, приказки, порівняльні звороти, діалектизми, записані із вуст сільських жителів, надають творові народного колориту, увиразнюють передачу реалій того часу: «не роз'їдайтесь на малого», «хреста на вас нема, дядьку» [2, 17], «дурні ви, діду, як ступа», «як розпустився, ні стейки йому, ні гейки» «гастиряка такий», «де тебе носить бенеря» [2, 24], «бреш, та не спіши» [2, 28], «щоб ти був живий і здоровий ще сто й один год», «перебрав... джмелі загули з незвички» [2, 60], «чуже добро переїдає йому печінки» [2, 70], «чуже добро їм сльозами віділлється» [2, 92], «тіль-тіль не горгонулась із самої гори» [2, 167].

У «Ярмарку» В. Захарченко чи не вперше звернувся до прийому психологічного паралелізму, який згодом стане одним із продуктивніших у його доробку, своєрідною «візитівкою». Завдяки цьому читач насправді може «смакувати» образами, переживати почуття разом із персонажами твору: «Рахманно стояли яблуні, звисивши до землі коромисла гілок у рясних яблуках. Кирило пройшов садом з кінця в кінець, повернувся і посунув до хати. І тут у нього над головою прохурчало червоне яблуко. Засміялися десь збоку. Кирило озирнувся і побачив Христю поміж порічок» [2, 58]. Багата народна мова, зокрема добірні прислівники («рахманно»), дієслова («посунав», «прохурчало»), метафори («коромисла гілок») ліризують оповідь, створюють потрібний художній об'єм. Знайомство персонажів, розгортання конфліктів, кульмінація твору тощо – згодом природа стане обов'язковим елементом, тлом основних перипетій, які відтворює на папері В. Захарченко.

Звичайно, не позбавлений перший роман і відвертих недоліків. Так, дещо непослідовною здається оповідь автора про розкуркулення роду Шугаїв, у яких відібрали все майно, але виселили лише за межі села, а згодом навіть дозволили повернутися. Також є елементи відвертої пропаганди колективізації, аргументи на користь спільної власності, обов'язкові для творів того часу.

Висновки. Саме з роману «Ярмарок» бере початок приналежність В. Захарченка канонам неореалізму, формуються продуктивні для автора художні прийоми, кристалізується антропоцентризм світоглядних позицій. У центрі цього твору, як і

багатьох наступних, – людина-трудівник з її звичайними клопотами, щоденними турботами та радощами. Водночас, письменник заявляє про себе як про знавця народної мови, звичаїв, педагогіки, філософії. Митець вміло ліризує оповідь, застосовуючи психологічні паралелізи та інші художні засоби. В. Захарченко ставить та вирішує завдання не лише естетичні та літературні, а набагато ширші – суспільні, і навіть виховні.

Список використаної літератури:

1. Захарченко В. Клекіт старого лелеки: романи, оповідання. К.: Рад.письменник, 1989. 395 с.
2. Захарченко В. Лозові кошики: роман, оповідання. К.: Рад.письменник, 1986. 368 с.
3. Кривопишина К. «Я почуваю себе вдома скрізь, аби тільки в Україні» (інтерв'ю з В. Захарченком). *Черкаський край*. 2011. №3 (14 січня). С. 5.
4. Негода М. З народних глибин: Книги наших земляків (рецензія на роман В. Захарченка «Ярмарок»). *Молодь Черкащини*. 1986. 22 березня. С. 3.
5. Поліщук В. Василь Захарченко: Штрихи до творчого портрета. Черкаси: Сіач, 1997. 55 с.

References

1. Zakharchenko, V. (1989) *Crying of the Old Storks: novels, stories*. K.: Rad.pysmennyk (in Ukr.)
2. Zakharchenko, V. (1986) *Vine baskets: novel, story*. K.: Rad.pysmennyk (in Ukr.)
3. Kryvopyshyna, K. (2011) «I feel at home everywhere, if only in Ukraine» (interview with V. Zakharchenko) *Cherkasskiy kray (Cherkassy area)*. No. 3 (January 14). P.5. (in Ukr.)
4. Negoda, M. (1986) From the folk depths: Books of our countrymen (review on the novel by V. Zakharchenko "Fair"). *Molod Cherkaschyny (Youth of Cherkassy Region)*. 1986. March 22. P. 3 (in Ukr.)
5. Polischuk, V. (1997) *Vasyl Zakharchenko: Strokes to the creative portrait*. Cherkasy: Siyach (in Ukr.)

KRYVOPYSHYNA Kateryna Serhiivna

Bohdan Khmelnytsky National University at Cherkasy,
the Department of Ukrainian Literature and comparative studies
e-mail: krkaterina@ukr.net

ANTHROPOCENTRISM AND ARTISTIC PECULIARITIES OF VASYL ZAKHARCHENKO'S EARLY SHORT STORIES AND NOVELS

Abstract. Introduction. The evolution of Zakharchenko as a novelist is realized under the sign of the expansion of his life experience, that's why the writer enriches the lyrical and psychological narrative with a complex social problem, which is typical for novels. The anthropocentrism and humanism are the intersecting features of the first novels and stories. Vasyl Zakharchenko shows skillfully how one can remain a person and cultivate high moral principles even in difficult historical conditions, or can be degraded spiritually.

Purpose. To analyze the specificity of anthropocentrism and artistic peculiarities of Vasyl Zakharchenko's first short novels and novels (based on the material of the novels "Measure of Mercy", "The Crying of an Old Stork", «Wagons were Rolling down from the Mountain", "Mozar"). Artistic peculiarities of the early large-format prose illustrated on the example of Vasyl Zakharchenko's novel "Fair".

Originality. Vasyl Zakharchenko's creative work is still not properly appreciated by literary critics. Our investigation is the first attempt to outline the artistic peculiarities of the early short novels and novels written by Vasyl Zakharchenko, in particular forming of anthropocentrism as the most striking feature of the creative work of the writer.

Results. Anthropocentrism is certainly the mainline feature of Vasyl Zakharchenko's first novels. The writer is primarily interested in a person with a wide range of his/her feelings and experiences. The characters of Vasyl Zakharchenko's novels are people who are already aware of their personality, their purpose on the earth. They are endowed with high moral virtues and an understanding of the beauty. At the same time, in the anthropocentric concept of prose by Vasyl Zakharchenko, the notion of beauty is closely intertwined with folk pedagogy, philosophy and religion. Therefore, the language of the first novels of the writer, in particular the novel "Fair", is rich in proverbs, sayings, phraseological units, metaphors, and psychological parallels. Such means make the narrative more lyrical, create the necessary artistic volume. The beginning of Vasyl Zakharchenko's affiliation to neo-realism canons starts in his novel «Fair», productive artistic techniques for the author are formed here, anthropocentrism of ideological positions is done. In the center of this work, as well as in many others, is a man-worker.

Conclusion. The article shows the peculiarities of the formation of anthropocentrism as the main feature of Vasyl Zakharchenko's early works. Beginning with the novel "Fair", the image of human life,

the perception of beauty becomes a leading value in the author's ideological orientations. All the prose by Vasyl Zaharchenko, his diaries are still on the margin of Ukrainian literary studies, that's why they should be of a great interest both to researchers of the works of the writers of the sixties and in the context of the modern literary process.

Key words: creativity of the writers of the sixties, prose by Vasyl Zakharchenko, anthropocentrism, neorealism, prose, artistic means, language of the work.

*Одержано редакцією – 26.03.2018 р.
Прийнято до публікації – 17.04.2018 р.*

УДК 821.161.2-31.09

ДЖИГУН Людмила Миколаївна,
кандидат педагогічних наук, доцент, доцент
кафедри психології та педагогіки
Хмельницького національного університету
e-mail: dlm.757678@gmail.com

ІСТОРИЧНА ЗУМОВЛЕНІСТЬ ТВОРЕННЯ СПОГАДІВ (на прикладі діаспорної літератури)

У статті осмислено історичне минуле України й української нації в культурному просторі соціуму, яке, на думку мемуаристів, було конче необхідним задля виявлення національної ідентичності як і, утім, наближення здобуття державної незалежності. З'ясовано, що спогадова література письменників української еміграції репрезентує соціально-культурний досвід нації, звертається до травматичних, а почасти драматичних, сторінок, втрати державності у ХХ столітті. Історична зумовленість творення спогадів – це спосіб зберегти історичну пам'ять, увиразнити можливість особистісного та національного самовираження.

Ключові слова: історичні події, нефікційна проза, ідентичність, діаспора, мемуари, епістола, щоденник, історичний часопростір, жанр.

Постановка проблеми. Мемуари розширюють знання читачів про минулі події важливої історичної та культурної ваги. Кожен автор крізь спектр спогадової літератури в мемуарах розкриває історичний світогляд, знання історії рідного краю, України, життя і побут інших країн світу (дорожні нотатки Я. Рудницького, Л. Палій, В. Вовк, Ганни Черинь та ін.) чи тієї держави, що стала другою батьківщиною для мемуариста. Художній історизм відбито в щоденниках, листах, нотатках, тревелогах, записниках, усній оповіді, оприявнюючи власний кут зору автора, його погляд на ту чи іншу історичну подію. Проте в українському літературознавстві досі немає комплексного дослідження спогадової літератури, яка виходила з-під пера письменників-емігрантів, а тому проблема залишається актуальною з огляду на пильну зацікавленість сучасними дослідниками жанрово-стильовими особливостями становлення і розвитку української нефікційної прози.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Студії над специфікою творення вітчизняної мемуарної прози активно розробляли й продовжують розробляти в українському літературознавстві відомі науковці О. Галич, В. Кузьменко, Г. Мазоха, Т. Черкашина, О. Рарицький, А. Ільків. Нефікційна проза зацікавила молодих дослідників, які захистили кандидатські дисертації, зокрема Т. Швець («Щоденник Докії Гуменної: типологія жанру, історико-літературний контекст»), А. Цяпа («Автобіографія як проекція творця та національно-культурні традиції (Улас Самчук, Еліас Канетті)»), І. Котяш («Автобіографічний образ в епістолярії Спиридона Черкасенка»), К. Танчин («Щоденник як форма самовираження письменника»), Т. Гажа («Українська літературна мемуаристика другої половини ХХ століття: становлення об'єктного і суб'єктного типів»). Науковому

осмисленню проблеми в українській гуманітаристиці передують праці світових учених, серед яких Ж. Женет, М. Мігель, Ф. Лежен, Д-Г Пайо, Ж. Шупо та ін.

Мета статті – з'ясувати історичну зумовленість творення спогадової літератури письменниками українського зарубіжжя, виявити концептуальні жанрово-стильові особливості відповідно до сучасних наукових методологій.

Виклад основного матеріалу. Епохальні історичні зміни відбулися в ХХ столітті, свідками яких стали письменники: дві світові війни, виникнення комуністичних і фашистських тоталітарних режимів, а відтак розкол світу на два табори і холодна війна між ними. Минуле століття щедре на доленосні наукові винаходи й відкриття в різних сферах життєдіяльності людини. Кінець ХХ століття ознаменувався інформатизацією та глобалізацією, – усі ці процеси більшою чи меншою мірою знайшли своє втілення у спогадовій літературі письменників української еміграції. До речі, У. Самчук чітко задекларував життєве кредо: «Хочу бути літописцем українського простору в добі, яку сам бачу, чую, переживаю» [12].

Художниця і письменниця Є. Розгін (26.03.1895, с. Немиринці на Хмельниччині – 19.06.1980, Детройт, США; рідна сестра Костя Туркала; учениця М. Бойчука) у своїх спогадах «Турботами матері» переповідає перипетії життя на Поділлі тривожного 1919 року, саме тоді «осінь була холодна, дощова і трагічна для нашої країни. У родині мого батька о. Тимофія повно смутку й турбот. Сестру Олю з донечкою Женцею відправили вже тиждень тому до Кам'янця-Подільського до чоловіка М. Садовського, що тоді працював у штабі Отамана Петлюри». А сестра Віра саме тоді повернулась із-за кордону після майже дворічного перебування у капелі Кошиця. З нею прибув її наречений, лікар Андрій Журавель (1892–20.10.1938 р., член Центральної Ради.

Історичні події революційної та пореволюційної доби в спогадах Є. Розгін зображено без прикрас, в екзистенційному полі постійної тривоги за життя, за майбутнє, бо не знати які сюрпризи завтра принесе доля. А принесла чимало клопотів, бо «другого дня до села увірвалася більшовицька банда», «мама мусіла щодня пекти хліб, бо перехожі більшовики заходили до хати і вимагали хліба». Була подивована, коли один, цілуючи руку, прошепотів: «Я Федя, брат Вашого зятя Михайла». Він відстав від своєї української частини і пристав до більшовиків, щоб пробратись до Кам'янця-Подільського. «Мама зразу збагнула їхню помилку. Щоб вони не потрапили до рук більшовиків, вона вивела їх через церковну фіртку за церкву, показала дорогу на Кам'янець-Подільський». Авторка спогадів емігрувала з України під час війни, а до цього мешкала біля Проскурова, потім – в Дніпропетровську. Мама і сестра Віра жили біля Євгенії в с. Ружична (нині у складі м. Хмельницький). Мемуарист згадує: «Через кілька років мама довідалася, що Федя зі своїм товаришем тоді щасливо добралися до Кам'янця-Подільського, а звідти – до Польщі. А десять років пізніше я відвідала с. Немиринці, зайшла до тієї хати, де я і всі мої сестри й брати народилися, провели дитинство й молодість. Хата мала уже жахливий вигляд. У ній містилася школа. Кругом садиби не було тину, від плодкових дерев залишилися лише стовбури, не було уже ні квітників, що їх колись ми так плекали, не було навіть трави зеленої. Все винищено, немов після пожежі. Перебуваючи в селі, я відвідала також наших знайомих селян, які дуже привітно мене зустріли й тепло згадували колишні часи» [15, 8].

В останньому реченні авторка з теплотою в серці передає хвилюючі моменти зустрічі з отчим краєм, де минули її дитячі та юнацькі роки, і тоді вони були безтурботні, радісні, світлі, відтак селяни «тепло згадували колишні часи», поради ж принесли сум і тривогу в кожну оселю податками, позиками, репресіями і голодом. Прикметно, що й за океаном, на американській землі, Є. Розгін з особливим пієтетом, зворушливо згадувала широкі простори рідного Поділля й милу Україну, що несла терновий вінок у ХХ столітті. Патріотичні почуття щеміли в душі, бо, як казав У. Самчук, «вічним, незмінним і найсвятішим в житті кожної без винятку людини є Батьківщина... Хто має Батьківщину, хто її чує, любить, той має для чого жити. Жити для Батьківщини – це значить жити для себе, для своїх предків і для своїх нащадків» [12].

Публікуючи корпус листів видатних осіб, діячів науки і культури до І. Огієнка, упорядники зазначають: «Події першої половини та середини ХХ століття вивели на історичну арену багато яскравих постатей. Серед українських діячів тієї пори виділяється особистість, яка залишила значний слід в історії України як під своїм світським ім'ям так і під церковним. Ця людина увійшла в історію як професор Кам'янець-Подільського університету та як архієпископ Холмський і Підляшський Іларіон (з 16 березня 1944 р. – митрополит), згодом митрополит Української греко-православної церкви в Канаді. Постаць Івана Огієнка у листах його кореспондентів» [11, 10].

Про захоплення більшовиками Кам'янця-Подільського, як столиці УНР, і перші враження від господарів нової долі йдеться у листі (2.10.1920) Л. Білецького, адресованого І. Огієнку, який тимчасово замешкав в польському Тарнові: «Трусів в університеті не було завдяки тому, що комісаром був Волянський. Він багато поміг Університетові в цьому. Лише спочатку вступу радянської влади «товарищі» заходили до Університету чим-небудь пожитись, і їх першим ділом [?] заводив до Вашого помешкання. Із тих шаф, що стояли у Вашій гостинній пропали речі всі, але хто взяв, чи «товарищі», чи [?] нам не відомо» [11, 131].

Рідний брат Є. Розгін Кость Тимофійович Туркало проходив у спритно інспірованій Головним політичним управлінням справі «Спілка визволення України», про що розповів у спогадах «Тортури» [16]. Науковець С. Білокінь, посилаючись на спогади (рукопис) К. Туркала, що їх отримав від сина мемуариста Ярослава Туркала, говорить, що, «цінність паперів Туркала полягає у тому, що вони фіксують моменти, які більше в жодному джерелі не відбилися» і наводить з них цитату мемуариста, живого свідка советського судочинства: «Дуже прикрий і неприємний епізод був із «листом» Л. Чикаленка під час допиту Й. Ю. Гермайзе. Його прокурор запитав, як він розцінює Чикаленкового листа. Гермайзе відповів, що такого листа не було. Тоді запитали С.О. Єфремова, і той відповів, що лист був. Пізніше, у перерві, коли я розмовляв із своїм давнім, іще від 1912 року, приятелем Йосипом Гермайзе, повз нас проходив С. О. Єфремов. Гермайзе спинив його й запитав: «Скажіть мені, Сергію Олександровичу, чи справді був лист від Чикаленка?» – «Ні» – «То чому ж ви сказали, що був?» – «Отаке написав, і тепер немає вороття», – махнув рукою С.О. і пішов далі» [3].

Будь-які спогади спроектовані на перспективу, вони носять дидактичний характер, наступні покоління, вчитуючись в них, враховують історичні помилки попередників, а отже, вивчивши їх, намагаються не допустити подібного на своєму життєвому шляху. Аналізуючи спогади Д. Павличка, Л. Мороз вважає, що саме «через неймовірно влучні спостереження, як і «прицільні» відступи – промені у минуле, часом дуже віддалене, мемуарист подає панорамну картину історичного процесу (живучи у ньому, чи багато з нас те усвідомлює, що – історичного?), дає оцінки, хоч і суб'єктивні, та здебільшого дуже точні – і з погляду сучасного моменту, і стосовно подальшої перспективи» [14, 143].

Документом факту є приватний лист, якого В. Мацько схарактеризував так: «Епістола письменників, культурних і громадських діячів в образі автора розкриває важливі факти, події, нову інформацію про людину і довкілля. Лист як аналітичний жанр близький до кореспонденції, він також на обмеженому конкретному матеріалі торкається певної теми, у ньому ставиться якась проблема» [13, 3]. К. Туркало реагував на статті і Н. Павлушкової, й інших опонентів, які в такий спосіб виправдовували радянські спецслужби в неінспірованості справи супроти української «контрреволюційної» інтелігенції. У травневому числі за 1974 рік в журналі «Нові дні» він оприлюднив статтю «Ще кілька слів про Спілку визволення України: [Виправлення помилок Н.Павлушкової]». К. Туркало упродовж кількох чисел 1952 й 1953 рр. в часописі «Нові дні» надрукував мемуари під назвою «Сорок п'ять: Спогади з судового процесу СВУ 9.3. – 20.4. 1930 року». Реагував на наклепницькі пасквілі, нападки на свою адресу, публікуючи обґрунтовані доводи щодо несправедливого суду 1930 р., який був політично заангажований, а справа надумана, зокрема про це йдеться в статті «Спілка Визволення України: [Відповідь на статтю О. Майданського]» [17, 16-20] та в інших публікаціях.

На закиди діаспорних «єсвеушників» К. Туркало звертався до тих, хто безпосередньо був наближений до цієї справи, яка в народі отримала назву «опера СБУ – музика ГПУ». Так, Левко Чикаленко в грудні 1962 р. писав: «Оце надумався написати Вам все те, що я не раз Вам оповідав про той начебто мій лист до Сергія Олександровича Єфремова, який фігурував на процесі так званої Спільки Визволення України, що відбувався впродовж декількох днів у Харкові десь на початку тридцятих років. Я умисно не буду подавати жодних дат, бо, не маючи під руками відповідних матеріалів, боюся поплутати. Ви самі вже, маючи стенографічний звіт з процесу СБУ, можете встановити, коли і яка для Вас важлива подія мала своє місце.

В останніх роках вже тут в США мені траплялося чути, що сестра племінника С.О.Єфремова – Павлушкова, яка була вийшла заміж незабаром після процесу СБУ за одного слідчого, що цей процес підготовляв, за п. Лобуцького, десь писала, що лист Чикаленка до Єфремова таки був. Ця особа, яка довгий час перебувала, як і я, і в Галичині, і в Німеччині (я виїхав тільки 1950 року до Америки), коли б в якійсь мірі цікавилась була мною, як автором листа, одержаного Сергієм Олександровичем, то могла б зі мною чи зустрітися, чи зписатися. Адреса моя відома була в Німеччині, бо ж я був видавцем таборової газети в Ав[г]сбурзі. Ніхто до мене в цій справі не звертався. Тільки через багатьох людей я чув, що десь на еміграції є добра моя знайома Онисія Федорівна Дурдуківська з своєю племінницею, сестрою Павлушкова. Ті спільні нам з нею знайомі переказували мені жалі, висловлювані Онисією Федорівною в близькі по процесі часи на те осудовисько, що її племінниця вийшла заміж за слідчого, що допитував її і її брата. Роля Павлушкова була дуже важлива при організації совітами цього процесу. Певні родинні почуття до нього з боку Дурдуківського і призвели до того, що, рятуючи його і інших молодиків – учнів Першої Української гімназії ім. Т. Г. Шевченка – і Дурдуківський, і Єфремов, пішли на те, щоб признавати себе винними в організації мітичної «Спільки Укр[аїнської] Молоді» та «Союзу Визволення України», як то започаткував А. Ніковський по умові з НКВД за дозвіл вернутися на Україну. Передбачлива влада дістала від нього, як то видно з Справоздання з суду над «СБУ-СУМ-у» і документи Міністерства закордонних справ УНР, що то їх він вивіз з Тарнова, певне, ще по намові п. Харченка» [3].

Мемуари є тією платформою, де сходяться на горизонті дві протилежні позиції у з'ясуванні істини. Епістолярій, як бачимо, не просто аналітичний жанр, а носій спогадової літератури, тієї інформації, яку не знайти в жодному підручнику. К. Туркало чітко зафіксував у своїх мемуарах образ А. Ніковського: «Промова А. Ніковського на судовому допиті виглядала як прокурорська промова над визвольною боротьбою УНР 1917-20 років. Про СБУ, тобто про його чи її роботу він нічого не казав, – тільки, що привіз Чикаленкового листа до Єфремова і мав завдання від закордонного СБУ організувати СБУ тут. А решта промови – ганьбив і паскудив усіх і вся – з визвольної боротьби. Л. М. Старицька-Черняхівська не могла спокійно сидіти під час його промови. Вона весь час сіпала мене за рукав і пошепки казала: «Хто його тягне за язик?», «Для чого це?», «Що він каже?», «Чи він здурів?» тощо» [18, 3].

Автор спогадів увиразнює ідентичність особистості, соціопсихологічні детермінанти, що проявляються під час комунікаційних процесів в особливих умовах. Наполеглива праця українського спогадовця – донести правду наступним поколінням. Вона була і є вмотивованою відповідно до вимог часу, є тією історичною місією, що підтверджує його патріотичне ставлення до розбудови української культури і, не меншою мірою, його особисте зацікавлення щодо творення мистецької концепції самооприявлення людини й нації в історичному часопросторі. Як зазначає К. Келхоун: «Інтерес до ідентичності також обумовлений тими її проявами в межах модерніти, які виявили її проблематичність. Йдеться не просто про те, що нас більше, ніж наших прашурів, цікавить, хто ми такі. Скоріше нам набагато складніше встановити, хто ми такі, прийнятним чином підтримувати власну ідентичність в процесі нашого життя та

добиватися її визнання іншими» [19, 194]. Саме визнання правди про смутні часи в СРСР, визнання істини, патріотичного чину намагався донести К. Туркало у своїх спогадах, публікаціях в періодичній пресі діаспори. І правда таки була на його боці. Вона наступила посмертно. Правда восторжествувала тоді, коли Прокуратура УРСР внесла протест й ухвалою Пленуму Верховного Суду УРСР від 11 серпня 1989 року справу СВУ було припинено через відсутність складу злочину в діях засуджених осіб.

Науковий підхід щодо наявності бінарного аспекту ідентичності, спроектованого на соціум, оточення й на унікальну психічну здатність організму людини віднаходимо в когнітивній психології, особливо в тому параграфі соціальної ідентичності, де автори Х. Теджфел і Дж. Тернер пояснюють її теоретичну та соціальну проблематику. Слушною є думка М. Бахтіна про те, що особистість «живе своїм біографічним життям», моментом соціального буття – автора-творця чи учасника естетичної діяльності» [2, 403].

Будь-який твір, художній чи документальний, є духовним продуктом минулого часу і належить історії. В історію української літератури вписав нову сторінку Олекса Ізарський (1919–2007; Мальченко), який започаткував свою творчість, як не дивно, не з поезії, а саме з мемуарного жанру – щоденника [7, 26]. Перебуваючи в еміграції, він писав спогади про зустрічі з українськими та німецькими літераторами. Був прозаїком, перекладачем, публіцистом, літературним критиком, його матеріали охоче друкували діаспорні часописи: «Українська трибуна», «Час», «Українська літературна газета», журнал «Сучасність», – і постійно вів щоденник, який не загубився на емігрантських шляхах і роздоріжжях, надрукований в Полтаві ще за життя письменника під назвою «Висмики» з щоденників. 1940–1980 рр.» [8]. Г. Костюк у творчості О. Ізарського спостеріг вагому історичну місію автора – розповісти про своє покоління, гартоване голодом, переслідуванням за переконання, покоління, яке «прийшло, формувалось і утверджувалось в темну добу сталінізму, що пережило другу світову війну і після неї, змужнівши інтелектуально, з чималим суспільним досвідом, вступило в життя» [10, 25].

Прикметно, що його творчу спадщину повернуто в Україну, зокрема твори письменника зберігаються у фондах відділу рукописів та текстології Інституту літератури НАН України, листи Ю. Шевельова до О. Ізарського з певною частиною документів передано до Державного архіву Полтавської області, відома художниця Катерина Кричевська-Росандіч надіслала до обласного краєзнавчого музею одинадцять листів О. Ізарського. Біограф свого земляка, уродженця Полтави, Г. Галян вказує на зацікавленість письменника мемуарною літературою, адже він не лише сам вів щоденник, жваве листування, а й заохочував інших залишити свій слід в історії, духовному просторі України: «Про необхідність писати про себе і свою мистецьку родину Катерину Кричевську-Росандіч переконував О. Ізарський у своїх листах, однак її книга спогадів, а пізніше каталоги й альбоми світлин таки з'явилися, але вже без нашого земляка. Традиційне листування ХХ – початку ХХІ ст. відходить, а з ним і епістолярний жанр – цінне джерело для вивчення людських стосунків, уподобань та філософії життя» [6, 192]. Останнє речення авторки потребує уточнення, бо і нині лист не втратив своєї суспільно-культурної ваги. Світ на ХХ столітті не закінчився, люди спілкуються й надалі в різних формах, одні вдаються до традиційного, паперового листування, другі використовують електронні засоби зв'язку, що заповнили Україну на початку ХХІ століття.

Письменники здавна належали до тієї ланки інтелігенції, яка несла в народ прогресивні ідеї, кращі зразки духовних надбань. Однак навіть після війни, після масових репресій, чорних днів сталінської реакції за патріотичну ідею літератори в СРСР платили високу ціну, були під постійним "прицілом" Комітету державної безпеки. Незважаючи на посилений тиск, українські літератори не зрікались своїх ідей, національного ества, християнських цінностей. Суворі компартійна цензура і репресії змушували письменників шукати інші шляхи для розкриття реалізації своїх творчих здібностей. Вони обирали шлях невідомого, шлях на чужину, тобто емігрували. Одним із багатьох таких емігрантів був Олекса Варавва (Кобець), який виховав сина Олександра в патріотичному дусі і який

також став українським письменником, залишив спогади про батька. Еміграція не зробила з них безбатченків, вони не піддалися асиміляції, все життя працювали на українську культуру, творили історію України і за кордоном. Змушені емігрувати під час війни, бо над родиною Кобців постійно висів страх режиму, а особливо після того, як письменника Григорія Варавву (Кобця) 1937 р. енкаведисти заарештували і в грудні 1937 р. розстріляли в Черкасах. О. Воронин 16-літнім юнаком виїхав з батьками до Чехії, згодом жили в Австрії, Німеччині, а з 1950 р. осіли в Сполучених Штатах Америки. Він з пістетом згадує батька, який передав йому любов до рідного краю [4, 58].

Творення спогадової літератури зумовлено передовсім історичними подіями, обставинами, що випали на долю українських емігрантів. Кожен з них зберіг у своїй пам'яті фрагменти життя, факти, намагався втілити їх в художньо-документальній формі, й у такий спосіб донести до читача власний погляд, оцінку побаченого і пережитого. О. Воронин (Кобець) залишив для нащадків цінні спогади про батька, опубліковані Д. Чередниченком в редакційній ним газеті «Жива вода». У споминах – незабутні обриси батькового тепла і ласки, ліричний відгомін дитинства і легкий смуток прощання з Україною: «Пригадую, яка радість була піти з ним весною до харківського лісопарку, де з-під землі, ще мокрої від шойно розталого снігу, розквітали проліски, як він брав мене з собою на річку чи озеро ловити рибу, що було для нього одним з найбільших задоволень в житті... Любов до рідної землі була невід'ємною частиною батькового життя. Його «Сходить сонце» – це суцільна пісня прославлення України, її людей, історії, природи. З сумом він дивився на узбережжя портового міста Бременгафену, коли в червні 1950 року американський транспортний корабель відпливав з нами до Америки. За портовими спорудами ген далеко за обрієм він бачив в уяві дорогу Україну, яка дедалі більше відходила в даль» [5, 4].

Ліризація оповіді характеризує стиль викладу авторської думки. Іншими словами, мовний орнамент у ліричній нарації виконує важливу функцію для всього простору мемуарного твору, позаяк увиразнює лейтмотиви, свідоме сприйняття світу оповідачем, розкриває багатозначні підтексти, виражає сугестивну функцію слова, автобіографізм, просторово-часові параметри, розпрозорює точку зору наратора. Ліризація нефікційної прози уможлиблює вийти на рівень онтологічного осмислення автором філософської лінії, розширити масштабність зображуваного. Означена мемуарна проза вигранює асоціативністю думок, глибшим розкриттям образу реального персонажа («він бачив в уяві дорогу Україну»), багатством метафор та інших художніх засобів зображення. Проілюстрований текст, ліризація оповіді О. Воронина посилює у споминах його патріотичну позицію, ставлення до минулого і тогочасного життя, невимушено зосереджує увагу реципієнта на переживаннях, відчуттях автора. Б. Антоненко-Давидович метафорично висловився про силу художнього слова: «Мова – не тільки засіб спілкування людей між собою, не голісінька форма, що обволікає думку, а й частка цієї думки, відображення складних процесів життя людини» [1, 227].

У світлі аналізу означеної проблеми приходимо до певних висновків:

1. Історична зумовленість творення спогадів увиразнюється в загальнонаціональному контексті розкрити правду суб'єктивній оцінці наратора, що виражена сумою ідей, оцінок історичних подій і фактів, автономною мислетворчою потужністю майстра слова.

2. Увага мемуаристів концентрується не лише на історичних зламах, віхах, переломних процесах України ХХ століття, що відбилися в біографії оповідачів, а й на духовній стоїчності, збереженні традицій, рідного слова в поліетнічному середовищі як основоположній передумові визнання світом саме української історичності, культури, її безперервного існування в духовному часопросторі, й у такий спосіб оприявнивши історичне значення української нації у вселюдському і глобалізаційному духовному контексті.

3. У мемуарному творі увиразнено індивідуальний шлях письменника, його патріотичну позицію в процесі самореалізації, самоідентифікації. Автор є носієм

прогресивних, демократичних ідей, ідеалів духовного збереження й відродження нації на ґрунті саме культурної ідентичності в чужомовній державі.

4. Оскільки в самій природі мемуаристики «закладено синтез двох начал – художнього і документального» (М. Коцюбинська), то відповідно, художньо-документальна рефлексія в історико-культурному континуумі поєднана з гносеологічними концепціями та онтологічною базою глибинного, енциклопедичного знання історичного часопростору України, що екстраполює оприявлені у спогадах факти й суспільні явища на майбутні процеси. Іншими словами, інформація прози nonfiction еміграційних письменників «працювала» і прогнозувала реальну природу й перспективу наближення самостійності нашої держави.

Список використаної літератури

1. Антоненко-Давидович Б. В літературі й коло літератури. Київ: Молодь, 1964. 240 с.
2. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. Москва: Художественная литература, 1975. 504 с.
3. Білокін Сергій. Справа «Спілки визволення України» й перспективи її дальшого вивчення. URL: http://history.org.ua/JournALL/graf/graf_2012_22/22.pdf.
4. Варавва О. Він передав мені любов до рідного краю... *Коли задзвонить великий дзвін. Оповідання, спогади*. Черкаси: Сіяч, 1993. С. 56–63.
5. Варавва О. Олекса Петрович Варавва-Кобець – людина. *Жива вода*. 1993, липень. С.4.
6. Галян Г. Із листів Олекси Ізарського до Катерини Кричевської-Росандіч. *Рідний край*. 2014. № 2 (31). С. 189-192.
7. Галян Г. Помер Олекса Ізарський (1919–2007) (Олексій Мальченко). *Свобода*. 2007, 16 червня. С. 26.
8. Ізарський О. "Висмики" з щоденників. 1940–1980 рр. Полтава: Динамік, 2006. 392 с.
9. Ковалів Ю. Поетична історіософія Олега Ольжича. *Слово і час*. 2007. №10. С. 29-35.
10. Костиук Г. З літопису літературного життя в діяспорі. Мюнхен, 1971. 48 с.
11. Листи громадських діячів, представників української науки, культури і церкви до Івана Огієнка (митрополита Іларіона) 1910 – 1969. Київ: Видавництво імені Олени Теліги, 2011. 744 с.
12. Літописець ХХ століття. URL : <http://library.vnmu.edu.ua/wp-content/uploads/2015/08/Ulas-Samchuk.pdf> (дата звернення : 03.02.2018).
13. Мацько В. Вияв авторської свідомості у приватному листуванні. *Медіапростір : збірник наукових статей із соціальних комунікацій*. Тернопіль : ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2014. Вип. 6. С.3-14.
14. Мороз Л. Молитва за Україну. *Слово і час*. 2018. №1. С. 143-145.
15. Розгін Є. Турботами матері. *Наше життя*. 1954. Ч. 5. С. 5-8.
16. Туркало К. Тортури. Київ; Нью-Йорк: Наша батьківщина, 1963. 202 с.
17. Туркало К. Спілка Визволення України. *Український православний вісник*. 1973. Червень. С. 16-20.
18. Туркало К. Спілка Визволення України. *Українські вісті*. 1976. 6-7 серпня. С. 3
19. Calhoun C. *Critical Social Theory: Culture, History, and Challenge of Difference*. Oxford; Cambridge, 1995. 356 p.

References

1. Antonenko-Davydovych, B. (1964). *In the Literature and next to the Literature*. Kyiv: Youth (in Ukr.)
2. Bakhtin, M. (1975). *Problems of Literature and Esthetics. Researches of different years*. Moscow: Fiction (in Russ.)
3. Bilokin, S. *The case of the Union of Liberation of Ukraine and the prospects for its further studies*. URL: http://history.org.ua/JournALL/graf/graf_2012_22/22.pdf (in Ukr.)
4. Varavva, O. (1993). *He gave me love to my Native Land ... When a big bell rings. Stories, memories*. Cherkasy: Sower (in Ukr.)
5. Varavva, O. (1993). Oleksa Petrovych Varavva-Kobets' as a person. *Zhyva voda, July, 4* (in Ukr.)
6. Galian, G. (2014). From the letters by Oleksa Izarsky to Kateryna Krychevska-Rosandich. *Ridnyi kraj*, 2 (31), 189-192 (in Ukr.)
7. Galian, G. (2007). Oleksa Izarsky (1919-2007) died. *Svoboda, 16th of June, 26* (in Ukr.)
8. Izarsky, O. (2006). *Fragments from diaries. 1940-1980s*. Poltava: Dynamic (in Ukr.)
9. Kovaliv, Yu. (2007). Poetical historiosophy of Oleg Ol'zhych. *Slovo i Chas, 10, 29-35* (in Ukr.)
10. Kostiuk, G. (1971). *From the chronicle of the literary life in the diaspora*. Munich (in Ukr.)
11. *Letters of the public figures, representatives of the Ukrainian science, culture and church to Ivan Ogienko (Metropolitan Ilarion) from 1910 to 1969*. (2011). Kyiv: Publishing House named after Olena Teliga (in Ukr.)
12. *Chronicler of the twentieth century*. URL: <http://library.vnmu.edu.ua/wp-content/uploads/2015/08/Ulas-Samchuk.pdf> (in Ukr.)

13. Mats'ko, V. (2014). Revealing of author's consciousness in private correspondence. *Media space: collection of scientific articles on social communications. Part 6, 3-14*. Ternopil': TNPU named after V. Gnatiuk (in Ukr.)
14. Moroz, L. (2018). Prayer for Ukraine. *Slovo i Chas, 1, 143-145* (in Ukr.)
15. Rozgin, Ye. (1954). With Mother's worries. *Nashe zhyttia, 5, 5-8* (in Ukr.)
16. Turkalo, K. (1963). *Torture*. Kiev; New York: Our Homeland (in Ukr.)
17. Turkalo, K. (1973). The Union of Liberation of Ukraine. *Ukrainskyi pravoslavnyi visnyk, June, 16-20* (in Ukr.)
18. Turkalo, K. (1976). The Union of Liberation of Ukraine. *The Ukrainian news, 6-7th of August, 3* (in Ukr.)
19. Calhoun, C. (1995). *Critical Social Theory: Culture, History, and Challenge of Difference*. Oxford; Cambridge (in Eng.)

DZHYHUN Liudmyla Mykolaivna,

Assistant professor of the department of practical psychology and pedagogy of Khmelnytskyi National University
e-mail: dlm.757678@gmail.com

HISTORICAL CONDITIONALITY OF CREATING MEMOIRS
(by the example of diaspora literature)

Abstract. Introduction. *The epoch-making disturbing events took place in the XXth century, the world was marked by informatization and globalization – all these processes, to a greater or lesser extent, have been embodied in the memoir literature of the writers of Ukrainian emigration.*

Purpose. *To find out the historical preconditions for the creation of memoirs literature by the Ukrainian writers of foreign countries, to reveal conceptual genre-style peculiarities in accordance with modern scientific methodologies.*

Results. *The historical conditionality of the creation of memoirs is manifested in the general national context to disclose the truth to the subjective judgment of the narrator, which is expressed in the sum of ideas, estimates of historical events and facts, autonomous thought-making power of the master of the word. The attention of memoirists is concentrated not only on the historical changes, milestones, turning-point processes of Ukraine of the XXth century, reflected in the biographies of the narrators, but also on spiritual stoicism, preservation of traditions, native word in the semi-ethnic environment as the basic precondition for recognition of the world of Ukrainian history itself, its culture, its continuous existence in the spiritual period of time, and thus expressing the historical significance of the Ukrainian nation in the universal and globalized spiritual context. In the memoir work, the individual way of the writer, the patriotic position in the process of self-realization, self-identification is evident.*

Originality. *In the course of the research it is discovered that the writer is the bearer of progressive, democratic ideas, ideals of spiritual preservation and revival of the nation on the basis of the very cultural identity in the foreign-speaking state.*

Conclusions. *Since in the nature of the memoirs «contains the synthesis of the two principles – the artistic and documentary» (M. Kotsiubynska), respectively, the artistic-documentary reflection in the historical-cultural continuum is combined with epistemological concepts and ontological basis of the profound, encyclopedic knowledge of the historical time space of Ukraine that extrapolates shown in memoirs facts and social phenomena for future processes. The memoir literature of the writers of the Ukrainian diaspora worked for the reader, forming the national consciousness in order to bring the independence of Ukrainian statehood closer.*

Key words: *historic events, non-fiction prose, identity, diaspora, memoirs, epistle, diary, historical time-space, genre, author.*

*Одержано редакцією – 21.02.2018 р.
Прийнято до публікації – 17.04.2018 р.*

КОМПАРАТИВІСТИКА

УДК 82 (091): 821.161.2

ВАСИЛЬЧУК Микола Миколайович,
кандидат філологічних наук, доцент кафедри
філології Коломийського навчально-наукового
інституту ДВНЗ Прикарпатський національний
університет імені Василя Стефаника»
e-mail: mykolavasylchuk@ukr.net

**ГУЦУЛЬЩИНА В ОПОВІДАННІ МАРКА ЧЕРЕМШИНИ «КЕРМАНИЧ»:
«ТОЧКИ ДОТИКУ» З ЮРІЄМ ФЕДЬКОВИЧЕМ**

Статтю присвячено ранній творчості українського письменника Марка Черемшина (1874–1927). Об'єктом дослідження стало дебютне оповідання цього автора «Керманич» (1896). У процесі дослідження, зважаючи на досвід попередніх літературознавців (Микола Зеров, Олекса Засенко та ін.), зроблено спробу відчитати особливості бачення Карпат Марком Черемшиною. Зокрема відзначається, що звернення письменника до теми Гуцульщини було органічним і закономірним, оскільки не потребувало додаткового входження в реальі, проблематику і тематику гірського регіону. Оповідання «Керманич» позначене рисами романтичного світобачення автора з елементами сентиментальності. Письменник широко використовує гуцульську говірку з характерною для неї лексикою та зменшувально-пестливими формами. У сприйнятті Марком Черемшиною Гуцульщини помітний вплив Юрія Федьковича. З'ясовано, що Марко Черемшина прийшов у літературу з відчуттям причетності до старшого письменника, з яким був знайомий його батько. Юрій Федькович оспівував Гуцульщину, тому й став позитивним прикладом, опосередковано вказавши на можливість писати про гуцулів. Робив це Марко Черемшина, йдучи своїм шляхом, а не наслідуючи Юрія Федьковича.

Ключові слова: оповідання, наратор, герой, література, мотив, лексика, підтекст, акцентація, формула неможливого, фольклор, етнографія, ідеологія, топонім, ріка, дараба, плотогон, калфа, лицарство, дійство, Барбароса, Геїне, Федькович, Лорелай, Гуцульщина, Німчик, Черемош, Сокільський.

Постановка проблеми. Класик української літератури Марко Черемшина (автонім Іван Семанюк, 1874–1927) – уродженець гуцульського села Кобаки (тепер Косівського р-ну Івано-Франківської обл.). Письменник, за висловом Олекси Засенка, невіддільний «від народного життя його рідного краю – карпатських верховин, любої його серцю Гуцульщини» [1, 6]. Водночас він зумів вийти з тісних рамок регіональності і посів одне з найпочесніших місць в українській літературі кінця ХІХ – першої чверті ХХ ст. Першою книжкою творів Марка Черемшини стала збірка новел «Карби» (1901), яка містить п'ятнадцять творів. Але як літератор Марко Черемшина заявив про себе п'ятьма роками перед тим дебютною публікацією оповідання «Керманич» (1896), вміщеною у чернівецькій газеті «Буковина» [2, 618]. До появи першої книжки Марка Черемшини на його творчому рахунку було вже понад два десятки різножанрових публікацій у періодиці, у тому числі майже половина текстів, які ввійшли до збірки «Карби». Оповідання «Керманич» письменник до книжки не ввів. Та й у посмертних виданнях творів Марка Черемшини «Керманич» і «Нечаянна смерть (Ескіз із великоміського життя)» подають після основних творів під рубрикою «Ранні оповідання», зауважуючи, що вони «цікаві насамперед для розкриття його творчої еволюції» [3, 247].

Прозаїк, створюючи художні тексти, передусім використовує свій життєвий досвід. Цей підхід простіший і органічніший, аніж штучне входження письменника у тематику твору, спеціальне набування знань про невідомий йому регіон чи народ. Закономірно, що Черемшина писав про українців-гуцулів. З тексту «Керманича» літературознавці

розпочинають аргументовану розмову про те, під чийм впливом Марко Черемшина робив перші кроки в літературі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Олекса Романець (1960) вважав, що хоч оповідання «Керманич» побудоване «на матеріалі, взятому безпосередньо з життя, в ньому виразно відчувається наслідування Федьковича, його романтичного захоплення благородством, відважністю, безкорисливістю і вірністю гуцулів» [4, 11]. Щоправда, він відзначає, що вже тут помітні риси, які згодом стануть істотною ознакою стилю Черемшини. Варто відзначити, що питання про залежність і доречність виводити витoki творчості Черемшини з Федьковичевих впливів розглядав ще Микола Зеров у статті «Марко Черемшина й галицька проза» [5, 401–435], яка відкривала видану на Радянській Україні збірку «Село вигибає. Новели з гуцульського життя» (1925). Зеров, використавши широке літературне тло Галичини (Іван Франко, Василь Стефаник, Лесь Мартович, Богдан Лепкий, Тимотей Бордуляк та інші), звернувши увагу на оцінку критики (Михайло Грушевський, Андрій Музичка, Леонід Білецький та інші), робить свої висновки про оригінальність митця, про його місце в осібній покутській групі, яку творять, крім нього, Стефаник і Мартович. При цьому, він не заперечує слушності думок Михайла Лозинського, опублікованих у часописі «Діло», і зокрема в цьому контексті каже про «неподібність Черемшиного гуцула до гуцула Федьковичевого» [5, 407–408]. Однак, це не означає, що не було «точок дотику».

Зрозуміло, що «Історія української літератури» у восьми томах (1968) шукає наявність чи відсутність у молодого Черемшини класового підходу, тому й відзначає, що автор в оповіданні «Керманич» «мимоволі вдавався до ідеалізації самої дійсності» [6, 280]. При цьому автори «Історії української літератури» вважають, що скоро «Черемшина сам побачить ваду свого першого друкованого твору. Більше не з'являтиметься глянець на його картинах з гуцульського життя, більше не фігуруватимуть в них «агітаційні» образи на зразок Івана Саїна, що своїм альтруїзмом, добродійністю нагадає Семена Ворона з оповідання М. Коцюбинського «Ціпов'яз» [6, 280].

Олекса Засенко відзначив, що письменник «виступив як співець гуцульського села, поетизувавши у романтично-фольклорному дусі працю плотарів на Черемоші. З великим чуттям розповів письменник про трагічну загибель сміливого керманича-плотаря Івана Саїна, про тяжке життя його родини, коли вона залишилася без свого господаря-годувальника» [7, 12]. Оцінка, дана ним у виданні вибраного Марка Черемшини (1952), не змінилася й через два десятки років – у передмові до двотомника творів письменника (1974) [1, 9].

Мета статті. Метою статті є показати особливості художнього відображення Гуцульщини в оповіданні Марка Черемшини «Керманич», а також розглянути «точки дотику» цього тексту з життям і творчістю Юрія Федьковича.

Виклад основного матеріалу. Оповідь у «Керманичі» Черемшина розпочинає з діалогу між плотогоном Іваном Саїном і його дружиною Оксаною. Це дає авторові змогу через показ реальної тривоги дружини й частково вдаване, а частково справжнє молодечтво Івана відтворити особливості життя на Гуцульщині, зокрема й небезпеку праці плотогона. Тут Іван Саїн Черемшини дещо схожий на героя з новели Данила Харов'юка «Смерть Сороканюкового Юри». Саїн має бути не просто не гіршим за інших, а – кращим. Цю рису вдачі гуцулів, яку підмічали й інші письменники, молодий Черемшина подає в оповіданні ніби принагідно, не наголошуючи на ній, однак вона відіграє ключову роль у долі героя. Водночас для демонстрації молодечтва свого героя Черемшина звертається до фольклорної формули: «Мені вже не першина *по Черемошеві гуляти*» [3, 23]. У фольклорі – «По Дунаю гуляти», «По Дону гуляти».

Іван Саїн називає себе калфою-керманичем. Калфою в своїх творах Олексу Довбуша називає і Юрій Федькович. Чи це може свідчити про Федьковичів вплив на Марка Черемшину? Слово «калфа» не зафіксоване в доступних нам словниках гуцульської говірки – за редакцією Ярослави Закревської (1997), Миколи Негрича (2008)

і Галини Гречук (2012) [8; 9; 10]. Але є воно в турецькій мові. Причому стосується султанського гарему: «Найстарша наложниця – калфа була головною служницею» [11]. «Калфа – посада середнього рівня [...], «вихователька» [12]. Очевидно, слово має й інші відтінки значення, однак при цьому зберігається головна ознака – старшість над кимось. Слово, яке потрапило до Федьковича і Черемшини, не зафіксовано в словниках гуцульських говірок тому, що відомі нам словники складені на основі лексики Гуцульщини галицької, тоді як Федькович народився і жив на території Буковини, яка свого часу була підвладною Османській імперії. Черемшина, який народився вже на боці галицькому, тобто тому, який під османами не був, у автобіографії зазначив, що любив слухати батькову «оповідь про давнину, як Черемошем ішла турецька границя» [3, 170]. Не виключено, що це колоритне слово з буковинського боку, може навіть від самого Федьковича, приніс батько Марка Черемшини, бо ж, як він зазначив у тій же автобіографії, «Дедя віддячувались великим приятельством і прив'язанням до Федьковича, за яким – як опісля казали – штрикали б були у вогонь і з яким варт було жити та й умирати» [3, 169].

Природну відвагу Івана Саїна автор «підсилює» ще й згадкою про його воєнне минуле. Це мотив, не розроблений Черемшиною глибше, притаманний іншим авторам, які писали про Гуцульщину, зокрема й Михайлові Павликові.

Марко Черемшина в описі того, як вибирається Саїн у дорогу, намагається дати «лихе віщування». Зроблено це через невдалий жарт Саїна, який на запитання дружини коли його чекати додому, чомусь відповів: «Тогді, коли вода 'д горі обернеться» [3, 24]. Герой використав традиційну формулу неможливого, відому і з фольклору, і з давньої української літератури. Іван Саїн, ніби підбадьорюючи себе, зазначає, що Черемош – справжня гуцульська ріка, і вона бурхлива, а не така, що заколисує. Таким чином, Черемшина вклав в уста свого героя тезу про суголосність буйного гуцульського характеру з характером стрімкої, норовливої, небезпечної ріки.

Письменник дає контрастну картину з етнографічно достовірними елементами: «Весна, гей дівчина-веселиця, цвітом уквітчалась. На зарінку над Черемошем дівчата полотно та пряжі білють, перуть, жартують та регочуться. Неоподалік на прибитій дарабі сидить блідий Семенко та на воду поглядає, а все ід горі. А дівчата сивоокі, чорноокі шуткують собі з нього. Що їм за жура?» [3, 25]. Загибель плотогона на Гуцульщині – річ звична. Тому й трагедія, ще чітко не означена, бо тіла не знайдено, тяжить над Івановою сім'єю. Водночас поголос свідчить: Саїн загинув, рятуючи свого ворога Майорка.

Мотив порятунку ворога характерний для літератури загалом, зокрема й для української. У Миколи Устияновича герой-горянин здобуває прихильність свого суперника, а в Черемшини – гине за нього. Це – своєрідне лицарство, яке пасує до твору Черемшини, в якому герой *гуляє по Черемошу*, а потім чинить героїчне дійство, жертвуючи собою. Але водночас простежується, може підсвідомо введений автором, сумнів щодо потреби такого героїзму. Це – мотив любові, непротивлення злу, людяної поведінки навіть з тими, хто тобі вчинив лихо. Саме це й призвело гуцулів до того становища, в якому вони опинилися в часи Черемшини, неспроможні протистояти новій, агресивній ідеології здириництва і безчестя, принесеної в гори такими, як «вижницький Майорко».

У Черемшини з'являється образ Сокільського як місця загибелі Саїна. Можливо, для Черемшини це так само мало значення, як і для Федьковича, який до цього топоніму звертався не раз. Черемшина у підтекст твору заклав глибше тлумачення місця загибелі свого героя, аніж довільну ділянку ріки. Те, що він не сказав у «Керманічі», автор доповнив у начерку «До Сокільського» Федьков[ича]». Його вперше опублікували у двотомнику Марка Черемшини (1974) за чорновим, недатованим автографом. Цей текст цікавий для нас тим, що тут подано бачення письменником Сокільського, причому маємо чітку акцентацію на його зв'язок з Федьковичем. Принагідно зазначу, що Сокільський через Федьковича став популярним й серед інших письменників, зокрема на це вказує у

своєму нарисі «На Сокільським» (1900) і Богдан Лепкий. Певною мірою текст Черемшини і Лепкого перегукуються, зокрема в частині опису дороги до Сокільського. Щоправда, у Лепкого – це завершений твір, тоді як Черемшина лише накреслив провідну тему «для пам'яті», так і не опрацювавши її ґрунтовніше, не надавши художнього блиску. «З Вижниць їдеся понад потоком Виженкою під круту гору Німчич (500 метр. високу), котра з правого боку Черемоша поросла лісами і гола скалиста – а ще вища гора Сокільський з лівого боку – се два кам'яні велетні, що замикали вхід в Гуцульщину» [3, 206]. Черемшина дає опис цього природного дива. Автора приваблювала боротьба між горами й рікою: «Тут Черемош у своїм скаженім розгоні стрічає велику перепону – велета Сокільського – і лупає споконвіку його береги і скали так, що давно хіба узимі тут можна було перейти берегом ріки, а й тепер дуже трудно втримати муровану дорогу; ріка скручується тут могучим луком направо і б'є знову в буковинські береги, де через те і досі нема ніякої дороги і люди їздять через Німчич стрімкою небезпечною – а на високім Сокільським тільки сліди лишилися з давніх втоптаних стежок-плаїв» [3, 206]. Здається, шарму цій природній перепоні, яка водночас ілюструє тезу про інь і янь, застиглість і рух, додає «літературне» забарвлення: усвідомлення автором того, що «на Сок[ільським] посадив Федьк[ович] давніх богів – і Барбаросу (короля гуцулів), і «Лорелай» Гейне (Сокільську княгиню) і взагалі приклав різні перекази до сеї гори, захопленій величчю гори» [3, с. 206]. Так само і Богдан Лепкий у нарисі про Сокільський вказував на появу свого інтересу до цієї гори через творчість Федьковича. Отож, здається, Іван Саїн, герой першого опублікованого твору Черемшини (який загинув, рятуючи свого кривдника), насправді бачився Черемшині ще й своєрідною жертвою Сокільської княгині (Федьковичевої «Лорелай»). «Федьковичеву» лінію, задекларовану у назві незавершеного тексту про Сокільський, Черемшина веде далі, оповідаючи, що з Німчича видно села Розтоки, Петраші, Усть-Путилу, а також пасмо гір, що зветься Бісків. Таким чином, Федькович і його творчість (це він писав і про Сокільський, і про Бісків) стає організуючим чинником цього тексту. Все свідчить про те, що Федькович і його творчість «були на оці» у Марка Черемшини. Принаймні на початку його літературного шляху.

Український письменник і літературознавець Роман Заклинський 1897 р. довідався «від Івана Семанюка, студента прав у Відні, що його батько був знайомий з Федьковичем. Я попросив його, що як буде дома, щоби поробив записки. Він так учинив в часі свят великодних і доручив мені спомини свого батька у Відні 16 червня 1897» [3, 255]. Ці спомини були опубліковані 1901 р. у «Літературно-науковому вістнику» [13, 570].

У «Керманічі» Марко Черемшина описує загальну увагу громади, яка після смерті Івана, приходила розрадити хвору дружину. Дотепер у селах Гуцульщини збереглася традиція відвідувати тяжко хворих, «аби у гніві не розумертися». Саїниха виглядала на приречену на смерть людину. Тому в час написання оповідання така зичливість гуцульської громади не сприймалася як щось надзвичайне, отож і автора не слід звинувачувати в ідеалізації, у лакуванні дійсності.

Здається, більше на звинувачення автора у відході від дійсності вплинуло те, що Черемшина з симпатією змалював представника духовенства, який співчутливо поставився до недужої. Образ священика фрагментарний, не карикатурний, тому й став для радянського літературознавства прикладом «ідеалізації самої дійсності [6, 280]». Водночас Черемшині закидали, що «Наявний у творі мотив майнової нерівності звучить ще не дуже невиразно» [14, 319].

Хоч, на наш погляд, цей мотив в оповіданні окреслено чітко і досить переконливо: «От і зима настала. Крепкі морози не дають віддиху бідним людям. Студений вітер все прошиває, й хати ніяк не обтопити. Та ще й топлива нізвідки взяти. Багачі рідко коли бідному чоловікові в пригоді стануть, хоч і цілий рік їм невпинно працюють. Підеш у ліс, назбираєш хворосту, а тут перебігне тя побережник, забере все ріше, наб'є, ще й до штрафу запише. От таке то лихо!» [3, 29]. Тут абсолютно нема ідеалізації, лакування життя гуцулів.

Варто відзначити, що серед кількох етнографічних штрихів у творі є й рядки про те, як Семенко, син загиблого керманича, впізнавав батька за його речами. Попри скупість етнографічного опису, все ж прочитується традиція гуцулів носити натільні хрестики, а оскільки їх виготовляли місцеві майстри вручну, то вони мали низку індивідуальних рис, отож при потребі й слугували для ідентифікації. Про реалістичність цього епізоду свідчить те, що за такими ознаками на Прикарпатті ідентифікували людей навіть декілька десятиліть після їхньої загибелі (мова про розкопки на початку 1990-х рр. страчених українських патріотів).

Завершальним акордом твору є епізод, поданий з віддалі часу: наратор з перспективи майже двох десятиліть оповідає, чим скінчилася вся ця історія. При цьому письменник наголошує, що гуцули, незважаючи на небезпеку, не можуть, або не хочуть зрадити своєму традиційному способу життя: «Гадаєте, що Семенко з Черемошем у гніву? Сохрань боже! Як лиш став парубочити, то і до керми взявся. Тільки він вже не керманичем, бо хирлявенький собі вдався. І досі плотарює [...]. Така-то вже наша гуцульська вдача: огонь пече, а ми йому насупротив!» [28, 30]. Завершальна фраза твору ще раз свідчить про те, що Марко Черемшина намагався створити образ гуцула, який у своїй знятості демонструє «твердий» характер, відданість традиціям і звичному способу життя. І навіть певне відхилення від обраного шляху – не суттєве: Семенко не став керманичем-калфою, бо слабосилим виріс, однак був плотарем.

Висновки. Оповідання «Керманич» має ознаки романтичного світобачення автора з елементами сентиментальності. Письменник широко використовує гуцульську говірку з характерною для неї лексикою та зменшувально-пестливими формами. У баченні Марком Черемшиною Гуцульщини помітний вплив Юрія Федьковича, який виявився у дотичності початкуючого автора до знаного співця Карпат і українців-гуцулів. Марко Черемшина на прикладі Юрія Федьковича зрозумів, що життєвий матеріал, яким він володіє як уродженець Гуцульщини, може бути використаний для творення оригінальних текстів про цей регіон Карпат. У цьому якраз і криється вплив Юрія Федьковича на Марка Черемшину.

Список використаної літератури

1. Засенко О. Видатний письменник-демократ. Марко Черемшина. *Твори в 2-х т.* Київ: Наукова думка, 1974. Т. 1. С. 5–28.
2. Сімович В. До видання першого збірника Черемшининих новел «Карби» (Спомини редактора). *Праці в двох томах.: Літературознавство. Культура.* Чернівці: Книги, 2005. Т. 2. С. 618–622.
3. Черемшина М. Твори в двох томах. Київ: Наукова думка, 1974. Т. 2. 304 с.
4. Романець О. Співець Гуцульщини. *Твори.* Київ: ДВХЛ, 1960. С. 3–30.
5. Зеров М. Марко Черемшина й галицька проза. *Твори: в 2 т.* Київ: Дніпро, 1990. Т. 2. С. 401–435.
6. Історія української літератури: у 8 томах. Київ: Наукова думка, 1968. Т. 5. 524 с.
7. Засенко О. Марко Черемшина. *Вибрані твори.* Ужгород: Книжково-журнальне видавництво, 1952. С. 3–39.
8. Гуцульські говірки: короткий словник. Львів, 1997. 232 с.
9. Негрич М. Скарби гуцульського говору : Березови. Львів, 2008. 224 с.
10. Тлумачний словничок гуцульських говірок Верховинського району Івано-Франківської області. Київ: Бланк-Прес, 2012. 224 с.
11. Тайни восточного гарема. URL: <http://saraybeach.com/garem-24/>
12. Положение о гареме. URL: <http://vostok.mybb.ru/viewtopic.php?id=133>
13. Українські письменники. Біобібліографічний словник : У 5 т. Київ, 1963. Т. 3. 807 с.
14. Історія української літератури (кінець XIX – початок XX століття). Київ: Вища школа, 1978. 392 с.

References

1. Zasenکو, O. (1974). Outstanding writer-democrat. Marko Cheremshyna. *Works in two volumes.* Kyiv. T.1. 5-28 (in Ukr.).
2. Simovych, V. (2005). To the publication of the first collection of Cheremshyna novels "Karby" (Editor's Remnants).: *Researches in 2 vol : Literary Studies. Culture.* T. 2. Chernivtsi: Books. 618-622 (in Ukr.).
3. Cheremshyna, M. (1974). *Works in two volumes.* Kyiv: Naukova Dumka, 1974 (in Ukr.).

4. Romanets, O. (1960). Souvenir of Hutsulshchyna. T. 2 *Works*. Kyiv: DVHL, 1960. 3-30 (in Ukr.).
5. Zerov, M. (1990). Marko Cheremshyna and Galician prose. Zerov M. *Works in two volumes*. T. 2. Kiev: Dnipro. 401-435 (in Ukr.).
6. History of Ukrainian Literature (1968). In eight volumes. T. 5. Kyiv: Scientific Thought (in Ukr.).
7. Zasenka, O. (1952). Marko Cheremshyna. *Cheremshyna M. Selected Works*, Uzhgorod: Book and magazine publishing house. Kyiv, 3-39 (in Ukr.).
8. Hutsul dialects: short vocabulary (1997). Lviv (in Ukr.).
9. Negrych, M. (2008). *Treasures of the Hutsul dialect: Berezov*. Lviv (in Ukr.).
10. Glossary of Hutsul dialects of Verkhovyna district of Ivano-Frankivsk region (2012). Kyiv: Blank Press (in Ukr.).
11. The secrets of the Eastern Harem. . URL:<http://saraybeach.com/garem-24/> (in Russ.).
12. Situation of the harem. . URL:<http://vostok.mybb.ru/viewtopic.php?id=133> (in Russ.).
13. Ukrainian writers. Bio-Bibliographic Dictionary: In five volumes (1963). T. 3. Kiev (in Ukr.).
14. History of Ukrainian Literature (end of the XIX - the beginning of the twentieth century). (1978). Kyiv: Higher School (in Ukr.).

VASYLCHUK Mykola Mykolayovych,

candidate of Philological Sciences,
Associate Professor at the Department of Philology
at Kolomyia Institute of Vasyl Stefanyk
Precarpathian State University
e-mail: mykolavasylochuk@ukr.net

***HUTSULSHCHYNA IN THE STORY OF MARKO CHEREMSHYNA 'KERMANYCH'.
'COMMON GROUND' WITH YURIY FEDKOVYCH.***

Abstract. Introduction. Classic of Ukrainian literature Marko Cheremshyna (autonym Ivan Semanyuk 1874-1927) born in Hutsul village Kobaky, Kosiv region. He is inseparable from the life of the people of his native land, Hutsulshchyna. The writer managed to go beyond the boundaries of regionality and took one of the most honorable places in Ukrainian literature at the end of 19th century and the first quarter of the 20th century. The debut book of works of Marko Cheremshyna was a collection of short stories "Karby"(1901). Though as a litterateur he had made his debut story 'Kermanych'(1896). This work is a source for understanding of the first steps of Marko Cheremshyna in the literature. It is the basis for conversations about the imitation and originality of the young writer.

Purpose. Purpose of the article is to show the features of artistic reflection of Hutsulshchyna in the story of Marko Cheremshyna 'Kermanych' as well as consider the "common ground" with the creativity of Yuriy Fedkovich.

Originality. Taking into account the experience of previous researchers (Mykola Zerov, Oleksa Zasenka, Roman Pikhmanets, etc.), a new attempt was made to read out the features of the vision of Hutsulshchyna by young Marko Cheremshyna in the article. It is noted that the author's appeal to the topic of Hutsulshchyna was organic and logical, because it did not require the additional entry of the writer in the realities, problems and themes of the region. Through an appeal to the writer's biography, using memoirs, as well as a comparison of the vocabulary of the writings of both writers give an answer to the question about the ways of Yuri Fedkovich's influence on the young Marko Cheremshyna.

Results. The object of the study was the story of Marko Cheremshyna "Kermanych". It is indicated on the peculiarities of the vision of Hutsulshchyna by a young author. It is revealed that the mediated influence of Yuriy Fedkovich is noticeable in the interpretation of Hutsulshchyna by Marko Cheremshyna.

Marko Cheremshyna came to the literature with a sense of belonging to the writer Yuri Fedkovich, with whom his father was acquainted and often talked about him. In his creative world, there is also an emphasis on the areas associated with Yuriy Fedkovich.

Partly pretended and partly real youthfulness of the main character, Ivan Sain, is shown in the story "Kermanych". The writer noticed a typical feature of Ukrainian hutsuls, the desire to be better and more skillful than other. And this feature of the manner of Hutsuls plays a key role in the fate of the hero. Ivan Sain calls himself a kalfa-helmsman. Yuriy Fedkovich calls Olexa Dovbush kalfa in his works. But the word "kalfa" is not recorded in Hutsulshchyna. In Turkish, it is used to mark someone senior (in particular, "kalfa" means the main servant, the nurse in the Sultan Harem). The author of the article suggests that this word, which is typical of the works of Bukovynian, Yuriy Fedkovich (Bukovyna was a part of the Ottoman Empire), got to Marko Cheremshyna in Galicia as a result of direct communication

between Yuriy Fedkovych and the father of the writer. So it can serve as one of the "common ground" between Yuriy Fedkovych and Marko Cheremshyna.

In general, the author of the article notes the good knowledge of the writer of the folklore and ethnographic color of Hutsulshchyna, which also found a vivid reflection in the text of the story. The stubborn nature of the character of the story is designed by the writer on an unburied Hutsul river , Cheremosh, which carried forest transportation. . There is also a social motive when strangers exploited the natural resources of the Carpathians. Ivan Sain died for other people's interests by fusing logs belonging to one of these exploiters.

Conclusion . *The story "Kermanysh" has signs of the romantic outlook of the author with elements of sentimentality. The writer widely uses the Hutsul dialect with its characteristic vocabulary and diminutively caressing forms. Marko Cheremshyna realized that the material of life that he owns as a native of Hutsulshchyna could be used to create original texts about this region of the Carpathians what is precisely the influence of Yuriy Fedkovych on Marko Cheremshyna.*

Key words: *story, narrator, hero, literature, motive, vocabulary, subtext, accentuation, formula of the impossible, folklore, ethnography, ideology, toponym, river, daraba, dugout, kalfa, chivalry, action, Barbarossa, Heine, Fedkovych, Loreley, Hutsulshchyna, Nimchych , Cheremosh, Sokilskyi.*

Одержано редакцією – 19.03.2018 р.

Прийнято до публікації – 17.04.2018 р.

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

КОЛЬОРОВИЙ СВІТ ЕКСПРЕСІОНІСТСЬКИХ НОВЕЛ ВАСИЛЯ СТЕФАНІКА (Стаття 2)

*Початок див. Вісник Черкаського університету.
Серія: Філологічні науки. Черкаси, 2017. №1. Кн. 2. С. 40 – 48).*

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 з 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.

Тему смерті і страждання людини продовжує розробляти В. Стефаник і в інших новелах. Так, у новелі «Сама-саміська», героїнею якої стала неодноразово присутня в листах В. Стефаника до В. Морачевського баба Тимчиха [див.: 1, 158], очевидно гріховне життя баби («Подобала *хатина* на якусь *закляту печеру з великою грішницею* (тут і далі в тексті підкреслено мною. – І. К.), що каралася від початку світа та до суду-віку каратися буде» [2, 52], – єдиним реченням пояснює зображуване лаконічний у доборі художніх засобів В. Стефаник і в такий спосіб дає ключ до розуміння, чому такою тяжкою є смерть баби (через голод не фізичний, а трансцендентний, духовний, адже не до «кусня хліба і збанятка з водою» тягнеться героїня, а намагається хреститися, проте чорти не дають)) завершується картиною страшної огидної смерті, створенню якої сприяє відповідна кольорова гама («**Кров** потекла, баба схлипала та й умерла. ...**Чорти** перестали гарцювати, лише **мухи** з розкошею лизали **кров**. **Позакервавлювали** собі крильця, і щораз більше їх було у хаті **червоних**. Сідали на **чорні** горшки... та на миски..., що на них були змальовані їздці у **зелених** кабатах... Всюди розносили бабину **кров**» [2, 54]).

Домінуючий **кривавий** («**кров**» ужито 4 рази), **червоний** (названий **двічі**: «на **червоних** конях», «**червоних** [мух]»), **чорний** (2 рази: «**чорна**, тверда подушка», «**чорні** горшки»), **білий** (2) («**білий** язик»), **зелений** (2) («їздці у **зелених** кабатах») кольори, а також образи **чорта**, **чортенят** (символи зла і всіх недобрих починань на землі), **мухи** (у християнстві є символом фізичного й морального розкладу, пов'язані з демонами і символізують зло) створюють відразливу картину страшної смерті, смерті без покаяння. Всі кольори у творі мають негативну семантику: **криваво-червоний** символізує муки, смерть, страждання, рани; **чорний** – «офіційний» колір нечистої сили, символ темряви, зла, смерті, диявола, пекла; світлоносний **білий** у контексті новели також здобуває негативний відтінок («**Мухи** зумкотіли, **різнобарвні світла** волочилися разом із **мухами** по бабі, а вона мляскала губами та **білий язик** показувала» [2, 52]), **зелений** у цьому контексті також постає символом зла, адже образ їздців у зелених мундирах із люльками в зубах, змальованих на мисках, є нечистою силою, що мучить бабу («Відси летіли на бабу їздці. У **зелених кабатах**, із люльками в зубах, на **червоних конях**. Вже

наступали, вже бабі амінь!» [2, 54]), навіть **сонячне світло** і **барви веселки** підкреслюють усю потворність зображуваного («Крізь шибки падало **світло сонячне. Краски веселки** грали на зморщенім лиці. Страшно було глядіти на бабу у таким **освітленні**» [2, 52]), згадані в порівняннях **саранча, ворони** посилюють негативну семантику («Нараз вилетіла з печі **хмара малих чортенят**. Зависли над бабою, **як саранча над сонцем** або **як турма ворон над лісом**. Впали потім на бабу» [2, 52]).

Зовсім інша смерть із протилежною кольоровою гамою і образністю відтворена в новелі «Скін», яку В. Стефанік (як сам стверджував) писав біля вмираючої мами: «Не можу лишити мами, бо вмирає [...] Забагає **усіх наймитів, що в нас служили** від давен-давна, і ціла їх хата повна. А мама до них гладкими, майже декламаторськими словами **говорить, аби єї простили усі провини**. Каже, що завтра вмере. Найбільшу потіху має з отої **громадки дівчаток, що десь на подвір'ю стоять з чічками і білу смерть прогонять**. Каже, що **хмара очий отих дівчаток** відвертають єї бажану смерть. Галуцинації» [див.: 1, 236, 264] – про каяття і дітей-ангелів із квітами прочитаємо і в тексті новели.

Герой В. Стефаніка «тримається» і боїться згубити **світло каганця**, яке його «випроваджує» з того світу («А той другий світ був болючо дивний. І нічим Лесь не міг спертися тому світові, лише одними очима» [2, 113 – 114]). Ця художня деталь (каганець, що то втікає, то знову показується) створює враження ілюзорності зображуваного, розмитих «меж» потойбіччя/посейбіччя, спогади героя, як кадри кінострічки, зринають, «розмежовані» світлом каганця, яке герой ловить «блискучими, змученими» очима і боїться впасти в «**невидіний світ**» [2, 114]. Як за життя, так і перед смертю герой В. Стефаніка нерозривно пов'язаний зі своєю землею і працею, яка є сенсом його життя, людина тут має глибинне, непідробне відчуття болів і страждань своєї землі і ніби «тримається за руки» зі своїм полем, рослиною, волами, малою комахою, навіть спрагу вони відчувають разом («**Поле** рівне, далеке, під **сонцем спечене**. Воно **води просить**, дрожить і всіляке **зілля** до себе клонить, аби з нього **води напитися**. **Він оре** на ниві і руками чепіг не може вдержати, бо **палить його спрагнота** у горлі. І **волів палить**, бо ротама вогку землю риють. Руки від чепіг відпадають, він **падає на ниву**, а вона його **на вуголь спалює**... «І не раз та й не два я **на полі без води погибав**, у Бога все записано!»» [2, 114]). Оця гармонійність і єдність людського життя і життя природи підкреслена В. Стефаніком навіть у першому реченні новели: «Як **глуха осінь настала**, як з ліса **все листя опало**, як **чорні ворони** поле вкрили, та тоді до старого Лєся прийшла смерть» [2, 113]. Пізня осінь – час умирання, повільного згасання, перехід до зимового сну всієї природи, а відтак і людини, яка є її часткою і підпорядковується всім її законам («Бо й **ти – насінина, кинута з неба**» [3, 92], – писав у своїх заповітах 104-річний карпатський мудрець). А ще – людина хоче все доробити, а тоді вже й умирати (старий Лєсь вмирає, коли всю польову роботу скінчено: «глуха осінь настала»).

Герой В. Стефаніка помирає в оточенні дітей («Перед ним на землі сини і доньки покотом поснули, не могли стільки ночей не спати» [2, 114]), і хоча вони поснули (ця деталь підкреслює, що перед лицем смерті людина завжди постає сама), Лєсь усе ж таки не самотній. Не чорти, як у новелі «Сама-саміська», а діти-ангели з квітами («Він видить на подвір'ю багато **малих дівчат**, кожна в руці жмінку **квіток** тримає. ...**Хмара очей, синіх, і сивих, і чорних**. Та хмара пливе до його чола, **гладить його і простуджує**... «Аді, це **ангели** перед смертев показуються»» [2, 114]), небіжка мама («Мама із того світа має прийти та й над своєв дитинов має заплакати. Таке Бог право їм надав» [2, 115]) приходять до нього в останні миті життя. Помираючи, Лєсь згадує свої гріхи (обіцяв дзвін купити, «аби по селу вогонь вістив», і не зміг виконати обіцяного, а тепер «горлаті дзвони над ним дзвонять», «дзвоніві серця відриваються від них, і падають йому на голову, і ранять...» [2, 115]; не дав заробленого ячменю Мартинові, і тепер снопи падають і закидають Лєся, остюки лізуть у рот, «Палить **червоними** іглами, ...і пече пекельним **огнем**», «...той ячмінь мені смерть робить» [2, 115]) і кається («Прости мені, Господи милосердний» [2, 115]).

Відтак настає зовсім інша, ніж у новелі «Сама-саміська», смерть, не жахливо-огидна, відразлива, а легка, смерть як перехід: героя обгортає **біла** плахта («До хати всотується **біла** плахта... **Ясно** від неї, як від **сонця**. Плахта його уповиває, як **маленьку дитину**... Йому **легонько, легонько**. ...Вітром докола шії облітає й обсотує, обсотує...» [2, 115]). Оце всотування/уповивання білої плаhti прочитується і як *символ дороги* – світлої, ясної, якою душа піде назад до Бога, і як чистоти, непричетності до зла і нової невинності людської душі, яка повертається туди, звідки прийшла в це земне життя.

Отже, кольорова гама новели «Скін» **чорно-червоно-біло-синьо-сива** (**чорні ворони**, [очей] **чорних, чорний** язик, **червоними** іглами, **біла** плахта, [очей] **синіх, [очей] сивих**). На рівні словесно-художніх образів з'являється ще й **жовтий колір** (слова «осінь настала», «листя опало», «сонцем спечене», «снопи ячмінні», «остина», «ячміль»); **чорний** асоціюється з «гарячою смолою»; **червоний** з'являється в уяві від слів «палить», «спалює», «пече пекельним огнем», «каганець», «вогонь»; кольорові асоціації викликають слова «блискучими», «невидіний світ», «[очі] безсвітні», «земля», «квіток», «зілля», «ясно». Таким чином, у новелі «Скін» маємо приклад «позитивної віталізації смерті» (В. Пахаренко), яка «настає по тому, як страждання примушує людину пізнати себе саму, вглибитися у все своє попереднє життя, відчувати вину і покаятися» [4, 247]. «Умирати би кожному, **смерть не страшна**, але довга лежача – ото мука» [2, 113], – каже В. Стефанік. Отже, не криваво-чорні відтінки, як у новелі «Сама-саміська», або криваво-вогняні, як у «Палієві», а білий як символ покаяття, очищення, прощення закінчує новелу «Скін» і, незважаючи на майже традиційно трагічну для В. Стефаніка кольорову гаму, у цьому тексті маємо її позитивну семантику.

Новела «**Камінний хрест**» особлива у творчому доробку В. Стефаніка. І в цьому тексті митець показує нерозривний зв'язок людини зі своєю землею, худобою, рослиною, усією природою, нероздільну одність і глибинне відчуття/співпереживання страждань, болів, смутку своєї землі як власних. Іван Дідух і його кінь працюють однаково тяжко («**Коня запрягав** у підруку, **сам себе в борозну; на коня мав ремінну шлею** і нашільник, **а на себе** Іван **накладав малу мотузьяну шлею**», «То як тягнули снопи з поля або гній у поле, то **однако і на коні, і на Івані жили виступали...**», «**І кінь, і Іван держалися крепко...** Бігли в долину і лишали за собою сліди коліс, копит і широчезних п'ят **Іванових**. Придорожнє зілля і бадилля гойдалося, ...і скидало росу на ті сліди» [2, 63 – 64]). Іван за весь вік тяжкої праці «зрісся» зі своїм горбом, невидимими нитями був прив'язаний до нього і «банував» за ним найбільше («Коби-м міг, та й би-м го в пазуху сховав, та й взяв з собов у світ. ...за тим горбом таки ніколи не перебаную», «...та й умирати буду, та й буду го видіти. Все забуду, а його не забуду» [2, 73 – 74]), через «хибу в поясі» став і зовні схожий на свого горба, навіть тіні схилоного Івана і його горба автором «накладаються» одна на одну, горб названий велетнем і Іван – велетень («На тім горбі копали жінки пісок, і зівав він ярами та печерами під небеса, як **страшний велетень**», «Не раз, як заходяче сонце застало Івана наверху, то несло **його тінь із горбом разом** далеко на ниви. По тих нивах залягала **тінь Іванова, як велетня, схилоного в поясі**. Іван тоді показував пальцем на свою тінь і говорив горбові: – Ото-с ні, небоже, зібгав у дугу!...» [2, 66 – 67]). Розрив із рідною землею настільки нестерпний/немислимий для головного героя новели, що він мало не заподіює собі смерть, а усвідомлюючи таки неминучість розлуки, ставить собі й дружині хрест на своєму горбі, просить, аби односельці не минали його горба й хреста і кропили «хрест свіченув водицев» [2, 74].

Подібний стан глибинного душевного роздвоєння переживає ліричний герой О. Олеся в поезії «Коли я вмер...», знає, що душа його похована на Батьківщині, а на чужині блукає лише його тіло, оболонка, і плаче/заздрить «мертвому мені», котрий покоїться в рідній землі. Так само і в «Камінному хресті» герой розуміє, що лише тіло його поїде на чужину, а душу свою він «поховав» на своєму горбі, і тут, у рідній землі, вона буде спочивати, тому й ставить хрест (символ Дерева Життя; «світової осі»; поєднання двох протилежностей: позитивного з негативним, вищого з нижчим, життя та смерті; страждань, муки, боротьби; світла; перемоги

життя над смертю; перетину Небесного і земного; спасіння через страждання [5]) із власним іменем й іменем своєї дружини («Видиш, стара, **наш хрестик?** Там є відбито **і твоє намено**. Не біси, є **і моє, і твоє...**» [2, 77]).

Камінний хрест, поставлений Дідухом, як видається, має ще один закодований смисл. В. Стефаник порівнює з каменем самого Івана. Під час прощальної промови перед гостями він «**каменів**, бо слова не годен був заговорити» [2, 67], «сльоза котилась **по лиці**, як перла **по скалі**» [2, 74], В. Стефаник зіставляє його з викинутим із води каменем: «То як часом якась долішня **хвиля** викарбує **великий камінь** із води і покладе його на берег, то той **камінь** стоїть на березі **тяжкий і бездушний**. **Сонце** лупає з нього черепочки давнього намулу і малює по нім маленькі **фосфоричні звізди**. **Блимає** той **камінь мертвими блисками**, відбитими від сходу і заходу **сонця**, і **кам'яними очима** своїми глядить на **живу воду і сумує, що не гнітить його тягар води, як гнітив від віків**. Глядить із берега на **воду, як на утрачене щастя**. Отак **Іван** дивився на людей, **як той камінь на воду**» [2, 67 – 68]. Отим «утраченим щастям» для Івана був його край, його земля і його горб, де він звікував свій вік, і хоч як тяжко він працював і поклав своє здоров'я на тому горбі, а все ж Іван, як той камінь, що сумує за тягарем води, сумує за своїм горбом. Без води камінь стає мертвим («**Блимає той камінь мертвими блисками**»), маємо антитезу «мертвий камінь – жива вода»: такою живою водою для Івана Дідуха є рідна земля, тільки на ній і у вічній турботі про неї він здобуває силу і цілісність (навіть у портретній характеристиці автор називає землю: «**лице задрожало, як чорна рілля під сонцем дрожить**» [2, 73]), без неї, поза нею, відірваний від неї, він втрачає цілісність, силу, мертвіє і врешті приречений на загибель. Саме це й прочитується в символіці каменя, який є «містичним вмістилищем життєвої сили» [6, 53], символом буття, означає міцність і гармонійне примирення з самим собою. «Круглий камінь символізує єдність і силу, будучи ж роздробленим – розчленування, психічне роз'єднання, немічність, смерть і зникнення» [7, 236].

Знову цитую карпатського мудреця, бо слова ці, як видається, цілком відповідають суті Стефаникової новели, і таким міг би бути смисл камінного хреста, поставленого Іваном Дідухом: «Поховайте мене там, де і всіх ховають. Я намагався бути таким, як усі. **Камінь на могилі не обтяжить мене, бо я і сам був камінцем, що котився по цій землі, аби не порости мохом**. Звичайно, добре б не щербити камінь різними написами. Та коли вже хочете віддати шану звичаєву, то вибийте на тому камені слова від мене: «**Дякую тобі, Боже, що я жив на цьому світі**» (підкреслення автора книги. – І. К.)» [3, 105]. Отже, тільки на своїй землі камінь-Іван перебуває в гармонії з самим собою, відірваний від неї (витагнений із води), втрачає силу, губить власну душу («на березі **тяжкий і бездушний**»), гине.

Про «камінну» міць героя говорять й інші порівняння у творі: «рука Івана обвивалася сітею **синіх жил**, як ланцюгом із **синьої сталі**» [2, 64], «Потряс **сивим волоссям**, як гривною, **кованою зі сталевих ниток**» [2, 68]). А ще в його портреті – «добрі **сиві очі**», «[Іван] в цайговім **сивім** одінню». Отже, лише два кольори (**синій** і **сивий**) уживає письменник, характеризуючи свого героя. Головний символ **синього** кольору – божественність, таємність, святість, благородство і духовна чистота, постійність, відданість, досконалість. Однак **синій** – антипод червоного і жовтого, символів життя, радості, цвітіння. **У тілі ж людини синій і блакитний хороші тільки як колір очей** (про це: [8]). **Сивий** – знак мудрості, якогось вищого знання, тяжкого життєвого досвіду. Проте, якщо в Івана «**сиве волосся**, як грива, **кована зі сталевих ниток**», то в його дружини – «**сиві кіски**», що викликають асоціативний ряд слів: старість, немічність, жалість. **Сивий** означає також «давнину», «печаль», «втому» [5], «сивина – це знак наближення смерті» [8] – саме таке значення «сивого одягу» Іванового «прочитується» в останній частині новели: «Він шов зі старою, згорблений, в цайговім **сивім одінню**, і щохвилини танцював польки» [2, 77].

Ще в цій новелі використовує автор **чорний, срібний, білий і жовтий** кольори: «не покинь ні ніколи **чорним** кавалком хліба» [2, 73], «котре **чорний**, то як **сріблом** посипав по **чорну**, а котре **білий**, то як маслом **сніг** помастив», «[слова], як **жовте** осіннє листя, що ним вітер гонить по **замерзлій землі**» [2, 75], «син **побілів**» [2, 76]. З **жовтим** кольором

асоціюються слова: «снопи», «пісок», «жовч», «кості» («кості дрихлаві»), «пшениця», «солома». З червоним – слова «сонце», «вогонь» («Сонце пражить, але не пражить, аж вогнем сипле» [2, 66]). Чорний викликають слова «поле», «земля», «ніч», «тінь». Зелений постає в уяві від слів «зілля», «бадилля», «трава» («тверді кицьки трави» [2, 66]), білий – від слів «перла», «сніг». Отже, основні кольори новели «Камінний хрест» сивий (4), чорний (3), синій (2), білий (2), вогняний (1), жовтий (1), срібний (1). Словесно-художні образи доповнюють названу кольорову гаму новели.

Список використаної літератури

1. Горак Р. Кров на чорній ріллі: Есе-біографія Василя Стефаника. Київ: ВЦ «Академія», 2010. 608 с.
2. Стефаник В. Кенові листки: Оповідання. Київ: Дніпро, 1987. 237 с.
3. Дочинець М. Многії літа. Благії літа. Мукачєво: Карпатська вежа, 2011. 144 с.
4. Пахаренко В. Українська поетика. Черкаси: Відлуння-плюс, 2002. 320 с.
5. Потапенко О., Дмитренко М., Потапенко Г. та ін. Словник символів. Київ: Народознавство, 1997. URL: <https://studfiles.net/preview/5252915/> (дата звернення: 19.03.2016).
6. Енциклопедія символів. Москва: Издательство АСТ; Харків: Торсинг, 2003. 591 с.
7. Керлот Х. Словарь символов. Москва: REFL-воок, 1994. 608 с.
8. Символика цвета URL: sangharussia.ru/library/...materialy/glava-1-simvolika-tsveta (дата звернення: 21.05.2017).

References

1. Gorak, R. (2010). *Blood on the black arable Land: Essay biography of Vasyl' Stefanyk*. Kyiv: Academy (in Ukr.).
2. Stefanyk, V. (1987). *Maple Leaves: stories*. Kyiv: Dnipro (in Ukr.).
3. Dochinets, M. (2011) *Many years. Good times*. Mukachevo: Carpathian Tower (in Ukr.).
4. Paharenko, V. (2002) *Ukrainian poetics*. Cherkasy: Echo-Plus (in Ukr.).
5. Potapenko, O., Dmytrenko, M. et al. (1997). *Dictionary of Symbols*. Kyiv: Cognitive science. URL <https://studfiles.net/preview/5252915/> (in Ukr.).
6. Encyclopedia of symbols. (2003). Moscow: Publishing house AST; Kharkiv: Torsing (in Russ.).
7. Kirlot, J. (1994) *Dictionary of Characters*. Moscow: REFL-book (in Russ.).
8. Symbol of color. URL: sangharussia.ru/library/...materialy/glava-1-simvolika-tsveta (in Russ.).

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

THE COLOR WORLD OF THE EXPRESSIONIST SHORT STORIES BY VASYL' STEFANYK (THE ARTICLE 2)

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 moto, 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 – 2.04.2018 р.
Прийнято до публікації – 17.04.2018 р.

УДК 82-31 Нечуй-Левицький

МУРАВЕЦЬКА Ярослава Сергіївна,
аспірант Інституту літератури
імені Т. Г. Шевченка
e-mail: nesvidoma_alisa@ukr.net

ВІЗУАЛЬНЕ ТА СЛОВЕСНЕ: ЗАУВАГИ ЩОДО СТАТТІ ІВАНА ФРАНКА «ЮВІЛЕЙ ІВАНА ЛЕВИЦЬКОГО (НЕЧУЯ)»

У статті проаналізована візуальність як складова стилю Нечуя-Левицького в руслі полеміки зі статтею Івана Франка «Ювілей Івана Левицького (Нечуя)». Об'єкт дослідження – повість «Причеп», предмет – візуальні образи, а саме: портрети, пейзажі, інтер'єри, а також вияви підсвідомого – сни та передчуття. Основний акцент – на функціонуванні візуальних компонентів, на участі їх у архітектоніці твору та формуванні ідеї твору. Так завдяки портретам Іван Нечуй-Левицький увиразнює та деталізує різницю між різними станами та націями, починаючи від зовнішнього вигляду, одягу, манер і закінчуючи способом життя.

Протиставляючи природу та інтер'єри письменник розкриває характери героїв: в одній і тій же візуальній картині кожен соціотип бачить притаманний йому ідеал. У сні Ганя бачить символічну візію події, сновидіння «обернене» до прогулянки Нестеринським Яром, наповнене протилежною символікою. Візуальне передчуття смерті Гані втілює образ води: прикметно, що візії Яся й Гані видаються продовженням одне одного. Отже, візуальне в Нечуя-Левицького не є творчою випадковістю, а втілює собою творчу стратегію.

Ключові слова: Іван Нечуй-Левицький, проза, стаття «Ювілей Івана Левицького (Нечуя)», повість «Причепи», візуальність, словесність, соціотипи, нації, портрети, пейзажі, інтер'єри, сні, візуальні передчуття

Постановка проблеми. Іван Франко в статті, написаній з нагоди ювілею Івана Нечуя-Левицького, по суті, висловлюється неоднозначно: «Левицький ... був артистом, творцем живих типів і більше нічим» [1, 372]. Франко, акцентуючи на візуальності, нею ж і обмежується, немов твори Нечуя-Левицького є лише зображенням, без словесного (ідеї): «Не питайте у них (персонажів – Я. М.), чого вони хочуть, який їх ідейний підклад, пощо вивів їх автор і що хотів ними сказати чи доказати? Нічогісінсько» [1, 375].

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Вивчення взаємовпливу візуального та словесного в прозі письменника актуалізується: у монографії «Людина у дзеркалі літератури: трансформація принципів портретування в українській прозі XIX – початку XX ст» Ксенія Сізова [2] присвячує розділ особливостям портретування у творчості Нечуя-Левицького, поділяючи персонажів на «вогняні» та «зоряні» типи через фізіономічні риси. У монографії «Нечуваний Нечуй» Максим Тарнавський [3], зокрема, досліджує зображення пейзажів та портретів як унаочнення національного. У статтях Інни Кошової «Семантика кольору у творчості Івана Нечуя-Левицького» [4] та Оксани Шупти-В'язовської «Преїмпресіонізм у творчості Нечуя-Левицького» [5] підкреслюється роль зорового: зв'язок кольорової палітри та мистецьких задумів; пейзажі та несвідомі візуальні стани як ознаки суб'єктивізму письменника.

Мета статті: проаналізувати вираження ідей у повісті «Причепи» через функції візуальних компонентів.

Виклад основного матеріалу. Повість «Причепи» зазнала неоднозначної оцінки. Зокрема, Михайло Драгоманов звинувачує письменника в тенденційності: персонажі стали «...загальними етикетками – шляхтич, шляхтянка, поляк, полька...» [6].

Ніна Крутікова, навпаки, вбачає реалістичність: «В їх патріархальний побут просякає вплив польсько-шляхетського елемента (Хоцінський, Зося, Ясь Серединський), який стає причиною розкладу родини і загибелі молодшого покоління (сумна смерть Гані та «обломовське» животіння Якіма Лемішковського)» [7, 12].

Сергій Єфремов зазначав: «Повісті «Причепи» й «Хмари» виставляють процес денационалізації української інтелігенції на два боки: перша – дорогою сполячення, друга – обрусенія» [8, 483]. Максим Тарнавський убачає в «Причепі» «... повчальну історію про загрозу гендлювання соціальним станом» [3, 173].

Михайло Наєнко підкреслює в повісті свідомий творчий експеримент письменника: «Нечуй-Левицький бачив, що українське суспільство в його часи перебувало ніби між молотом і ковадлом: з одного боку тиснув на нього «новий», російський, колонізатор, а з іншого – ніяк не можна було позбутися рудиментів «старого» – польського. В повсякденному бутті така ситуація породжувала неабиякі драми чи й трагедії, і письменник вирішив глянути на них з позицій будування сім'ї» [9, 187].

У «Причепі» Нечуй-Левицький зображує дві протилежні пари, які зводить до купи: українку Ганну з духовного роду і пана Яся Серединського із зубожілого українсько-польського роду; міщанина-українця Якіма Лемішковського і панну-польку Зося.

У зображеннях Нечуй-Левицький підкреслює риси тих станів та націй, до яких себе відносять самі персонажі, зокрема, у портреті Якіма Лемішки після закінчення гімназії акцент на панському соціотипі: «Перед ним сидів панич, як маківка, в сіртуці, з розкішним кучерявим волоссям, зачесаним набік» [10, 195].

Нечуй-Левицький порівнює портрети представників різних соціотипів Ясі та Гані у однакових обставинах: «Ясь вступив до хати вже паном, гордо й поважно, без ознаки жадної тривоги, жадного зворушення на лиці, неначе він досягнув тільки того, що до його по праву й належало» [10, 173]; «Несподівана розкіш, безробіття та спокій заколихали її, як малу дитину, наддали спокій рисам лица чистого, білого, як мarmor» [10, 181]. Хоча в обох портретах доміганта – спокій, спокій Гані – спокій багатого господині, спокій Яся – пиха пана.

Письменник поглиблює цей контраст: «І не раз Ганя, сидячи на м'якому кріслі, задивлялась на веселі покої, а Ясь, заклавши руки за спину, закинувши гордо голову, спустивши віка на очі, тихою стопою походжав по покоях. По одній його поставі, по одному лиці можна було бачити неоднаковий вплив несподіваної зміни життя на дві неоднакові вдачі» [10, 180].

Втілюють відмінності між різними станами портрети Гани та Зосі: «Вся її постать дуже була підхожа до розкішної обстави, до килима дорогого, на котрому розіслала вона свій шлейф, поклала маленьку ніжку, до мармурових столів, до великих дзеркал, паркетової підлоги...» [10, 306]; – сказано про Зою; «Вона й гарна, навіть дуже гарна... тільки краса її якась не панська. Так не пристає її постать до тих великих дзеркал, до тих високих, здоровецьких вікон» [10, 308] – про Ганю.

Підкреслено вплив канонів вроди на різні соціотипи: «Князь сидів поруч з Ганею... Але, придивившись до повних плечей Зосі, задивившись на її уста, котрі вона вмiла дуже гарно запишати, на її гарну вроду взагалі, князь устав і сів на хвилину коло неї, зацікавлений її гарною вродою та кокетством» [10, 321].

Зазначимо, що й вроду княгівни Ясь та Ганя сприймають по-різному: Гані вона видається старою, а Ясь наголошує на її вмінні тримати себе. Схожий діалог відбувається між отцем Хведором та Серединським і про Зою. Ясь виділяє «тонкі манери», які Хведором сприймаються як щось недоладне: «крутила головою, мов коняка в спасівку, як її мухи та гедзі кусають», «кидає тими ногами, як дика коза, тільки патли тріпаються...» [10, 322].

Зося та Теодозя, хвалячи Гану перед Ясем, акцентують на відмінностях між ними: «Яка вона гарна, з тією оригінальною красою українською, з тими примітними рисами лица, з тими чорними бровами... Як вона любить помірність, навіть модою нехтує, уборами жертвує задля того, щоб тільки обминути той ефект, хоч безвинний, але все-таки ефект... Ясь добре тямив, що цю мову треба читати навпаки, як книжку, розгорнуту перед дзеркалом; що йому кажуть, ніби його жінка має сільську, мужичу красу, не вмiє гаразд убраться по моді, хоч і має засоби» [10, 328].

Нечуй-Левицький порівнює світогляд персонажів, описуючи красу Нестеринського яру через метафори розкішних покоїв: «Чи є ж в світі покої, кращі од тих ярів? Під ногами стелеться зелений трав'яний килим; по обидва боки йдуть стінами гори з зеленим деревом. На шпiлях стоять дуби зубчастою стіною, розіславши міцне гілля з міцним листом по синьому небі» [10, 68]. Оцінка пейзажу персонажами неоднакова: Ганя протиставляє красу яра покоям, Ясь хвалить розкіш та багатство.

Ця відмінність підкреслюється, адже один і той же пейзаж у Кам'яному герої сприймають по-різному: «Гані з'являвся якийсь чудовий вигляд чарівничого місця, якась палата, якийсь садок, повний квіток, де поміж деревом гуляли мармуряні люди. А Ясь бачив себе великим бундючним паном в золотих палацах, де горіли тисячі свічок, де ворушились сотні великих панів» [10, 175].

Багаті покої у Кам'яному, навпаки, виражені через метафори природи: «Ганині покої були обсипані по стінах і по завісах чудовими букетами троянд, ніби недавнечко нарваних у саду. Скрізь по світлицях простяглася довга стежка дорогого килима, закиданого оберемками лелій, фіялок, рож, ніби на грядках» [10, 180].

Перед смертю, усвідомивши зраду Яся та згубний вплив на нього багатства, Ганя бачить сон, обернений до пейзажу Нестеринського яру на початку повісті: «Великі

світлиці ширшали, довшали, перевертались на нестеринські яри, тільки гори були вкриті не зеленою травою, а дорогими килимами, шпалерами, дзеркалами...» [10, 369].

Дотичними до цього опису є емоції Гані під час першого візиту в Кам'яне: «...все те здавалось їй великопанським вередуванням, що розвернулось би на весь світ, ладне простягтись на всю землю, і ще й репетувало б, що йому й землі мало!» [10, 177-178]. В обох описах багатство видається ворожою людині та природі стихією.

Уві сні символічно відзеркалений трагічний поворот у житті Гані: природа обертається на розкіш, яка не здатна ні насичити людину (вода стає люстерком), ні вберегти її (золото стає болотом). Ясь втрачає людське обличчя: «Вона поглядає на Яся, а в його очі страшні, звірячі...» [10, 369].

Лейтмотивним є образ води. У прогулянці Нестеринським яром це – криниця, у якій відображено молоду Ганю, втілення життя; уві сні вода перетворюється на люстерко, де віддзеркалюється Ганя на порозі смерті.

Коли Ганя закидає Ясеві, що він тепер навряд чи взяв її за жінку, йому здається, «... що Ганя йде по льоду, підлитому водою, посіченому теплим весняним промінням, що вона сама, ніби зумисне, зійшла на пролизину...» [10, 32-326]; сама героїня після усвідомлення зради Яся відчуває, що «... вона впала в глибоку, прудку воду...» [10, 352].

Прикметно, що ці візії видаються немов продовженням одна одної, хоча вони відчуті протилежними людьми. Видається, що ці візуальні передчуття є своєрідною авторською візуальною мовою у творі.

Висновки. Візуальне у «Причепі» можна умовно поділити на дві категорії: образи (пейзажі, портрети, інтер'єри) та несвідоме (сни, візуальні передчуття). Завдяки візуальному контрасту письменник акцентує на світоглядних відмінностях соціотипів а, отже, неможливості взаємодії між ними. Неоднакових Яся та Ганю Нечуй-Левицький досліджує під впливом однакових обставин, у чому відверто зізнається.

Через протиставлення природи та інтер'єрів письменник розкриває характери героїв. Світоглядні цінності відмінні: українка Ганя відчуває себе частиною природи, на відміну від полякв-панів Зосі чи Яся. Прикметно, що красу Нестеринський яру описано через метафору пишних покоїв, і навпаки – інтер'єр Кам'яного порівнюється з садом та городом.

Завдяки снам та візуальним передбаченням не лише розкривається стан героїв, а й підкреслюється думка самого автора, формується ідейний висновок твору (сон) та натяк на розвиток сюжету (передбачення).

Отже, візуальне свідомо використовується Нечуєм-Левицьким задля розкриття змісту твору. Візуальне та словесне (образи та повідомлення) в повісті «Причепі» видаються взаємозумовленими.

Список використаної літератури

1. Франко І. Ювілей Івана Левицького (Нечуя): *Зібрання творів у 50-ти томах*. К, 1982. Т. 35. С. 370-376
2. Сізова К. Людина у дзеркалі літератури: трансформація принципів портретування в українській прозі XIX – початку XX ст. К, 2010. 320 с
3. Тарнавський М. Нечуваний. К, 2018. 287с.
4. Кошова І. Семантика кольору у творчості Івана Нечуя-Левицького. *Іван Нечуй-Левицький: постать та творчість*. Черкаси, 2008. С. 221-251
5. Шупта-В'язовська О. Преімпресіонізм у творчості Нечуя-Левицького. *Іван Нечуй-Левицький: постать та творчість*. Черкаси, 2008. С. 145-150
6. Драгоманов М. Література російська, великоруська, українська і галицька. К, 1970. URL: <https://zbruc.eu/node/31401> (дата звернення: 12.04.2018).
7. Крутікова Н. Розкрита книга життя : *Зібрання творів у 10-ти томах*. К, 1965. Т. 1. С. 5-51
8. Єфремов С. Історія українського письменства. К, 1995. 688 с.
9. Наєнко М. Польські мотиви в українському реалізмі (Іван Нечуй-Левицький: Причепі та Гетьман Іван Виговський). URL:http://shron1.chtyvo.org.ua/Naienko_Mykhailo/Polski_motyvy_v_ukrainskomu_realizmi_Ivan_Nechui_Levytskyi_Prychepa_ta_Hetman_Ivan_Vyhovskyi.pdf (дата звернення: 05.04.2018).
10. Нечуй-Левицький І. Причепі: *Зібрання творів у 10-ти томах*. К, 1965. Т. 1. С. 126-371

References

1. Franko, I. (1982) Ivan Levytsky's .*Works in 50 vol.* Vol. 35. Kyiv, Ukraine (in Ukr)
2. Sizova, K. (2010) *Man in the mirror of literature: Transformation of the principles of portraiture in the Ukrainian prose of the 19th and early 20th centuries.* Kyiv, Ukraine (in Ukr)
3. Tarnavskiy, M. (2018) *Incredible Nechui.* Kyiv, Ukraine (in Ukr)
4. Koshova, I. (2008) Semantics of color in the Nechui-Levytskyi's works. (*Ivan Nechui-Levytskyi: person and creativity*). Cherkasy. 221-251 (in Ukr)
5. Shupta-Viazovska, O. (2008) Before Impressionism in the works of Nechuy-Levitsky (*Ivan Nechui-Levytskyi: person and creativity*) .Cherkasy. 145-150 (in Ukr)
6. Drahomanov M. (1970) Russian, Great Russian, Ukrainian and Galician Literature. Kyiv, Ukraine. Retrieved from <https://zbruc.eu/node/31401> (in Ukr)
7. Krutikova N. (1965) *The book of life is revealed* (Vols 1-10). Vol. 1. Kyiv, Ukraine (in Ukr)
8. Iefremov S. (1995) *History of Ukrainian Literature.* Kyiv, Ukraine (in Ukr)
9. Naienko, M. (2016) Polish motives in Ukrainian realism (Ivan Nechui-Levytskyi: The Hanger-On and the Hetman Ivan Vyhovskyi. Retrieved from http://shron1.chtyvo.org.ua/Naienko_Mykhailo/Polski_motyvy_v_ukrainskomu_realizmi_Ivan_Nechui_Levytskyi_Prychepa_ta_Hetman_Ivan_Vyhovskyi.pdf [In Ukrainian] (in Ukr)
10. Nechui-Levytskyi, I. (1965) The Hanger-On. *Works in 10 vol.* Vol. 1. Kyiv, Ukraine (in Ukr)

MURAVETSKA Yaroslava Sergiyvna

Shevchenko Institute of Literature of the National
Academy of Sciences of Ukraine
graduate student of the department of
Theory of Literature and Comparative Studies
e-mail: nesvidoma_alisa@ukr.net

**THE VISUAL AND VERBAL COMPONENTS: CRITICISMS OF THE ARTICLE
«IVAN LEVYTSKY'S JUBILEE» BY IVAN FRANKO**

Introduction. Ivan Franko in his article «Ivan Levytsky's Jubilee» highlights the role of visuality in the creative work of the writer, but he denies the ideological loading of the writer's creative work: «Mr. Levytsky ... was an artist, a creator of living types, but nothing else (372) ». The challenger states: «Don't ask them (the characters – Ya.M.) what they want, what is their ideological base, why the author showed them, and what the author wanted to say or prove using these characters? Nothing at all (375)».

Purpose. To prove the availability of an ideological loading of visual images created by Ivan Nechui-Levytsky considering as an example his novel «The Hanger-On» («Prychepa») and to determine the interaction between the visual and verbal components.

Results. Nechui-Levytsky in his «The Hanger-On» depicts two antipolar married couples: a Ukrainian girl, Hanna, who originated from the family of a priest, and Mr. Jaś Sereďyński, who originated from a Ukrainian-Polish generation, and a couple of Mr. Yakym Lemishkivsky, a Ukrainian midcult, and his Polish wife Zośia.

The writer creates the sociotypes visually by depicting the typical features of each social group and nation. For instance, he makes a focus on the grey eyes as a sign of the appearance of a Polish person, or on the white hands as a sign of belonging to the nobility.

Nechui-Levytsky underlines the differences between the ideals of beauty in the aesthetical imaginations of the sociotypes. The perceptions of Jaś and Hannia of the Princess is different: the Pole wonders at her gait, while the Ukrainian woman considers the Princess old and not good-looking. Zośia's behavior makes Jaś lovesick, while that makes Father Khvedor laugh. The difference between the sociotypes gets deeper by contradicting man and nature: Jaś notes that Hannia, unlike Zośia, «does not match» the luxuriant chambers.

Nechui-Levytsky when describing his characters referred to «mixed» sociotypes makes a focus on the dominating features. In Jaś Sereďyński's portrait these are Polish features, but depicting Yakym after the graduation from his gymnasium those are splendid features of lords and masters. For example, the writer depicts his characters, who changed under the influence of time or circumstances, making a stress on the difference between them. For example, Jaś after getting rich starts to look like a haughty lord, while Hannia turns into a quiet mistress of the household. The difference between the characters is shown more evidently through their perceptions of the same landscape: Hannia sees a marvelous garden, but for Jaś that looks like magnificent showrooms.

The writer contradicts the landscape view of Necteryn Ravine to superb private quarters. Descriptions of interiors are reflections of nature: the wall-papers are as if pelted with flowers; hence, the human factor seems to be some secondary reproducing thing; while, on the other hand, Hannia, unlike the noble Polish persons Jaś and Zośia, feels as if joining the nature. Nature supports the Ukrainian characters: during rough time Hannia recalls Necteryn Ravine, while Jakym Lemishka does his father's estate.

Before her death Hannia sees a dream returning her to the walk in the beginning of the novel: the trees and ravines turn into carpets and wall-papers, the land does into a golden swamp, the water starts to be a looking-glass. Nechui-Levytsky reproduces visually the symbols of the nobility's life, the essence of which is opposition to nature itself. The portraits in the said dream are realistic: the look of Jaś begins to be like that of a beast, while Hannia looks ill.

The writer uses visual anticipations – the image of water. At first, when Jaś is still hesitating, he imagines Hannia on a thin ice. Then Hannia feels being in a water whirl. Though these anticipations were expressed by different characters, they seem to be a logical continuation of one the other.

Originality. *Analysis of the novel «The Hanger-On» mismatches Ivan Franko's idea of the unavailability of ideological loading of visual components in the creative work of Ivan Nechui-Levytsky.*

Conclusion.

Ivan Nechui-Levytsky, by using portraits, landscapes, interiors and describing dreams and visual anticipations, makes a stress on the difference between nations and social groups, hints at a development of the plot, focuses on the internal conditions of a character, creates the image of Ukraine and the Ukrainians (as that of a certain territory and nation). The visual component helps the author to demonstrate the idea of the novel, and therefore, it also includes the verbal component – the text. The reason for using the visual component in «The Hanger-On» novel is the idea of the novel.

Key words: *Ivan Nechui-Levytsky, prose, article «Ivan Levytsky's Jubilee», visuality, novel «The Hanger-On», visual and verbal components, sociotypes, characters, portrait, landscape, interior, dream, visual anticipations, nations.*

*Одержано редакцією – 11.04.2018 р.
Прийнято до публікації – 17.04.2018 р.*

СУЧАСНИЙ ЛІТПОТІК

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

**«ЕНДШПІЛЬ АДОЛЬФО АБО ТРОЯНДА ДЛЯ ЛІЗИ» ТАНІ МАЛЯРЧУК:
ПСИХОАНАЛІТИЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ**

У статті здійснено аналіз індивідуальної психобіографії як моделі самоусвідомлення жінки в романі української письменниці Тані Малярчук, досліджено семантику жіночої психології, котра спрямовується на аналітичне та інтуїтивне осягнення особистості. Акцентовано на специфіці психологічного дискурсу роману, його оригінальності та актуальності, адже основою роману є відродження жіночої свідомості через осмислення власне позасвідомого «я», його комплексів і страхів.

Доведено, що авторська рефлексія письменниці над жіночою екзистенцією однозначно розгортається через важливий психоаналітичний аспект – самоусвідомлення моделює процес вивільнення жіночого «я» зі стереотипної свідомості, із родинної травми. Так за допомогою художнього тексту авторка намагається «замовити», прокласти шлях до справжньої жіночої екзистенції. Детально досліджено жіночі образи роману, зокрема, акцентовано на джерелах істерії, суїциду, інтуїції, а також над причинами і риторикою невротичного страху, поступовому самоусвідомленні героїні. Аналізується авторська настанова на внутрішньо психологічних чинниках, а відтак психологічному саморозвитку героїні. Вказано на те, що ідейно-тематичний аспект роману можна розглядати як розгортання різноманітних проблем: проблем любові, зради, екзистенційних мотивів, жіночого буття, проблеми становлення жіночого «я», колективного позасвідомого тощо. Досліджується така позиція авторки роману, що жіноче буття існує задля тотального самоусвідомлення, духовного саморозвитку, тобто основою реалістичного, об'єктивного аналізу-рефлексії стає жіноча душа і Таня Малярчук заохочує читача до пізнання жіночого психотипу в тій проекції, яку сама створює і пропонує.

***Ключові слова:** авторефлексія; автобіографічність; самоусвідомлення; самопізнання; автокомунікативність; індивідуальне буття; тендерна самоідентифікація; внутрішній монолог.*

Постановка проблеми. Необхідність прочитання не тільки класики, але й сучасного письменства за допомогою новітніх інтерпретаційних стратегій ініціює увагу науковців до нових імен. Значна частина досліджень традиційно присвячена вивченню творчості письменників-класиків, натомість доробок багатьох талановитих прозаїків-сучасників і досі залишається за межами наукової уваги. Переосмислення літературного канону, вироблення нової концепції розвитку української літератури ХХІ століття є актуальною потребою сучасного українського літературознавства. Аналітичне вивчення творчості сучасних письменників суттєво доповнює, а почасти й змінює традиційні погляди на літературне життя кінця ХХ – початку ХХІ століття. Серед когорти талановитих митців художнього слова сучасності виокремлюється творча постать Тані Малярчук, авторки п'яти збірок короткої прози та романів. Письменниця друкувалася в часописах «Березіль», «Четвер», «Критика». Її оповідання й есе перекладені польською, румунською, німецькою, англійською, російською та білоруською мовами. В австрійському видавництві «Residenz» вийшли дві книжки в перекладі на німецьку («Говорити», 2009 р., «Біографія випадкового чуда», 2013 р.). Відзначена премією «Kristal Vilenica 2013» (Словенія) за оповідання «Жінка і її риба». У 2003 році книжку Тані Малярчук «Ендшпіль Адольфо або Троянда для Лізи» класик Павло Загребельний висував

на Шевченківську премію. Оповідання Тані Малярчук «Я і моя священна корова» було включене до збірки «Найкраща європейська проза – 2013», виданої в США, а у престижному віденському видавництві Residenz Verlag восени 2013 вийшов німецькою мовою роман «Біографія випадкового чуда». 13 грудня 2013 відбулася церемонія нагородження Літературної премії імені Джозефа Конрада-Коженівського, котру в царині літератури отримала Таня Малярчук. Найновіший роман письменниці «Забуття» став переможцем літературної премії «Книга року ВВС» у 2016 році [1].

Творчість Тані Малярчук цікава складною темою пошуку жінкою власної сутності, читаючи про яку, можна ознайомитись з усіма психологічними проблемами сучасників. Її прозу можна охарактеризувати за всіма канонами художності: органічність, єдність змісту і форми, цілісність, оригінальність, творча свобода, відчуття міри й смаку, у центрі якої – тема жіночого буття. Формування особистості, усі стадії психологічних конфліктів, протест і бунт супроти традиційних норм перетворюється в текстах письменниці на психоаналітичний дискурс жіночого самоусвідомлення. Власний біографічний досвід стає в тексті вдячним матеріалом для психоінтерпретації жіночої душі, її онтогенезу, аналізу позасвідомого.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Творчий доробок письменниці, як і більшості представників сучасної вітчизняної літератури, залишається на сьогодні поза увагою дослідників, єдиним джерелом для аналізу є відгуки, рецензії, матеріали Інтернет-форумів. Почасти про творчість письменниці згадують у своїх працях Р. Харчук [1], Я. Поліщук [2], Я. Голобородько [3], С. Жила [4]. Так, у посібнику Роксани Харчук «Сучасна українська проза: Постмодерний період» (2008) подана інформація про життєвий і творчий шлях письменниці, художні особливості її перших творів, детально проаналізовано збірку «Згори вниз. Книга страхів» [1]. Світлана Жила у посібнику «Художній світ сучасної української літератури» (2017) студіює збірку письменниці «Звірослов», акцентуючи при цьому на рисах сюрреалізму та постмодернізму, визначаючи специфіку авторського стилю і світоглядну концепцію Т.Малярчук загалом [4].

У часописах та періодичних виданнях «Без цензури», «Високий замок», «Український журнал», «Українська літературна газета», «Українська правда», «Zaxid.net» автори рецензій відзначають популярність прози Тані Малярчук, її європейськість і актуальність [5; 6; 7].

А тому доцільність аналітичних студій щодо прози Тані Малярчук, зокрема психологічної проблематики та художніх особливостей, її художнього мислення загалом продиктована необхідністю осмислення в прозі авторки взаємозв'язку людини й світу, моделі світу крізь призму психоаналітичної теорії, проблеми самотності героїв, концепції любові, зради тощо.

Мета статті – дослідити специфіку художнього відображення жіночого самоусвідомлення та творчу психологію в книзі «Ендшпіль Адольфо або Троянда для Лізи» (2004) з погляду психоаналітичних концепцій.

Виклад основного матеріалу. «Ендшпіль Адольфо або Троянда для Лізи» своїми формальними приладами й смисловим тонусом є цілком репрезентативною для першої книжки і всотала молодечий, навіть по-юному експериментальний дух письменниці» [3], – відзначив Ярослав Голобородько. Назва збірки є контамінацією назв текстів, що до неї ввійшли, – «Троянди Адольфо» й «Ендшпілю для Лізи». Спочатку Таня Малярчук презентувала художній експеримент (інверсія заголовків) переважно у вимірі зовнішніх атрибутів: форми, стилістики, потреби об'єднати два тексти в одній книзі, котрі побудовані на самоспостереженнях та рефлексіях головної героїні. Оповідь героїні, яка самоідентифікує себе як Барбару, ніж як Варвару, є нескінченною колекцією із вражень, самоспостережень, рефлексувань, що вони час від часу переходять у самоуявлювання й дофантазування. У такий спосіб авторка долучається до основної тенденції розвитку сучасної жіночої прози – осмислення буття жінки, дослідження її психотипу, всіх можливих способів її самореалізації.

У сучасній літературі набувають актуального значення погляди та стереотипи щодо ролі та призначення жінки, значення її самоідентифікації, тобто автобіографічності, яка за словами Тані Малярчук, властива не лише молодій українській прозі, а й сучасній світовій літературі загалом, стає досить популярною. Як зазначає письменниця, в українській літературі немає іншої альтернативи окрім, як писати про себе, в час, коли вже все відомо. Відбувається повне заперечення мовленнєвих стереотипів та умовностей, що призводить до особливого, неофіційного, вільного підходу до дійсності, породжується специфічна відвертість мовлення, яка і є конститутивною рисою сучасної жіночої прози. Як говорила в своєму інтерв'ю Таня Малярчук, «...щодо «нової української жіночої прози» – очевидно, змінилися часи і змінилась потреба. Легковажні, жіночні, юні образи подорослішали» [5]. Жіноча прозова інтенція, як певний задум, ніби змушує реальний об'єкт, митця говорити і виражати себе через створювані знакові системи, різні конструкції подібно сповіді, поясненню, свідченню, визнанню або запереченню, симпатії чи антипатії тощо. Таким чином твір вступає в безкінечний діалог як процес взаємодії однієї людини з іншою, зі світом загалом.

Таня Малярчук зазначає, що вона пише «страшно автобіографічно. Але інакше бути не може. Зараз важливе лише те, що автобіографічне, суб'єктивне, індивідуальне, своє, як там ще, навіть якщо воно й подібне до решти. Бо мені, наприклад, було би байдуже до «негрів, які голодують по обидва боки Нілу», абсолютно байдуже. Але якби голодний негр написав мені, як дуже він голодний, і що саме він голодний, а не всі, то тоді я би гірко плакала над його тяжкою долею. Важливо, щоб конкретна жива людина говорила щось іншій конкретній живій людині» [8]. Героїні Малярчук, – в основному, – молоді дівчата. За словами В. Балдинюк, «автора на цьому етапі творчості не цікавлять герої з розвиненою сексуальністю, зі зрілими стосунками, продуманими або хоча б логічними вчинками. Їй цікавіше акцентувати увагу на періоді ініціації...» [9]. Тобто молода письменниця фактично подає художній світ своєї прози через призму власного, конкретизованого статтю й віком, бачення.

Як зазначає Михайло Бриних у статті «Як Таня Малярчук не з'їла собаки», що її покликання – бути екзальтованою казкаркою [6]. Проте прозі Т. Малярчук також притаманна пристрасть до зображення власного негативного досвіду, вона теж намагається «проспівати черговий псалом ще одному «втраченому поколінню» хай без сатири, дешевого епатажу, а за допомогою романтичного фентезі, сюрреалізму й частково пародії» [1, 207]. Власний біографічний досвід стає основою роману Тані Малярчук, зміщуючи таким чином акценти із соціального, колективного «я» на індивідуальне «я», котре в постійних пошуках власного коду ідентичності та актуалізації тотального самопізнання.

Зазначимо, що в повістях Т. Малярчук рефлексія є виразно жіночою, а точніше, інфантильно-жіночою. У «Троянді Адольфо» автокомунікативність не є ознакою конфлікту з довколишнім світом, а швидше демонструє спосіб існування у світі, що полягає в граничній інтеріоризації феноменів буття. В «Ендшпілі для Лізи» внутрішній світ героїні-нараторки – як мушля, в яку вона ховається від оточення: «Добре, думала я, якщо є куди сховатись у разі чийогось приходу, добре вміти майстерно приховувати себе від інших, узагалі добре вміти ховатися» [11, 84]. Така специфіка агресивної автокомунікації та авторефлексії зумовлена особливим відносно інших творів авторки співвідношенням у творі події й осмислення: основним змістом твору є реальна життєва подія – розлука Лізи з коханим.

Спостерігаємо загалом, що авторефлексія творів Т. Малярчук лежить на межі раціонального й інтуїтивного досвіду. Її текст є акцентованим індивідуальним «Я» крізь призму Іншого – іншої жінки, родини, чоловіка. Одним із способів світогляду авторки є переживання й аналіз власної психології, хворобливого стану, дитячих комплексів і страхів: «Всі звуки нічного пансіонату долітають до неї з її ж власного горла» [11, 16]. А тому зацікавленість читача при сприйнятті твору Т. Малярчук виникає не від

динамічності описаних зовнішніх подій, а від споглядання внутрішнього світу жінки через «потік позасвідомого».

Важливим рівнем вияву проблеми самоідентифікації героїні-нараторки є також родинний контекст, колективне позасвідоме. У цій площині спостерігаємо різні варіанти співвіднесення героїні із власною родиною: від оцінки себе як носія генетичної спадщини («Троянда Адольфо») до тотального заперечення зв'язків між собою й родом («Ендшпіль для Лізи»). Зокрема, в першому варіанті прадавні події колективного позасвідомого носять характер певної відправної точки в рефлексіях героїні. «Груба Марія вмерла тієї ж грудневої суботи якої одружувалися діти Ядзі й Василюни – а рівно через дев'ять місяців не більше і не менше народилась я» [11, 78], – так закінчується твір. Але навіть за умов такої злитості з родинним міфом героїня на початку твору, як аксіому, виголошує своє право на самоозначення: «так [Барбара] себе називаєш тільки ти і ніхто інший тому вже дивним чином виокремлюєшся з усіх у своєму житті і знаєш про це» [11, 6]. В «Ендшпіль для Лізи» родина головної героїні (а саме жіноча її частина – мати й сестра) виступає категорично проти її кохання до одруженого чоловіка. Причини цього вкорінені у власній неспроможності цих жінок бути привабливими для своїх чоловіків і їх підсвідомому ототожненні Лізи з архетипом загрозованої для їхніх шлюбів жінки-розлучниці. За словами О. Северин, «посягнувши на одруженого чоловіка, негідниця тим самим перетворилася на їхню ймовірну суперницю, на істоту з протилежного табору» [12].

Текст «Ендшпіль для Лізи» Тані Мальярчук, по суті, не має сюжету як такого. Швидше за все, це спроба через незначну кількість ситуацій з'ясувати, що ж є любовні стосунки між сучасним (одруженим) чоловіком та жінкою, роль родини і оточення в розвитку цих стосунків. За словами Р. Харчук, «здається, що це — автобіографічний твір. Цього факту не змінює навіть та обставина, що оповідь ведеться від третьої особи, головної героїні Лізи, яка закохалася в одруженого чоловіка» [11, 231]. Повість «Ендшпіль для Лізи», хоча й присвячена історії нещасливого кохання головної героїні, для якої гра скінчилася, є водночас і родинною сагою, точніше, мінус-сагою, в якій домінують ненависть і нерозуміння, а не любов [1].

Як бачимо з тексту, основою стосунків із дорослим чоловіком стане бажання знайти заміну батька, тому що батько, за психоаналітичною теорією, є найпершим і найбільш звичним зразком чоловіка стосовно якого формуються базові установки статево-рольової поведінки [13]. Неподоланий едипів комплекс, обожнення, а потім ненависть до агресивного батька уже із самого початку руйнують цілісну психіку героїні, виробляючи в неї комплекси і страхи, через що поведінку Лізи досить часто важко зрозуміти, оскільки вона позначена емоційними, інстинктивними вчинками. У дитинстві Лізі не вистачало чуйності і лагідності батька («Татові тоді було все байдуже. І мама, і робота, і гроші, і життєве призначення» [11, 330], «він не любить мене, і я так само – а могла б, я це розумію вже зараз, що цілком щиро і віддано могла б його любити, якби десь в далекому дитинстві одного разу інакше подивилася йому в очі, сказала щось інше, аніж сказала» [11, 321]), який би висловлював своє захоплення красою та ніжністю маленької донечки, її подібністю з мамою, що підтримувало б гордість і самоповагу дівчинки, сприяло б її ідентифікації з жіночими образами.

Згодом батьківське небажання займатися вихованням дочки призвело до бажання мати чоловіка старшого віку, який би його замінив, на якого можна поклатися («Я виговорила тебе вимовила, огорнула твою блаженну суть в цитати і сентенції, народила тебе зі свого приреченого на зсихання мозку» [11, 335]). І саме через ці стосунки приводять Лізу до повного відчаю, адже він має родину і вона всього лише коханка. Він не покине родину, і це викликає в Лізі розчарування, депресію, меланхолію («Я ніколи не вибачила б йому, якби він раптом перестав мене любити» [11, 335]). Їй усе байдуже, усе її життя постало перед нею як смутна, прожита картинка («Часто незалежно від себе згадую своє життя вже прожитим» [11, 320]). Ліза розуміє, що він ніколи не буде з нею назавжди, але в покорі «складає свої крила йому до ніг». Саме тут і

виявляється слабкість Лізи, яка позбавлена можливості вирішувати свої проблеми, має дитячі комплекси і страхи, деструктивну родинну історію, через що і хоче покінчити життя самогубством: «Тоді я накладу на себе руки. ...може розітну вени на руках – мене чомусь зараз страшенно цікавлять руки» [11, 338]. І тут недаремно авторка часто акцентує увагу на руках, на перерізаних венах. Ліза цілує сестру Інну в руку, постійними є такі сентенції – «пахнуть руки», «сильні руки», «торкаєшся своїх рук», «рука твоя стиснення до посиніння», «мамина рука». Рука – це поширений в багатьох культурах символ влади, господарювання; відображає силу, вірність. Відображення образу руки використовується для вираження довіри, дружби, відданості і покровительства. У творі рука, як символ влади над чоловіком, над батьками, але водночас і втрата цієї влади: відрубана січкаруною рука, «зап'ястя відчленованої від решти руки», «відрубаний палець» («члени мого тіла покояться в різних кутках кімнати – однак я слідкую тільки за руками. Щоб були дві» [11, 356]) означає втрату цілісної суб'єктивності, абсолютне розщеплення власного «Я» на окремі частини, розпорошені між родинною колізією і любовними переживаннями героїні.

У розрізі проблеми любовного трикутника обов'язково виникає тема подружньої зради. Авторка втілює таку ідею: зрада чоловіка не така небезпечна, оскільки в більшості випадків при зв'язках на стороні чоловік не йде до коханки, не прагне створити нову сім'ю. А в жіночій зраді в першу чергу спрацьовує любов, емоції до нового партнера, це набагато частіше призводить до руйнування сім'ї. Так і герої твору «Ендшпіль для Лізи», в якому зраджує одружений чоловік, що зустрічається з Лізою та сам батько Лізи, який одного разу зрадив її матері. Отож, зрада батька також мала вплив на світогляд Лізи, адже діти болісно переживають сварки і непорозуміння батьків. При цьому Таня Малярчук виявила себе не тільки як «екзальтована казкарка» (М. Бриних), а й як цілком вправна письменниця-реалістка, зокрема, зображуючи сцену жорстокої розправи родичів над Лізою, з якої брутально вибивають любов у тісній кухні: «Я вас прошу, бийте куди завгодно, навіть в груди, тільки не в голову. В голові я виношую дітей, яких повинен з'їсти Хронос» [11, 322]. Такою ж безуспішною виявляється й апеляція Лізи до полігамії: «Невже двох жінок забагато на одне життя? Невже тільки перша має право з тобою зістаритись?» [11, 323]. Найкардинальнішим, проте, є питання: «Синці минуть, і любов мине, але що робити із зараз і завтра?» [11, 323]. Ліза, «людина без властивостей» («Проблема людини без властивостей полягає в тому, що вона зачасто і забагато себе усвідомлює. Кожної секунди вона знає, якої саме властивості їй не вистачає в цей момент» [11, 354]), наважується на самогубство. Проте, охоплена дитячими спогадами про хворобу, видом чоловіка, якому відрізало січкаркою руку, героїня переживає кризову ніч і залишається жити [1].

Отже, у повісті Т. Малярчук маємо справу з драмою, а не трагедією, зворушливою і правдивою розповіддю про заборонену любов, про самотність і терпіння, про відчуття нещасності й покинутості, про неможливість співчуття й розуміння [7].

Авторка помітно акцентує увагу ще на одній деталі – на волоссі «те, що робить жінку невірноваженою і одночасно рятує від радикального рішення» [11, 335]. Ліза розуміє, що «волосся – це метафора минулого, яке завжди з тобою ... і чим довше волосся – тим більший відрізок власного життя жінка за собою волочить» [11, 336] і намагається позбутися його, щоб спогади про минуле і про стосунки з цим чоловіком назавжди зникли з її життя. У цьому й виявляється слабкість, страхи та інфантильність Лізи, яка не може перебороти те, що з нею відбувається («[жінка] належить тому, що вона пережила і куди підсвідомо прагне повернутися з теперішнього» [11, 336]). Вона намагається створити в собі щось нове, створити і пояснити самій собі те, що постійно викликає роздуми і тривогу. Втрату волосся вона також пов'язує із самогубством і з тим, що вкінці-кінців усе прийде до фатального безвихідного завершення: «Якщо жінка не відтинає волосся, то перетинає вени – та чи так» [11, 336].

Бачимо, що Ліза ховається в собі, у своєму світі, і не від когось, а, перш за все, від самої себе. Її несвобода виражається не лише зовнішнім чинником (перебування лише в квартирі), а вона виражена внутрішньою несвободою, що спричинена її самотністю, небажанням когось бачити [див.14]. «Неприємно, коли хтось бачить тебе частіше, ніж би ти хотіла» – відзначає героїня [11, 316]). Хоча для батька Лізи «свобода – це список обов'язків» [11, 331].

Потрібно відзначити, що гендерна деконструкція та деієрархія перебувають в основі сюжетобудови твору, адже Ліза і її родина не належать до тих, хто визнають стереотипи поведінки, правила і норми, адже їх родина не є зразковою. Секрети, зради, непорозуміння, знущання, зневага саме це призводить до руйнування родинних стосунків («Завжди боялася одного тільки побиття і більше нічого, ані крику, ані дорікань, ані молінь, ані зневаги» [11, с. 321]).

Т.Малярчук повсякчас у творі намагається довести, що сучасній жінці властивий складний внутрішній світ, і тому роздвоєність Лізи виявляється в таких аспектах: психологічний – внутрішнє протистояння сильної і слабкої (лише сильна духом людина може покінчити життя самогубством, але в той же час і слабка, адже не може протистояти труднощам життя «я накладу на себе руки» [11, с. 338]), соціальний аспект – боротьба активної і пасивної життєвої позиції (в неї є бажання щось змінити у своєму житті, проте вона так нічого і не змінює).

Важливо також наголосити на снах головної героїні Лізи, які мають важливе психоаналітичне трактування. Одним із них є її сон про Гімалаї: «я стояла по коліна в снігу, споряджена наплічником, тепло одягнена, в рукавицях і шапці, і озирала ландшафт, серед якого перебуваю. І так стоячи, протягом сну, я поволі усвідомлювала, що потрапила саме в Гімалаї» [11, 354], сама героїня трактує «як попередження», а «Гімалаї – це, можливо, архетип земного очікування. Своєрідне сходження душі над тілом» [11, 354]. А от те, що Ліза стоїть по коліна в снігу, означає, що дуже скоро оточення оцінить її за заслугами [див.: 15]. Також важливо розглянути сон, в якому Лізі сниться «велетенська оранжерея-лабіринт з силою силенною дивовижних рослин. Я блукала коридорами квітів, зовсім гола, і дивилася у височенні вікна кудись углиб» [11, с. 355], то лабіринт, за сонником З.Фройда [15], передбачає багато приємного в житті, ця людина знайде вирішення важкої проблеми. Проте бачити себе оголеною уві сні – до конфліктів і нерозумних вчинків. Отож, можна сказати, що героїня перебуває на межі певного життєвого конфлікту, а також на межі актуалізації переживань власного «я» і намаганні вирішити певні проблеми.

Загальним баченням жіночої суб'єктивності у психоаналізі З. Фройда було аналіз її крізь призму істерії. Психоаналітична стратегія в такій інтерпретації полягала в тому, щоб зрозуміти «жіночу сутність» істерички, приховану за багатьма постійно змінюваними станами, які шокували чоловіка своєю непередбачуваністю, тобто зазирнути за ту межу, яка традиційно відокремлювала жіночу суб'єктивність від чоловічої [13]. «Я думаю, що настає таке завтра, коли жінка одержує невід'ємне право на істерію» [11, 323].

Отже, аналіз першої повісті книги Тані Малярчук дозволив з'ясувати, що функція суб'єкту оповіді в їх творах покладається переважно на жінку, якій притаманний специфічний погляд на світ, що дозволяє їй осмислити перебування в цьому світі. Психологія стосунків чоловіка і жінки є темою, яку сміливо можна вважати однією з найбільш важливих і болючих тем у сучасному прозописі. Тому незадоволення, неспівпадіння в очікуваннях, незадоволеність потреб в стосунках чоловіка і жінки, жінки і жінки, жінки і її родини переживаються достатньо болісно, особливо жінками і саме тому Ліза перебуває в складній психологічній ситуації. При аналізі проблематики і важливих художніх деталей, які допомагають повніше розкрити образ Лізи, потрібно відзначити, що жіноча суб'єктивність твору виражена крізь призму істерії, агресії, невпевненості, пасивності, бажань суїциду.

У другій повісті «Ендшпіль для Лізи», як відзначає Р.Харчук, авторка не ставить питання любові так радикально, як у першій «Троянда Адольфо». Ця повість тяжіє до традиційних канонів прозописьма. Тут чимало ліричних відступів: про голубий комбінезон, що ним тішилася Ліза в дитинстві, про дитячий садок, друга Мар'яна й виховательку, котра нагадувала маму маленького гіпотамчика; про батька, у житті якого були коханки, але він лишився у сім'ї (до речі, Ліза за це його зневажає); про заздрість і любов до старшої сестри Інни з боку молодшої Лізи; маму, якій болить дорослішання меншої доньки. Лізу з її забороненим коханням ніхто в родині не розуміє: ані мама, ані тато, ані сестра [1].

Можна простежити, що в повісті «Ендшпіль для Лізи» важливою є художня репрезентація розвитку і подолання едіпового комплексу. Батьківський образ у повісті фіксується як перверсивний та істеричний, неспроможним бачити в доньці жінку, котра формується, росте, закохується. Можна навіть говорити, що йдеться про психологію заляканого бажання, тобто відбувається мутація еротичності в атмосфері материнсько-батьківського пригнічення. «Чоловік є завжди лише, так сказати, заступником, але ніколи не «справжнім», – відзначає З. Фройд, – першим має право на любов жінки інший, в типових випадках – батько; чоловік в найкращому разі, – другим. Все залежить від того, наскільки інтенсивна ця фіксація і як вона утримується для того, щоб заступник був відхилений, як незадовільний» [13, 70]. Однак пояснення природи батьківства з позицій класичного психоаналізу не є загально визнаним. Наприклад, М.Кляйн не надає особливого значення батькові, а навпаки, робить матір єдиною реальною силою для дитини, яка розвивається. Батько підтримує матір, що дає їй змогу зосереджувати увагу на вихованні дитини. Тому головна функція батька – не визначення меж, а створення умов для діяльності матері [16]. Відтак можна зосередитися на явному змісті творчості Тані, у повісті вона описує поведінку батька до героїні Лізи як жорстоку, егоцентричну, що спричинено впливом на внутрішній світ жінки: «Завжди боялася чужої агресії і найперше – з боку тата. Я знала, коли була недолугою замкненою дівчинкою, що він будь-якої миті може ні з того ні з сього вдарити мене в лице» [11, 330]. Неподоланий едіпів комплекс, обожнення, а потім ненависть до агресивного батька уже із самого початку руйнують цілісну психіку героїні, виробляючи в неї комплекси і страхи.

Основою подальших стосунків із чоловіками головної героїні стане необхідність знайти «замінника» батька, через що поведінку Лізи досить часто важко зрозуміти, оскільки вона часто позначена емоційними, інстинктивними вчинками. Символізація жіночого самоаналізу в повісті «Ендшпіль для Лізи» супроводжується певним інтуїтивним прозрінням: «Ми обоє тепер герої: ти – втечі, а я терпіння» [11, 323]. У цій талановитій імітації з'являється страх: «Жінки смішні, бо панічно бояться самотності. Але цей страх, очевидно, пов'язаний з їхньою фізичною слабкістю» [11, 328]. Страх перед реальною самотністю компенсується духовною спрагою знання, що супроводжується трансцендентною самотністю і постає важливою умовою містичної світобудови, а також через свою незбагненну сутність страх активізує суїцидні мотиви, але вони у потоці нестримної жадоби життя театралізовано омовлюються: «Сьогодні минуло два тижні, як я перестала боятися самотності. В цьому мені допоміг ти. Покинувши мене» [11, 331]. Із жіночої глибинної психології виринають також різноманітні перверсії, що проявляються у певному збоченні: «Зараз я спеціально походжаю квартирою в самій білизні, іноді мимохіть оголюючись до пояса, кидаю дотепи, бачачи, як це по-руйнівному впливає на маму» [11, 333] і характеризують найперше ненависть-агресію до емоційного материнського світу (зрозуміло, що ненависне з позицій фрейдівського психоаналізу завжди осміюється, таким чином отримується символічна перемога над об'єктом) через неподолану едіповість. Показна тілесність таким чином виявляє слабкість психіки суб'єкта, глибинну закомплексованість.

Головна героїня переживає позицію символічного бунту. Авторитарний контроль з боку матері породжує істеричний бунт доньки як бажання порушувати родинну традицію,

моральний закон: «Якби мама могла, вона одягнула б на мене гамівну сорочку і прив'язала б мої ноги до ліжка, тільки щоб могли абсолютно мене контролювати» [11, 332]. Переживання Лізою власного внутрішнього конфлікту, посиленого дитячими комплексами, відчуженістю й сильною несвідомою закоханістю робить текст авторки сюрреалістичною історією самотньої жіночої «драматургії». Також у повісті домінує мовна самотність – наслідок трагедії непорозуміння, адже майже всі сцени у творі описані таким чином, що мовний потік, потік спілкування, майже відсутній, а коли персонажі все ж наважуються на діалог, то такий діалог завжди містить конфліктність різних світів його мовників. Діалоги не приносять втіхи чи надії на подолання самотності, вони навпаки підсилюють відокремленість людей, демонструють, що ця відокремленість дійшла до того, що мовне спілкування є низкою алогізмів, утаємничених кодів, фантазмагорій плану сприйняття тощо: «Добре, думала я, якщо є куди сховатись у разі чийогось приходу, добре вміти майстерно приховувати себе від інших» [11, 316]. Героїня Ліза також стикається із проблемою непорозуміння з батьками через стосунки з дорослим одруженим чоловіком: «Дружина – не Бог – вона вибачить все» [11, 320]. Ліза чекає батьківського покарання, боячись «...одного тільки побиття і більше нічого», уже зрікшись свого кохання. Діалог молоді жінки з батьками – це насамперед діалог зі споконвічними стереотипами патріархального українського суспільства, коли спрацьовують маркери-стереотипи. Тому батьки її не розуміють і виявляють свою агресію: «Ми все знаємо, що ти волочишся з одруженим чоловіком, в нього є жінка і дитина, – і на цьому несподівано, як то завжди буває, коли тебе б'ють, б'є мене в праву щоку. Я відхиляюся, а мама називає мене сукою, й собі гупає мене коліном в спину» [11, 322]. Агресія з боку матері руйнує будь-яке уявлення в Лізи про власне повноцінне існування.

За Е.Фроммом більш складний вид невротичного порушення у любові, заснованого на іншому виді батьківської ситуації, має місце тоді, коли батьки не люблять один одного, але занадто стримані, щоб сваритися чи виявляти зовні які-небудь знаки невдоволення [див.: 14]: «...тата прийшов і сказав, що кохає іншу... і хотів би далі бути з нею. Моя мама стрепенулась, прикликала на підмогу свекруху, і та успішно залагодила справу, погрожуючи татові прокляттям» [11, 328]. Відчуженість не дозволяє їм бути мимовільними у своїх стосунках з дитиною. Маленька дівчинка живе в атмосфері «коректності», ця атмосфера не допускає близького контакту з батьком чи матір'ю, і, отже, дівчинка виявляється позбавленою можливості вирішувати свої проблеми і живе з різними фобіями. Вона ніколи не знає, що батьки відчувають або думають; в цій атмосфері завжди присутній елемент невизначеності та таємничості. У результаті дівчинка йде у свій власний світ, в мрії наяву, залишається відстороненою і зберігає цю ж установку в своїх пізніших любовних стосунках. Формування жінки в «жалюгідній безмужній колонії» несе таку саму небезпеку, як і формування чоловіка в ситуації – без батька: авторитарний контроль з боку несвідомої себе матері породжує істеричний бунт доньки як бажання порушувати «родинну традицію залізобетонної порядності» («Я бачу, що моя мама вміє дуже добре битись, навіть в тата це не виходить так досконало. Вона вправно заламує руки, ніби гілка дерева, і я на весь голос починаю ридати. Відчуваю, що нема кари на мою теперішню правду. Нема такого делейта, щоб стерти один мій схлип» [11, 323]).

Акцентуємо на тому, що з погляду психоаналізу під впливом сценарію дитинства у незрілих жінок формуються духовні потреби, які не відповідають їх природі, і так само помилкове, дисгармонійне ставлення до чоловіків. Від таких протиріч з'являються проблеми у стосунках, неврози, внутрішні конфлікти, психосоматичні захворювання, психологічний травматизм. Помилкові духовні потреби заважають жінці вивчати чоловіка, його потреби на власному досвіді. Вони сильно обмежують її поведінку і погляди на життя [16].

Повертаючись до жіночої прозової інтенції, треба зазначити, що письменниця все частіше звертається до образу жінки, яка з тих чи інших причин не може стати матір'ю, іноді прагнучи материнства понад усе, або свідомо відмовляючись від цієї ролі. Найпоширеніша трагедія жінки, що прагне стати матір'ю, пов'язана з відсутністю

партнера/коханого, з яким вона хотіла б створити сім'ю і від якого може народити дітей, відчуття тотальної самотності людини у світі, або небажання мати дітей, як героїня Ліза: «не хочу мати дітей», причиною чого є те, що «в мені нічого не може народитися, окрім Бога» [11, 318]. Істерія і мазохізм («зап'ястя відчленованої від решти руки» [11, 323], прагнення покінчити з життям «...я накладу на себе руки» [11, 338] тощо) Лізи працюють на основі перепадів від ніжності, ліризму («Я складаю свої крила тобі до ніг» [11, 323]) до агресії, ненависті, нігілізму та цинізму (її вміння прикидатися мертвою «...краще за будь-що мені вдавалося прикидатися мертвою» [11, 347]).

Героїня Ліза веде свій діалог зі світом з метою усвідомлення, віднайдення, ідентифікації та самоідентифікації («Я дивлюсь на своє дитинство збоку, з точки зору себе дорослої, а ще гірше – з точки зору якоїсь іншої дорослої людини. Це, напевно, один з вікових варіантів відчуття марності, бо зараз я також дивлюся на себе збоку – з точки зору людини, яка вже померла» [11, 349]), розуміння чи порозуміння («Коли виходиш з берегів власного інтиму. Очевидно, є безліч подій, випадків і ситуацій, після яких дорога назад вже не має сенсу. Треба мовчати і уважно спостерігати за наслідками. Придивлятися. Можливо, моє падіння не таке вже й страшне, можливо, це не я впала, а світ піднявся вище свого звичайного рівня» [11, 324]), ствердження чи заперечення, набуття нового значення в новій реальності.

Крім того у тексті, на нашу думку, проявляється естетика інфантилізму на основі бунту проти морального закону, зневаги до батьків загалом. Якщо загальноприйнятим у психоаналізі є те, що від батька – моральний закон і любов, а від матері – інстинкт, то у Т. Малярчук стирається розрізнення матеріної та батькової дочок, що і є порушенням коду [16, 460]. Ліза не приймає слова батьків як належне через їхнє виховання: «Я була фальшивою дитиною, яка усвідомлює себе дитиною, яка знає, як це, бути нею» [11, 349]. Ми бачимо жінку, яка тільки починає усвідомлюватись «треба терміново починати нове життя... ніяких пестошів і пустошів, бо інакше знову доведеться цілу ніч дивитися собі в очі» [11, 314], оскільки провокує оточення до абсолютизації сексуальності, тілесності. На першому плані – імпульси несвідомого, а тому акцентованими стають самотність, психічна хвороба, відчуженість, потяг до самогубства. Тобто Ліза перебуває на шляху до зрілої жіночності, вона хоче самостверджуватись: «Іноді мені хочеться стати такою, як раніше, я навіть відчуваю бажання бути іншою» [11, 353]. Стосунки з батьками, з дорослим чоловіком, непорозуміння з сестрою, неподоланий едіпів комплекс, суїцидальні моменти свідчать про невідбуту, недосформовану жіночність, що постає на основі невіднайденості власного Я і поступового шляху до самоусвідомлення.

Книга Тані Малярчук «Ендшпіль Адольфо або Троянда для Лізи» (2004 р.) – це твір про історію дорослішання та набування самоідентичності через раціональну й емоційну рефлексію дівчини. З одного боку, перед нами постає опис інфантильної підліткової фази особистості, а з іншого боку, репрезентується глибинна рефлексія набування самоідентичності жінки, подолання нею стереотипної свідомості й послідовне формування власної чіткої життєвої позиції. Як і характерно для сучасної жіночої прози, а саме таким є досліджуваний твір, це – любовно-психологічна драма, написана з життєвої позиції молодої жінки.

Висновки. Проаналізувавши книгу сучасної української письменниці, варто окреслити такі риси її індивідуального стилю, як тотальна рефлексія, індивідуальне самоусвідомлення, роздвоєність між романтичними пориваннями і буденністю, внутрішня дисгармонійність. Увага наголошується на активному вольовому началі героїні, яка прагне до самоусвідомлення. Аналіз повістей Тані Малярчук також дозволив з'ясувати, що функція суб'єкту оповіді у творах покладається переважно на жінку, якій притаманний специфічний погляд на світ, що дозволяє їй осмислити власне перебування в ньому. Психологія родинних стосунків, стосунків чоловіка і жінки є темами, які сміливо можна вважати одними з найбільш важливих і болючих тем сучасності. Тому незадоволення, неспівпадіння в очікуваннях, незадоволеність потреб в стосунках чоловіка і жінки,

родинні генетичні фобії переживаються в тексті книги достатньо болісно, особливо, жінками і саме тому героїня Ліза перебуває в складній психологічній ситуації. При аналізі проблематики і важливих художніх деталей тексту, які допомагають повніше розкрити образ Лізи, потрібно відзначити, що жіноча суб'єктивність твору виражена крізь призму істерії, агресії, невпевненості, пасивності, бажань суїциду.

Отже, книга Тані Малярчук несе в собі яскраві ознаки постмодерного психологізму, жіночої гендерної самоідентифікації (а точніше – дівочої, підліткової за світоглядом), основними засобами передачі якої є автокомунікативність із акцентування статі суб'єкта оповіді; феноменологічний підхід до споглядання явищ світу; сумніви героїні в адекватності й точності власної самоідентифікації та родинний психоаналітичний контекст героїні. Це репрезентується за допомогою прямої форми психологічного відображення, а саме: у тексті присутні безпосередні описи вражень персонажа від навколишнього світу й подій, які його стосуються; традиційні висновкові позначення того, що відчуває героїня (думає, почуває, хоче); розгорнуті, аналітичні характеристики автором-оповідачем того, що відбувається в душі персонажа: наявні внутрішні монологи персонажів. Через форму інтровертного психологічного зображення подається безпосереднє (пряме) відтворення психічних процесів – як рефлексивних, так і емоційних молодої жінки, яка перебуває на шляху до самопізнання.

Список використаної літератури

1. Харчук Р. Сучасна українська проза: Постмодерний період: навч. посібник. Київ : Академія, 2008. 248 с.
2. Поліщук Я. Реактивність літератури. Київ : Академвидав, 2016. 192с.
3. Голобородько Я.Таня Малярчук – місіонерка візій. *Слово і час*. 2010. №2. С.8.
4. Жила С.О., Лілік О.О. Художній світ сучасної української літератури: навч. посібник. Чернігів : Десна Поліграф, 2017. 372 с.
5. Заник В. Психотерапія Тані Малярчук. *Західний кур'єр*. 2004. 18 листопада. С. 17.
6. Бриних М. Як Таня Малярчук не з'їла собаки . URL: <http://ukrlit.blog.net.ua/2007/05/15>.
7. Гребенюк Т.В. Специфіка гендерної самоідентифікації героїні в прозі Малярчук. URL: <http://web.znu.edu.ua/herald/issues/2009/Filologi-1-2009/029-33.pdf>.
8. Ірванець О. Просто Таня. *Україна*. 2007. №10. С.75.
9. Балдинюк В. Від подолання страхів до подолання смерті. *Дзеркало тижня*. 2007. № 15. С.8.
10. Москалець Костянтин. Сполохи: літературна критика та есеїстика. Львів: ЛА «Піраміда», 2014. 172 с.
11. Малярчук Т. Ендшпіль Адольфо або Троянда для Лізи. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2004. 160 с.
12. Северин О. Історія її сексуальності (Таня Малярчук. Ендшпіль Адольфо або Троянда для Лізи). *Дзеркало тижня*. 2005. №1. С.15.
13. Фройд З. Психологія підсвідомого. М.: Просвещение, 1990. 540 с.
14. Фромм Е. Душа людини. М.: Республіка, 1992. 463с.
15. Фройд З. Тлумачення сновидінь. М. : Просвещение, 2005. 480 с.
16. Зборовська Н. В. Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури. Київ: Академвидав, 2006. 504 с.

References

1. Kharchuk, R. (2008). *Modern Ukrainian prose: postmodern period*. Kyiv: Academy (in Ukr.)
2. Polishchuk, Ya. (2016). *Reactivity of the literature*. Kyiv: Academyvdav (in Ukr.)
3. Goloborod'ko, Ya. (2010). Tanya Malyarchuk as a missionary of visions. *Slovo i chas (Word and Time)*, 2, 8 (in Ukr.)
4. Zhyla, S., Lilick, O. (2017). *Artistic world of the modern Ukrainian literature*. Chernihiv: Desna Polygraph (in Ukr.)
5. Zanyck, V. (2004). Tanya Malyarchuk's psychotherapy. *Zakhidnui Kurier. (Western Courier)*, November 18, 17 (in Ukr.)
6. Brynykh, M. *How Tanya Malyarchuk didn't cut her teeth*. URL: <http://ukrlit.blog.net.ua/2007/05/15> (in Ukr.)
7. Grebeniuk, T. *Specifics of heroine's gender self-identification in prose by Tanya Malyarchuk*. URL: <http://web.znu.edu.ua/herald/issues/2009/Filologi-1-2009/029-33.pdf> (in Ukr.)
8. Irvanets', O. (2007). Just Tanya. *Ukraine*, 10, 75 (in Ukr.)
9. Baldyniuk, V. (2007). From overcoming of Fears to overcoming of Death. *Dzerkalo tyzhnia (Mirror of the Week)*, 15, 8 (in Ukr.)
10. Moskalets', K. (2014). *Alarms: literary criticism and essayism*. L'viv: LA «Pyramid» (in Ukr.)
11. Malyarchuk, T. (2004). *Endspiel Adolfo, or Rose for Lisa*. Ivano-Frankivsk: Lileya-NV (in Ukr.)
12. Severyn, O. (2005). History of her sexuality. *Dzerkalo tyzhnia (Mirror of the Week)*, 1, 15 (in Ukr.)

13. Freud, S. (1990). *Psychology of Unconscious*. Moscow: Enlightenment (in Russ.)
14. Fromm, E. (1992). *Human Soul*. Moscow: Republic (in Russ.)
15. Freud, S. (2005). *Interpretation of Dreams*. Moscow: Enlightenment (in Russ.)
16. Zborovs'ka, N. (2006). *Code of the Ukrainian literature: Project of psychohistory of the latest Ukrainian literature*. Kyiv: Academyvdav (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: vertyporoh@i.ua

**«ENDSPIEL ADOLFO, OR ROSE FOR LISA» BY TANYA MALYARCHUK:
 PSYCHOANALYTIC INTERPRETATION**

Introduction. *Creative figure of Tanya Malyarchuk as the author of five collections of short prose and novels («Up Down», «Biography of the Random Miracle», «Endspiel Adolfo, or Rose for Lisa» «Oblivion») is singled out among the modern cohort of talented artists of the literary word. Her prose can be characterized by all artistic canons such as organic, unity of content and form, integrity, originality, creative freedom, sense of measure and taste, and motive of the female being in the focus. Formation of the personality, all stages of the psychologic conflicts, protest and revolt against traditional norms turns into the psychoanalytic discourse of women`s self-awareness in writer`s texts. The individual biographic experience becomes a grateful material for psycho-interpretation of the female soul, its ontogenesis, analysis of the unconscious in the text.*

Purpose is to study specifics of the literary reflection of feminine self-awareness and creative psychology in the book «Endspiel Adolfo, or Rose for Lisa» of 2004th in the light of psychoanalytic concepts.

Methods used in the article are hermeneutic, psychoanalytic and structural-semantic ones.

Results. *Analysis of tales by Tanya Malyarchuk allowed us to find out function of the narrative subject in her literary texts relied mainly on the woman. Her self-identification is expressed through the prism of reflection, hysteria, aggression, uncertainty, passivity, desires of suicide. Tanya Malyarchuk`s book moves in itself the vivid signs of the postmodern psychology, female gender identity. The main means of its transmission are the auto-communication of accentuating the narrative subject gender, phenomenological approach to contemplation of the world phenomena, heroine`s doubts in the adequacy and accuracy of the own self-identification and related psychoanalytic context of the heroine. It`s studied that this takes place for the support of the direct form of psychological reflection, namely direct descriptions of the character`s impressions of the surrounding world and events concerned it, traditional signs as the heroine`s feelings (thinking, wishes, desires), deployed analytical author-narrator`s characteristics of what happened in the character`s soul (available internal character monologues) are presented in the text. Through the form of introvert psychological image there is a direct reproduction of mental processes – both reflexive and emotional ones of young woman being on the path to self-knowledge.*

Originality. *A research attempt of the comprehensive study of psychosemantic features of the feminine self-awareness reflection in the book «Endspiel Adolfo, or Rose for Lisa» by Tanya Malyarchuk is realized.*

Conclusion. *Tanya Malyarchuk`s book has such dominant features as metaphoric, versatile plot, insert episodes, auto-dialogues, vivid imagery, using of dreams as method of autoreflexive artistic thinking. Author`s reflection of the writer over feminine existence unfolds through the important psychoanalytic aspect namely self-realization simulates the process of releasing of the female self-being from stereotyped consciousness, from the family distress. Herewith the writer emphasizes sources of hysteria, suicide, causes and rhetoric of neurotic fear, gradual self-awareness. The ideological and thematic aspect of the novels can be considered as the deployment of various problems such as problems of love, betrayal, existential motives, the problem of woman`s self-formation etc.*

*Одержано редакцією – 22.03.2018 р.
 Прийнято до публікації – 17.04.2018 р.*

СВІТОВИЙ КОНТЕКСТ

УДК 811.512.162Т

ИСМАЙЛОВА Матанат
Институт Фольклора НАН
Азербайджана
e-mail: sevinc.n@mail.ru

ПРЕВРАЩЕНИЕ ПОСЕЛЕНЧЕСКОГО ЛОКУСА В САКРАЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО (НА МАТЕРИАЛЕ ЛЕТОПИСЕЙ «ГАРАБАГНАМЭ»)

Статья посвящена поселенческому архетипу и сакральному пространству на материале «Гарабахнамэ», которое является набором хроник, ориентированных на истории Карабахского ханства. «Карабах» считается ценным источником истории Азербайджана в XVIII – XIX веках. Хроники влияют на восточные поэтические традиции и интерпретацию эпического мышления.

В эпических текстах организация пространства и, в частности, поселение, в котором развивается действие, очень интересны для изучения фольклора. Это объясняется прежде всего тем, что пространство обеспечивает целостное восприятие образа и создает композицию эпического текста.

Ключевые слова: летопись, сакральность, хронотоп, мифологическое сознание, эпический поселенческий архетип, восточная поэтика.

Постановка вопроса. В хрониках, вошедших в азербайджанскую историографию XIX века под названием «Гарабахнамэ», особого внимания заслуживает организация пространства, и, в частности, поселения, в рамках которого развиваются основные исторические действия в летописном тексте. Объясняется это, в первую очередь, тем, что художественное пространство обеспечивает целостное восприятие образа и формирует композицию летописного текста. Шуша как поселенческий локус выступает единицей нового социального пространства. Однако типологическое изучение одной из основополагающих категорий пространств, поселенческого локуса, в азербайджанском эпосе о Кёроглу и летописях по истории Гарабага позволит обнаружить наличие общего и частного в мифологических картинах мира.

Анализ последних исследований и публикаций. Термин «хронотоп» впервые был введен А. А. Ухтомским. Данный термин рассматривался им в контексте закономерностей его функционирования. В дальнейшем М. М. Бахтин разработал данный термин в гуманитарной сфере, в контексте литературы (М. Бахтин. *Формы времени и хронотопа в романе очерки по исторической поэтике. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет.* Москва: Худож. лит., 1975. 504 с.). По мнению М. Бахтина, хронотоп – это формально-содержательная категория, имеющая существенное жанровое значение в литературе. М. Бахтин рассматривал хронотоп как тип художественного пространства.

Методологической базой для написания данной статьи послужили монография З. Гаджиевой «Гарабагское ханство: социально-экономические отношения и государственное устройство» (Баку, 2008), статья М. В. Дарчиевой «Типология поселенческого локуса в эпических текстах (на материале осетинского и азербайджанского эпоса)» (*Восточные общества: традиции и современность. Материалы II съезда молодых востоковедов стран СНГ.* Баку, 2007. С. 463 – 473), а также эпос «Кёроглу», летописи «Гарабахнамэ».

Цель статьи – рассмотреть поселенческий архетип «Шуша» как сакральное пространство, раскрыть особенности летописей «Гарабахнамэ» в процессе возникновения и развития.

Изложение основного материала. В соответствии с требованиями того времени, относящегося к строительству военных укреплений, крепость была окружена глубоким ровом и стеной из жженого кирпича.

Весьма полезным в исследовании истории основания города-крепости Шуши является изданный в 80-х годах XIX века сборник «Материалы для изучения экономического быта крестьян Закавказского края».

В исторических летописях Шуша (Панахабад) является фиксатором границы между главным героем Панах-Али-ханом и его противниками. В бинарной оппозиции «свой – чужой» это, безусловно, та часть эпического мира героев, где они действуют свободно и которую время от времени приходится защищать от внешних врагов.

Представление о поселенческом локусе как о центре характерно для древнего и средневекового хронотопов. То же самое наблюдаем и в мировой мифологии, которая сохранила многие черты верований и мифологических представлений. В мифологическом аспекте Шуша (Панахабад) определяет границу между культурным героем, Панах-Али ханом, и его противниками. В бинарной оппозиции «свой – чужой» это, безусловно, та часть мифологического мира героев, где им приходится защищать крепость от внешних врагов. Шуша – это «мир людей», буквально – «срединная усадьба», космическая часть общего, гарабагского пространства. Крепость окружена враждебным людям миром – «то, что расположено за оградой двора», остающаяся хаотичной часть мира. Контраст Шуши (Гарабага) и Ирана отыскивает параллель в противопоставлении двух категорий земель – «в пределах крепости» и «за оградой». Этим контрастом охватывались все основные взаимоотношения населения города-крепости.

Шуша – это не только особое социальное пространство, а некий идеальный мир, где буквально всё является совершенным – природа, климат, люди и мудрый, храбрый правитель.

В исторических летописях о Гарабагском ханстве имеется описание города Шуши. Выбранная Панахали-ханом территория, находившаяся в пределах 1400 метров над уровнем моря, была покрыта лесами, окруженная с одной стороны ущельем, а с другой – отвесными скалами, она являлась естественным укреплением [7, 479].

И здесь, конечно, можно провести параллель с азербайджанским эпосом «Кёроглу». В начале эпоса Алы-киши с сыном (Ровшан) бежит от погони, лишь на третий день находит то самое место, которое должно стать домом для них, а со временем и поселением для единомышленников Кёроглу; особую роль здесь играют природные, ландшафтные условия: «Отец и сын ехали до самого вечера. Наконец в сумерках достигли они берега какой-то реки. Алы-киши спросил у сына, что это за место.

– Отец, – ответил Ровшан, – оно все в зелени, кругом деревья, травы, а посередине протекает река.

– Сын мой, оставаться надолго здесь нельзя. Тут пасутся чьи-то табуны, стада, отары, и не будет нам от них покоя. А если ханы и паши проведают о нас, то нападут и убьют.

Отец и сын провели эту ночь на берегу реки, а с рассветом снова пустились в путь. Долго ли, коротко ли ехали, вечером добрались до равнины. И тут Алы-киши спросил у сына, что это за место.

– Отец, – ответил Ровшан, – это равнина и конца-краю ей не видно.

– И тут оставаться нельзя. На конях мигом настигнут нас. А то и караваны растопчут.

Проведя на равнине эту ночь, наутро они снова пустились в путь. Ехали, ехали и достигли, наконец, хребта высокой горы. Алы-киши спросил:

– Сын мой, а что это за место?

– Отец, – ответил Ровшан, – тут повсюду отроги да скалы и горный хребет, окутанный туманами.

– Посмотри, сынок, а по обе стороны туманами еще более высоких гор? – спросил Алы-киши.

– Да, отец, есть. Одна – направо, другая – налево, и вершины их в снегу.

– Ровшан, – сказал Алы-киши, – это самое место я и ищу. Я хорошо знаю эти края. В молодости, не раз шалея, я здесь на коне стрелял из лука в джейранов, добыл немало косуль. Называется это место Ченлибель. Тут мы и останемся. Построим себе дом, а коням – конюшню.

Ровшан построил дом и конюшню. Отец и сын стали жить в Ченлибеле» [3, с. 34 – 35].

Что представляет собой процветающее эпическое поселение, ясно из следующего отрывка: «Жизнь теперь в Ченлибеле текла совсем по-особенному. Только приходи и любуйся! Кто строил себе жилье, кто упражнялся в стрельбе из лука, кто джигитовал на коне, кто состязался на скачках. Бывало, что, когда лихие джигиты обнажали мечи, они словно огни вулкана озаряли Ченлибель и светили на все четыре стороны. Иногда случалось, что налетевшие тучи окутывали Ченлибель, и тогда гремел гром, сверкала молния, лил дождь. Поднимался такой вихрь, будто наступил конец света. Но вскоре ветер так же внезапно утихал, дождь переставал лить, туман рассеивался. Снова звенели голоса куропаток, небо прояснялось, становилось чистым, как зеркало. Старуха-бабушка, перекинув свой пояс, украшала небо семью цветами. В Ченлибеле были свои законы и обычаи» [3, 45].

Важнейшие роды занятий жителей поселения описаны в данном отрывке. Интересно, что здесь указано об особом времени, характерном для жизни в Ченлибеле: «Жизнь теперь в Ченлибеле текла совсем по-особенному. Когда наступали часы работы – все работали, в воинский час – упражнялись в воинских занятиях, а когда приходило время забав и развлечений – развлекались, кто как мог. Фальцы несли охрану вокруг горы» [3, 46]. Четко разграничены все временные моменты, и таким образом проявляется в тексте особый хронотоп, упорядочивающий жизнь и выступающий в некотором смысле показателем идеального государства.

Чтобы противостоять сильным врагам, Панахали-хан принял решение о строительстве более прочного укрепления. Гарабагский хан особенно опасался Мухаммедгасан хана Гаджара. Он ожидал, что правитель Гянджи Шахверди хан Зиядоглу, находившийся под влиянием Панахали хана и пытавшийся освободиться от этого, будет подстрекать своего родственника Мухаммедгасан хана выступить с походом на Гарабаг [7, 63].

В 30-х годах XVIII века Надир шах Афшар освободил страну. За неповиновение он наказал род Зиядоглу, отобрав находившиеся в их подчинении земли Газаха и Борчалы и передав под власть Картлийского царя. По этой же причине пострадали также гарабагские союзы племен джаваншир, отузики и кебирли, которых он выселил в Сарахский магал Хорасана. Албанским меликам, проживавшим в нагорной части Гарабага, шах приказал подчиняться не беглярбску Гарабага (Гянджи), а лично ему самому или же его брату Ибрагим хану, которого он назначил правителем Азербайджана.

В 1747-м году после убийства Надир шаха центральная власть в Иране была парализована. Сложились благоприятные условия для обретения независимости окраинными территориями шахства. В это время в Азербайджане сформировалось около 20 независимых и полунезависимых ханств. В этих исторических условиях Панахали бек основал Гарабагское ханство. Джаванширы и другие переселенные племена вернулись в Гарабаг. В качестве административного центра в 1748-м году в магале Кабирли была сооружена крепость Баят. Она была окружена стеной из жженого кирпича и глубоким рвом.

По мнению Бахарлы, строительство города началось с нижней части плато. Это подтверждает и план города Шуши, нарисованный в первой трети XIX века. Из плана видно, что шушинские замки размещались в восточной части плато и были воздвигнуты на холмах или на краю отвесных скал. Эти замки гармонично сливались с природным ландшафтом. Вход в крепость осуществлялся через трое ворот. Они открывались на восходе солнца и закрывались на закате. Крепость Шуша занимала площадь примерно в 3 – 4 вк. версты. Как писал Мирза Джамал, строительство Шушинской крепости было завершено приблизительно в 1756-м году, в том же году жители Шахбулагской крепости, главы некоторых окрестных селений со своими семьями переехали и разместились в новой крепости.

Строительство крепости Баят беспокоило христианских меликов из нагорной части Гарабага и шекинского Гаджи Челеби хана, который стремился подчинить себе Гарабаг. Мечтая о политической независимости, мелики противились действиям Панахали хана. Им удалось уговорить Гаджи Челеби, обладавшего в то время достаточной военной силой, выступить против Панахали хана. Однако Панахали хан смог отбить все удары, и эти сражения показали, что ханству нужна более надежная крепость, чем Баят. Поэтому Панахали хан в 1751-52 гг. построил в Тернекюте крепость, известную под названием «Шахбулаг».

Мирза Джамал Гара-баги пишет, что Панахали хан собрал близких ему людей на совет. Он выразил сомнение, что крепость Шахбулаг сможет выдержать осаду в случае наступления на Гарабаг усиливающегося в Иране Мухаммедгасан хана Гаджара и окрестных ханов, предложил «построить в горах крепкую и непроходимую, несокрушимую крепость», которая могла бы оказать сопротивление сильному врагу. Хан считал, что часть крепости со стороны гор всегда должна быть открыта для населения и связь с магалами не должна теряться [7, 115 – 116].

Создание Гарабагского ханства отличалось от аналогичных процессов, происходивших в других азербайджанских ханствах. Если другие ханства формировались вокруг одного из городов, то для Гарабагского ханства такого центрального города не было. Поэтому важнейшей задачей основателя ханства Панахали хана стало строительство города-крепости, который и должен был стать его центром. Еще одна немаловажная деталь: в отличие от основателей многих ханств, которые происходили из рода потомственных правителей данных территорий, Панахали хан был главой лишь одного племени – Джаваншир. Гарабагское ханство создавалось и укрепилось в условиях борьбы с сепаратистскими устремлениями христианских Меликов.

Строительство крепости – сотворение нового мира. Новая крепость закладывалась как древние и средневековые поселения. Согласно М. Элиаде, сотворение мира и есть прообразом всякого строительства, а каждое новое поселение – это «имитация и в некотором смысле повторение сотворения мира» [5, 346].

После закладки крепости Панахали-хан соорудил вокруг города Шуши прочное ограждение и, укрепив оборонительную систему, начал внутренние строительные работы. Он возвёл для себя дворец, окружённый замковыми стенами. Подобные же дворцы Панахали-хан построил в крепости для своего старшего сына Ибрагимхалил аги, второго сына Мехрали бека и третьего сына Талыбхан бека, чтобы они могли скрыться от врагов в случае приближения тех и крепости [7, 198].

По мнению Бахарлы, строительство города началось с нижней части плато. Это подтверждает и план города Шуши, нарисованный в первой трети XIX века. Из плана видно, что шушинские замки размещались в восточной части плато и были воздвигнуты на холмах или на краю отвесных скал. Эти замки гармонично сливались с природным ландшафтом. Вход в крепость осуществлялся через трое ворот. Они открывались на восходе солнца и закрывались на закате [8, 276].

Шушинские замки размещались в восточной части плато и были воздвигнуты на холмах или на краю отвесных скал. Эти замки гармонично сливались с природным ландшафтом [4, 23]. Все символы и ритуалы, связанные с поселениями или домами, М. Элиаде считал восходящими к первичному опыту священного пространства [6, 27].

«В самом деле, каждый город, каждый дом строили в Центре мира, и поэтому его возведение становится возможным только благодаря выходу из профанного времени и пространства и учреждению сакрального пространства и времени. Дом тоже микрокосм, как город *imagomudi*» [5, 346]. Большой ханский дом (*dövlətxana*) в центре Шуши подчеркивал тем самым его сакральный характер. В центре Шуши была построена мечеть в XIX веке. Дочь Ибрагимхалил-хана Гевхер ага эту мечеть полностью разрушила и на её месте построила новую. В народе её называли «Верхней мечетью» [1, 138].

Исторические хроники из цикла «Гарабагнамэ» повествуют о том, что жителям пришлось укреплять крепость дополнительно, опасаясь новых нападений врагов.

М. Элиаде предполагает, что оборонные сооружения поселений берут свои истоки в магических защитных постройках, к которым он относит и рвы, считая, что они создавались в большей степени для того, чтобы помешать нашествию демонов и душ умерших, нежели для защиты от нападения людей [6, 23].

Строительство Шушинской крепости было завершено приблизительно в 1756-м году, в том же году жители Шахбулагской крепости, главы некоторых окрестных селений со своими семьями переехали и разместились в новой крепости. Другие гарабагцы, прибывшие сюда для поселения, также начали строить для себя жилища. Так как основные обитатели города были мусульманами, они построили в центре мечеть, а также бани, базар и другие строения. Панахали-хан назвал новый город в свою честь Панахабадом [7, 154].

В соответствии с требованиями того времени, относящимся к строительству военных укреплений, крепость была окружена глубоким рвом и стеной из жженого кирпича. Известно, что круг сам по себе обладает защитной, магической функцией, а сооружение рва и есть очерчивание поселенческого локуса, включение его в круг.

Мирза Джамал отмечает, что, когда об этом решении было сообщено мелику Шахназару, тот указал на место нынешней крепости Шуши. Оно находилось в шести верстах от села Шуша и использовалось местным населением для посевов и выпаса скота. Несколько сведущих людей хана исследовали место будущей крепости и окружающую её территорию. Здесь имелось всего 2 – 3 родника с питьевой водой, поэтому была изучена возможность для рытья нескольких колодцев. После этого Панахали-хан сам ознакомился с указанным местом и заложил камень в основание крепости [7, 115 – 116].

Мечеть, построенная на городской площади, в период Ибрагимхалил-хана была реконструирована. В XIX веке его дочь Гевхер ага эту мечеть полностью разрушила и на её месте построила новую. В народе её называли «Верхней мечетью» [1, 138]. После закладки крепости Панахали-хан соорудил вокруг города Шуши прочное ограждение и, укрепив оборонительную систему, начал внутренние строительные работы. Он возвёл для себя дворец, окружённый замковыми стенами. Подобные же дворцы Панахали-хан построил в крепости для своего старшего сына Ибрагимхалил аги, второго сына Мехрали бека и третьего сына Талыбхан бека, чтобы они могли скрыться от врагов в случае приближения тех и крепости [7, 198].

В летописях на поверхности мифологическая составляющая: Панахали-хан находит то самое место, которое должно стать домом для них, а со временем и поселением для населения; особую роль здесь играют природные условия. Шуша изначально существовал как топоним, и лишь со временем становится астионимом – названием поселенческого локуса.

Выводы. Таким образом, Шуша (Панахабад) как поселенческий локус формирует в исторических летописях особое идеальное пространство. Поскольку оно является принадлежностью мифологического сознания народа, его основной характеристикой выступают защищённость и сакральность.

Список использованной литературы

1. Гаджиева З. Гарабагское ханство: социально-экономические отношения и государственное устройство. Баку, 2008.
2. Дарчиева М. В. Типология поселенческого локуса в эпических текстах (на материале осетинского и азербайджанского эпоса). *Восточные общества: традиции и современность. Материалы II съезда молодых востоковедов стран СНГ*. Баку, 2007. С. 463 – 473.
3. Кероглу. Эпос. Баку, 2010.
4. Новосельцев А. П. Города Азербайджана и Армении в XVII и XVIII вв. *История СССР*. 1959. № 1. С. 24 – 46.
5. Элиаде М. Очерки сравнительного религиоведения. М., 1999.
6. Элиаде М. Священное и мирское. М., 1994.
7. Qarabağramələr. I kitab. Bakı, 1989.
8. Qarabağramələr. II kitab. Bakı, 1991.

References

1. Gadzhieva, Z. (2008). *Garabagh Khanate: socio-economic relations and state structure*. Baku (in Russ.)
2. Darchyeva, M. (2007). Typology of the settlement locus in the epic texts (on the material of Ossetian and Azerbaijani epic). *Oriental societies: traditions and modernity*. Baku, 463 – 473 (in Russ.)
3. *Koroglu, Epic* (2010). Baku (in Russ.)
4. Novoseltsev, A. (1959). Towns of Azerbaijan and Armenia in the 17th and 18th centuries. *History of the USSR, № 1*, 24 – 46 (in Russ.)
5. Eliade, M. (1999). *Essays of the comparative religious studies*. Moscow (in Russ.)
6. Eliade, M. (1994). *Sacred and mundane*. Moscow (in Russ.)
7. *Garabagrams*. (1989). *Book 1*. Baku (in Azerb.)
8. *Garabagrams*. (1991). *Book 2*. Baku (in Azerb.)

ISMAILOVA Matanat Mammad

Institute of Folklore of the National Academy
of Sciences of Azerbaijan
e-mail: sevinc.n@mail.ru

**TRANSFORMATION OF THE SETTLEMENT LOCUS INTO THE SACRAL SPACE
(ON THE MATERIAL OF CHRONICLE «QARABAGNAME»)**

Abstract. Introduction. «Qarabagname» set of chronicles is devoted to the history of the Qarabakh khanate. «Qarabagname» is a valuable source of history of Azerbaijan of 18th – 19th centuries. Chronicles influenced Eastern poetic tradition and interpretation of the epic mindset.

In the epic texts the organization of space and in particular the settlement which the action develops in is very interesting for folklore study. This is explained primarily by the fact the space provides a holistic perception of the image and generates a composition of the epic text.

Purpose is to study settlement archetype «Shusha» as the sacral space, analyze features of chronicles «Qarabagname» in the process of formation and development.

Methods. The analytical, mythological, genetic-contact, cultural and historical methods are applied in the article.

Results. There are 10 Garabagnams which study the political, economic and cultural history of the Karabakh Khanate as one of the oldest in the history of Azerbaijan:

- 1) Mirzə Adigozal bey «Qarabağnama»;
- 2) Mirza Jamal Javanshir «Garabagh history»;
- 3) Ahmed bey Javanshir «On the Political Situation of the Karabakh Khanate in 1747-1805»;
- 4) «Historical episode» by Mirza Yusif Garabagh;
- 5) Mir Mehdi Khazani «Book-history-Garabagh»;
- 6) Rzaqulu bey Mirza Jamal oglu «The authorities of Panah Khan and Ibrahimkhalil Khan in Karabakh and events of that time»;
- 7) Mirza Rahim Fenah «Historical-Garabagh»;
- 8) Mahammadali bey Gizem, «Moral of the Garabagh»;
- 9) Hasan Ihfa Alizade «History of Shusha city»
- 10) Hasanali khan Garadaghi «The quality and prestige of the ancient city of Garabagh».

Originality. In the mythological aspect Shusha (Panahabad) determines frontier between the cultural hero named Panakh-Ali khan and his enemies. In the binary opposition «his – another's» it's certainly that part of heroes' mythological world where they need to protect the fortress from external enemies. Shusha is not only specific social space but some ideal world where everything is perfect (nature, climate, people, wise and brave ruler). The author draws parallel with the Azerbaijani epic «Kyoroglu». Shusha firstly existed as a toponym and only eventually it becomes an astionym namely a title of the settlement locus.

Conclusion. Thus Shusha (Panahabad) as a settlement locus generates a special ideal space in the historical annals. Since it is considered a part of the mythological consciousness of the nation, its main characteristics are security and sacredness.

Key words: chronicle, sacral, chronotope, mythological consciousness, epic settlement archetype, eastern poetics.

Одержано редакцією – 14.03.2018 р.

Прийнято до публікації – 17.04.2018 р.

УДК 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
e-mail: martsenishko@ukr.net

ТОПОС ЛИЦАРСТВА В ІСТОРИЧНІЙ ТРИЛОГІЇ ГЕНРІКА СЕНКЕВИЧА

У статті досліджується історіософська концепція минулого польського народу в історичній трилогії Г. Сенкевича. Через зіставлення сарматського і козацького лицарських культур з характерною для них топікою з'ясовується пограничний характер цих культур, їхній вплив на культуру обох народів (українського і польського). Аналіз творів Г. Сенкевича дозволяє виділити дискурси історичного лицарства (минулого), що свідчить про їх важливість і значущість у творчості польського прозаїка. Джерелами формування «спільних місць», тобто топосів, були не лише християнські, історичні, фольклорні матеріали, а й сучасні ідеологічні дискурси. Частота використання в трилогії певних топосів-ключів (топоси зброї, сарматського культу, героїзму, народного співця) свідчить про світоглядні характеристики самого письменника і всієї епохи межі століть. Дослідження історичної трилогії польського письменника мало подвійний вектор: синтез романтичної ідеології і романтичної поезиї.

Ключові слова: топос, лицарство, історія, трилогія, роман, романтизм, сарматизм, козацтво, культ, ідеологія, символ, ідеал.

Постановка проблеми. Знаменно, що історичний роман був пов'язаний із проблематикою саме національної історії. Визначений, по-своєму цілісний погляд на зображений історичний період і його роль у національній історії пояснює тенденцію у створенні монументально-героїчних циклів. У прадавніх часах народи шукали свої корені й обґрунтовували право на майбутнє. Етноцентризм, відчуття власної єдності з певною етнічною групою лежить в основі багатьох націоналістичних концепцій. Саме цим пояснюється ідея «кращості» власних звичаїв, вірувань, морального кодексу. Такі тенденції є притаманними будь-якій етнічній спільноті. Завдяки етноцентризмові відбувається творення позитивного автостереотипу нації, або національної ідеї, якщо відбувається постійне підкріплення цієї національної ідеї за допомогою офіційної ідеології, сугестування в літературі, культурі тощо [1, 114]. Велику роль тут відіграє історична пам'ять, точніше – моделювання історичної пам'яті, творення міфів про звитяги минулого. Історія підлягає ідеологічному маніпулюванню, і відбувається це не лише завдяки написанню історичних праць, але й завдяки текстам художньої літератури, яскравим свідченням чого і стала творчість відомого польського письменника Генріка Сенкевича.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Сучасні дослідження передбачають активне використання типологічних методів компаративістики, зокрема, компаративістська топіка нині стала однією з найпоширеніших дослідницьких технік. Романтичну історіософію можна аналізувати у таких аспектах: міфологізації минулого, міфологізація сучасного і міфологізація майбутнього. Письменники-романтики надавали першорядного значення профетизмові, тобто їхні зусилля були спрямовані саме до майбутнього, адже звернення до нього давало змогу пояснити і зрозуміти не лише минуле, а також події сучасності. Тобто в польському романтизмові переважала «філософія майбутнього», а не «філософія смерті», коли сучасність і минуле подавалися крізь призму прийдешнього як необхідний для нього матеріал. Такі погляди виразно помітні у світогляді Г. Сенкевича. Джерельною базою для дослідження стали праці з питань літературного процесу межі XIX – XX ст., з проблем риторики, топіки, поезиї (Ю. Булаховської, Г. Грабовича, Е. Касперського, Д. Наливайка, Є. Нахліка, І. Франка).

Мета статті: з'ясувати специфіку і способи формування та реалізації топосу лицарства в історичній трилогії Г. Сенкевича (романи «Вогнем і мечем» (1884), «Потоп» (1886), «Пан Володийовський» (1888)).

Виклад основного матеріалу. Трилогія (книги донині залишаються супербестселером у Польщі, їхнє вивчення у школах обов'язкове), безсумнівно, є твором видатного майстра, вона багатопланова, яскрава, за формальною побудовою її сюжет схожий на твори А. Дюма і В. Скотта. З моменту появи трилогія Г. Сенкевича («ряд книжок, написаних протягом кількох років тяжкої праці – для скріплення сердець» [2, 456]) користувалася величезною популярністю серед читачів. Надзвичайна популярність цих романів криється в тому, що вони влучили у живу струну колективного світобачення, у колективні цінності. Популярності сприяло також те, що у трилогії були розвинуті й подані у блискучій літературній формі основні концепції Вінцента Поля, творця польської історичної географії. У 1840 – 1852 рр. В. Поль створив «лицарську рапсодію» «Могорт», де вперше в сучасному значенні було вжите політичне поняття «Креси»: приналежність України, Білорусії, Литви за «правом історії» до Польщі (слово «креси» дослівно означає «землі на межі», «прикордоння», «порубіжжя»). Історик і літературознавець Яцек Кольбушевський у праці «Креси» зазначає, що «Могорт», а також «Пісня про нашу землю» протягом багатьох років стали найпопулярнішими творами Поля [3, 121].

Польський патріотизм стає головним пафосом усіх творів і разом з тим основним мірилом людської і суспільної цінності героїв Г. Сенкевича. На таку прикмету звернув увагу один із дослідників польського історичного роману, при цьому зауважуючи, що «яку б тему не обрав письменник: трагедію сільських дітей («Янко-музикант», «Янгол»), русифікації та онімечення польських шкіл («Із щоденника познанського вчителя»), еміграції селян («За хлібом»), важкого життя на чужині польського повстанця («Ліхтарник на маяку»), знуцання прусських солдатів над польським селянином («Бартек-переможець»), навіть сумної долі індіців в Америці («Сахем») – усюди звучить протест поляка, що уболіває за пригнічену вітчизну» [4, 41]. Прагнучи «підтримати дух» співвітчизників, письменник у трилогії багато в чому ідеалізує рідну країну, зображуючи події XVII ст. винятково в дусі уявлень шляхти про себе і навколишній світ, тому романи містять історичні перекошування, які, щоправда, відповідають світовідчуттю головних героїв.

Як уже зазначалося, романтики, черпаючи натхнення в народній культурі, відчували своєю громадянську відповідальність перед суспільством, намагалися стати його рупором. Саме цим пояснюється їхня виняткова роль у формуванні не лише української, але і польської національної і політичної свідомості. Адже марно «золотою порою» польської романтичної поезії були 30-ті роки [5, 230]. У цей період створені найвідоміші твори Адама Міцкевича – третя частина драматичної поеми «Дзяди» й поема «Пан Тадеуш», проявився також драматичний і поетичний талант Юліуша Словацького. У наступні роки серед польської інтелігенції поширюються ідеї месіанізму, котрий приписував польському народові виняткове значення. Впливу месіанізму не оминули й польські письменники-романтики. Наголосимо на цьому аспекті, оскільки він виразно проявився і в усій творчості Г. Сенкевича.

Окрім поетичного доробку А. Міцкевича, привертає увагу його публіцистична спадщина, зокрема праці «Книга польського народу і польського палігримства» та «Історія майбутнього», де розробляється ідея месіанізму польського народу. Польща, в концепції поета, це, безсумнівно, – частина Європи, провідна частина, оскільки протистоїть типу цивілізації, створеному Заходом. А. Міцкевич відводить їй роль носія інших ідей, протилежних домінуючим на Заході. Поляки – єдиний народ, що залишився вірним ідеалам християнства і послідовно втілював ідеал християнського універсалізму. Серед інших народів, на думку Міцкевича, поляки виділяються вірністю найвищим цінностям – Вірі та Свободі. Тому польська нація (політична смерть якого подібна смерті на хресті

Ісусі Христа) наділена великою місією – вивести людство із занепаду, відродити віру і християнський дух самозреченості та поширити християнські принципи на політичні відношення. «Характерно, що Міцкевич, – відзначає Н. Філатова, – оголошуючи поляків винятковою нацією і наділяючи їх місією загальнолюдського значення, виділяє і деякі інші народи» [6, 68]. На думку А. Міцкевича, «світ покладає надію на віруючі народи, сповнені Любові і Надії», такі як ірландці та угорці, українці, згадується також козацьке військо. Ідеї польського месіанізму, розроблені А. Міцкевичем, були надзвичайно популярними серед польської інтелігенції. А. Чешковський, Б. Трентовський, К. Лібельт та інші прибічники гегельянства розробили навіть польську філософію месіанізму. В її основі лежала віра у відродження людства за допомогою невинної жертви, принесеної польським народом (за аналогією з жертвою Христа), заперечення соціального радикалізму і революційних методів боротьби. Вплив месіанізму відчули не лише польські поети-романтики (серед них і Г. Сенкевич), а й українські митці [7, 20].

У такому суспільному й культурологічному контексті поява першої частини трилогії, роману «Вогнем і мечем», не була випадковістю, про що свідчить його величезний вплив на формування консервативного менталітету поляків, оскільки «ідеалом Сенкевича є побожний, здоровий католицький солдат, не переобтяжений надмірними рефлексіями, але наділений видатними здібностями у фехтуванні, пияцтві та коханні» [3, 121]. Твір Г. Сенкевича містить архетип національних рис, втілених у кращих образах роману: християнські цінності, передусім типово польський гатунок католицької релігійності (з яким пов'язується часом формула «твердиня християнства»), сарматизм, мотив неминучої боротьби й визволення, громадський обов'язок. Щодо українця цей роман утвердив, як показують і польські дослідники, стереотип нижчої істоти, поведінка якої асоціюється із поняттями жорстокість, кривда, ненависть, мстивість, зрадництво, а, отже, виправданою є будь-яка репресивна діяльність щодо такої істоти.

У такому випадку, аналізуючи підґрунтя появи роману Г. Сенкевича, необхідно враховувати екстраполяцію на модерний період польської політичної доктрини, яка виникла ще у XV – XVII століттях, а протягом XIX століття ще існувала в масовій свідомості поляків. Назвемо основні складові цієї доктрини: 1) територіальний експансіонізм, метою якого було відновлення панування Польщі в межах Речі Посполитої, «від моря до моря» (Україна розглядається як складова, органічна частина цієї території); 2) специфічна польська модель латинського католицизму, яка ігнорувала існування на схід від Польщі інших форм християнства, в т.ч. пов'язаного із Папським престолом католицизму греко-візантійського обряду (уніатства); 3) ідея сарматизму, згідно з яким польська еліта виводиться не зі слов'янського середовища, а походить від сарматської аристократії [див.: 8, 191 – 195].

Необхідно зазначити, що у трилогії помітні й усі атрибути стереотипів поляків. Найкращим прикладом цього є епізод, що завершує трилогію Г. Сенкевича: «И тут с амвона послышался барабанный бой. Слушатели онемели. А ксендз Каминский бил в барабан, словно подавал сигнал тревоги. ... ксендз Каминский швырнул палочки на пол, воздел руки кверху и возопил:

– Пан полковник Володыевский!

Ему ответил сдавленный Басин крик. Жутко стало в костеле. Заглоба поднялся, и они вместе с Мушальским вынесли из храма упавшую без памяти женщину. А ксендз взывал далее:

– Во имя Господне, пан Володыевский! Тревога! Война! Враг у рубежей наших! А ты не срываешься с места? Не выхватываешь сабли? На коня не садишься? Что сделалось с тобой, солдат? Или лишился ты давней своей добродетели, что одних нас в скорби и тревоге оставляешь?» [2, 440].

Власне, процитована сцена є реалізацією елементів національного архетипу, оскільки у ній можна знайти типові риси польської ментальності: піднесеність і пафос, католицький костел, театральні ефекти, мотив неминучої і постійної боротьби,

громадянський обов'язок, від виконання якого не може звільнити навіть смерть, ситуація безпосередньої і практично постійної загрози.

Як уже згадувалося, сарматська ідеологія проголошувала культ патріотизму, військової доблесті, боговибраності Польщі як передмур'я християнства. До того ж розроблялася концепція винятковості політичного устрою Речі Посполитої, що спиралася на апологію громадянських свобод шляхетського народу як провідної верстви. Окрім того сарматизм створив власний етикет поведінки, психологію, мову, мистецтво (що отримало назву сарматське бароко). На думку Тадеуша Улевича і Януша Тазбіра, спочатку сарматська ідеологія була інтегративним чинником, покликаним об'єднати різнорідні етнічні й мовні елементи у складі Речі Посполитої [9, 25; 10, 36 – 37]. По суті, сарматизм надавав ідеологічне підґрунтя для польської експансії у Східну Європу. Він покликаний був об'єднати роз'єднаних етнічно і конфесійно польських, українських і литовських шляхтичів, створити своєрідне «чуття єдиної родини».

З часом такі ідеї перетворилися у специфічну польську модель католицизму, що відбилася в ідеї «антемурале» («передмур'я») – форпосту християнства проти антихристиянського варварства. «Всупереч правді, межу християнського світу провели між католицизмом і православ'ям, хоча справжня межа християнства проходила й проходить на схід від Росії, на південний схід від Росії, на схід та південь від Грузії та Вірменії, від християнської Сирії й т. ін.» [11, с. 26]. Ідеї боговибраності Польщі стали невід'ємною складовою польської свідомості.

Висновки. Як уже зазначалося, з кінця XVIII ст. польська історична думка постійно зверталася до проблеми занепаду багатонаціональної Речі Посполитої, прагнучи відшукати шляхи її відновлення. У той же час романтики апелювали до формування й поширення «ягеллонської ідеї», згідно з якою поляки виступали цивілізаторами й рятівниками слов'янських народів від східних впливів і загарбань, а Річ Посполита асоціювалася з «передмур'ям» християнства. Тому відновлення ідеалізованої Речі Посполитої «від моря до моря» трактувалося як невідворотний акт історичної справедливості. В ідеології поляки виступали захисниками поневолених народів Центральної і Східної Європи, мотивуючи це своїм провіденціальним посланництвом (месіанізм).

Список використаної літератури

1. Сміт Е. Національна ідентичність. Київ: Основи, 1994. 224 с.
2. Сенкевич Г. Пан Володыевский. Москва: «Эй-Ди-Лтд», 1993. 464 с.
3. Павлишин А. Студії над генезою польсько-українських конфліктів у XX столітті. *Незалежний культурологічний часопис «І»*. 1997. № 10. С. 114 – 136.
4. Горский И. Исторический роман Сенкевича. Москва: Наука, 1966. 307 с.
5. Польский романтизм и восточнославянские литературы : сб. роб. Москва: Наука, 1973. 285 с.
6. Филатова Н. Взгляды на будущее Европы и Польши в произведениях А. Мицкевича и К. Бродзиньского. *Славяноведение*. 2004. № 1. С. 64 – 73.
7. Дзядевич Т. Идеологема месіанства в «Книзі польського народу і польського пілігримства» Адама Міцкевича, «Книгах буття українського народу» Миколи Костомарова і цикли «Три літа» Тараса Шевченка Київ. 2001. Наукові записки НаУКМА. Т. 19 (2001): Спеціальний випуск, Ч. 1. С. 20 – 24.
8. Луценко А. Українська еліта на порозі великої трансформації. Теорія сарматизму. *Молода нація*. 1997. № 6. С. 191 – 198.
9. Ulewicz T. Sarmacja: Studium z problematyki słowiańskiej XV i XVI w. Kraków, 1950. 211 s.
10. Tazbir J. Polskie przedmurze Chrześcijańskiej Europy: mity a rzeczywistość historyczna. Warszawa, 1987. 139 s.
11. Дашкевич Я. Шляхи подолання упереджень: Перешкоди нормалізації польсько-українських стосунків. *Польська культура в житті України: Історія. Сьогодення: Матеріали II Міжнародної наукової конференції (6 – 9 листопада 1997 м. Київ)*. Київ. 2000. С. 23 – 29.

References

1. Smith, E. (1994). *National Identity*. Kyiv: Foundations (in Ukr.)
2. Senkevich, G. (1993). *Pan Volodyevsky*. Moscow (in Russ.)
3. Pavlyshyn, A. (1997). Studios over the genesis of Polish-Ukrainian conflicts in the twentieth century. *Yi (I)*, 10, 114 – 136 (in Ukr.)

4. Gorsky, I. (1966). *Historical novel Senkevich*. Moscow: Science (in Russ.)
5. *Polish Romanticism and East Slavic Literature*. (1973). Moscow: Science (in Russ.)
6. Filatova, N. (2004). Views on the future of Europe and Poland in the works of A. Mickiewicz and K. Brozdinski. *Slavianovedynee (Slavic Studies)*, 1, 64 – 73 (in Russ.)
7. Dzyadevich, T. (2001). The Ideologeman of Messianism in Adam Mickiewicz's Book of the Polish People and the Polish Pilgrimage, Mykola Kostomarov's Book of Being of the Ukrainian People and Taras Shevchenko's Three Years Cycle. *Naukovi zapysky NaUKMA (Scientific notes of NaUKMA)*, 19, 1, 20 – 24 (in Ukr.)
8. Lutsenko, A. (1997). The Ukrainian elite on the verge of a great transformation. The theory of sarmatism. *Moloda natsiia (Young nation)*, 6, 191 – 198 (in Ukr.)
9. Ulewicz, T. (1950). *Sarmacja: Study on the problems of Słowiński in the 15th and 16th centuries*. Cracow (in Pol.)
10. Tazbir, J. (1987). *Polish bulwark of Christian Europe: myths and historical reality*. Warsaw (in Pol.)
11. Dashkevich, Y. (2000). Ways of overcoming prejudices: Obstacles to the normalization of Polish-Ukrainian relations. *Polish culture in the life of Ukraine: History. Present*, Kyiv 23 – 29 (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: martsenishko@ukr.net

TOPOS CHIVALRY IN THE HISTORICAL TRILOGY OF HENRIK SENKEVICH

Introduction. *The study of modern and modern literature involves the active use of typological comparative methods, in particular, the comparative topic was one of the most widely used research techniques. Romantic historiosophy can be analyzed in the following aspects: mythologization of the past, mythological modernization and mythologization of the future. Romance writers attached great importance to profetism, that is, their efforts were directed towards the future. The future made it possible to explain and understand the past and what is happening in modern times. That is, the «philosophy of the future» prevailed in Polish romanticism, and not the «philosophy of death», when the present and the past were submitted through the prism of the future as the material necessary for him. Such views are clearly visible in the outlook of the famous Polish writer Henrik Senkevich.*

Purpose. *The purpose of the article: to find out the specifics and methods of the formation and implementation of the topos of chivalry in the historical trilogy of Henrik Senkevich (novels «Fire and sword», «Flood», «Volodievsky»).*

Methods. *The complex nature of scientific research involves the integration of several scientific methods: a comparative method in its genetic-contact (outline of literary influences) and comparative-typological (the disclosure of compositional, genre-style features and the specificity of the figurative system). The source for the research was the works on the literary process at the turn of the nineteenth and twentieth centuries, on rhetoric, topic, poetics (Y. Bulakhovskaya, G. Grabovich, E. Kaspersky, D. Nalyvaika, E. Nakhlik, I. Franko).*

Results. *The greatest popularity among all the works of G. Senkevich acquired the historical trilogy. In an effort to «support the spirit» of compatriots, the novelist largely idealizes his native country, portraying the events of the seventeenth century exclusively in the spirit of the gentry's notions about himself and the world around him. Therefore, the trilogy contains historical distortions, which, however, correspond to the perception of the main characters. In the second half of the nineteenth century among the Polish intellectuals, the ideas of messianism, which attributed the Polish people an exceptional significance, spread. Polish romantic writers did not pass the influence of messianism; it was clearly manifested in the trilogy (and in all creativity) G. Senkevich.*

In such a social and cultural context, the emergence of the first part of the trilogy – the novel «Fire and sword» was not an accident, as evidenced by its huge influence on the formation of the conservative mentality of the Poles. The ideal of G. Senkevich is a devout, healthy Catholic soldier, not overburdened with excessive reflections, but endowed with outstanding abilities in fencing and love. The author points to the main mental archetypes, the fundamental elements of the national system of values, such as: Christianity (primarily the Polish style of Catholic religiosity – «the fortress of Christianity»), sarmatism, the struggle for liberation, the determining role of public duty.

Originality. *The article investigates the historiosophical concept of the past Polish people in Henrik Senkevich's historical trilogy. Due to the comparison of the Sarmatian and Cossack chivalry*

cultures with the characteristic topic for them, the boundary character of these cults, their influence on the culture of both peoples (Ukrainian and Polish) is revealed.

Conclusion. *The analysis of G. Sienkiewicz's works makes it possible to distinguish the discourses of the historical knights (the past), which testifies to their importance and significance in the work of the Polish prose writer. The sources of the formation of «common places», that is, the topos, were not only Christian, historical, folklore materials, but also modern ideological discourses. The frequency of use in the trilogy of certain topos-keys (topos of weapons, Sarmatian cult, heroism, folk singers) indicates the ideological characteristics of the writer and the entire era of the centuries. The study of the work of the Polish writer has a dual vector: the synthesis of romantic ideology and romantic poetics.*

Key words: *topos, chivalry, history, trilogy, novel, romanticism, sarmatism, Cossacks, cult, ideology, symbol, ideal.*

Одержано редакцією – 13.04.2018 р.

Прийнято до публікації – 17.04.2018 р.

ЗМІСТ

ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

БАШКИРОВА Ольга

ХУДОЖНЯ СЕМАНТИКА КОРДОНУ

В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ РОМАНІСТИЦІ:

ГЕНДЕРНИЙ АСПЕКТ.....3

ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

ПОЛІЩУК Володимир

АНТИІМПЕРСЬКИЙ ДИСКУРС У

ТРАКТАТАХ І ЛИСТАХ ІВАНА НЕЧУЯ-ЛЕВИЦЬКОГО

(До постановки проблеми).....10

КОШОВА Інна

ЧЕРВОНІЙ І ЧОРНИЙ У ТВОРЧОСТІ

ІВАНА НЕЧУЯ-ЛЕВИЦЬКОГО

(фрагмент)18

МІРОШНИК Ольга

«ЖИТТЄСПИСЬ ІВАНА ЛЕВИЦЬКОГО (НЕЧУЯ),

НАПИСАНА НИМ САМИМ»: ПСИХОБІОГРАФІЧНИЙ АСПЕКТ25

КЛИМЕНКО (СИНЬООК) Ганна

МОДЕРНІСТСЬКІ ІНТЕНЦІЇ ЗРІЛОЇ ТВОРЧОСТІ

ІВАНА НЕЧУЯ-ЛЕВИЦЬКОГО37

ВАСИЛЬЧУК Микола

ГУЦУЛЬСЬКИЙ РАКУРС ТВОРЧОСТІ

СИДОРА ВОРОБКЕВИЧА

(ХУДОЖНЯ ПРОЗА І ДРАМАТУРГІЯ).....46

АТАМАНЧУК Вікторія

ДРАМАТИЧНА ТЕТРАЛОГІЯ

ГНАТА ХОТКЕВИЧА «БОГДАН ХМЕЛЬНИЦЬКИЙ»:

ІДЕЇ ТА ХУДОЖНІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ52

КАВУН Лідія

ХУДОЖНЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ПРОБЛЕМИ СХІД / ЗАХІД

В УКРАЇНСЬКІЙ ПРОЗІ 20-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ60

КРИВОПИШИНА Катерина

АНТРОПОЦЕНТРИЗМ І ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ

РАННІХПОВІСТЕЙ ТА РОМАНІВ ВАСИЛЯ ЗАХАРЧЕНКА67

ДЖИГУН Людмила

ІСТОРИЧНА ЗУМОВЛЕНІСТЬ ТВОРЕННЯ СПОГАДІВ

(на прикладі діаспорної літератури)73

КОМПАРАТИВІСТИКА**ВАСИЛЬЧУК Микола**

ГУЦУЛЬЩИНА В ОПОВІДАННІ МАРКА ЧЕРЕМШИНИ

«КЕРМАНІЧ»: «ТОЧКИ ДОТИКУ» З ЮРІЄМ ФЕДЬКОВИЧЕМ..... 81

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТЕКСТУ**КОШОВА Інна**

КОЛЬОРОВИЙ СВІТ ЕКСПРЕСІОНІСТСЬКИХ

НОВЕЛ ВАСИЛЯ СТЕФАНІКА

(Стаття 2) 88

МУРАВЕЦЬКА Ярослава

ВІЗУАЛЬНЕ ТА СЛОВЕСНЕ: ЗАУВАГИ ЩОДО

СТАТТІ ІВАНА ФРАНКА «ЮВІЛЕЙ ІВАНА ЛЕВИЦЬКОГО (НЕЧУЯ)»..... 93

СУЧАСНИЙ ЛІТПОТІК**ВЕРТИПОРОХ Оксана**

«ЕНДШПІЛЬ АДЛЬФЬО АБО ТРОЯНДА ДЛЯ ЛІЗИ»

ТАНІ МАЛЯРЧУК: ПСИХОАНАЛІТИЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ..... 99

СВІТОВИЙ КОНТЕКСТ**ИСМАЙЛОВА Матанат**

ПРЕВРАЩЕНИЕ ПОСЕЛЕНЧЕСКОГО ЛОКУСА

В САКРАЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО

(НА МАТЕРИАЛЕ ЛЕТОПИСЕЙ «ГАРАБАГНАМЭ») 110

МАРЦЕНІШКО Вікторія

ТОПОС ЛИЦАРСТВА В ІСТОРИЧНІЙ ТРИЛОГІЇ

ГЕНРІКА СЕНКЕВИЧА 116

SUMMARY

BASHKYROVA Olha

THE ARTISTIC SEMANTICS OF A BORDER
IN MODERN UKRAINIAN NOVELS: THE GENDER ASPECT3

POLISHCHUK Volodymyr

ANTI-IMPERIAL DISCOURSE IN TREATISES
AND LETTERS BY IVAN NECHUI-LEVYTSKY
(Formulation of the problem) 10

KOSHOVA Inna

THE RED AND BLACK COLORS IN
THE LITERARY WORKS BY IVAN NECHUI-LEVYTSKY
(FRAGMENT)..... 18

MIROSHNYK Olga

"THE LIFE OF IVAN LEVITSKY (NECHUY) WRITTEN BY HIM":
PSYCHOBIOGRAPHICAL ASPECT 25

KLYMENKO (SYNIOOK) Ganna

MODERNISTIC INTENTIONS OF LATE LITERARY
WORKS BY IVAN NECHUI-LEVYTSKY 37

VASYLCHUK Mykola

HUTSULIAN VIEWPOINT OF CREATIVE WORK
OF SYDOR VOROBKEVYCH
(FICTIONAL PROSE AND DRAMATURGY)..... 46

ATAMANCHUK Viktoriya

DRAMATIC TETRALOGY OF GNAT HOTKEVICH
«BOGDAN KHMELNYTSKYI»: IDEAS AND
ARTISTIC INTERPRETATIONS 52

KAVUN Lidia

LITERARY INTERPETATION OF EAST/WEST
IN UKRIANIAN PROSE IN THE TWENTIES OF THE XX CENTURY 60

KRYVOPYSHYNA Kateryna

ANTHROPOCENTRISM AND ARTISTIC
PECULIARITIES OF VASYL ZAKHARCHENKO'S
EARLY SHORT STORIES AND NOVELS 67

DZHYHUN Liudmyla

HISTORICAL CONDITIONALITY OF CREATING MEMOIRS
(by the example of diaspora literature) 73

VASYLCHUK Mykola

HUTSULSHCHYNA IN THE STORY OF MARKO
CHEREMSHYNA 'KERMANYCH'.
'COMMON GROUND' WITH YURIY FEDKOVYCH 81

KOSHOVA Inna THE COLOR WORLD OF THE EXPRESSIONIST SHORT STORIES BY VASYL' STEFANYK (THE ARTICLE 2).....	88
MURAVETSKA Yaroslava THE VISUAL AND VERBAL COMPONENTS: CRITICISMS OF THE ARTICLE «IVAN LEVYTSKY'S JUBILEE» BY IVAN FRANKO	93
VERTYPOROKH Oksana «ENDSPIEL ADOLFO, OR ROSE FOR LISA» BY TANYA MALYARCHUK: PSYCHOANALYTIC INTERPRETATION	99
ISMAILOVA Matanat TRANSFORMATION OF THE SETTLEMENT LOCUS INTO THE SACRAL SPACE (ON THE MATERIAL OF CHRONICLE «QARABAGNAME».....	110
MARTSENISHKO Victoria TOPOS CHIVALRY IN THE HISTORICAL TRILOGY OF HENRIK SENKEVICH.....	116

**ВІСНИК
ЧЕРКАСЬКОГО
УНІВЕРСИТЕТУ**

Серія педагогічні науки
№ 1. 2018

Відповідальний за випуск:
Поліщук В. Т.

Відповідальний секретар:
Корецька М. В.

Комп'ютерне верстання:
Любченко Л. Г.

Підписано до друку __.__.2018.
Формат 84x108/16. Папір офсет. Друк офсет. Гарнітура Times New Roman.
Умовн. друк. арк. 12,0. Обл. вид. арк. 12,1.
Замовлення №__. Тираж 300 прим.

**Бізнес-інноваційний центр
Черкаського національного університету ім. Богдана Хмельницького**
18000, Україна, м. Черкаси, бульвар Шевченка, 205.
тел.: (0472) 33-69-05

Свідоцтво про внесення до державного реєстру
суб'єктів видавничої справи ДК №3427 від 17.03.2009 р.