

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

ISSN 2520-6346

ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ СТУДІЇ

Збірник наукових праць

Випуск 1(64)



MINISTRY OF EDUCATION AND SCIENCE OF UKRAINE
TARAS SHEVCHENKO NATIONAL UNIVERSITY OF KYIV

ISSN 2520-6346

LITERARY STUDIES

Collection of scientific papers

Issue 1(64)



Подано наукові праці викладачів, аспірантів, магістрів, у яких досліджуються актуальні питання сучасного літературознавства та компаративістики.

Для науковців, викладачів, студентів закладів вищої освіти.

ГОЛОВНИЙ РЕДАКТОР	Покровська І. Л., д-р філол. наук, доц.
НАУКОВИЙ РЕДАКТОР	Семенюк Г. Ф., д-р філол. наук, проф.
ЗАСТУПНИК ГОЛОВНОГО РЕДАКТОРА	Гаєвська Н. М., канд. філол. наук, проф.
РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ	Берковець В. В., канд. філол. наук, доц. (Україна); Гриценко С. П., д-р філол. наук, доц. (Україна); Гундорова Т. І., д-р філол. наук, проф., чл.-кор. НАН України (Україна); Деменчук О. В., д-р філол. наук, проф. (Україна); Жуковська Г. М., канд. філол. наук, доц. (Україна); Заярна І. С., д-р філол. наук, проф. (Україна); Мафтин Н. В., д-р філол. наук, проф. (Україна); Мацевко-Бекерська Л. В., д-р філол. наук, проф. (Україна); Мірошниченко Л. Я., д-р філол. наук, проф. (Україна); Мосенкіс Ю. Л., д-р філол. наук, проф. (Україна); Науменко Н. В., д-р філол. наук, проф. (Україна); Поспішил І., д-р філол. наук, проф. (Чехія); Приліпко І. Л., д-р філол. наук, доц. (Україна); Свенцицька Е. М., д-р філол. наук, проф. (Україна); Сліпушко О. М., д-р філол. наук, проф. (Україна); Соболь В. О., д-р філол. наук, проф. (Польща); Ткаченко Т. І., д-р філол. наук, доц. (Україна)
Адреса редколегії	ННІ філології, 6-р Т. Шевченка, 14, м. Київ, 01601 ☎ (38044) 239 34 71
Рекомендовано	вченою радою ННІ філології 23.02.21 (протокол № 8)
Зареєстровано	Міністерством юстиції України Свідоцтво про державну реєстрацію серія KB № 16157-4629P від 11.12.09
Атестовано	Міністерством освіти і науки України (категорія Б) Наказ № 1471 від 26.11.20
Засновник та видавець	Київський національний університет імені Тараса Шевченка Видавничо-поліграфічний центр "Київський університет" Свідоцтво внесено до Державного реєстру ДК № 1103 від 31.10.02
Адреса видавця	ВПЦ "Київський університет" 6-р Тараса Шевченка, 14, м. Київ, 01601 ☎ (38044) 239 32 22, 239 31 58; 239 31 28 e-mail: vpc@knu.ua

Автори опублікованих матеріалів несуть повну відповідальність за підбір, точність наведених фактів, цитат, економіко-статистичних даних, власних імен та інших відомостей. Редколегія залишає за собою право скорочувати та редагувати подані матеріали.

© Київський національний університет імені Тараса Шевченка,
ВПЦ "Київський університет", 2023

This collection contains scientific articles written by professors, PhD students, masters. These articles concern current issues of contemporary literary studies and comparativistics.

For scientists, faculty members, students of higher education institutions.

EDITOR-IN-CHIEF	Pokrovska I. L., DSc (Philol.), Assoc. Prof.
SCIENTIFIC EDITOR	Semeniuk H. F., DSc (Philol.), Prof.
VICE-EDITOR-IN-CHIEF	Haievska N. M., PhD (Philol.), Prof.
EDITORIAL BOARD	Berkovets V. V., PhD (Philol.), Assoc. Prof. (Ukraine); Demenchuk O. V., DSc (Philol.), Prof. (Ukraine); Hrytsenko S. P., DSc (Philol.), Assoc. Prof. (Ukraine); Hundorova T. I., DSc (Philol.), Prof., Corresponding Member of the National Academy of Sciences of Ukraine (Ukraine); Maftyn N. V., DSc (Philol.), Prof. (Ukraine); Matsevko-Bekerska L. V., DSc (Philol.), Prof. (Ukraine); Miroshnychenko L. Ya., DSc (Philol.), Prof. (Ukraine); Mosenkis Yu. L., DSc (Philol.), Prof. (Ukraine); Naumenko N. V., DSc (Philol.), Prof. (Ukraine); Pospishyl I., DSc (Philol.), Prof. (Czech); Prylipko I. L., DSc (Philol.), Assoc. Prof. (Ukraine); Slipushko O. M., DSc (Philol.), Prof. (Ukraine); Sobol V. O., DSc (Philol.), Prof. (Poland); Svetsitskaia E. M., DSc (Philol.), Prof. (Ukraine); Zhukovska H. M., PhD (Philol.), Assoc. Prof. (Ukraine); Tkachenko T. I., DSc (Philol.), Assoc. Prof. (Ukraine); Zaiarna I. S., DSc (Philol.), Prof. (Ukraine)
Editorial board address	Educational and Scientific Institute of Philology 14, Taras Shevchenko blvd., Kyiv, 01601 ☎ (38044) 239 34 71
Recommended by	the Academic Board of Educational and Scientific Institute of Philology February 23, 2021 (protocol № 8)
Registered by	the Ministry of Justice of Ukraine Certificate of State registration, serial number KB № 16157-4629P (December 11, 2009)
Certified by	the Ministry of Education and Science of Ukraine (category B) Order № 1471 dated 26.11.20
Founder and publisher	Taras Shevchenko National University of Kyiv Publishing and Polygraphic Center "Kyiv University" This certificate is entered in the State Register ДК № 1103 from 31.10.02
Publisher address	PPC "Kyiv University" 14, Taras Shevchenka blvd., Kyiv, 01601 ☎ (38044) 239 32 22, 239 31 72, 239 31 28 e-mail: vpc@knu.ua

Authors of published materials take full responsibility for the content of their papers, including the accuracy of the published facts, quotations, economic and statistical data, proper nouns, and other data. The editorial board reserves the right to edit the submitted materials.

© Taras Shevchenko National University of Kyiv,
Publishing and Polygraphic Center "Kyiv University", 2023

НЕПЕРЕВЕРШЕНИЙ МРІЙНИК...

Відзначаючи 100-літній ювілей В. Земляка, слід зауважити, що постать митця завжди була в полі зору нашого літературознавства. Як писав Г. Сивокінь, доробок В. Земляка був "неповторним колоритом, надійно прописаний на стильовій палітрі нашого письменства...". Його твори, зокрема проза велика і мала, надзвичайно оригінальна, цікава й актуальна... Письменник активно працював також і в кінематографії, писав драматичні твори, відомий і як літературний критик.

В. Земляк виступав у різних жанрах, але особливе місце в спадщині письменника посідає диалогія "Лебедина зграя" і "Зелені млини". Автор осмислював буденне життя людини, глибоко розкриваючи внутрішній світ своїх героїв, окреслюючи життя селянства, зупиняючись на болючих проблемах людини на західноукраїнських землях.

І тому цілком закономірно, що кафедра історії української літератури, теорії літератури і літературної творчості виступила ініціатором проведення Круглого столу до знакової дати. На подію відгукнулися філологи, кінематографісти різних вузів. У спогадах про В. Земляка зазначається його тонкий артистизм, делікатність, замріяність і рідкісна душевна щирість, любов до людини і природи... Письменник залюблений у своїх героїв, милується ними, страждає разом із ними.

В. Земляк любив людей, розумів їх, і тому такою любов'ю виписував кожен образ: "Людям, – як говорив В. Земляк, – іноді доводиться пройти і крізь міфи, щоб довоюватися до високого смислу життя"... Народ, підкреслював письменник, "...великий у своїй простоті", і ця простота допомагала їм вижити і, зрештою, залишитися Людиною.

Письменник часто у творах робить своєрідні відступи, де в емоційній формі надзвичайно проникливо і тонко вустами героїв сповідує свої думки і почуття. Хвилююче звучать його звертання до землі, людини і віра в майбутнє своєї Батьківщини: "Безсмертна земля і безсмертний Явтушок в ній... Він оживе в синах, в онуках, у правнуках, і буде сукатися його ниточка в народі, доки існуватиме любов на землі й доки житиме носій

тієї любові – селянин, з усіх суспільних витворів людських, може, найскладніший...".

Наше письменство вивчає традиції В. Земляка, вчені продовжують досліджувати його спадщину. Отож, шановні учасники Круглого столу, бажаю і вам нових плідних досліджень і відкриттів у царині творчості В. Земляка. Глибше вчитуйтеся в тексти, в проблеми, які ставить митець у своїх творах, адже і на сьогодні вони є актуальними. Приємно, що до читань долучилися і молоді дослідники: студенти, аспіранти, докторанти, викладачі, колеги з різних вузів.

Той фантастично художній світ, який представив автор в "Лебединій зграї" та "Зелених млина" і загалом у прозописемі, свідчить про спостережливість, глибину і масштабність роздумів митця, який по-філософськи осмислює людські цінності.

"...Одні вмирають, інші народжуються, і тому віками стоїть отчий дім, як пам'ятник тим, хто поселився в нім вперше. І нехай ви живете в кам'яних палацах, нехай люстри сяють над вами, але якщо ви живете чесно, і тому інколи буває вам трудно, то вам мило згадати осіннє бездоріжжя і той отчий дім, в якому починалось ваше життя...".

Починалось і продовжується життя... Продовжують жити його твори, в яких присутній автор, з його делікатністю, мрійливістю, добротою і вірою у прийдешнє омріяне майбутнє, тому що він справді був неперевершеним мрійником...

Шановні колеги! Бажаю вам успішної творчої праці над творчістю людини щедрої на добро і добре слово – Василя Сидоровича Земляка.

Григорій Семенюк, д-р філол. наук, проф.

УДК 821.161.2

DOI: [https://doi.org/10.17721/2520-6346.1\(64\).7-14](https://doi.org/10.17721/2520-6346.1(64).7-14)

Вікторія Атаманчук, д-р філол. наук, доц.,
провід. наук. співроб., голов. наук. співроб.

ORCID ID: 0000-0002-5211-2480

e-mail: victoriaatamanchuk@gmail.com

Національний центр "Мала академія наук України", Київ,
Інститут педагогіки НАПН України, Київ

ПОВІСТЬ М. ВІНГРАНОВСЬКОГО "МАНЮНЯ" У КОНТЕКСТІ ХИМЕРНОЇ ПРОЗИ

Мета статті полягає у визначенні тих особливостей художнього стилю М. Вінграновського, втілених у прозових творах, які співвідносять із приметними рисами химерної прози. Об'єктом дослідження виступає повість М. Вінграновського "Манюня", а предметом дослідження є реалізація приметних ознак химерної прози у творі українського письменника. Виокремлюються характерні особливості химерної прози, такі як: умовність зображення, що дозволяє поєднувати різні ракурси об'єктивного відтворення дійсності з позицій художньої перспективи і суб'єктивного світовідчуття; змішування різних планів художньої реальності з погляду матеріалістичного (що виражається у формуванні визначених об'єктів, процесів, ситуацій тощо) та ідеалістичного (що постає у вигляді вигаданого, уявного, непізнаного тощо) втілення; багаторакурсність художнього зображення, яка виявляється в об'єктивації світосприйняття різних персонажів. Особливу увагу приділено таким ознакам прози М. Вінграновського як поетичність і філософія, що передбачають відображення внутрішніх станів як домінанти художнього зображення; внутрішнього світу персонажа, який характеризується духовним і душевним багатством, піднесеністю, внутрішньою глибиною й масштабністю, який створює /перетворює реальність. У повісті "Манюня" письменник формує такий багатоплановий художній світ, який органічно поєднує різні виміри зображення (об'єктивної і суб'єктивної реальності, уявної, вигаданої та сфантазованої дійсності) у єдину цілісність. Внутрішні враження і відчуття героя є факторами організації сюжету. Сприйняття автора формує простір, у якому видозмінюються усі образи, процеси, ситуації, які безпосередньо чи опосередковано потрапляють у його поле зору. У залежності від сутності явищ, які сприймає герой твору, зображення набуває гротескного, сюрреалістичного, іронічного, фантастичного характеру.

Ключові слова: *художня умовність, фантастика, сюрреалізм, психологізація, химерна проза.*

Вступ. Химерна проза відіграє важливу роль в українській літературі кінця ХХ – початку ХХІ ст., оскільки репрезентує розмаїті способи осягнення художньої дійсності насамперед шляхом формування багаторівневого відображення, у якому створена реальність заломлюється крізь призму фантастичного, сюрреалістичного, міфологічного світовідчуття. У різноманітних варіаціях химерної прози варто виокремити репрезентаційні особливості, такі як: умовність зображення, що дозволяє поєднувати різні ракурси об'єктивного відтворення дійсності з позицій художньої перспективи і суб'єктивного світовідчуття; змішування різних планів художньої реальності з погляду матеріалістичного (що виражається у формуванні визначених об'єктів, процесів, ситуацій тощо) та ідеалістичного (що постає у вигляді вигаданого, уявного, непізнаного тощо) втілення; багаторакурсність художнього зображення, яка виявляється в об'єктивації світосприйняття різних персонажів.

Зразками химерної прози можна вважати твори О. Ільченка, В. Земляка, В. Шевчука, В. Дрозда, М. Вінграновського та ін. Особливу увагу привертає химерна проза М. Вінграновського з огляду на її поетичність і філософізм – відображення внутрішніх станів стає домінантою художнього зображення; внутрішній світ персонажа, який характеризується духовним і душевним багатством, піднесеністю, внутрішньою глибиною й масштабністю, створенням / перетворенням реальності.

Мета статті полягає у визначенні тих особливостей художнього стилю М. Вінграновського, втілених у прозових творах, які співвідносні із прикметними рисами химерної прози. **Об'єктом** дослідження виступає повість М. Вінграновського "Манюня", а **предметом** дослідження є реалізація прикметних ознак химерної прози у творі українського письменника.

Історія дослідження питання. Г. Штонь [12] осмислював проблеми сутності химерної прози, В. Чайковська [11] вивчала термінологічні параметри, Ю. Падар [6] здійснила спробу зіставлення химерної прози і магічного реалізму та ін. Водночас прозу М. Вінграновського досліджували Г. Полещук [7], Л. Собчук [8], Н. Трефяк [9], Г. Холод [10] та ін., звертаючи увагу на питання поезики, індивідуального стилю, художньої майстерності тощо.

Методологія дослідження. З огляду на певну концептуальну невизначеність та естетичну амбівалентність химерної прози, методологічну основу дослідження формують ідеї, висловлені у працях Т. Бовсунівської, Н. Копистянської, Т. Гребенюк, присвячених розглядові проблем когнітивної поетики [1], фантастики [2], питанням художнього часу і простору [5], художньої умовності [4] тощо.

Результати дослідження. Повість М. Вінграновського "Манюня" представляє художнє втілення концепції шляху у різновимірних проекціях, що охоплюють поняття подорожі, яке постає у вигляді безпосереднього переміщення у часі і просторі, поступово перетворюючись на багатовекторний процес, що включає у себе сукупність явищ, подій, ситуацій, віддзеркалених у світосприйнятті героя твору; поняття внутрішнього світу головного героя, який детермінує своєрідність усього художнього зображення, внутрішній світ героя змінює зовнішню дійсність, позбавляючи її жорсткої матеріалістичної фіксації шляхом вивільнення та абсолютизації духовної енергії, форми вираження якої постійно змінюються у залежності від волі автора; поняття внутрішньої еволюції, що визначається своєрідною взаємодією героя із зовнішнім світом, інтеріоризацією зовнішнього світу, що збагачує героя тими переживаннями, які він сам і створив.

Внутрішні враження і світовідчуття героя є факторами організації сюжету завдяки тому, що зовнішні події слугують своєрідним засобом розгортання внутрішнього світу героя, що, у свою чергу, абсорбує ці події у вигляді вражень. Автор демонструє різні прояви зникнення визначених меж між внутрішнім світом та матеріалізованою реальністю, оскільки герой проектує образи будь-яких об'єктів, процесів, які потрапляють у поле його сприйняття, у виміри таємничого, незвіданого, незвичайного, тим самим зменшуючи їхню матеріалістичну детермінованість, відтворюючи плинність і багатовимірність їхніх форм, на які він може безпосередньо впливати власним сприйняттям.

Гармонійне цілісне світосприйняття героя повісті формує образи одухотвореної та естетизованої навколишньої природи, де все перебуває у злагодженій єдності. Водночас дисонанси, які виникають у результаті деструктивних дій інших персонажів і порушують створену гармонію, мають виразне гротескне забарвлення. Уява автора відтворює значною мірою гіпертрофовані відчуття і враження, породжені зіткненням із проявами деструкції.

М. Вінграновський використовує сюрреалістичні аспекти зображення для досягнення різних художніх ефектів: для демонстрації абсурдності негативних проявів; для умовної нейтралізації й перетворення негативу. Наприклад, вертоліт, як один із головних атрибутів сюрреалістичної картини браконьєрського полювання на качок, уві сні автора трансформується у нього самого. Сон автора: "Я став тим самим жовто-сіро-зеленим гелікоптером, що на очеретяну Кодиму притарабанив вояк-мислиців. Але тепер у мені-вертольоті, припавши до круглястих віконць, на приставлених стільчиках плямистилися не вояки, а чорніли собаки – разом з собаками я відлітав у вирій" [3, с. 511]. Сні у повісті формують окремий простір, що протистоїть реальності або доповнює її, розкриваючи незвідані грані буття.

У сприйнятті автора часто зникають часо-просторові кордони, свідомість автора-героя повісті здатна проникати у невідоме, фокусуючи його на певних відчуттях і передчуттях, які відтворюються через спогади. У сприйнятті автора повернення у рідні краї асоціювалось з образом тоді невідомого йому Султанчика: "Султанчик! Я ще не бачив його й не знав, як звати, але одного разу якоїсь ночі саме його дзявкотіння з подвір'я хати моєї сестри долетіло до мене через Атлантичний океан у Сполучені Штати" [3, с. 501]. Усі події, що включають святкування "Дня Буряка", вивезення буряка моряками тощо, заломлюються крізь свідомість героя повісті, що розширюється до меж того простору, який він сприймає.

Психологізація зображення слугує засобом творення дивовижного світу тварин, птахів, рослин, який віддзеркалює

настрій автора-героя повісті та водночас є цілком самодостатнім і завершеним. Спостереження за настроєм і поведінкою тварин у певних ситуаціях дають підстави автору спрогнозувати їхні ймовірні реакції, яким він надає вербального вираження. Прикладом може слугувати епізод із козухом, який впав на нору борсука: «Чорними, як соняшникові зерна, очатами він ображено глянув на мене і, як почувлось мені, забурчав: "І хто на мою нору, де я вже заліг на зиму, кинув смердючу оцю халамиду?" – "Вітер! – застрочила борсукові сорока. – Це не вони – не цей чоловік і не Манюня!"» [3, с. 526].

Автор використовує різні прийоми психологізації тварин за допомогою асоціацій та проєкцій. Сприймання віддалених звуків оркестру у селі і власні міркування автора про зустріч із Магдою поступово поєднуються зі спостереженнями за поведінкою Манюні, Орлика та Султанчика, які марширують під звуки уявного кротячого оркестру. Герой переключає увагу на уявний марш "Ніч крота", який своєю феєричністю та енергійністю захоплює автора значно більше, ніж сільський марш, який його нав'язав. Автор іронічно зіставляє реальний і уявний оркестри, поєднуючи їх у своєрідну цілісність, невідому для учасників свята.

Спостережливість автора і його талант створювати невеличкі цікаві історії на основі підмічених деталей, рис, особливостей тощо, має і зворотній ефект у вигляді його власної здатності до умовного перевтілення. "Тим часом Манюня занурилася губами в овес. Я чув, як її молоді сильні зуби захрумкотіли зерном з такою насолодою, що і мені захотілось вівса і самому стати конем" [3, с. 513–514].

Створений крізь призму фантазії автора світ має різні форми вияву: світ природи, який реально існує та віддзеркалюється у сприйнятті автора; фантастичний простір, що має з реальністю лише опосередковані зв'язки за допомогою певних асоціацій. На основі окремого, спостереженого у зовнішньому світі фрагмента, уява автора створює химерні, феєричні картини. Процес створення таких уявних картин і ситуацій продовжується до моменту безпосереднього зіткнення із реальністю, яка розкриває

справжню сутність подій. Прикладами можуть бути спостереження автора за привидами, які виявилися буряківницями, що вночі прокрадалися на бурякове поле; моменти психологічної боротьби із конокрадом, за якого автор сприйняв власного кожуха, розвішаного на акації; описи самовільного пересування кожуха, під яким насправді знаходився борсук; описи Манюні у вогні, що виявився світлом прожектора.

Висновки. У повісті "Манюня" М. Вінграновський створює такий багатоплановий художній світ, який органічно поєднує різні виміри зображення (об'єктивної і суб'єктивної реальності, уявної, вигаданої та сфантазованої дійсності) у єдину цілісність. Сприйняття автора формує простір, у якому видозмінюються усі образи, процеси, ситуації, які безпосередньо чи опосередковано потрапляють у його поле зору. Залежно від сутності явищ, які сприймає герой твору, зображення набуває гротескного, сюрреалістичного, іронічного, фантастичного характеру.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бовсунівська Т. В. Когнітивна жанрологія та поетика: монографія. К.: ВПЦ "Київський університет", 2010. 180 с.
2. Бовсунівська Т. Епістемологічна нестабільність меж фантастики / Слов'янська фантастика: збірник наукових праць. К.: ВПЦ "Київський університет". 2012. С. 9–14.
3. Вінграновський М. Манюня / Вінграновський М. Вибрані твори / Упор. М. Лазарук. К.: "Смолоскип", 2013. С. 500–560.
4. Гребенюк Т. Форми художньої умовності у прозі Галини Пагутяк // *Дивослово*. 2013. № 6. С. 43–47.
5. Копистянська Н. Х. Час і простір у мистецтві слова: монографія. Л.: ПАІС, 2012. 344 с.
6. Падар Ю. А. Магічний реалізм і химерна проза: протистояння чи взаємодія? // *Літературознавчі студії: збірник наукових праць*. К.: ВД Дмитра Бурого, 2011. Вип. 33. С. 397–404.
7. Полещук Г. Я. Поетика прози Миколи Вінграновського: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 – українська література; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. К., 2010. 16 с.
8. Собчук Л. В. Проза Миколи Вінграновського і проблеми художньої майстерності: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06 – теорія літератури; ТНПУ ім. В. Гнатюка. Тернопіль, 2007. 19 с.
9. Трефяк Н. І. Конструктивні складові індивідуального стилю художньої прози Миколи Вінграновського: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06 – теорія літератури; Чернів. нац. ун-т ім. Ю. Федьковича. Чернівці, 2010. 20 с.

10. Холод Г. Я. Поетика прози Миколи Вінграновського: монографія. Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. К., 2016. 196 с.
11. Чайковська В. Українська химерна проза: історія народження терміна // *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*. 2006. № 26. С. 79–82.
12. Штонь Г. Стиль письма чи стиль мислення? // *Дніпро*. 1981. № 1. С. 138–143.

REFERENCES

1. Bovsunivska T. V. Kohnityvna zhanrolohiiia ta poetyka: monohrafiia [Cognitive genreology and poetics: monograph]. K.: VPTs "Kyivskiy universytet", 2010. (in Ukr.).
2. Bovsunivska T. Epistemolohichna nestabilnist mezh fantastyky [Epistemological instability of the boundaries of fiction]. *Slovianska fantastyka: zbirnyk naukovykh prats*. K.: VPTs "Kyivskiy universytet", 2012. S. 9–14. (in Ukr.).
2. Bovsunivska T. Epistemolohichna nestabilnist mezh fantastyky [Epistemological instability of the boundaries of fiction]. *Slovianska fantastyka: zbirnyk naukovykh prats*. K.: VPTs "Kyivskiy universytet", 2012. S. 9–14. (in Ukr.).
3. Vinhranovskyi M. Maniunia [Maniunia]. *Vinhranovskyi M. Vybrani tvory / Upor. M. Lazaruk*. K.: "Smoloskyp", 2013. S. 500–560. (in Ukr.).
4. Hrebenuk T. Formy khudozhnoi umovnosti u prozi Halyny Pahutiak [Forms of artistic conventions in the prose of Halyna Pagutyak] // *Dyvoslovo*. 2013. № 6. S. 43–47. (in Ukr.).
5. Kopystianska N. Kh. *Chas i prostir u mystetstvi slova: monohrafiia*. [Time and space in the art of words: a monograph]. L.: PAIS, 2012. 344 s. (in Ukr.).
6. Padar Yu. A. Mahichnyi realizm i khymerna proza: protystoiannia chy vzaiedodiia? [Magic realism and chimerical prose: opposition or interaction?]. *Literaturoznavchi studii: zbirnyk naukovykh prats*. K.: VD Dmytra Buraho, 2011. Vyp. 33. S. 397–404. (in Ukr.).
7. Polieshchuk H. Ya. *Poetyka prozy Mykoly Vinhranovskoho* [The poetics of Mykola Vinhranovskyi prose]: avtoref. dys. ...kand. filol. nauk: 10.01.01 – ukrainska literatura ; Kyiv. nats. un-t im. T. Shevchenka. K., 2010. 16 s. (in Ukr.).
8. Sobchuk L. V. *Proza Mykoly Vinhranovskoho i problemy khudozhnoi maisternosti* [Mykola Vinhranovskyi's prose and the problems of artistic skill]: avtoref. dys. ... kand. filol. nauk: 10.01.06 – teoriia literatury; TNPU im. V. Hnatiuka. Ternopil, 2007. 19 s. (in Ukr.).
9. Trefiak N. I. *Konstruktivni skladovi individualnoho stylu khudozhnoi prozy Mykoly Vinhranovskoho* [Constructive components of the individual style of artistic prose of Mykola Vinhranovskyi]: avtoref. dys. ...kand. filol. nauk: 10.01.06 – teoriia literatury; Cherniv. nats. un-t im. Yu. Fedkovycha. Chernivtsi, 2010. 20 s. (in Ukr.).
10. Kholod H. Ya. *Poetyka prozy Mykoly Vinhranovskoho: monohrafiia* [The poetics of Mykola Vinhranovskyi's prose: a monograph]. Kyiv. nats. un-t kultury i mystetstv. K., 2016. 16 s. (in Ukr.).
11. Chaikovska V. *Ukrainska khymerna proza: istoriia narodzhennia termina* [Ukrainian chimerical prose: the history of the term emergence] // *Visnyk Zhytomirskoho derzhavnogo universytetu imeni Ivana Franka*, 2006. № 26. S. 79–82. (in Ukr.).
12. Shton H. Styl pysma chy styl myslennia? [Writing style or thinking style?] // *Dniipro*. 1981. № 1. S. 138–143. (in Ukr.).

Стаття надійшла до редколегії 30.04.23

Viktoriia Atamanchuk, DSc (Philol.), Assoc. Prof.,
Leading Researcher, Principal Researcher
ORCID ID: 0000-0002-5211-2480
e-mail: victoriiaatamanchuk@gmail.com
National Center "Junior Academy of Sciences of Ukraine", Kyiv,
Institute of Pedagogy NAES of Ukraine, Kyiv

M. VINGRANOVSKY'S STORY "MANIUNIA" IN THE CONTEXT OF CHIMERICAL PROSE

The purpose of the article is to determine those features of M. Vingranovsky's artistic style, embodied in prose works, which correspond to the characteristic features of chimerical prose. The object of the research is M. Vingranovsky's story "Maniunia", and the subject of the research is the implementation of characteristic features of chimerical prose in the literary work of the Ukrainian writer. The article highlights the characteristic features of chimerical prose, such as: conventionality of the image, which allows combining different angles of objective depiction of reality from the standpoint of artistic perspective and subjective worldview; mixing of different planes of artistic reality from the point of view of materialistic (which is expressed in the formation of certain objects, processes, situations, etc.) and idealistic (which appears in the form of fictional, imaginary, unknowable, etc.) embodiment; the multi-perspective of the artistic image, which is manifested in the objectification of the worldview of various characters. Special attention in the article is paid to such features of M. Vingranovsky's prose, as philosophicalness, which involve the reflection of internal states as dominant elements of the artistic image; the inner world of the character, who is characterized by spiritual space, sublimity, inner depth, who creates / transforms reality. In the story "Maniunia", the writer creates such a multi-layered artistic world, which organically combines different dimensions of the image (objective and subjective reality, imaginary, invented and fantasized reality) into a single whole. The inner impressions and feelings of the hero are factors in the organization of the plot. The author's perception forms a space in which all images, processes, situations that directly or indirectly fall into his field of vision are transformed. Depending on the essence of the phenomena perceived by the hero of the literary work, the image acquires a grotesque, surreal, ironic, fantastic character.

Keywords: artistic convention, fantasy, surrealism, psychologization, chimerical prose.

Олена Вощенко, д-р філософії з філології, наук. співроб.

ORCID ID: 0000-0003-4192-7374

e-mail: voshchenko@nbuv.gov.ua

Національна бібліотека України ім. В. І. Вернадського, Київ

"СТИЛЬ ІРОНІЧНОЇ ЛЕГЕНДИ": КАРНАВАЛЬНА ПАРодІЙНІСТЬ ПРОЗИ В. ЗЕМЛЯКА І ДИСКРЕДИТАЦІЯ СОЦРЕАЛІСТИЧНОГО КАНОНУ

Запропоновано детальну інтерпретацію повісті "Підполковник Шиманський" (1966) як ключ до парадоксальності та епатажності ідіостилю пізнього В. Земляка. Висвітлено роль авторського визначення "героїчна повість", анотації та інтертекстуальності в діалозі з читачем. Проаналізовано основні стратегії поетики тексту: травестування, карнавалізацію, гіперболізацію, гротескування, іронію, деконструкцію абсолютизованого образу позитивного героя, а також засоби руйнування горизонту очікувань читача та ознаки химерної прози. Доведено, що зазначені елементи поетики виконують функцію пародіювання та дискредитації шаблонів мілітарно-шпигунської прози в їхньому соцреалістичному варіанті. Наголошено, що це дає підстави розглядати схожий за поетикою роман "Лебедина згряя" (1971) в руслі іронічної пародійності. Підкреслено подібність українського постмодернізму зразка 1990-х і творчого мислення В. Земляка.

Ключові слова: Василь Земляк, карнавалізація, пародіювання, травестування, соцреалізм, химерна проза.

Вступ. Означення "стиль іронічної легенди", застосоване П. Загребельним до творчої манери В. Земляка [6, с. 174], найбільш влучно окреслює поетику двох текстів – повісті "Підполковник Шиманський" (1966) та роману "Лебедина згряя" (1971). Обидва твори про події, для сучасників Земляка історичні й уже почасти легендарні, однак безперечно трагічно-травматичні (Друга світова та переломні 1920-ті – поч. 1930-х в українському селі відповідно). Проте в обох творах комічне – одна із чільних текстотворчих стратегій. Довкола цієї парадоксальності ідіостилю В. Земляка ламало списи не одне покоління критиків, звинувачуючи автора то в невинувданому

пригодництві (В. Карий), то в "початку "рознаціоналізації" українського села" (Г. Штонь [14, с. 172]), то в "колоніальному блазнюванні" та "осміюванні національного трагічного" (Н. Зборовська [8, с. 378–379]). Доцільно припустити, що до таких висновків могло призвести занадто буквальне прочитання пізніх текстів письменника. Тому в цій розвідці запропоновано інтерпретувати ідію В. Земляка крізь призму іронії, карнавальності, епатажності, містифікаторства та гри із читачем, і розглядати його як форму творчого бунту проти заскорузлих елементів соцреалістичного канону. Найбільш відомою реалізацією цієї стильової парадигми став роман "Лебедина зграя" (1971), який фактично поклав початок течії химерної прози. Проте відмінний від соцреалістичного літературного контексту нарратив прозаїка поетапно формувався в його раніших текстах, і особливо яскраво простежується в повісті "Підполковник Шиманський" (1966), яку М. Слабошпицький назвав одним зі своєрідних прологів до роману "Лебедина зграя" [13, с. 56]. Між тим, наразі повість перебуває не просто на маргінесах, а поза полем дослідницького інтересу, що робить доцільною та нагальною її реінтерпретацію.

Методологія дослідження. Мета статті – проаналізувати прийоми пародіювання В. Земляком патернів мілітарно-пригодницької соцреалістичної прози. **Об'єкт** – повість "Підполковник Шиманський" (1966) та роман "Лебедина зграя" (1971). **Методи:** компаративний, філологічний ("пильне прочитання тексту"), герменевтичний (тлумачення та реінтерпретація текстів), семіотичний (декодування підтекстів, символів, інакомовлення).

Результати дослідження. Першим значним дебютом В. Земляка в літературі стала повість "Рідна сторона" (1955, першопублікація в журналі "Дніпро") з життя поліського села, схвально зустрінута критиками. Очевидно, окрилений успіхом, автор створює ще один текст на ту саму тему – повість "Кам'яний Брід" (1957), яка, попри окремі художні знахідки, повторювала зужиту тогочасну схему "людина приїздить на село" (за визначенням Івана Світличного) не лише за сюжетом (присланий з міста ентузіаст Коропов на посаді голови колгоспу змінює життя відсталого

села), а й за поетикою. Твір отримав стримані та негативні відгуки. Доцільно припустити, що це стало поштовхом до нових пошуків В. Земляка не лише в тематиці, а й у стилістиці письма. Як наслідок, з'явилася перша, баладно-романтична повість так званого партизанського циклу – "Гнівний Стратіон" (1960), а протягом 1960–1961 років було створено кіноповість "Новели Красного дому". Її фабула знову варіює схему "людина приїздить на село", проте поетика викликає зацікавлення тим, що автор уперше системно використовує прийоми умовності – сон / марення, образ привида, символізм, наскрізну деталь тощо. У наступній повісті, "Підполковник Шиманський" (1966), парадигму умовного збагачено широким діапазоном прийомів комічного – іронією, травестією, гротеском, карнавалізацією, пародіюванням тощо. Саме цей художній симбіоз дає підстави вважати повість "Підполковник Шиманський" точкою відліку "химерного" ідіостилу В. Земляка.

Сюжетна матриця зазначеного тексту відповідає парадигмі мілітарної шпигунської прози з елементами детективу. Сталіну доповідають про появу Гітлера у ставці під Вінницею. Його точне місцеперебування знає лише підполковник Шиманський – легендарний розвідник, слід якого загубився. Генерал з Москви прилітає в український партизанський загін, щоб особисто передати наказ про пошук Шиманського. Це завдання доручають оповідачеві, одному зі звичайних членів формування, для якого відтепер розпочнеться робота в підпіллі, знайомство з розвідниками, заборонене кохання та низка смертельно небезпечних пригод.

Сучасна В. Землякові критика, спираючись на тематичний критерій та авторське визначення "героїчної повісті", зарахувала цей твір до так званої партизансько-підпільницької прози. В огляді доробку письменника для першого тому (1983 р.) повного зібрання його творів М. Жулинський об'єднує повісті "Гнівний Стратіон", "Ніч без милосердя" та "Підполковник Шиманський" у типологічний ряд "партизанських", не виокремлюючи жодних специфічних рис останнього тексту. Науковець акцентує на художньому осмисленні "гострих моральних конфліктів, в основі яких – проблема вибору, діяльне вираження ідеї подвигу, ідеї помсти через самопожертву" [5, с. 14].

Напротивагу, М. Слабошпицький, аналізуючи повість у монографії "Василь Земляк" (написана 1989 року, проте видана в 1994-му, за твердженням автора, без жодних змістових змін [13, с. 3]), не апелює ані до її героїчного виміру, ані до гостросюжетно-пригодницького. Літературознавець наголошує, що "навіть сама стилістика твору, сама його – різко відмінна від усіх сусідів по тематичній обіймі – атмосфера свідчить, що перед нами література зовсім іншої художньої якості. І говорити про неї треба, виходячи з художнього досвіду книг про Дон Кіхота чи бравого вояка Швейка" [13, с. 57]. На думку Слабошпицького, поетику тексту визначає "відверте гротескування людей і подій", "фантазмагоричність зображення", "атмосфера вигадливої буфонади" [13, с. 56], "іронічні пасажі", "дух карнавального дійства" [13, с. 57], "карнавальна комедійність", "відверта містифікація" [13, с. 61]. Також він зазначає, що у самій структурі повісті помітне місце посів елемент пародії, "ставши одним із її органічних інгредієнтів" [13, с. 59], а В. Земляк "прагнув між іншим і спародіювати ходові сюжетні мотиви незліченних "підпільницько-партизанських" книг, у яких нагромаджено стільки всіляких нісенітниць, що нормальній людині просто важко їх уявити" [13, с. 58]. Науковець робить висновок, що з доведенням таких сюжетних варіацій до абсурду "автор упорався блискуче" [13, с. 58]. Дещо зміненими словами та без посилання на автора цю думку повторено укладачами бібліографічного покажчика творів В. Земляка [2, с. 17], а П. Загребельний говорить про містифікаторство письменника [6]. Доцільно проаналізувати підстави таких тверджень на основі тексту повісті.

Твір опубліковано з анотацією та жанровим визначенням ("героїчна повість") самого В. Земляка, хоча радянські видавничі норми не зобов'язували до цього авторів. В анотації В. Земляк зазначає: "Тим, що виграли війну, нерідко теж доводиться говорити про неї в трагічному тоні. Але ця повість має бути оптимістичною, *не позбавленою іронії, а то й просто веселої солдатської вигадки* [курсив наш – О. В.]" [9]. Створення "героїчної повісті" за допомогою іронії та "веселої вигадки" вказує на застосування прийому травестування – розповіді про "високе" (трагічне, героїчне, драматичне) засобами "низького"

стилю (тобто різних видів комічного аж до виявів "низової" гумористичної стихії). Ю. Ковалів визначає містифікацію у тому числі як "зумисне введення в оману, приховування справжніх намірів" та "підміну жанрів" [12, с. 50]. Домінанта в повісті (насправді присвяченій героїзму підпільників) гумористично-комічного, а не героїчного пафосу дозволяє позиціонувати авторське жанрове визначення як елемент містифікації.

"Підказкою" від автора, у якому контексті варто сприймати твір, є підстави вважати інтертекстуальність: у повісті двічі згадано "Енеїду" І. Котляревського, за жанром бурлескно-трагедійну поему (зокрема, з нею пов'язаний цілий епізод – оповідач, почавши пошуки підполковника Шиманського серед станційних кочегарів, через комендантську годину залишається ночувати в їхній "дожидальні", де знаходить "засмальцьовану, зачитану "Енеїду": "<...> якась інша паровозна бригада, чекаючи тут на виклик, зачитується цією книжкою. Може, Шиманський якраз у тій бригаді, може, саме він і читає вголос "Енеїду" <...> До того ж тепер сам маю приємне заняття. Лягаю собі на тапчан і переглядаю місця найбільш зачитані" [9, с. 33], а також "Пригоди бравого вояка Швейка" Я. Гашека ("<...> шофер Якоб, ледащо неймовірно, спокійнісінько гойдався в гамаку, вголос читаючи "Бравого солдата Швейка" для підтримання в собі, як він казав, патріотичного духу" [9, с. 202]), за жанром сатиричний роман. Цікаво, що в одному з його епізодів Швейк та Марек співають про каноніра Ябурека, який продовжував стріляти з артилерії навіть залишившись без голови. Сатирична народна пісня загострює до абсурду сюжети про перебільшені подвиги, які просувала державна пропаганда. Імовірно, що таким ланцюжком алюзій В. Земляк свідомо натякає на авторську стратегію, втілену в повісті. Не виникає сумнівів, що він створював не скільки ще один зразок шпигунсько-пригодницького жанру, скільки пародійно-іронічну інтерпретацію соціалістичного канону цього жанру. У цьому разі "сміх протистоїть серйозності інститутів, правил, догм, які стають – за допомогою карнавалу – джерелом пародій" [3, с. 16].

Ірина Захарчук, відома дослідниця української мілітарної прози, стверджує, що вже в перші роки після Другої світової

сформувалося два канонічних вектори художньої рецепції війни: героїчний (напр., "Прапорonoсці" О. Гончара) та авантюрно-пригодницький [7]. Останній від повoєнних творів для підлітків ("Атестат зрілості" В. Козаченка, 1946; "Тайна Соколиного бору" Ю. Збанацького, 1948) розгалузився до шпигунсько-пригодницьких (починаючи з другої половини 1950-х, М. Далекий та Ю. Дольд-Михайлик) та просто гостросюжетних творів у перипетіях війни ("Європа-45" П. Загребельного, 1959), а згодом і деградував до, за визначенням М. Слабошпицького, "партизанських вестернів" [13]. У кожного з векторів за десятиліття сформувався власний канон, куди ввійшли й зужиті схеми та кліше, які, до того ж, нерідко суперечили ральності війни. Їх деконструє В. Земляк у своїй повісті, загострюючи до абсурду.

Засоби реалізації цієї стратегії в тексті варто розглянути детальніше.

Травестування. Ю. Ковалів тлумачить травестію як переробку творів "серйозних чи героїчних за змістом та відповідних за формою у твори комічного характеру, в яких використовуються прозаїзми, жаргонізми, вульгарізми, притаманні сміховій культурі" [12, с. 490], а також зазначає, що травестією "називають і комічну імітацію, в якій автор, використовуючи першоджерело, зводить його на рівень низького стилю, актуалізуючи відповідні сюжетно-образні та мовні засоби" [12, с. 490]. Текст повісті В. Земляка "Підполковник Шиманський" дає підстави розглядати його зокрема і як "комічну імітацію", проте не конкретного твору, а низки кліше так званої партизансько-шпигунської прози. Адже на використанні (за взірцем уже згадуваної "Енеїди") прозаїчно-побутових і навіть "занижених" образно-стильових засобів для відтворення партизансько-підпільницької героїки базується багато епізодів аналізованого твору. Наприклад, перше знайомство з оповідачем – опис ранку в партизанському таборі: "Ніщо в світі не може зрівнятися з лісовими ранками після бою <...> Про щось марять ще голі дерева – чи не про вічність, і ви з ними теж пускаєтесь у роздуми про вічність, з якою не дуже в'яжеться хропіння стомленого товариша в сусідній землянці, і ви буквально жахаєтесь від думки, що він теж міг сьогодні не повернутися" Та щойно набирає обертів патетичність, автор

нівелює її підкреслено побутово-іронічною тональністю оповіді, що, власне, і є травестуванням: "Уявляється його хата десь на пагорбі, яка нічого не варта без того хропіння, і вчувається теплий шепіт його дружини, що, може, сниться йому зараз: "Устиме. Устиме. Ти знову ліг на серце. Перекинься на другий бік. Весь ваш рід хропе, де ви тільки взялися на мою голову..." Але тут його зупинити нікому, і один такий вояк без дружини здатний за кілька хвилин здолати цілий ліс, все оте невсипуще воїнство" [9, с. 20–21].

У партизанський загін уперше в його історії прибуває літаком генерал, та ще й із Москви, щоб передати надважливе завдання від самого Сталіна, проте оповідача цікавлять більш приземлені речі: "...але зараз усі ті дивні пахощі [командирської землянки – О. В.] забив дим "Біломор-каналу", яким мене не догадувались почастивати" [9, с. 22]"; "так я втратив останню можливість спробувати вітчизняного "Біломору", вже самий дим якого нагадував про нашу безмежно велику і безмежно згорьовану державу [не позбавлена іронії алюзія на афоризм "і дим Батьківщини солодкий" – О. В.] [9, с. 23]; "коли я сів, то мої кляті чоботи одразу виперлись на авансцену. Невідомий зиркнув на них і посміхнувся. Щоб взути їх, довелося розточити переди ...латочки були жовті й контрастували з кольором чобіт, чому я й не квапився мити їх" [9, с. 22–23]. Ось командир загону обдумує відповідальне та ризиковане завдання: "Стратіон ходить по землянці все нервовіше". Проте причину цієї напруженості оповідач тлумачить геть інакше: "Від того, певна річ, що не навчився палити і забороняє це іншим у своїй присутності" [9, с. 23].

Складно уявити схожий наратив у будь-якому тексті шпигунської прози, що відповідає канонам жанру (тобто є "серйозним"): "Він безцеремонно заштовхує мене сандаліями далі під прилавок, як останній непотріб, який уже ні за якої влади не можна виставити на полицю. Такої наруги над собою я б нізащо не стерпів за інших обставин, але зараз я ладен вибачити які завгодно відхилення від норми, аби тільки перележати тут до ночі. Незважаючи на всю тлінність своєї особи, так безцеремонно заштовханій під темний прилавок, я все ж пройнявся повагою до себе і до всіх тих, хто працює в підпіллі [іронію підсилено тим,

що оповідач перебуває в буквальному сенсі в підпіллі – О. В.]. Може, в ту мить я перебільшував, але це в тисячу разів тонше, складніш і небезпечніше, аніж у Чорному лісі..." [9, с. 65]. Чим більше наростає контраст між гостросюжетно-драматичною ситуацією та комічною і навіть дещо вульгаризованою оповіддю про неї, тим виразнішим стає прийом травестування "серйозної" шпигунської прози в тексті: нацистський шпик з'являється у крамничці, де від нього переховується оповідач, але останній, лежачи під прилавком на рівні підлоги, зосереджений на тому, що "зайшлий чоловічок явно не зловживає миттям ніг, бо з його черевиків тхне такими ніжними пахощами, що мені страшенно хочеться чхнути. З жахом думаю, що буде, коли я не втримаюсь і чхну" [9, с. 66].

Варто підкреслити, що повість не є травестією, а містить лише окремі прийоми травестування. Вони, послідовно нейтралізуючи псевдогероїчний пафос, характерний для соцреалістичної мілітарної літератури, руйнують горизонт очікування читачів від шпигунської прози та деконструють штампи цього жанру в його соцреалістичному варіанті.

Руйнування горизонту очікування. Автор веде своєрідну гру з читачем, налаштованим на сприйняття схем гостросюжетної, шпигунської прози чи детективу – у повісті ні перебіг подій, ні поведінка персонажів найчастіше не відповідають законам жанру, що послідовно руйнує горизонт очікування реципієнта. Ідучи з лісу до міста виконувати завдання, оповідач зустрічає поїзд, у вікні якого чітко впізнає обличчя фюрера: "...жоден партизан світу так близько не спостерігав Гітлера...і коли, нарешті пролунав вибух, [Гітлер] миттю закрив вікно фіраночкою". Але очікуваного для сюжетного повороту (і для такого жанру) атентату, навіть невдалого, не відбулося: "То відро впало на воду, і я вже даремно шастав рукою у кишені" [9, с. 28]. Реакція оповідача на обставини ще більше руйнує патерн "героїчного героя": "...мене охопив такий жаль, що я присів на пеньочку і мало не плакав від того, що не вбив Гітлера. Адже такої можливості більше не трапиться" [9, с. 28].

В. Земляк послідовно деконструє стереотипи підпільницько-пригодницької прози: конспіративні квартири ("...завжди вважав

вигадкою для самозаспокоєння. Бо як тільки ви переступаєте поріг такої квартири, вона одразу перестає бути конспіративною. Ви людина, і не можете одрізати за собою цілу тисячу тих невлених ниток, котрі зв'язують вас з навколишнім світом" [9, с. 49]; перевтілення, втечу ("Я не втівав, не переодягався в жіноче, бо не було такої здоровенної жінки, одяг якої міг би підійти на мене, не чинив над собою ніяких інших метаморфоз, а просто прикинувся німим і вийшов відкрито, як виходять господарі [вони були німі – О. В.] з цього дому" [9, с. 51]; погоню. Погоня, замість зображення активної, карколомної дії, узвичаєної в гостросюжетній прозі, відтворена у формі напруженої психологічної новели, якою власне є глава "Міст". Щоб урятуватися, оповідач не мусить утікати від облоги чи знищувати безліч ворогів – достатньо перейти міст та проминути двох його охоронців (перемігши їх радше психологічно) і таким чином відірватись від переслідувача. Це долання мосту триває майже всю главу, яка вибудована на рефлексіях та спогадах оповідача. Таким чином майстерно досягнуто загостреної внутрішньої динаміки при майже повній зовнішній статиці, що властиво психологічній, але не пригодницькій прозі.

Деконструкція абсолютизованого образу позитивного героя.

Як один із елементів соцреалістичного канону мілітарної прози І. Захарчук розглядає абсолютизацію позитивного героя [7]. Його також можна визначити як "героїчного героя". Напротивагу, в образі оповідача, який, до речі, має риси самого автора (висока статура, повільність, звичка спізнюватись, любов до коней тощо) В. Земляк відтворює психіку звичайного юнака-партизана у вирі війни, а не надлюдини: "<...> моя загострена, оголена, хвороблива уява – вічний супутник знервованої, настороженої, переслідуваної людини, яка тільки прикидається спокійною та безпечною <...>" [9, с. 37].

Автор ніби приміряє на цього звичайного бійця стандартизовані перипетії шпигунських романів: ліквідацію ворога в ситуації загрози ("Але я не Шиманський. Той, мабуть, вистрілив би крізь двері, а я тільки хочу зробити те саме, але ніяк не зважусь" [9, с. 70], самогубство в разі провалу тощо ("<...> не забути про останній патрон для себе. Це, мабуть, так просто, а думати про це

так важко [далі оповідач згадує жінку, яка сподобалася та хлопчика-сироту, якому міг би "на все життя стати батьком" – О. В.] [9, с. 70] тощо. І реакції оповідача-партизана на небезпеку виявляються середньостатистичними. Напротивагу, наприклад, Оксани Стожар із трилогії М. Далекого – фаховій розвідниці, яка завдяки витримці та акторському таланту успішно виконує роль перекладачки навіть під час допиту її коханого в гестапо. Тоді як підпільниця Нонка, на слід якої натрапляє оповідач, так атестує його діяльність: "І взагалі підпільник ви нікудишній. Просто ніякий" [9, с. 74].

Те, що оповідач – чутлива до викликів зовнішнього світу жива людина, підкреслено виявами тілесності: йому постійно хочеться якщо не їсти [9, с. 76–77], [9, с. 105] то спати, або і те, й інше одночасно [9, с. 108]; вражає смак дорогого рому [9, с. 93], а неповторний запах шпагату нагадує про часи довоєнтя [9, с. 138].

Карнавалізація. Ю. Ковалів розглядає її зокрема і як "пародіювання поширеного в мистецтві канону", "заміну безживних офіційних систем" [11, с. 463]. Отже, природа карнавалізації полягає у протистоянні офіційному дискурсу. Карнавалізація – одна з найпотужніших текстотворчих стратегій у повісті "Підполковник Шиманський", оскільки сама концепція війни в ній реалізується через семантику театру та карнавальності "у значенні особливої моделі світу, притаманної народній низовій культурі, в якій поєднуються взаємоперехідні антитетичні поняття народження і смерті, верху та низу тощо, трактовані крізь призму нестримного, почасти амбівалентного сміху, постійних інверсій (перестановки ієрархічних, поведінкових нормативів), свідомого порушення пропорцій, алогізмів, панібратства, застосування мотиву тілесності земного світу" [11, с. 463]. Шиманський, легендарний розвідник, "полюбляв дотепи й на саму війну дивився з неприхованим почуттям іронії, як на велику людську комедію, яка для нього самого щомиті могла закінчитися трагічно" [9, с. 160] – в основі цієї авторської характеристики лежить антитетичність карнавалу (війна – і іронія та дотепи; війна і комедія; комедія, що щомиті може закінчитися трагічно), про яку говорить Ю. Ковалів. У тексті наявні концепти театру та вертепу, що генетично є проявами карнавальності. Так,

оповідач робить "відчайдушне припущення, що війна – це велетенський театр, де одні розкриваються зразу, <...> а інші перевтілюються, та не для того, щоб грати й викликати захоплення в публіки, а тільки для того, щоб битися за життя, боротися" [9, с. 60]; вокзал, через який рухалися на фронт німецькі частини, "скидався на великий вертеп, в якому все перемішалось, перебовталось, переворогувало..." [9, с. 85].

У повісті широко актуалізовано засадничий елемент карнавальної стихії – зміну масок, перевдягання. Майстерне перевтілення та здібності актора – невід'ємна умова успішності розвідника. Принаймні, на цьому неодноразово наголошено у "серйозних" пригодницьких творах, як, наприклад, у романах "І один у полі воїн" Ю. Дольд-Михайлика чи "Не відкриваючи обличчя" М. Далекого. Але їхні герої грають із необхідності, яку час від часу тяжко переживають. Герої ж "Підполковника Шиманського" перевтілюються із задоволенням та натхненням, часом перетворюючи підпільницьку діяльність у веселий калейдоскоп карнавальних масок. Оповідача то представляють полковником Шиманським, то він сам так представляється; він встигає побувати і німецьким залізничником, і недалеким ад'ютантом нацистського майора, і шофером; Нонка – вдова вбитого радянського підпільника, офіціантка у вокзальному ресторані, яка вдома бенкетує з німцями, потім офіціантка в таверні, і, зрештою, вродлива дружина, а потім удова ревного львівського християнина Генріха – насправді досвідчена підпільниця; Македон – крамар, полковник німецької армії і власник мостобудівної фірми, німецький майор, радянський майор, який має вчинити диверсію у ставці Гітлера, ас "Люфтваффе", який отримує високу нагороду з рук самого Гітлера – теж один із найкращих підпільників і майор радянських танкових військ; Лідія Георгіївна – вдова неіснуючого німецького генерала, піаністка, селянка, а насправді – досвідчена конспіраторка. Сам же оповідач більше *грає* в підпільника, ніби приміряючи на себе різні образи: "А тепер швиденько скидайте своє дрантя <...> Побудете в іншій шкурі. Годі вам грати в Шиманського..." [9, с. 72] – говорить йому дядько Македон. А ось авторефлексії самого оповідача: "Я встав, почувуючись

[у формі німецького залізничника – О. В.] підпільником більше, ніж будь-коли" [9, с. 72]; "Я заснув, очевидно, з усмішкою на устах, бо дуже мені хотілося бути схожим уві сні на справжнього пана Прохазку <...> Мені сподобалося бути паном Прохазкою, але коли б це не тривало так довго" [9, с. 76].

Сценою масового перевдягання (тобто класичною частиною стихії карнавалу) є відкриття таверни, де партизани переодягнені в поліцію, їхній командир – у священника, Нонка в офіціантку, оповідач у німецького шофера тощо.

Карнавальність навіть є підстави вважати сюжетотвірним чинником повісті, адже саме за допомогою натхненно розіграної вистави Шиманський та Нонка уникли провалу. Прийшовши на зустріч із завербованим радянською розвідкою нацистом Хаслем на суботню всенічну у львівському соборі Святого Юра, підпільники потрапили в засідку. Шиманському запропонували добровільно здатися, щоб решта присутніх уникла кари. Зрештою, він прикинувся жертвним вірянином Генріхом, який видає себе в руки поліції замість Шиманського. Підполковнику аплодували, і вони з Нонкою безперешкодно покинули собор. А наступного дня розіграли похорон "Генріха" зі скульптурою бога Марса в труні замість покійного та невтішною "вдовою", яка ще кілька днів носила квіти на могилу. Цю веселу похоронну процесію (знов парадокс у стилі В. Земляка) є підстави вважати кульмінацією карнавальної стихії в повісті.

Також у тексті актуалізовано класичний для карнавальності концепт двійництва: схоплений партизанами Герінг насправді виявляється його двійником капітаном Нейшем, а колишній оточенець Вася Мамонт, який фізично схожий на Гітлера, так вживається в роль, що ледве з неї виходить.

Химерність. У повісті "Підполковник Шиманський" яскраво виявилися риси химерної прози, характерні для роману "Лебедина зграя": органічне співіснування реальності з вигадкою, а фантазмагорії з гумором. Наприклад, в історії про німецьких коней коменданта Корна, які вміли говорити: "І ще розповів Хома, що Корн має звичку говорити з кіньми по-німецьки, і він, Простигосподи, кожного разу дуже страждає від цього, бо не все йме, що комендант говорить з "малютками" <...>

Як догадується Хома, баварець розпитує коней про таємниці свого кучера <...>" [9, с. 102]. Крім уміння говорити, вони полюбили слухати музику своєї Батьківщини: "Нашорошили вуха німецькі коні [на музику з вікна – О. В.], які могли знати Гайдна іще з лошат. Хома інколи побоювався їх, але зараз вони не мали підстав нарікати на нього. Вони стоять біля німецької ставки і слухають музику свого композитора" [9, с. 151]. Варта уваги й історія з капралом Шульцом, який фанатично полював на всіх півнів довкола ставки і, спіймавши "законспірованого" останнього, переживав свій момент слави: "Я ніколи не бачив у людських очах такого торжества, наче той німець звоював зразу цілу державу" [9, с. 146].

Операція з викрадення Герінга – суцільна химерія. Починаючи з того, що він (рейхсмаршал, рейхсміністр авіації, найближчий соратник Гітлера) поночі крадеться на "вечорниці" до піаністки й закінчуючи самим перебігом "операції", в якій молотобоець Троша мав накрити його з-за дверей мішком із попелом ("Перевірена річ. У нас так свиней колись крали" [9, с. 161]). Операцію мало не зірвав уже згадуваний "законспірований" півень, невчасно подавши голос, бо кукурікання означало умовний сигнал "не нападати, Герінг з охороною". Успішне закінчення операції учасники підсумовують так: "На черзі Гітлер. А поки що, хлопці, ходімо спати" [9, с. 159].

Іронія. Вона створює особливу атмосферу, яка, на думку Слабошпицького, вирізняє повість серед масиву української мілітарної прози радянського періоду. Іронією просякнута вся художня тканина твору, тому наводимо лише кілька прикладів: "Чогось огиднішого за Гейдріха не породжувала ще жодна партія, але Гітлер вважав його окрасою арійського духу і чи не єдиним можливим своїм спадкоємцем" [9, с. 15]; "В цій імперії всяк запускав свого паперового змія, який будь-що мусив піднятися вище інших і привернути увагу фюрера" [9, с. 183]; "Щоб Гітлер міг швидше звикнути до нового місця, за ним кочувало безліч старих речей, в тому числі і закулісний столик з Мартіном Борманом" [9, с. 197]; Сталін, ідучи в опочивальню о 3-й ночі, перевдягається не в піжаму, як це логічно було б припустити, а в... шинель (любов диктатора до цього одягу була загальновідомою), і подібне.

Гіперболізація. У тексті використано прийом, так би мовити, перебільшення перебільшеного, що загострює це перебільшене до нереальності, демонструючи таким чином його надмірність та не виправданість.

У шпигунській прозі часів СРСР однією з типових сюжетних ліній було проникнення радянського шпигуна (-ів) мало не в керівництво рейху (той же Штірліц Ю. Семенова) чи хоча б в офіцери німецької армії (Григорій Гончаренко з "І один у полі воїн" Ю. Дольд-Михайлика). У повісті В. Земляка радянські агенти всюди – від колишнього оточенця Васі Мамонта, який працює на фермі в Гітлера та залізничника-чеха пана Прохазки, до майора Хассля з пошту Герінга, імовірно (так думає оповідач) коменданта Корна та "відомого митрополита", який приїжджає служити в соборі Св. Юра. А підпільник дядько Македон зі своєю не надто досконалою німецькою вимовою успішно перевтілюється то в одного, то в іншого німця з високими військовими званнями, й не лише ходить у ставку Герінга як до себе додому (наприклад, щоб перевірити, так би мовити, за першоджерелом розвіддані, здобуті партизанами), а й потрапляє на особистий прийом до Гітлера. Показовою є зустріч Македона у ставці Герінга з завербованим Хасслем:

- Schimanski? – ледь прошепотів "Мефістофель".
- Так. Я дещо уточнював у рейхсмаршала.
- Він теж...?
- Звичайно... – зухвало посміхнувся дядько Македон.
- О, mein Gott! – схопився за голову "Мефістофель" і побіг лунким коридором [9, с. 181].

На вимогу Герінга повернутися Македон просто складає йому дулю [9, с. 181].

Окупована територія заповнена не лише радянськими агентами та розвідниками, а й партизанами та підпільниками, які насправді контролюють усе: кузня, де Шиманський, за голову якого обіцяно 10 тисяч марок, виготовляє інструменти для пошкодження залізниць, кує партизанських коней та зустрічає зв'язкових, розміщена просто навпроти ставки Герінга, а над житлом легендарного підполковника вартує німецький зенітний патруль, який ходить до нього вимінювати самогон на цигарки; Македон

відкрив таверну спеціально, щоб там бував Герінг; цукровим заводом насправді заправляє чи то Шиманський, чи то Лідія Георгіївна, радянська агентка з "легендою" піаністки, а кучер німецького коменданта – партизан Хома Простигосподи, який возить комендантовим шарабаном товаришів по загону і самого командира.

Ще один об'єкт гіперболізації гіперболізованого – діяльність героїв "з народу". У молотобійця Троші в клуні схована гаубиця: "Коваль побоювався, що коли-небудь Троша може пальнути з тієї гармати по німцях просто із клуні, бо сам якось проговорився, що не випустить Герінга з цього заводу живим. <...> досить тільки розчохлити її й розчинити запасні ворота клуні, які виходять прямо на ставку <...> Троша переховує кілька ящиків снарядів по сусідству, в церкві, під амвоном, <...> але батюшка поміняв у церкві замка і Троша не може проникнути вночі до своєї схованки. Але ще раніше, поки висів старий замок, кілька снарядів він переніс, як кабанців у мішечку, і їх цілком досить, щоб знищити ставку Герінга" [9, с. 176]. Троша таки стріляє з тієї гаубиці, але не по ставці.

Гротескування. Гротеск – це вища міра гіперболізації, коли її застосовують наскільки, що перебільшене перетворюється не просто на комедійне, а на нереальне, фантазмагоричне з відтінком страшного чи потворного. Найбільш гротесково-комедійна постать у повісті – Гітлер, відому ексцентричність якого В. Земляк загострює до крайніх меж. Фюрер постійно плутає лівий і правий капці, панічно боїться шурхоту в кутку, переселяється в палату для буйних колишньої психіатричної лікарні ("побоюючись бомби, він сам облюбував собі цю єдину палату з ґратами") й бідкається, що Сталін ніяк не реагує на його присутність у ставці під Вінницею та не висилає бомбардувальники, щоб він міг продемонструвати народові особисту мужність тощо. У хвилини потрясінь Гітлер падає навколішки і гризе килими, за що отримує від камердинера прізвисько Килиможер. Гротесково зображена й німецька армія – то її високий чин вистрілює в парку всіх ворон, і над парком стоїть трупний сморід, то безліч п'яних солдатів улаштовують у вокзальному ресторані погоню за павуком із безладною

стріляниною, то капрал вважає мало не метою свого життя спіймати останнього в селищі півня.

Охарактеризовані текстотворчі стратегії доцільно тлумачити як засоби пародіювання – звичайно, не дискурсу Другої світової війни, а патернів її відображення в літературі соцреалізму, зокрема у пригодницькій та шпигунській.

Спираючись на розглянуті особливості поетики В. Земляка, закономірно припустити, що в романі "Лебедина згряя" йдеться зовсім не про осміювання національного трагічного. Письменник у притаманному йому "стилі іронічної легенди" пародіює шаблони зображення в літературі соцреалізму "героїчних 1920-х" та великого соціального зламу. І – саму "комунівську утопію". Механізми пародіювання в романі "Лебедина згряя" було проаналізовано раніше [4].

"Тотальна іронічність у, здавалося б, "серйозному" матеріалі <...>, гра з текстом і читачем – починаючи з назви <...>, пародійність, карнавальність" – ці риси доцільно вважати основними в повісті В. Земляка "Підполковник Шиманський". Якби не одне уточнення – так Н. Бернадська охарактеризувала роман Ю. Андруховича "Коханці Юстиції" 2018 року, зазначаючи, що "постмодерна природа цього твору очевидна" [1, с. 6]. Постмодернізм в Україні (звичайно, зразка 1990-х, а не 2010-х) розвивався насамперед як засіб бунту, альтернативи і деконструкції соцреалістичного дискурсу. Вважаємо, що є всі підстави пояснювати епатажність та парадоксальність пізньої прози В. Земляка такими ж інтенціями. А порівняльно-типологічний аналіз творчого мислення В. Земляка й українських постмодерністів має перспективу для дослідження.

Висновки. Нестандартність поетики пізніх творів В. Земляка, а саме повісті "Підполковник Шиманський" (1966) і роману "Лебедина згряя" (1971), а також інтенція автора до містифікації спричинили різку амплітуду оцінки цих текстів критиками. Підстави розглядати їх як іронічно-пародійні щодо канону соцреалістичної прози дають особливості поетики та "підказки" автора, закладені в жанровій дефініції, анотації та інтертекстуальності. У повісті "Підполковник Шиманський" (1966) реалізовано прийоми травестування (іронічна, навіть "занижена"

оповідь про партизансько-підпільницьку героїку), карнавалізації (перевтілення та зміна масок, перевдягання, зокрема масове, гра оповідача в підпільника, актуалізація концептів театру та вертепу, антитетичність (трагічне і комічне, війна і комедія, комедія, яка будь-коли може обернутися трагедією), мотив двійництва), гіперболізації гіперболізованого (загострення до абсурду типових для жанру схем, що ґрунтуються на перебільшенні), химерності (фантазмагоричного поєднання умовного і комічного, як-от німецькі коні, що вміють розмовляти і люблять Гайдна), гротеску (постать Гітлера та вояки німецької армії загалом), іронії, а також деконструкції абсолютизованого позитивного героя (за допомогою відтворення середньостатичних реакцій оповідача на нетипові обставини, проявів тілесності) та руйнування горизонту очікування читача (за допомогою невідповідності дії та вчинків персонажів схемам мілітарно-шпигунської прози).

Поетика неправдоподібності, алогічності, карнавалу покликана загострити до абсурду заскорузлі схеми соцреалістичного канону мілітарної, партизансько-пригодницької та шпигунської прози, й таким чином деконструювати їх. Ці риси зближують повість В. Земляка із постмодерним типом художнього мислення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бернадська Н. Новітній український роман у вимірах жанру. Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Літературознавство. Мовознавство. Фольклористика. 2022. Вип. 2 (32). С. 5–8. URL: <https://philology-journal.com/index.php/journal/article/view/102/88>
2. Василь Земляк. "Я поведу вас у вічність". Рекомендаційний бібліографічний покажчик. К. : ДБУ для юнацтва, 2005. Електронний ресурс. – Режим доступу : <http://biography.nbuv.gov.ua/data/data/bibliogr/1780.pdf>.
3. Віннікова Н. Дискурс української літературної пародії. К. : Наукова думка, 2014.
4. Вощенко О. Жанрова домінанта химерної прози. Синопис: текст, контекст, медіа. 2019. Т. 25. № 1. С. 16–22. URL: <https://synopsis.kubg.edu.ua/index.php/synopsis/article/view/352>
5. Жулинський М. "Я поведу вас у вічність" / Земляк В. Твори в 4-х томах. К. : Дніпро, 1983. Т. 1. С. 5–18.
6. Загребельний П. Зачарований вершник / У книзі: Земляк В. Підполковник Шиманський. Героїчна повість. Л. : Каменяр, 1995. С. 172–176.
7. Захарчук І. Війна і слово (Мілітарна парадигма літератури соціалістичного реалізму): монографія. Луцьк : ПВД "Твердиня", 2008. 406 с.

8. Зборовська Н. Код української літератури: проєкт психоісторії новітньої української літератури: монографія. К.: Академвидав, 2006. 504 с. URL: <http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/ukr0000017441>

9. Земляк В. Підполковник Шиманський. Героїчна повість. К.: Радянський письменник. 1966.

10. Земляк В. Лебедина згряя. Зелени Млини. К.: Радянський письменник, 1977.

11. Літературознавча енциклопедія: у двох томах. / Авт.-уклад. Ю. Ковалів. К.: ВЦ "Академія", 2007. Т. 1.

12. Літературознавча енциклопедія: у двох томах / Авт.-уклад. Ю. Ковалів. К.: ВЦ "Академія", 2007. Т. 2.

13. Слабошпицький М. Василь Земляк. Нарис життя і творчості. К.: Дніпро, 1994.

14. Штонь Г. Духовний простір української ліро-епічної прози. К.: друкарня СП "Українська книга", 1998. 317 с.

REFERENCES

1. Bernadska N. Novitnii ukrayinskyi roman u vymirakh zhanru [The Latest Ukrainian Novel in the Dimensions of the Genre]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho folklorystyka*. 2022. Vyp. 2 (32). S. 5–8. URL: <https://philology-journal.com/index.php/journal/article/view/102/88> (In Ukr.).

2. *Vasyl Zemliak. "Ia povedu vas u vichnist"*. [Vasyl Zemliak. "I will lead you into eternity"]. Rekomendatsiinyi bibliohrafichnyi pokazhchyk. K.: DBU dlia yunatstva, 2005. URL: <http://biography.nbuv.gov.ua/data/data/bibliogr/1780.pdf>. (In Ukr.).

3. Vinnikova N. *Dyskurs ukraïnskoi literaturnoi parodii*. [Discourse of Ukrainian literary parody]. K.: Naukova dumka, 2014. (In Ukr.).

4. Voshchenko O. Zhanrova dominanta khymernoyi prozy [Genre dominant of whimsical prose]. *Synopsis: tekst, kontekst, media*. 2019. T. 25. № 1. S. 16–22. URL: <https://synopsis.kubg.edu.ua/index.php/synopsis/article/view/352>

5. Zhulynskyi M. "Ia povedu vas u vichnist". [I will lead you to eternity]. / Zemliak V. *Tvory v 4-kh tomakh*. K.: Dnipro, 1983. T. 1. S. 5–18. (In Ukr.).

6. Zahrebelnyi P. Zacharovanyi vershnyk. [Enchanted rider]. *U knyzi: Zemliak V. Pidpolkovnyk Shymanskyi. Heroichna povist*. L.: Kameniari, 1995. S. 172–176. (In Ukr.).

7. Zakharchuk I. Vyna i slovo (Military paradigm of socialist realism literature): monohrafiya. Luts'k : PVD "Tverdynia", 2008. 406 s. (In Ukr.).

8. Zborovska N. Kod ukraïnskoi literatury: proekt psykhoistorii novitnoi ukraïnskoi literatury [Code of Ukrainian literature: project of psychohistory of modern Ukrainian literature]: monohrafiia. K.: Akademvydav, 2006. 504 s. URL: <http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/ukr0000017441> (In Ukr.).

9. Zemliak V. Pidpolkovnyk Shymanskyi. Heroichna povist. [Colonel Szymanskyi. A heroic story]. K.: Radianskyi pysmennyk, 1966. (In Ukr.).

10. Zemliak V. Lebedyna zghraia. Zeleni Mlyny. [A flock of swans. Green Mills.]. K.: Radianskyi pysmennyk, 1977. (In Ukr.).

11. Literaturoznavcha entsyklopediia: u dvokh tomakh. [Literary encyclopedia: in two volumes.] / Ed. Y. Kovaliv. K. : VTs "Akademiia", 2007. T. 1. (In Ukr.).

12. Kovaliv Yu. (Ed.). Literaturoznavcha entsyklopediia. [Literary encyclopedia]. T. 2. K. : Akademiia, 2007. (In Ukr.).

13. Slaboshpytskyi M. Vasyl Zemliak. Sketch of life and creativity. [Vasyl Zemliak. Sketch of life and creativity]. K. : Dnipro, 1994. (In Ukr.).

14. Shton H. Dukhovnyi prostir ukrayinskoi liro-epichnoi prozy [Spiritual space of Ukrainian lyrical-epic prose]. K. : drukarnia "Ukrayinska knyha", 1998. 317 s. (In Ukr.).

Стаття надійшла до редколегії 10.06.23

Olena Voshchenko, PhD (Philol.), Researcher

ORCID ID: 0000-0003-4192-7374

e-mail: voshchenko@nbuv.gov.ua

Vernadsky National Library of Ukraine, Kyiv

"THE STYLE OF AN IRONIC LEGEND": THE CARNIVAL PARODY IN V. ZEMLIAK'S PROSE AND THE DISCREDITING OF THE SOCIAL REALISM CANON

A detailed interpretation of the story "Lieutenant Colonel Shimanskyi" (1966) is offered to be a key to the paradoxical and outrageous V. Zemliak's idiostyle. The role of the author's definition of "heroic story", annotation and intertextuality in the dialogue with the reader is highlighted. The main strategies of the poetics are analyzed: travesty, carnivalization, hyperbolization, grotesquery, irony, deconstruction of the absolutized image of a positive hero, as well as means of destroying the horizon of the reader's expectations and signs of whimsical prose. It is proved that the mentioned elements of poetics perform the function of parodying and discrediting the templates of military-espionage prose in the version of social realism. It is emphasized that this gives reason to consider the poetically similar novel "Flock of Swans" (1971) in the direction of ironic parody. The similarity between the Ukrainian postmodernism of the 1990s and the idiostyle of V. Zemliak is emphasized.

Keywords: Vasyl Zemliak, carnivalization, parody, travesty, social realism, whimsical prose.

Надія Гасвська, канд. філол. наук, проф.

ORCID ID: 0000-0002-9817-3510

e-mail: nmgaevska@ukr.net

Навчально-науковий інститут філології

КНУ імені Тараса Шевченка, Київ

МОДЕЛІ ХАРАКТЕРОТВОРЕННЯ В МАЛІЙ ПРОЗІ ВАСИЛЯ ЗЕМЛЯКА

Йдеться про тематику, проблематику малої прози В. Земляка, акцентується увага на художній унікальності прози письменника, її жанровій диференціації, особливостях та прийомах образотворення. Визначено, що важливим компонентом прози митця є розлогі передісторії до творів. Розкрито специфіку творення образів. На конкретних прикладах проілюстровано моделі характеротворення героїв. Акцентовано на ролі оповідача в творах, за допомогою якого автор досягає оцінного (бажаного ефекту). Розглядаються також особливості творення жіночого образу ("Ганна Лебідь", "Наша Орися", "Лісникова дочка", "Як закувала зозуля" та ін.). Доведено різноплановість образності, яка увиразнюється динамікою змісту і форми твору. Наголошено на індивідуалізації мови персонажів, її інтонаційному багатстві. Звернено увагу на оповідну манеру письма, а також висвітлено роль пейзажу та інтер'єру в прозі письменника, які ніколи не мають декоративного характеру, а є своєрідним фоном для розкриття психології героїв.

Ключові слова: мала проза, моделі характеротворення, проблематика, поетика, парадигма, психологізм, символ, жіночий образ.

Вступ. В українській літературі творчість В. Земляка посідає особливе місце. Його творчий доробок представлений різними жанрами. Серед них вагомою є мала проза, у якій автор порушує складні філософсько-етичні проблеми. Як зазначає М. Жулинський, "...чим ближче вона (проза) до першовитоків, тим більше вражає, що химерна фантазія письменника все ж таки любовно зберігала вірність реальності..." [2, с. 8]. Саме такою і є мала проза письменника.

Актуальність цієї розвідки вбачаємо в її суголосності в руслі сучасних досліджень українського літературознавства. Проза

В. Земляка дає можливість вивчити ті процеси, які відбувалися в суспільстві і які міг спостерігати письменник, а згодом описати у свої творах.

Історія дослідження питання. Ім'я Василя Земляка пов'язують із розвитком химерної прози в українській літературі. Про це в різний час писали О. Бабишкін, А. Берегуляк, Л. Боярська, І. Дзюба, М. Жулинський, В. Дончик, М. Ільницький, Г. Клочек, А. Кравченко, П. Майдаченко, Н. Мелешенко, Г. Насмінчук, А. Погрібний, Г. Сивокінь та ін. Літературознавці частіше зверталися до химерної прози митця ("Лебедина зграя", "Зелені млині"), мала ж проза здебільшого була поза увагою критиків, залишаючись актуальною. Досі виявляються прогалини в дослідженні окремих творів, а також по-новому окреслюються наукові підходи до аналізу малої прози.

Мета – з'ясувати чинники, які впливали на творчість В. Земляка, зокрема, окреслити моделі характеротворення, ідейно-тематичну та жанрову структуру прозописьма письменника, виявити пошуки митцем новітніх художньо-естетичних засобів моделювання дійсності. Проаналізувати природу художності В. Земляка на матеріалі малої прози.

Предметом дослідження є моделі характеротворення в малій прозі В. Земляка. Хоч критика й зверталася до цієї прози, проте вона ще не стала об'єктом всебічних інноваційних зацікавлень літературознавців. Отже, проблема заглиблення в художній світ В. Земляка є актуальною.

Об'єкт – мала проза В. Земляка.

Методологія. Для розв'язання поставленої проблеми використано такі методи дослідження, як системно-естетичний, історико-культурний, історико-порівняльний, комплексний текстуальний аналіз, синтез матеріалу тощо. Зроблені теоретичні узагальнення спираються на застосування інтердисциплінарного підходу, який дає змогу простежити особливості розвитку малої прози В. Земляка.

Виклад основного матеріалу. Вже ранні оповідання, нариси, повісті ("Родина Сосніних", "Вони залишилися невідомими", "Рідна сторона", "Кам'яний брід") засвідчили появу в українській літературі непересічної творчої постаті. Твори, які були написані пізніше, підтвердили цю думку ("Гнівний Стратіон", "Підполковник

Шиманський", "Ніч без милосердя", в яких проблема обов'язку, вибору, які постають перед героями в непростих ситуаціях боротьби з фашизмом. Як зауважує М. Ільницький, що тяжіння літератури ХХ століття до казки та фольклорного символу...[...].митці міфологізм і фольклорність використовують як засіб інакомовлення, прийом алегорії, замаскований від цензури, вивільнення художньої традиції та збереження національних традицій і звичаїв. Саме це і характеризує малу прозу письменника. Про це писав М. Стельмах, відгукнувшись на ранні твори В. Земляка: "В українську літературу прийшов ще один письменник, зі своїми поетичними шуканнями, з романтичним поглядом на світ, зі знанням життя і людей, про яких він пише...[...].від його перших книг повіяло "зеленим пахучим шумом Полісся і свіжістю молодого таланту" [4, с. 21].

Проблеми повоєнного села ("Рідна сторона", "Камінний брід") були близькі В. Земляку, спонукали його до роздумів та пошуків... Людина і хліб, життя селянина, честь і обов'язок, самопожертва... Якимось він писав: "Я добре знаю поліські колгоспи перших повоєнних років і писав про них. Я бачив, як важко дався там хліб" [3, с. 7]. Автор через своє світосприйняття, через враження дитинства та юності, через спогади та життєві долі своїх героїв і особисте життя відтворює ті непрості часи, які передає крізь призму глибоких психологічних роздумів про долю народу, його духовність. "Земле! Ти народжуєш нас, наче для того, щоб ми звіряли своє горде серце. Ми нікуди не можемо подітися від тебе, як од власної долі, і хоч куди б заносили нас урагани часу, але як тільки вони вщухають і починають ледь виднітися твої обрії, то ми знову прагнемо до тих місць, де вперше побачили тебе з колискової висі, наче перекинуту горілиць, потім з отих віконць маленьких, у чотири шибки – прагнемо на ті споришеві подвір'я, де ми вперше ступали на тебе босоніж, звідали твоє тепло й зачули в жилах своїх твою незміряну силу..." [3, с. 123].

Проза В. Земляка позначена глибинним осмисленням життя людини, яке тісно переплітається з філософськими, естетичними, релігійними моментами тієї доби. Автор загострено реагує на світ, по-філософськи окреслює події та явища життя, розкриваючи

внутрішній світ особистості. Концептуальним підґрунтям творчих пошуків В. Земляка було формування такої моделі людських стосунків, яка виявляла б почуттєву сферу діяльності, поведінки персонажів.

Основними підвалинами характеротворення в малій прозі, як і у великій, В. Земляка є глибинне відчуття причетності до минулого – сучасного – майбутнього твоєї Вітчизни, віри в поступ нації, часткою якої мислить себе митець. Характер письменника виявляє себе на рівні поліфонічного світу ідей та образів, націлених на широке охоплення соціально-політичних та морально-етичних реалій епохи. Об'єднуючи твори в проблемні групи (умовно), можемо говорити про певну ідейно-тематичну парадигму малої прози письменника, яка загалом досить широко представляє коло його інтересів. Осмислюючи людську сутність, автор вдається до різноманітних її характеристик: портретної, мовної, самохарактеристики, оцінок авторських та інших персонажів особливо авторові вдавалися портретні характеристики: "Це був тендітний, бліденький підліток, мало схожий на сільських хлопчаків, огрубілих, засмаглих, немов налаштованих до роботи..." (це портрет Толі з оповідання "Тихоня" [3, с. 152]; або "Зовсім малеча, тільки-тільки зіп'явся на ноги і пішов угору, такий собі смирний білявенький хлопчик" (портрет Михася з оповідання "Як закувала зозуля" [3, с. 150]; або "Я відчинив двері і побачив хлопчика, в якого довгі потерті штанці трималися на одній шлейочці. Він глянув на мене синіми, мов перші волошки очима..." (це Михась з оповідання "Наша Оріся" [3, с. 194]. Герої цих творів добрі, працьовиті, чемні, уважні, доброзичливі...

Важливим ліризуючим і характеротворчим аспектом у художника є пейзаж. У переважній більшості його творів між людиною і природою встановлюється абсолютна психологічна "рівновага": "Ліс зачаровує її своїм порухом, кожною пташкою, кожним пагінцем. Вона любить, коли верхом іде вітер, а в лісі тихо. Любить примітити на кволу дереві нову пружну гілку. Вона чує і бачить не тільки те, що доступно всякому. Вона бачить коріння лісу, бачить жилки. По яких дерева набирають вічної земної сили, чує у бурю їх живий стогін, їх потаємні переможні кличі" (оповідання "Лісникова дочка") [3, с. 165].

Дещо меншу роль у характеротворенні В. Земляка відіграє інтер'єр: "Біля затуленої печі лежала купка неспаленого листя, почорнілі вазони, мабуть, уже давно прибрані з вікон, тісним ліском стояли на скрині, а на печі, під кожушком лежала Мар'яниха..." [3, с. 182]. Письменник вдало знаходить в певній обстановці сцени саме ті штрихи, які підкреслюють стан героя, мотивуватимуть його вчинок. Інтер'єр у В. Земляка, як і пейзаж, ніколи не носить декоративного характеру – він насамперед виражальний, а не зображувальний ("Чорні сережки", "На озері", "Лісникова дочка" та інші оповідання і нариси про події Другої світової війни ("Родина Сосніних", "Вони залишилися невідомими" та ін.).

Прикметною рисою прози В. Земляка з класичною моделлю характеротворення є введення оповідача. Персонаж – безпосередній свідок подій або близько знайома з їх учасниками людина, особливо часто зустрічається в творах з класичною моделлю характеротворення. Письменник використовує цей прийом, досягаючи оціночного ефекту характерів героїв, адже його оповідачі, як правило, бували й компетентні – дід Антип, баба Устина (оповідання "Як закувала зозуля") чи Мар'яниха (з оповідання "Ганна Лебідь"). У малій прозі В. Земляка властивим є звуження (зменшення) образних систем. Діють один-два персонажі: інші – виписані надто побіжно. Це дозволяє автору зосередитись на центральних характерах, надати кожному особливої художньої ваги. При цьому його герої нерідко антиподи, що додає їм ще більшої виразності. Наприклад, у творі "Як закувала зозуля" письменник пише: "У хаті баби Устини не зачинялися двері. Вбігла сусідка, у фартусі, просто від печі. Тільки-но вона вийшла – принесло бригадира Тодося. Навіть дід Антип, який поскаржується на ноги, і той причвалав подивитися на диво. А вже за дідом Антипом усе село Вигода загомоніло: в баби Устини закувала зозуля!".

В образотворенні В. Земляка впадає в око наявність у творах генералізуючого жіночого образу, піднесеного над рештою інших. Автор з симпатією малює своїх героїнь: "Ганя була гарна, вродлива, розпашілася, розквітла, як півонія..." [3, с. 177]. А у деяких творах авторська мова ведеться від самої жінки – у цьому

філософське розуміння митця жіночого начала світобудови. Знахідкою письменника є й те, що вирішення моральних та соціальних проблем своєї сучасності здійснюється ним у сфері духовного буття людини ("Ганна Лебідь", "Лісникова дочка" та ін.): "Гляне з кону на залу, засміється – то всім весело, а заплаче – то так непідробно, що розчулені тіточки схиляють голови й собі схлипують" [3, с. 156].

В оповіданнях також є образи-символи, символічно виписані картини, які частіше зустрічаємо в романах "Лебедина зграя", "Зелені млини". Саме через них простежуються певні характери, здійснюється їх ідейне утвердження. У творах В. Земляка також спостерігаємо своєрідне тяжіння до інтеграції художніх образів, певні перегуки яких призводять до типологічної схожості героїв і навіть здійснюються на рівні систем персонажів. Однак якщо мотиви в творчості В. Земляка можуть повторюватися, то їх образне втілення, виразники-характери – ні. Проза письменника відзначається ліричним струменем, любов'ю до свого народу, глибоким патріотизмом: "Батьківщино моя! Я готовий відповідати за тебе, як твій громадянин, так само як ти відповідаєш перед світом за мене й за мільйони таких, як я. У цій обопільності ми єдині, хоч ти все, тоді як я без тебе ніхто. Ти в кожного одна, бо хто хоче мати дві батьківщини – той залишається без жодної. Доки є ти – ми вічні. Ми вистояли завдяки тобі, найвищому з понять, яке будь-коли сотворили і обіймали люди", – писав письменник в "Зелених млинах" [3, с. 135].

Ці ж думки прослідковуються й у малій прозі, для якої характерні переважно невеликий обсяг, лаконізм оповіді, обмежене коло подій і дійових осіб, фабульна завершеність ("Лісникова дочка", "Наша Орися", "Ганна Лебідь" та ін.). Проте, наслідуючи і розвиваючи традиції попередників, письменник полюбляв і складніші (об'ємніші) оповідальні форми (згадані оповідання та повісті), які освоювали дійсність, сказати б ширше, створювали щораз цілісну концепцію тогочасного буття. Змальовуючи нічим зовні непримітні події, повсякденні вчинки, буденні розмови дійових осіб, автор виявляє в них почуття і думки важливі не тільки для самих героїв, а більше – для долі

багатьох людей всієї країни ("Рідна сторона", "Камінний брід", "Гнівний Стратіон" та інші твори).

У переважній більшості оповідань сюжети нескладні, розвиваються динамічно, інколи напружено. Ситуації в них природні, типові. Письменник найчастіше, особливо в ранніх творах, будував сюжет за зовнішніми подіями. Улюблений композиційний прийом В. Земляка – представити свого героя, показати – хто є хто. Наприклад, "він знав Михася по спільній риболовлі. Зовсім малеча, тільки-тільки зіп'явся на ноги і пішов угору, такий собі смирний білявенький хлопчик" ("Як закувала зозуля") [3, с. 151]. Часто автор детально відтворює обстановку, на фоні якої розпочнеться дія чи зіштовхнуться герої, розкриваючи причини конфліктів, які виносяться на "великий гурт". Цей прийом вимагав неабиякої майстерності у виписуванні багатолюдних сцен. Автор застосовує при цьому переважно засіб самохарактеристики ("Ганна Лебідь", "Чорні сережки", "На озері" та ін.).

Сама манера оповіді, інтонації письменника бувають дещо стримані, навіть притишені. Та саме цим вони й підкупляють читача.

Немає в творах малої прози незвичайних сюжетних ходів, вибудованих виразних ситуацій. Головний акцент звернений на відтворення діалектики душі, переживань героїв, на виявленні тих болючих проблем, що залишила на психології й характерах людей тогочасна соціальна дійсність.

Вище вже йшлося про те, що в основі творів В. Земляка лежать буденні, а інколи й гострі моменти в житті окремого персонажа чи цілої громади, конкретного села. Деякі образи побудовані на зовні комічних, а насправді гостро соціальних драмах та ситуаціях ("Ганна Лебідь").

Як правило, експозиції творів малої прози письменника чіткі, інтригуючі, а часом досить докладні, як принаймні "Як закувала зозуля", "Тихоня", "Ганна Лебідь", "На озері" та ін.

Наявні в малій прозі В. Земляка й широкі передісторії персонажів. Часто автор подає затримані експозиції, інколи твір розпочинає з розвитку дії ("Як закувала зозуля").

Сюжет будує переважно так, що зовнішні події переплітаються із внутрішніми переживаннями, роздумами героїв: "– Ти, Устино,

ближче до діла, – нетерпеливився дід Антип. – Скажи толком, як закувала зозуля?" ("Як закувала зозуля") [3, с. 150].

Висновки. Загалом мала проза В. Земляка невелика за обсягом, і вона є непересічним явищем в нашій літературі, бо розширила її проблематику, тематику, моделі характеротворення, засоби художнього пізнання. Письменник був унікальним майстром характеру, кожним з них він доводив самоцінність людини, право на життя та щастя. Ідейно-тематичне багатство прози В. Земляка, різноплановість її образності закономірно позначилися на пошуках митця. Експериментуючи зі словом, він дбав про індивідуальність мови персонажів, про звучність, інтонаційне багатство кожного твору, шукав незбиті тропи. Досвід В. Земляка використовували майстри слова ХХ і ХХІ століть, які, за його словами, намагалися поєднати минуле з майбутнім: "...побачити землю свою в єдності й цілісності великого й малого, у величі загиблих і буденності живих" [1, с. 131]. Саме тому письменнику вдалося створити цікаві й оригінальні образи, про які досить доречно сказав В. Дончик, "в малій прозі письменника натури крупні і дрібніші... [...]...але народ завжди народ і, як писав О. Довженко, немає нічого дрібного в образі народу". І народ постає в малій прозі В. Земляка так само як і у великій прозі монументальним і величним образом у своїй невмирущості й незнищенності [1, с. 130–135].

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Дончик В. З потоку літ і літпотоку. К.: ВД "Стилос", 2003. С. 130–135.
2. Жулинський М. Я поведу вас у вічність // Василь Земляк. Твори в чотирьох томах. Т. 1. К., 1983. С. 8.
3. Земляк В. Земляк В. Твори в 4 т. К., 1984. Т. 4.
4. Стельмах М. Лист до Василя Земляка // Дніпро. 1981. № 6–7. С. 21.

REFERENCES

1. Donchuk V. Z potoku lit i litpotoku. K.: VD "Stylos", 2003. S. 130–135.
2. Zhulynskiy M. Ya povedu vas u vichnist // Vasyl Zemliak. Tvory v 4 t. T. 1. K., 1983. S. 8.
3. Zemliak V. Zemliak V. Tvory v 4 t. T. 4. K., 1984.
4. Stelmakh M. Lyst do Vasylya Zemliaka // Dnipro. 1981. № 6–7. S. 21.

Стаття надійшла до редколегії 13.04.23

Nadiya Haevska, PhD (Philol.), Prof.

ORCID ID: 0000-0002-9817-3510

e-mail: nmgaevska@ukr.net

Educational and Scientific Institute of Philology

Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv

MODELS OF CHARACTERIZATION IN SMALL PROSE VASYL ZEMLIAK

It is about the subject matter, the problems of V. Zemliak short prose, attention is focused on the artistic uniqueness of the writer's prose, its genre differentiation, features and methods of image creation. It was determined that an important component of the artist's prose is extensive prehistory to the works. The specifics of creating images are revealed. Characterization models of heroes are illustrated with specific examples. Emphasis is placed on the role of the narrator in the works, with the help of which the author achieves the estimated (desired effect). The peculiarities of the creation of a female image are also considered ("Hanna Lebyd", "Our Orysia", "The Forester's Daughter", "How the Cuckoo Became", etc.). The diversity of the imagery, which is expressed by the dynamics of the content and form of the work, is proved. Emphasis is placed on the individualization of the language of the characters, its intonation richness. Attention is drawn to the narrative style of writing, and the role of the landscape and interior in the writer's prose is highlighted, which are never decorative in nature, but are a kind of background for revealing the psychology of the characters.

Keywords: *small prose, models of character formation, problems, poetics, paradigm, psychologism, symbol, female image.*

Мирослава Гнатюк, д-р філол. наук, проф.

ORCID ID: 0009-0000-3523-4956

e-mail: gnatjuk-m@ukr.net

Навчально-науковий інститут філології

КНУ імені Тараса Шевченка, Київ

"ДРУЖЕ ВАСИЛЮ, ТИ БЕЗСТРАШНИЙ!": ХУДОЖНЬО-СВІТОГЛЯДНІ ЗАСАДИ ТВОРЧОСТІ ІВАНА СЕНЧЕНКА І ВАСИЛЯ ЗЕМЛЯКА

Розглянуто світоглядно-естетичні засади творчості Івана Сенченка і Василя Земляка, діалогізм їхніх творчих практик, критична рецепція художніх експериментів, зображально-виражальний феномен "химерної" прози в контексті української літератури ХХ століття.

Ключові слова: "химерна" проза, зображення, вираження, художнє мислення, національна свідомість.

Сила таланту цих двох унікальних митців – Івана Юхимовича Сенченка (1901–1975) і Василя Сидоровича Земляка (1923–1977, справжнє прізвище – Вацик), ще й досі недооцінені. Близькі духовно й світоглядно, вони стали справжніми новаторами української прози, які своїми лебединими крилами розбивали "лід одчаю і зневіри", торуючи шлях правдивому українському слову, органічно вписуючи його в контекст світової літератури. У своїй "малій батьківщині" вони зуміли побачити те істинне, глибинне і неперепутне, що шукав у своєму Макондо Габріель Гарсія Маркес, повнотою виповівши на сторінках роману "Сто років самотності" й означеного критикою як яскравий зразок магічного реалізму. Термінологічна дискусія з приводу "химерної прози" та "магічного реалізму" не є предметом цієї статті, хіба що принагідно можна звернутися до думки Анни Горнятко-Шумилович, яка зауважила: «"Багатозначні", "дуже умовні" терміни (проза "магічного реалізму", "химерна" проза) викликають справедливі нарікання критиків, тим паче, що прикладаються до таких різних, інколи діаметрально протилежних явищ, як герметичність, аскетизм оповідань Х. Борхеса і барокова

манера оповіді у творах Г. Гарсія Маркеса чи, відповідно, концептуальність, містицизм романів В. Шевчука й фольклорність на рівні орнаментальному в прозі Є. Гуцала тощо. Через те, мабуть, і немає чіткого визначення феномену магічного реалізму, як і химерності, усе в цих явищах, починаючи від їх визначення, має "печатать приблизності"» [7, с. 184].

Безперечно, значно суттєвішим у цьому дискурсі є розуміння визначальних культурних кодів, доменів національної ідентичності, де "химерна проза", чи "магічний реалізм" маніфестували себе як "бунт ірраціональністю", "бунт магією" (Мартін Ц. Путна) супроти не лише особистісних, історико-соціальних, колонізаторсько-нівелюючих практик, а й усталених художніх норм і принципів письма, способів самовираження митця. Не випадково, у листі до такого ж далекого від трибунності як і сам, "тихого" письменника й доброго товариша В. Земляка, І. Сенченко писав: "А ти, друже Василю, ти безстрашний!". І хоч цей лист уже був оприлюднений раніше, проте, зважаючи на його принципове значення й вагу, розуміння тих глибинних засновків, які стоять за ним, доречним видається розмістити його на сторінках збірника, присвяченого такій знаменній даті, як століття від дня народження одного з творців української новітньої прози. Отже:

"Любий Василю! За Лебедів – дякую. Взяв погортати, пробігти очима сторінку-другу та владу над собою втратив і з одного присісту, вірніше прилягу (чи є таке слово?) взяв та й проковтнув усю книгу. Майже вся література наша про село написана і такий від того писання сірий тон утворився, що до іншої книги й доторкнутися страшно.

А ти, друже Василю, ти безстрашний! Ти взявся за дишло і всю ту традицію з каруселі скинув, тай побрів собі в світ новий, твій власний, нечуваних і небачених Вавілонів, Фабіянів, Мальв, гір Абіссінських... Змів традицію і створив свій химерний, чарівливий, ні на який з відомих не схожий світ. І створив Красу, ту силу, яка бере за серце чи за руку читача і веде та й веде його такими стежками й дорогами, на які він не потрапляв ще ніколи й ні разу за своє життя.

При давній темі зовсім обновило слово, мистецтво слова, його внутрішній ритм, його внутрішній зміст. Створив НОВЕ. Слава тобі, чарівниче. Живи здоровий, іди цією ж стежкою.

А кіно? Кінофільми? Так. Але за умови, що там знайдеться свій Василь Земляк. А ті, що є зараз (принаймні ті, яких я бачив), – всі поспіль однієї лінії, одного тону, однієї фарби – переважно сірої, грубої, буденної, традиційної, яка доторком може зробити те, що якийсь кіношник-мудрагель зробив колись з твоїх геніальних новел Красного дому. Читав я і твій кінофільм, здається, називається "Полковник Шиманський" (чи щось в цьому роді). Це не Василь Земляк. Не його тема, не його сфера, не його образний світ. Для когось іншого може й було б досягненням. Для Василя Земляка ж то невірний крок. Спіткуються всі люди, та спіткань не узаконюють. Радий, Василю, дуже радий, що натрапив на твоїх Лебедів, хай їм щастить. Обнімаю тебе. І надалі твори свій химерний чарівний світ.

З глибокою любов'ю і пошаною, Іван Сенченко.

4 липня 1971 року. Може й не прочитав би був Лебедів. У ці дні такі дощі... То тікав від дощів, а потрапив у казковий Землячий вирій!" [2, с. 2].

Про те, яке сильне враження справила на Сенченка повість Василя Земляка, свідчить і лист, написаний більше як через місяць до Миколи Лісового, де він зазначив:

"Керівник Вашої житомирської групи молодих письменників випустив оце незвичайну книгу про Лебедів, якими торує шлях до прози недалекого майбутнього. Це шедевр, до того ж епохальний. Слава Вацику!

18 серпня 1971 року" [6, с. 65].

Того ж дня, вже у листі до іншого адресата – Павла Ловецького, він знову широко зізнається: "...Зовсім випадково купив книжку (роман "Лебедина зграя" – В.Б.) Василя Земляка. Вона мене зачарувала. Це підсумок всім повістям українським на селянську тематику і вхід, я б сказав, царський вхід (пам'ятаєте в церкві були царські двері?) зовсім у нову поетичну область. Тут оновлюється, збагачується наше рідне слово, наша література. Це етап, якого справжнім обдарованням не переступити" [2, с. 2].

Досить точно й провіденційно окреслено Іваном Сенченком перспективи та магістральні напрямки розвитку українського письменства на новому історичному витку – другій половині ХХ століття. Свідченням цьому стали неймовірно цікаві творчі експерименти, через які беззаперечно не могли переступити справжні обдаровання (як зауважив автор листа). Серед них – молоді творці химерної прози – В. Шевчук, Є. Гуцало, В. Дрозд, В. Яворівський та ін. Будучи багатолітнім редактором літературно-критичних видань, ще починаючи з 20-х років ХХ ст. (журнали "Плуг", "Плужанин", "Літературний журнал") й завершуючи десятилітньою редакторською працею в журналі "Вітчизна" (1954–1964 рр.), Сенченко відразу побачив цей потужний потенціал, щоденно працюючи з молодими авторами. Під досвідчене перо майстра потрапляли твори Григора Тютюнника, Євгена Гуцала, Ірини Жиленко, Володимира Дрозда, Валерія Шевчука, його брата Анатолія Шевчука, в рецензії на книгу якого "Чорна земля" писав: "Слава Богу, крига весняна рушила! В прозу почало надходити поповнення. Добре поповнення. Якийсь час здавалося, що серед нас, старших, Василь Земляк ходить якось самотньо, йому скучно серед письменників, для багатьох з яких він може бути не тільки сином, але й племінником. І ось – скресло, рушило..." [4, с. 328].

Великим поштовхом до цього стала не лише творчість Василя Земляка, але й самого Івана Сенченка. Незважаючи на різні вікові категорії, В. Земляк народився тоді, коли молодий Сенченко щойно виходив на свій літературний шлях (початок 20-х років ХХ ст.), їхні творчі орієнтири видалися напрочуд суголосними. Особливо виразно це позначилося на повістях "Савка" І. Сенченка та "Лебединій зграї" В. Земляка, що майже одночасно з'явилися на шпальтах журналів "Вітчизна" (1973, № 1) і "Дніпро" (1971, № 1-3), а згодом окремими виданнями.

Свою літературну ниву Василь Вацик, із промовистим псевдонімом Земляк, став обробляти на початку 50-х років, перейшовши через горнило Другої світової війни. Мрія курсанта Харківського авіаційного училища про польоти, де через фашистську навалу довелося провчитися менше року, залишилася нездійсненою. Вісімнадцятилітнім юнаком він пішов на фронт,

а вже після війни – в 1950 році закінчив Житомирський сільськогосподарський інститут. Але справжнім покликанням для скромного сільського хлопця з Вінниччини стала літературна праця. Вона вбирала у себе як омріяні високості неба (можливо звідси й така прозрілива метафора лебединої зграї), так і п'янкий запах рідної землі. Одні з перших його творів – повісті "Рідна сторона" (1956) та "Кам'яний Брід" (1957) якраз і були присвячені темі українського повоєнного села, невичерпальності його духовних джерел, розміреній народній мудрості селянського життя. Своєрідною школою шліфування стилю, вироблення власної літературної майстерності була й праця Василя Земляка – сценариста Київської кіностудії ім. О. Довженка. Робота ця мала неодномірний характер, як засвідчують і наведені вище листи. Якщо кіноповість (авторське визначення) "Новели Красного дому" охарактеризована Сенченком як "геніальні новели" (при заувазі, що були спотворені "якимось кіношником-мудрагелем"), то кінофільм за повістю "Полковник Шиманський" (1966) – "це не Василь Земляк. Не його тема, не його сфера, не його образний світ". Тож, торований митцем шлях до знаменитих "Лебедів" не видається вже таким легким і простим. Проте, увібравши в себе весь попередній досвід, саме «"Лебедина зграя" найпереконливіше засвідчила висхідний напрям його творчості й стала вінцем пошуків у галузі стилю та характерології» [12, с. 302]. Разом із другою книгою – "Зелені Млини" (1976), повість "Лебедина зграя" склала своєрідну діалогію, яка в 1978 році була відзначена Державною премією України імені Тараса Шевченка. Третя частина – "Веселі Боковеньки", на жаль, залишилася тільки у задумах через дочасну смерть письменника.

Поява діалогії Василя Земляка спричинила цікаву дискусію про стан і перспективи розвитку новітньої української прози, її жанрово-стильові особливості. Захоплений вигук одного з її фундаторів, справжнього майстра художнього слова Івана Сенченка: "Друже Василю, ти безстрашний!" акцептував не лише на з'яві талановитого молодого автора, а й нових якостях українського прозописання, що ламає стереотипи, відкриває нові змісти і форми. Пробуючи дати термінологічне означення новому явищу, критики вдалися до умовного терміну "химерна проза",

прикладми якої стали романи О. Ільченка "Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа молодиця", В. Шевчука "Дім на горі" й "На полі смиренному", П. Загребельного "Левине серце", Є. Гуцала "Позичений чоловік...", В. Яворівського "Оглянься з осені", В. Дрозда "Листя землі", повість "Ирїй" та ін. Роздумуючи над природою художньої прози, її традиціями та новаторством, сам В. Земляк зізнавався: "Волів би опинитися ... серед двох Яновських – Гоголя та Юрія" [цит. за: 13, 11]. Визначальним у цьому баченні є, безперечно, нестримний лет творчої фантазії, вільна гра світла і тіней, домислу й реальності, синкрезія поезії, музики, живопису. Саме ці складники й визначають ідіостильові особливості прози Василя Земляка, де повісткування збагачене "яскравою метафорикою і справді симфонічною поліфонією" [13, с. 6]. Не випадково з'яву "Лебединої зграї" в українському письменстві дорівнювали до сенсації, оскільки "вона різко піднесла вгору "планку" художніх критеріїв, явила в собі незвичайну реальність, витворену в напродив яскравому й поліфонічному слові, оту незбагненну магію мистецтва, в якій, здавалося б, зовсім неможливо алгеброю звірити гармонію" [13, с. 5].

Своєрідна епопея Василя Земляка "Лебедина зграя" і "Зелені Млини" охоплювала значний період життя селян українського Побужжя, починаючи з пореволюційних часів та завершуючи визвольною боротьбою від фашистських загарбників навесні 1944-го року. В центрі першого роману – мальовниче село з символічною назвою Вавилон, його численні мешканці, де кожен постає зі своєю історією життя, відкриває свою особливу долю. Драматичні й комічні епізоди співіснують у тексті нероздільно, як і в реальному житті, й пізнати цю таємницю реальності, сповнену елементами фантастики, гротеску, іронії стає головним завданням оповідача, за яким виразно прочитується сам автор. Поєднання реального та ірреального руйнує лінійний наратив, створює враження позачасовості, трактування реальності як метафори. Не випадково відомий український актор і режисер Іван Миколайчук, який створив за повістю В. Земляка "Лебедина зграя" свій талановитий фільм "Вавилон ХХ" й геніально зіграв у ньому роль сільського філософа Фабіяна, дав йому жанрове

визначення "бувальщина-небелиця". Зважаючи на суворі цензурні приписи радянської доби, це мало б забезпечити фільм, як і художній текст від ідеологічної розправи, але цілковито уникнути її було неможливо. Незважаючи на езопову мову (згадаймо хоча б, чого вартий один епізод добування братами Соколоюками батьківського скарбу посеред темної ночі в саду), шлях фільму до глядача, як і твору до читача видався досить непростим, тим більше, що за калейдоскопом подій після 1917 року – примусової колективізації й створення на селі комнезамів, соціальної/"класової" боротьби між багатими й бідними, кривавим терором, жертвністю і покутою на тлі жорстких політичних протистоянь виразно проглядав антиімперський дискурс, із глибинним осмисленням історичного, соціального, особистісного досвіду протистояння імперії. Зміщувалися часові епохи, ламалися вікові засади життя, на арену історичної боротьби виходили нові непримиренні сили. У центрі протистоянь постала людина апокаліптичного ХХ століття зі своєю філософією життя, своїми духовними устремліннями і змаганнями. Кожен із героїв "Лебединої зграї" В. Земляка "думає, говорить і діє по-своєму, за велінням тільки йому притаманної "природи". А разом узяті вони й утворюють ту цілісність, ім'я якій народ – у конкретно-історичній соціальній його характеристиці" [12, с. 303]. Тож, з одного боку це – полум'яний комунар і "поет-сировар" Володя Яворський, фатальна красуня-спокусниця Мальва, її тихо згасаючий чоловік Андріян Валах, батько Орфей Кожушний, місцевий філософ і заодно трунар Левко Хоробрий, організатор місцевої комуни Клим Синиця, брати Соколоюки, їхній хитренький сусід Явтушок Голий із велелюбною дружиною Прісею та багато інших селян, а з другого – багатії Бубели, Гусаки, Раденькі тощо. Художньо-виразні, глибоко психологічні образи-типи Василя Земляка творять своєрідну поему людського життя з її злетами і падіннями, втратами і надіями, свято сповідуваними народними звичаями і традиціями, своїм особливим світоглядом, закоріненим у потаємних надрах свідомості, де побутові деталі й фантастичні елементи співіснують гармонійно і нероздільно. Твір сповнений філософськими роздумами про морально-етичні,

духовні засади людського буття і невідповідно серед головних героїв – яскраво виписаний образ сільського філософа Левка Хороброго з його глибинним поглядом у себе, химерну Вавилонію, буремний плін народного життя. У найдраматичнішу хвилину не лише власного, а й життя цілої громади, він робить свій усвідомлений вибір, заперечуючи поширену тезу, що вибору нема. Та вибір є завжди, нехай і ціною власного життя. Долучившись до невеличкої групи односельчан, що згуртувалися на льодяному Йорданському хресті перед загрозою розстрілу, серед них – і вагітна Мальва Кожушна, він закричав: "Стріляйте! Але якщо ви хоч пальцем торкнете Мальву, – прокляну вас з того світу навіки. Чуєте ви, бусурмани? Ще римське право забороняло таке звірство!" [9, с. 247], бо ж немає прощення тому, хто зазіхає на постале в утробі матері життя, хто відбирає віру у майбутнє. Цей морально-етичний постулат лежить в основі всього твору, визначаючи його проблематику, де в реально-химерному світі не перестають змагатися добро і зло, вічне і тлінне, істинне та профанне. Пошуки сенсу буття в ліризованій оповіді Василя Земляка є однією зі смислотвірних складників тексту, де головною дійовою особою виступає збірний образ народу, що нагадує собою символічну лебедину зграю, котра поривається в небесні простори у пошуках вищої, Божої правди. Як писав сам автор: «"Лебедина зграя" ще довго ячатиме над моїм народом. Бажаючи йому щастя, успіху доброго, мудрості та безсмертя» [цит. за: 13, 14].

Дилогія Василя Земляка "Лебедина зграя" і "Зелені Млини" багато в чому автобіографічна, адже більшість "із витворених його фантазією героїв несе в собі щось од самого автора: хто епізод біографії, хто жест, хто улюблене слівце, схильність до мудрих сентенцій чи зачудування складністю людського буття на цій землі й під цими небесами" [13, с. 5]. Те ж саме можна сказати і про повість І. Сенченка "Савка", слушно названа критикою "повістю пам'яті" (Є. Гуцало). Якщо до написання "Ста років самотності" Г. Г. Маркес йшов упродовж двадцяти років, то до свого вершинного твору І. Сенченко йшов усе свідоме життя. Розпочавши в середині 20-х років роботу над "червоноградським циклом", до якого входили оповідання: "У золотому закуті", "Історія однієї кар'єри", повісті: "Подорож до Червонограда",

"Фесько Кандиба" та "Червоноградські портрети", письменник змушений був відійти від нього вже на початку 30-х через нещадну вульгарно-соціологічну критику, що звинуватила його в оспівуванні куркульства, українському буржуазному націоналізмі та інших неіснуючих гріхах. Не могли простити йому й участі у ВАПЛІТЕ, з'яву на сторінках однойменного альманаху гостросатиричного памфлету "Із записок холоуя" (1927), який прозрівав добу загрозово наступуючої сталінщини, а ще – підтримку Миколи Хвильового, який схвально оцінив новаторство молодого автора, що подав незвичний для української літератури тип – образ пронирилового сільського ділка-непмана, позбавленого традиційної селянської сентиментальності. Зокрема, він писав: "Сенченко узагальнив певні явища й людей, і дав їх в тенденції їхнього розвитку <...> Ми багато маємо малюнків з селянського життя, цілком зв'язаних з сучасністю – з новим побутом, з новими людьми. Тут немало говориться про загибель старих ідеалів, про народження нового життя і т. д. Але якось мало вірилось цьому, бо всі ці ліричні й натхненні пророцтва не мали під собою відповідного ґрунту: їм бракувало соціологічного аналізу, і тому нема нічого дивного, що читач "позахаявно" все-таки думав про село, як про якусь темну силу, що наперекір законам громадського розвитку, наперекір всім революціям і всім поступовим бажанням непорушно стоїть на одному місці і як загадковий сфинкс, іронічно посміхається зі свого не менш загадкового степу. Ми навіть почали забувати, що воно давно вже стоїть "біля машини" (Винниченко)...

І. Сенченко, не будучи "селописцем" показав нам справжнє село, продовживши в цьому сенсі Винниченка. Він дав нам цілу галерею негативних типів, він поставив своїх героїв на страшенно непривітливий фон селянської дійсності. Але і темні типи, і відворотна дійсність не несуть у ваше серце сумнівів, бо за ними ви бачите ледве помітні силуети людей більш досконалого життя" [14, с. 107]. Ця прозрілива критика цілком могла б стосуватися й творчості Василя Земляка, який також у карколомному плінні історичних подій зумів розгледіти нових людей, серед яких і непмани на кшталт розореного величезним податком Чечевичного, й виснажені тяжкою працею незаможники,

які змагали за "більш досконале життя". На заваді цих змагань стали сталінські репресії та стагнації. Про ці моторошні часи Іван Сенченко правдиво розповість у "Нотатках про літературне життя 20–40-х років", опублікованих уже після його смерті. Там не лише спогади про те, як щонаочі стояв наготові з чемоданчиком біля дверей, дослухаючись до кроків енкаведистів на сходових клітинах будинку "Слово", чи не за ним, а й несподівана історія порятунку – примусові відрядження "інженерів слова" на "передові будови п'ятирічки", широко практиковані й рекламовані партійною пропагандою. Автора романів "Інженери" та "Металісти" І. Сенченка відрядили писати історію Луганського паровозобудівного заводу. На щастя, щупальця сталінських сатрапів туди не дотягнулися. Тож, як пригадував згодом: "історії не написав – не ті часи насувалися, але матеріал не пропав даром... Зараз я багато думаю про Луганськ, його людей, історії, які траплялися з ними, написав кілька оповідань і нарисів" [11, с. 635]. Йшлося про роботу над "фольклорним" циклом оповідань, датованих початком 70-х років ХХ ст. А в ті грізні й голодні 30-ті, залишившись без засобів до існування, щоб хоч якось прогодувати сім'ю, займався перекладами.

Під час Другої світової війни, коли творча інтелігенція могла на деякий час вийти з-під пильного контролю сталінських наглядачів, творчість Івана Сенченка збагатилася чудовим оповіданням "Кінчався вересень 1941 року". У часи найбільших випробувань, коли кожна хвилина життя могла стати останньою, свої сповідальні твори пишуть Павло Тичина ("Похорон друга"), Максим Рильський ("Слово про рідну матір", "Неопалима купина"), Микола Бажан ("Клятва"), В. Сосюра ("Любіть Україну"), Олександр Довженко ("Україна в огні"). На жаль, ковток творчої свободи тривав лише момент. Про "неблагонадійних" письменників швидко згадали й почали з розправи над кіноповістю "Україна в огні" та її автором. Уже в післявоєнний час, коли на свою українську вотчину знов повернувся сталінський сатрап Лазар Каганович, ідеологічно-репресивна машина запрацювала з новою силою. На сумновідомому засіданні Спілки письменників України у серпні 1947 року розпинали Івана Сенченка за роман "Його покоління",

Максима Рильського за поеми "Слово про рідну матір" та "Неопалима купина", Юрія Яновського за роман "Жива вода", а в 1951 році була піддана нещадній партійній критиці поезія Володимира Сосюри "Любіть Україну". Сподівання на те, що старі методи травлі й гонінь після смерті Сталіна і розвінчання культу його особи відійдуть у минуле, виявилися марними. Цей настрій точно передав Дмитро Павличко у своєму знаменитому вірші "Коли помер кривавий Торквемада...", де люди "дуже добре пам'ятали, // Що здох тиран, але стоїть тюрма" [10]. Короткий період "хрущовської відлиги" змінився "брежнєвськими заморозками". По-суті, жорстка цензура ніколи не припиняла тяжіти своїм дамокловим мечем над свободою творчості. Загартовані багатолітніми випробуваннями життя та праці в таких умовах, митці шукали нові шляхи й способи творчого самовияву.

У середині 50-х років І. Сенченко повертається до своїх колишніх записів про життя робітників Донбасу й створює чудовий цикл "донецьких" оповідань, а невдовзі у світ виходить цикл "солом'янських" – оповідання про мешканців тодішньої київської околиці Солом'янки, де прожив і сам письменник. В основі названих творів – життя звичайних трударів, робітників, сусідів, так звана "проста" людина (за клішованим виразом радянської критики), насправді ж – Людини з великої літери, яка любила і страждала, вірила і зневірювалась, мужньо йшла назустріч усім викликам долі. Герої цих оповідань – люди різного віку, різних характерів, серед яких не лише сильні. Цілий спектр людських вражень, переживань, втрат і надій. Свого героя, взятого із самих надр народу серед якого жив і творив, письменник відчув і полюбив усім серцем, зумівши викликати цю любов і в читача.

На хвилі успіху "донецьких" і "солом'янських" оповідань, на початку 60-х років митець повертається до роботи над другою редакцією творів "червоноградського" циклу, які не відпускали його упродовж сорока років. І це не дивно, адже мальовнича Шахівка (місцева назва села Наталине) – передмістя Червонограда (в різні часи – Костянтинограда, Красногорода, сьогодні – многостраждальна від постійних рашистських обстрілів Харківщина), "мала

батьківщина" митця, де народився і мужнів – місце натхнення, сили, віри і любові, що разом надихали до життя. Провівши другу редакцію "червоноградського" циклу вже з високості усього пережитого, з верховин творчої зрілості та майстерності, Сенченко розпочинає роботу над вершинним твором – повістю "Савка", що яскраво засвідчила творчу еволюцію митця. Хронологічні рамки твору охоплюють 1967–1973 роки і, як пригадував сам автор: "Формально – це твір начебто про мого родича, дядька по материній лінії, насправді ж від того реального Савки взяті лише деякі риси вдачі і деякі моменти з біографії. Всю решту матеріалу дали мені шахівці в цілому, отож і книжку маємо не просто про такого й такого жителя Шахівки, а про саму Шахівку, якою вона була п'ятдесят років тому..." [3, с. 107]. Цей багатоголосий і різноликий слобожанський Вавилон, як і подільський Земляків, також є своєрідною епопеєю народного життя, де переплітаються долі найрізноманітніших людей, багатьох з яких автор знав із самого дитинства, з якими спілкувався листовно й особисто під час написання повісті. Дружина письменника – знаний історик, доктор історичних наук Олена Станіславівна Компан розповідала, як деякі його герої-односельці, приїжджаючи в Київ, ночували в їхній маленькій двокімнатній квартирі біля Печерського мосту. В одному зі своїх листів до майбутніх героїв повісті Сенченко писав: "У такій роботі має значення кожна, здавалося б, дрібниця. Одне діло сказати: "поклав на плечі два мішки з мукою і поніс на другий поверх". А інше діло описати, які ці мішки, із якого матеріалу, з клеймом, які ставили на них "мазуни". Має значення також, якого кольору були наклейки на цьому мішку, як це робиться і куди ці мішки призначені – в Москву, Ригу, чи Гамбург..."

Так начебто це пусті питання, але мені хочеться про все це написати так, наче сам там був, наче все це сам бачив, щоб і люди, які будуть читати цю повість, сказали: "Це правда. Це написано правду" [3, с. 77]. У цьому короткому епізоді проступає одна дуже важлива історична деталь – вказана географічна топоніміка виразно засвідчувала статус України як європейської житниці, що вже в ті часи поставляла зерно і продукти його переробки до провідних європейських зернових хабів й вимушено – до столиці

російської імперії, з її традиційною політикою викачки українського зерна. По-суті, це ще одне документальне підтвердження штучності голодомору в Україні на початку 30-х років ХХ ст., проваджуваного сталінською геноцидною політикою. Відчуваючи свою особливу відповідальність перед цією правдою й тим, що довелося пережити самому і його землякам, всьому українському народу, Іван Сенченко писав: "Як закінчу, вишлю Вам рукопис, щоб іще до друку Ви змогли прочитати і підказати мені, де не точно пишу, де помиляюся" [3, с. 77]. Залучення майбутніх читачів на правах співавторства свідчить не лише про велику самовимогливість автора, а й про глибоку повагу і довіру до них, до свого вікового народу, "з його мудрим світоглядом, з його всеперемагаючим добром, з глибокими моральними устоями" [1, с. 147], який на весь зріст гордо постав у повісті. Хвилююча оповідь з "народних уст", яка охоплює більше як півстоліття, розгортає перед читачем різнопланове, насичене глибокими народними характерами й важливим історичними подіями полотно, де образна, чуттєва пам'ять письменника веде його примхливими стежками, повністю підкоряючи своїй владі. При залученні до роботи над твором широкого фактичного матеріалу, багатьох автобіографічних деталей, письменник не цурається й міфологізації, фантастичних елементів, умовності, зміщення часових площин. Зокрема, згадуючи реакцію радянського початківця-редактора на сюжетну лінію шахівської відьми Пріськи, Сенченко іронічно писав у листі до свого давнього товариша Володимира Дубовки – фундатора новітньої білоруської літератури, засланого у 30-ті на 20 років сталінських таборів, а після їх відбуття – реабілітованого на початку 50-х: «Перепало найбільше нарису "Подорож до Червонограда" (авторське визначення повісті – М.Г.), з нього лише половина зосталася. На щастя, редакторський запал поступово почав занепадати, так, що коли він, редактор, дійшов до "Савки", олівець його притупився, і "Савка" залишився майже неушкоджений, лише батистовий ліфчик з відьми зняли, бо батист знає, тканина прозора...» [5, с. 321]. Йшлося в цьому епізоді навіть не стільки про цензурне сито – неодмінний інструмент царської і радянської режимної ідеології, а про ще

одну промовисту деталь – рівень побутової культури української жінки, її естетичні смаки та уподобання. Елементи обрядовості, народного одягу, звичаїв і традицій, численні побутові деталі виписані письменником надзвичайно точно, ретельно, що надає твору особливої поліфонії звучання й художнього осмислення життя. Автор далекий від традиційного побутописання, його оповідь сповнена асоціативними відступами і паралелями, емоційними рефлексіями та сугестіями. Митець розкошує у вирі народної стихії, неповторних характерів, кожен з яких заряджений потужним сенсотворним змістом. В основі його сюжетного характеротворення – люди пам'ятних доль, звичайно/незвичайних життєвих історій, про що згодом писав: "Коли я згадую оце все, всі люди, серед яких я ріс, здаються мені незвичайними, у кожній людині є, як кажуть, іскра Божа, треба тільки роздмухати ту іскру. Не кожна людина, це правда, може знайти власну дорогу, але більшість людей, коли заохотити їх, виявляють, неодмінно виявляють якусь свою особисту, прекрасну грань" [3, с. 84]. Письменник умів підмічати ці грані, майстерно відтворюючи характери людей у найрізноманітніших ситуаціях – як драматичних, так і комічних. У кожному з них він бачив свій неповторний світ, свою сповідальну правду життя з її глибинними, проникновенними екзистенціями. Зокрема, змальовуючи образ шахівського "філософа-Фабіяна" Івана Бардака, який зазвичай був у кожному українському селі, митець робить ряд начерків, аби згодом повнотою втілити його в основному тексті:

"Іван Бардак був книголюбом і щобільше – шукачем правди. Жилося йому тяжко, бо був кривий на одну ногу. Для нього було б доречно шевство, столярська справа, але з дитинства його не навчили нічого, він так і залишився хліборобом при одній конячині. Товариші його, хоч і доводилось вергати безнастанно важкі мішки, все ж таки мали живу копійку";

«Був він гарячим брюнетом, шкутильгав на одну ногу, мав вогнисті очі, мало розлучався з часословом [часословом ми назвали ту книгу]... Я пам'ятаю його тоді, коли він уже став сектантом, глибокі внутрішні питання, видно, не давали йому спокою, він хвилювався, заходив з людьми в розмови. Про нього говорили: "І цей правди шукає! Спробуй найти її"» [3, с. 83].

Своєї правди дошукувався й красень Денис Зінченко, який взявся прочитати усю Біблію від кірки до кірки: "Читав книгу багато, шукав жадібно. А в Шахівці слава ходила – хто візьметься прочитати всю Біблію, той змакоцвітніє, ума позбавиться, збожеволіє. І Денисова жінка, рятуючи чоловіка, хапала книгу і ховала її геть з очей чоловікових..." [3, с. 83]. Цей химерно-поетичний тон яскраво відсвітлює багатьох героїв повісті, де реальність перемежується з анекдотом, численними оповідками напівказкового характеру, глибоко закоріненими у фольклорній традиції. Образ автора-оповідача органічно вплітається в канву ліризованої оповіді, надаючи їй особливої тональності, яку І. Г. Маркес при написанні своїх "Ста років самотності" означив як тон "захопленого дитинства", яким його бабуся розповідала свої абсурдні історії, як про цілком природне. Автор "Савки" знаходить власний неповторний тон, де голос оповідача розчиняється в живому хорі народних інтонацій, витворюючи чарівну мелодію людських сердець, яка через багато літ повернула його до батьківського порога. Про високий злет творчого натхнення в роботі над повістю, І. Сенченко писав у листі до В. Дубовки: "Коли б хто сказав Вам, що я відмер або відмираю – не дуже вірте цьому. Мені 74, я обтяжений купою хвороб, але ніколи не почував себе за столом, як зараз, як кілька років тому, коли працював над новою книжкою, котру Ви вже маєте у себе на руках ("Подорож до Червонограда" – М.Г.). Дух мій ясний, думка пружна. Ви це одразу побачите, як переглянете хоч кілька сторінок моєї нової повісті "Савка". Писав я її – як на крилах летів" [5, с. 320]. Безперечно, не міг не відчутти цього високого поклику душі давній товариш, який у своєму листі-відповіді зізнавався: "Ваш "Савка" сапраўды цудоўны. Гэта – цэлая эпопея, цэлая эпоха украінскага жыцця, жыцця адвечнага. Гэта і жыццё адвечных працаўнікоў, пакутнікаў і, ў той же час, стваральнікаў самого жыцця. Каб цяпер быў жывы незабыўны А. Даўжэнка, ён стварыў бы па гетай Вашай аповесці многасерыйны фільм сусветнага гучання, ён даў бы свету неўміручую карціну, ў якой былі і смех, і слёзы, і вялікая чалавечнасць, і нястрымны поступ жыцця наперад. При ўсёй гаркаце, при ўсім горы – тут паказаны паход стваральнікаў" [5, с. 322].

Повість "Савки" справді сповнена органічним синтезом вербального і візуального. Автор іде за долями героїв не турбуючись про дотримання традиційних канонів сюжетотворення, події "розгортаються вільно, невимушено, вплітаючись у тло різноманітних згадок, асоціацій, думок і коментарів" [1, с. 150], аж ніяк не руйнуючи при цьому композиційної єдності та стрункості твору. Народна метафорика і символіка, візуальна виразність тексту, його мовне різнобарв'я захоплюють своєю лірико-епічною інтонацією, магічним реалізмом зображуваного. Як і в "Лебединій зграї" Василя Земляка, осмислення народної культури, українського характеру, національних основ життя і традиційних народних цінностей подано у виразно виписаному автором філософському ключі, через призму високих морально-етичних, духовних цінностей. У статті з промовистою назвою "Чорноземні сили" автор "Лебединої зграї" писав про свого доброго наставника і товариша Івана Сенченка: "Його досвід – це ціла письменницька школа в нашій прозі. Йому не потрібно було шукати місця поруч з великими майстрами, при всій його скромності і тихості він сам його знайшов і зайняв ще за життя. Він умів любити нас, умів писати нам листи, умів ділитися словом і досвідом, і здавалося, що отим його чорноземним силам, які він увібрав у себе з глибин народних, не буде кінця. Почасти так воно і є, і ми ще довго й не раз будемо подорожувати до його немеркнучого Червонограда, щоб ще і ще раз звірити з його словом слово своє" [8, с. 4]. Сьогодні вже нові покоління звіряють своє слово з цими майстрами, аби сила і правда його не згасла у віках.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Брюховецький В. Іван Сенченко: Літ.-крит. нарис. К., 1981.
2. Брюховецький В. Сенченко-критик // Літературна Україна. 1979, 27 листопада.
3. Гнатюк М. Над текстами Івана Сенченка: Монографія. К., 1989.
4. Гнатюк М. Іван Сенченко та "ренесанс" 20-х: "Радію набуткам молодих..." // Україна. Наука і культура. К., 1993. Вип. 26–27. С. 322–330.
5. Гнатюк М. Українсько-Білоруська рапсодія (До типології творчості Івана Сенченка та Володимира Дубовки) // Україна. Наука і культура. К., 1999. С. 298–324.
6. Гнатюк М. Ровесник століття – Іван Сенченко // Слово і час, 2001. № 2. С. 64–65.

7. Горнятко-Шумилович А. Український химерний роман в контексті латиноамериканського магічного реалізму // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. Випуск 33: Теорія літератури та порівняльне літературознавство. Львів, 2004. С. 184–190.

8. Земляк В. Чорноземні сили // Літературна Україна. 1975, 14 листопада.

9. Земляк В. Лебедина згряя: Роман / Передм. М. Слабошпицького. К., 2002.

10. Павличко Д. Коли помер кривавий Торквемада... // <https://ukrainian-poetry.com/pavlichko-dmitro/koli-pomer-krivavij-torkvemada/>

11. Сенченко І. Оповідання. Повісті. Спогади / Упоряд. і приміт. М. М. Гнатюк; Вступ. ст. і ред. тому В.С. Брюховецький. К., 1990.

12. Сивокінь Г. Василь Земляк // Історія української літератури ХХ століття. У двох книгах. Книга друга. К., 1998. С. 301–304.

13. Слабошпицький М. Невипита в Стокгольмі кава // Василь Земляк. Лебедина згряя: Роман. К., 2002. С. 5–14.

14. Хвильовий М. "Соціологічний еквівалент" трьох критичних оглядів // Вапльте, 1927. № 1. С. 100.

REFERENCES

1. Briukhovetskyi V. Ivan Senchenko: Lit.-kryt. narys. K., 1981.

2. Briukhovetskyi V. Senchenko-krytyk // Literaturna Ukraina. 1979, 27 lystopada.

3. Hnatiuk M. Nad tekstamy Ivana Senchenka: Monohrafiia. K., 1989.

4. Hnatiuk M. Ivan Senchenko ta "renesans" 20-kh: "Radiiu nabutkam molodykh..." // Ukraina. Nauka i kultura. K., 1993. Vyp. 26–27. S. 322–330.

5. Hnatiuk M. Ukrainsko-Biloruska rapsodiia (Do typolohii tvorchosti Ivana Senchenka ta Volodymyra Dubovky) // Ukraina. Nauka i kultura. K., 1999. S. 298–324.

6. Hnatiuk M. Rovesnyk stolittia – Ivan Senchenko // Slovo i chas, 2001. № 2. S. 64–65.

7. Horniatko-Shumylovych A. Ukrainnyi khymernyi roman v konteksti latynoamerykanskoho mahichnogo realizmu // Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriia filolohichna. Vypusk 33: Teoriia literatury ta porivnialne literaturoznavstvo. Lviv, 2004. S. 184–190.

8. Zemliak V. Chornozemni syly // Literaturna Ukraina. 1975, 14 lystopada.

9. Zemliak V. Lebedyna zghraia: Roman / Peredm. M. Slaboshpytskoho. K., 2002.

10. Pavlychko D. Koly pomer kryvavyi Torkvemada... // <https://ukrainian-poetry.com/pavlichko-dmitro/koli-pomer-krivavij-torkvemada/>

11. Senchenko I. Opovidannia. Povisti. Spohady / Uporiad. i prymit. M. M. Hnatiuk; Vstup. st. i red. tomu V.S. Briukhovetskyi. K., 1990.

12. Syvokin H. Vasyl Zemliak // Istorii ukrainskoi literatury KhKh stolittia. U dvokh knykh. Knyha druha. K., 1998. S. 301–304.

13. Slaboshpytskyi M. Nevypyta v Stokholmi kava // Vasyl Zemliak. Lebedyna zghraia: Roman. K., 2002. S. 5–14.

14. Khvylovyi M. "Sotsiolohichniy ekvivalent" trokh krytychnykh ohliadiv // Vaplite, 1927. № 1. S. 100.

Стаття надійшла до редколегії 10.05.23

Myroslava Hnatiuk, DSc (Philol.), Prof.
ORCID ID: 0009-0000-3523-4956
e-mail: gnatjuk-m@ukr.net
Educational and Scientific Institute of Philology
Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv

**"FRIEND VASYL, YOU FEARLESS!": ART AND OUT-LOOK
FUNDAMENTALS THE CREATIVE WORK
BY IVAN SENCHENKO AND VASYL ZEMLIAK**

The article deals with world out-look and aesthetic principles the creative work by Ivan Senchenko and Vasyl Zemliak, dialogism their creative practices, critical reception the art experiment, imitative-expression phenomenon the "fanciful" prose in the context by Ukrainian literature XX century.

Keywords: *"fanciful" prose, imitative, expression, artistic thinking, national conscious.*

Олександра Касьянова, канд. філол. наук, асист.

ORCID ID: 0000-0002-4351-412X

e-mail: kasianova.oleksandra@knu.ua

Навчально-науковий інститут філології

КНУ імені Тараса Шевченка, Київ

ЯК ЗВУЧИТЬ ВАСИЛЬ ЗЕМЛЯК? (за матеріалами аудіокниги "Тихоня", озвученої Лесею Вакулюк)

Йдеться про артикуляційно-акустичні особливості губних приголосних, визначені в мовленні телеведучої Лесі Вакулюк, яка озвучила оповідання "Тихоня" Василя Земляка. Схарактеризовано діапазон реалізації лабіальних консонантів телеведучої, мовлення якої, з одного боку, можна вважати зразком української літературної мови із реальним типовим відображенням літературної норми, тобто зі збереженням якісних типових рис губних фонем, а, з другого боку, демонструє її індивідуальні особливості, соціальні та територіальні детермінанти. Стаття є продовженням вивчення реалізації лабіальних консонантів української мови, дослідження діапазону звукових реалізацій яких було розпочато ще в 2013 році.

Ключові слова: мовлення, звук, губний, лабіальний, приголосний, експериментально-фонетичний метод, акустичний прийом, норма.

Історія дослідження питання. Фонетична нормативність є одним з основних складників культури українського мовлення. Звукова система хоч і найстійкіша до змін і новацій, але лінгвісти спостерігають тенденцію кількох останніх десятиліть до зниження загального рівня якості вимови, що пов'язано з тривалими українсько-російськими міжмовними взаєминами. Інтерес до вивчення нормативності мови/мовлення виник в Україні ще в 20-30-х роках ХХ століття, про що свідчать праці фонетистів О. Синявського, О. Курило, Є. Тимченка. А вивчення лінгвальної інтерференції переважно на лексичному рівні спостерігаємо у 80-х роках ХХ століття, коли українські мовознавці починають досліджувати суспільну природу української літературної мови (у синхронії та в діахронії)

(Б. Ажнюк, В. Радчук, І. Фаріон), соціальну диференціацію української мови (Л. Ставицька), мовну ситуацію в незалежній Україні, мовну політику країни (Л. Масенко) тощо. У 90-х роках ХХ століття Ю. Жлуктенко, О. Чередниченко, Л. Прокопова, О. Семенець і Н. Тоцька розвивають в Україні соціофонетичний підхід до вивчення мовних/мовленнєвих явищ. Так, Л. Прокопова зазначала, що в дискусіях про перспективи та основні напрямки розвитку літературної норми неминуче виникало питання про те, який соціолект або діалект впливає на формування норм мови та мовлення [4, с. 163]. Так актуальним став перегляд вже напрацьованих теоретичних матеріалів з урахуванням діяльнісного підходу до мовних явищ. У працях А. Багмут, В. Берковець, Т. Бровченко, О. Бас-Кононенко, П. Вовк, З. Дудник, О. Іщенко, Н. Плющ, Л. Прокопової, Н. Тоцької, Л. Українець та інших простежуються порушення проблеми взаємозв'язку мови й мовлення, змінності фонетичних одиниць, спричиненої дією індивідуальних, внутрішньо системних та соціальних чинників.

Актуальність. На сьогодні інтерес до вивчення мовлення в "соціальному контексті" збільшився, однак досі лишається актуальним перегляд вимовних норм для вивчення індивідуального породження мовлення, показового з погляду типовості й індивідуальності. Адже мовні зміни можна помітити в індивідуальних мовних системах, бо вони не є випадковим явищем, а зумовлені рядом чинників, вплив яких проявляється в межах соціальних груп, кожен мовець яких є показовим щодо засвоєння вимовної норми, дотримання та її варіативності, що простежується в мовленнєвих актах у мовленні носіїв мови як лінійному поєднанню звуків, зумовлених внутрішньою системною і природною (породжених за законами фізіології та біології) мовленнєвою діяльністю, на яку впливають соціальні чинники. Інтерес до вивчення реалізації саме губних консонантів спричинений тим, що в мовленні українців помічаємо заміну **в** на **ф**, що є свідченням інтерференційного впливу – російського позиційного оглушення дзвінких шумних приголосних. Така заміна є грубим порушенням українських орфоепічних норм. У російській мові існує кореляційна пара за ознакою дзвінкий-

глухий [v] – [f] на відміну від української мови, у якій на початку слова, перед приголосним і в кінці слова після голосного фонема /в/ воказується, тобто позбувається й тієї невеликої частки шуму, притаманного лабіальному консонанту [1, с. 103–114]. Саме ця давня риса, за Ю. Мосенкісом [2], протиставляє нашу мову з російською.

З огляду на це в статті схарактеризуємо індивідуальну мовну систему представниці західного регіону України – телеведучої Лесі Вакулук, яка озвучила малу прозу Василя Земляка, що є **об'єктом** нашої розвідки. **Предмет** – реалізація губних приголосних фонем української мови в мовленні телеведучої.

Обраний інформант відповідно до соціофонетичних методик показовий з погляду кількох критеріїв – регіонального (місто Ходорів Львівської області), вікового – молодь, професійного – фахівець публічного мовлення, який ознайомлений з артикуляційною базою української мови та орфоепічними нормами, а тому мовлення телеведучої має відобразити типові риси української літературної мови.

Вивчення реалізації лабіальних консонантів є продовженням дослідження, яке розпочато ще в 2013 році [3].

Методологія дослідження. Мовлення Лесі Вакулук вивчалось з урахуванням методології соціофонетичних розвідок, за якою не існує мовця в колективі, який би не використовував у своєму мовленні варіантів. Якщо сегмент вивчається дослідником у різних позиційно-комбінаторних контекстах, то навіть одинична відмінність якогось сегмента може бути показовою щодо соціальної варіативності [3, с. 35].

У ході дослідження ми застосували **експериментально-фонетичний метод**, зокрема акустичний прийом – осцилографування та спектрографування й слуховий аналіз. Осцилографування та спектрографування здійснювали завдяки комп'ютерній програмі Praat, яка дозволяє дослідникові в одному вікні бачити й осцилограму, й спектрограму. Аналіз спектрограм та осцилограм здійснювали на рівні загальної фонетики, оскільки акустичні параметри приголосних менш стабільні, бо під час їхньої реалізації і в процесі функціонування всі ознаки консонантів

виявляють різне співвідношення та розподіл як у межах одного сегмента, так і в у межах інтегрованих [5, с. 83]. Такий спосіб аналізу можна застосовувати для збору даних з метою докладного вивчення сегментів із застосуванням комплексу прийомів експериментально-фонетичного методу в майбутньому.

Тривалість опрацьованого аудіо, яке брали для аналізу, складає 20 хвилин і 40 секунд. Слід зазначити, що акустичний аналіз відбувався в кілька етапів: 1. Сегментування й вимірювання акустичних параметрів; інтерпретація узагальнених даних з урахуванням артикуляційних особливостей досліджуваних звуків; 2. Лінгвістичний аналіз – зіставлення з артикуляційними особливостями губних приголосних. Для забезпечення валідності експерименту та досягнення однакових умов для досліджуваних губних консонантів, аудіо попередньо опрацьовували. Для опрацювання сигналу було використано аудіопрограму GoldWave. У такий спосіб було досягнуто "технічну" рівність досліджуваних звуків. Зі всієї групи звуків відібрано найбільш репрезентативні варіанти реалізації кожної досліджуваної фонемі (вимовленої в складах, у найбільш незалежних позиціях, а також у тексті). При акустичному аналізі зважали на особливості фонаційної одиниці, змінність якої залежить від багатьох чинників (позиції у слові, віку, професійного статусу мовця). Реалізація алофонів кожної губної фонемі досліджували у вимовлених фонетичних словах і синтагмах. Сегментування мовленнєвого потоку на вимовні одиниці відбувалося з урахуванням розширених артикуляційно-акустичних характеристик алофонів, їхньої реалізації у складі як мінімальної одиниці вимови, поєднання компонентів вокалічного та консонантного походження, їхньої взаємопроникності.

Виклад основного матеріалу. Завдяки такому аналізу ми встановили, що для представниці західного регіону України, яка як телеведуча володіє українською літературною мовою, характерна типова реалізація губних фонем – /b/, /b/, /p/, /m/, /f/.

Акустично активна губна робота як одна з вирізняльних рис групи губних приголосних виражалася низьким форматним значення всіх формант та руйнуванням або послабленням

резонансів у спектрі перших двох формант. Зауважимо, при /в/, /f/ фіксували руйнування резонансів до F2, при носовому губному /m/ резонанси руйнувалися й у траєкторії F2, і вище – F3-F4. Руйнування/послаблення резонансів у траєкторії F2 є ознакою лабіальності, а F3 і F4 для носового губно-губного – назальності, зокрема руху увули для відкриття носової порожнини. Ознаки способу творення, за якими у середині класу губні приголосні поділяємо на зімкнені ([m], [p], [b]) та щілинні ([w], [f] [v]), акустично виражалися: ознакою зімкнення на осцилограмі було коротке збільшення й одразу падіння амплітуди, а вибух мав схожі ознаки, однак за характером коливань він був різкішим, за рахунок більших шумів.

Акустичною ознакою палатальності виступало співвідношення F2 до F3, зокрема наближення другої до третьої і віддалення першої від інших формант. Акустичні дані показали, що загалом для губних характерне звуження в середньопіднебінній зоні в ротовій порожнині й на відміну від складної твердої вимови просування язика вперед при вимові складів з [i], [j]. Тобто губні мають тенденцію до власне м'якості.

Характеризуючи форматні значення лабіальних фонем загалом, зауважимо, що для сонорних визначальними при аналізі є перші дві форманти, значення яких залежить від розташування в ротовій порожнині. Ця риса наближає зазначені фонemi до голосних. Для глухих шумних губних визначальними є три перші форманти. F3 для шумних губних є важливою, оскільки демонструє зміну зон артикуляційного напруження, зокрема активність м'якого піднебіння, надгортанної та гортанної зон, у яких створюється шум.

Аналіз за голосовим джерелом досліджуваних лабіальних показав, що ознакою сонорності, за акустичним аналізом, є затемнена ділянка в межах 200–1300 гц, що маємо на спектрограмах фонем /в/, /m/. Сонорність більш виражена в губно-губному варіантові фонemi /в/, у складі якого більше вокалічних складників, по відношенню до губно-зубного, у якого за рахунок зубного фокусу більше консонантних рис. Шумним губним, до яких належать /f/, /p/, притаманне дещо вище значення формант

у порівнянні з сонорними і дзвінком [b]. Амплітуда коливань шумних губних приголосних є меншою по висоті або й взагалі відсутньою, наприклад, для [p], неперіодичною, переривчастою. Щодо глухості та дзвінкості шумних губних слід сказати, що ознаками глухих лабіальних консонантів, а саме фонеми /f/, /p/, є діапазон реалізації у смузі другої форманти. Virізняльною рисою дзвінкої губної /b/ є діапазон реалізацій та форматний склад, схожий до сонорних, а от нижча амплітуда, її характер вказують на шумове джерело походження.

Характеризуючи алофони, наголосимо на тому, що Леся Вакулук вимовляла /b/ зі збереженням сонорності, тобто в її мовленні домінував губно-губний алофон [w]. Вокалізація в кінцевій позиції слова чи складу системна в телеведучої, а часом в цій позиції навіть спостерігали чергування в/у. А от оглушення в до ф в мовленні представниці західного регіону України поодиноке, що може бути пов'язано як із технічними можливостями передання звуків в акустичному сигналі, так і свідченням порушення нормативної вимови.

Висновки. Такі результати свідчать про потребу продовження вивчення реалізації лабіальних консонантів. Перспективою наступних наукових розвідок стане комплексний аналіз реалізацій губних приголосних фонем із використанням експериментально-фонетичного методу для вивчення індивідуальних мовних систем представників інших регіонів України. Це дозволить сформулювати базу емпіричних даних про функціонування мовних одиниць та тенденцій подальшого розвитку української мовної системи.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бас-Кононенко О. В. Вимовні норми як мірило милозвучності української мови (на матеріалі орфоепічних словників). *Українська мова*. 2019. № 1. С. 103–114. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ukrm_2019_1_10
2. Мосенкіс Ю. Л. Поняття млозвучності української мови. URL: <http://trypillia.narod.ru/articles/mylint.htm>
3. Касьянова О. А. Діапазон варіативності губних приголосних у сучасному українському мовленні (експериментально-фонетичне дослідження): дис. ... канд. філол. наук: 10.02.01. К., 2021. 249 с.+ 174 л.

4. Прокопова Л. І. Соціолект школярів і німецька літературна вимова. Мови європейського культурного ареалу. Розвиток і взаємодія. К.: Довіра, 1995. С. 163–168.

5. Сучасна українська літературна мова. Фонетика / Плющ Н., Бас-Кононенко О., Дудник З., Зубань О. К. : Київський університет, 2002. 173 с.

REFERENCES

1. Bas-Kononenko O. V. Vymovni normy yak mirylo mylozvuchnosti ukrainskoi movy (na materialy orfoepichnykh slovnykiv). Ukrainska mova. 2019. № 1. S. 103–114. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ukrm_2019_1_10

2. Mosenkis Yu. L. Poniattia mlozvuchnosti ukrainskoi movy. URL: <http://trypillia.narod.ru/articles/mylint.htm>

3. Kasianova O. A. Diapazon variatyvnosti hubnykh pryholosnykh u suchasnomu ukrainskomu movlenni (eksperymentalno-fonetychne doslidzhennia): dys... kand. filol. nauk: 10.02.01. K., 2021. 249 s.+ 174l.

4. Prokopova L. I. Sotsiolekt shkolariv i nimetska literaturna vymova. Movy yevropeiskoho kulturnoho arealu. Rozvytok i vzaiedodiia. K.: Dovira, 1995. S. 163–168.

5. Suchasna ukrainska literaturna mova. Fonetyka / Pliushch N., Bas-Kononenko O., Dudnyk Z., Zuban O. K.: Kyivskiy universytet, 2002. 173 s.

Стаття надійшла до редакції 24.06.23

Oleksandra Kasianova, PhD (Philol.), Assist.

ORCID ID: 0000-0002-4351-412X

e-mail: kasianova.oleksandra@knu.ua

Educational and Scientific Institute of Philology

Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv

WHAT DOES VASYL ZEMLIAK SOUND LIKE?

(based on the audiobook "Tykhonia", voiced by Lesia Vakuliuk)

The article deals with the articulatory and acoustic features of labial consonants, determined in the speech of TV presenter Lesia Vakuliuk, who voiced the story "Tykhonia" by Vasyl Zemliak. The range of realization of labial consonants of the TV presenter is characterized, whose speech, on the one hand, can be considered a sample of the Ukrainian literary language with a real typical reflection of the literary norm, that is, with the preservation of quality typical features of labial phonemes, and, on the other hand, demonstrates her individual, social and territorial features determinants. This article is a continuation of the study of the realization of labial consonants, the study of which was started back in 2013 by O. Kasianova. The interest in studying the realization of labial consonants is caused by the fact that in the speech of Ukrainians we notice the replacement of /b/ by /f/, which is evidence of interference

influence – the Russian positional deafening of sonorous noisy consonants. Such a replacement is a gross violation of Ukrainian orthographic norms. In the Russian language, there is a correlation pair based on the feature voiced-voiceless [v] – [f], in contrast to the Ukrainian language, in which at the beginning of a word, before a consonant and at the end of a word after a vowel phoneme /ø/ is indicated, that is, it gets rid of that small particle as well noise inherent in the labial consonant. The interest in the topic is also caused by the fact that linguists have observed a trend over the last several decades to a decrease in the general level of pronunciation quality, which is associated with long-term Ukrainian-Russian interlinguistic relations.

Keywords: *speech, sound, phoneme, labial, consonant, experimental phonetic method, acoustic reception.*

Юрій Ковалів, д-р філол. наук, проф.
ORCID ID: 0000-0002-3262-9837
e-mail: profkovaliv@ukr.net
Навчально-науковий інститут філології
КНУ імені Тараса Шевченка, Київ

ПРОЛЕГОМЕНИ "ХИМЕРНОЇ ПРОЗИ"

Порушено проблему достатньо не з'ясованої в українському літературознавстві "химерної прози", яка має низку суперечливих визначень. Спираючись на традицію сміхової культури, О. Стороженка, П. Куліша, експериментальної прози 20-х років, започаткована романом "Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа молодиця" О. Ільченка, формована в 70-ті роки під час "генерального погрому", вона виявила пасивний протест проти засилля "соцреалізму". Її прихильники, лишаючись в межах офіційного напрямку, знаходили в ньому, як і поетично-філософи, ніші, недосяжні для "політики партії в галузі художньої літератури", писали твори з відмінними жанрово-стильовими характеристиками, поєднаними прийомом умовності, фольклорною інтертекстуальністю, театральністю, лірико-романтичною традицією, характерними "міфологічною" доміантою, міфемною семантикою. "Химерну прозу" треба розглядати як захисну реакцію на "виробничу", "колгоспну", "воєнну", дидактичну імітаційну літературу, експериментальним майданчиком нової епіки. Її специфіка розглядається на прикладі диалогів "Лебедина зграя" і "Зелені млини" В. Земляка, яка теж не підлягає дефініюванню. Тому актуальними лишаються попередні про предмет літературознавчого дослідження, власне пролегомени.

Ключові слова: пролегомени, "химерна проза", "химерний роман", сміхова культура, умовність, гротеск, театральність, міфемна семантика.

Термін "пролегомени" має широкий спектр лексичних значень, різноманітних філософських розумінь від Інб Гальдуна до Ж. Дерріди. У кожному разі йдеться про міркування, котре формулює вихідне поняття про відповідний предмет дослідження, про мету схожого на вступні зауваги попереднього ознайомлення з ним. Певно, такі з'ясування стосуються й "химерної прози", "химерного роману", зважаючи на їхню дефінітивну неясність й смислову розмитість, зумовлену конкретно-історичним періодом

70–80-х років минулого століття, коли називати речі своїми іменами було небезпечно за тотального засилля "соцреалізму", від якого письменники знемагали. Не писати вони не могли. Обслуговувати "політику партії в галузі художньої літератури" не мали бажання, прагнули справжньої творчості, незаангажованої позахудожніми інтересами. Водночас не зважувалися вийти за межі панівного напрямку, як ще робили прихильники "чистої поезії" (Київська школа та ін.) або дисиденти, тому, як і натурфілософи в ліриці, знаходили в ньому шпарини, в котрі не зазірала партноменклатура, зокрема у фольклор й міф. "Химерна проза" була породженням того ж "соцреалізму", зокрема визначального положення літератури "соціалістичної за змістом, національної за формою", що дозволяло народам СРСР апелювати до етнокультури, але в дозволеніх дозах, під "мудрим керівництвом партії".

Називати жанрово-стильове утворення чітким поняттям не було потреби, зате можна було, не викликаючи підозри у відхиленні від "соцреалізму", замість ілюстративних стандартизованих "виробничих" романів зануритися у стихію народної творчості. "Химерна проза" містила в собі своєрідне розуміння літературного явища з приблизним, невиразним знанням про нього, не схильним розкрити своєї сутності ні в конкретно-історичному часі, ні в ретроспективному висвітленні з погляду нашого сьогодення. Тому неминучі різночитання цього поняття, в якому завжди "щось є", невловне, таємниче.

Термін "химерний роман", який іноді зіставляють з "магічним", завдячує метанаративу "Козацькому роду нема переводу, або Козак Мамай і Чужа Молодиця" О. Ільченка, а "химерна проза" – діалогії "Лебедина зграя" й "Зелені млини" В. Земляка. Обидва поняття, відображаючи знакові події 70–80-х років в українській літературі, завдали неабиякого клопоту критиці й літературознавству, нелегко піддавалися дефініюванню, тому що фіксували твори з відмінними жанрово-стильовими характеристиками, хоча й поєднаними прийомом умовності, фольклорною інтертекстуальністю, театральністю, лірико-романтичною традицією, пов'язаними з кризою усного мовлення, котре потребувало "літературної компенсації" [10, с. 5]. Підсумовуючи дискусію в журналах "Дніпро" й "Вітчизна"

на початку 80-х років, котра не дала чіткого прояснення сутності "хімерної прози", В. Брюховецький назвав низку номінативних модифікацій жанру (роман-притча, роман-метафора, роман-сповідь, роман-полеміка, роман-репортаж, роман-хроніка, роман-автопародія, роман-гіпербола і навіть роман-новела) [3, с. 142], що спонукало Л. Новиченка констатувати термін як "дуже умовний і прикладається він загалом до різних творів" [12, с. 137]. Парадоксальне поняття вважали не зовсім вдалим, "робочим" поряд із поняттями на означення прози притчевої, параболічної, "умовно-алегоричної", "алегорично-поетичної", "умовно-фольклорної" тощо [6, с. 244]. Де одні вбачали стильову течію (М. Ільницький) або "жанрово-стильову течію" [3, с. 141–177], там інші – "умовний напрямок нинішнього письменства" [17, с. 187–192]. Іноді спостерігалася понятійна плутанина, коли А. Погрібний називав "хімерну прозу" то окремим жанром [15, с. 24–28], то – стилем [16, с. 150]. А. Кравченко схилився теж до аналогічних ототожнень [8, с. 57–62], вбачав у "хімерному романі" "вияв (різновид) умовної форми сучасного філософського роману" [9, с. 92], залучав до нього "Мальви" Р. Іванчука, "Жбан вина" Р. Федорева, "На полі смиренному" Вал. Шевчука, котрі не вкладаються в цей жанр. Ніна Козачук мала рацію, що значна частина творів, перебуваючи "у зоні пограниччя між різними стильовими явищами" не належить до "хімерної прози", дарма що їм властива умовність зображення [7, с. 9]. А. Кравченко з'ясовував іманентні властивості "хімерної прози" через конструктивну роль концептуальної, характерологічної, ситуативної умовності з притаманною їй "міфологічною" домінантою, міфемною семантикою, що позначилася на жанрово-стильовій двоплановості чи кільккаплановості наративу, в якому панували "пародійність, народне свято", "символічні образи вертепної драми", "умовно-алегоричні персонажі фольклору, [...] філософська підоснова" [8, с. 57–62]. Схожі міркування висловлював М. Ільницький, доповнював М. Павлишин, ("сміх, народна фантастика, історичний колорит" [13, с. 109]), Анна Горнятко-Шумилович (фольклорно-фантастичні мотиви, використання гротеску, сміхової культури [4, с. 4]). Через 20–30 років з'ясувалося, що "хімерна проза" з'явилася на

підставі "відштовхування від соцреалізму", "створення його модифікаційного варіанту шляхом поєднання тоталітарної ідеології з фольклорно-історичним національним контекстом", заміщення "серйозного (героїчного) несерйозним (ігровим)", що супроводжувалося "частковою втратою імперським центром ідеологічного контролю" [19, с. 133–34]. Жанрове утворення виявилось не новим. Воно опосередковано відновлювало традицію народної сміхової культури, шкільної драми, М. Гоголя, П. Куліша, О. Стороженка, експериментальної прози "розстріляного відродження", передусім орнаментальної, іноді з гостро фабульними елементами, дарма що на неї накладали табу.

Інтервал у тринадцять років між романом "Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа молодиця" О. Ільченка й першим твором "Лебедина зграя" діалогії В. Земляка зумовлений штучними перепонами схоластичних полемік про "життєподібні" (реалістичні) й "нежиттєподібні" (не-реалістичні) форми в літературі, супроводжених ототоженням умовних прийомів з неприпустимим для "соцреалізму" формалізмом й "ідеологічно невинуватими поступками модернізму" [9, с. 20]. Ставлення офіційної критики до обох творів мало ознаки подвійного стандарту. Роман "Лебедина зграя" було визнано на п'ятому з'їзді СПУ "значним досягненням української прози", що, здавалось би, знімало упередження до "химерного" жанру, і майже в той же час акад. О. Білодід на сторінках газети "Правда" (1970) звинуватив роман О. Ільченка в націоналізмі. "Химерну прозу" треба розглядати як захисну реакцію під час "генерального погрому", який опосередковано зачепив і радянських письменників. Вони не могли чинити спротив панівному канону, тому, лишаючись лояльними до нього, знайшли нішу в його межах подалі від "політики партії", прагнули "життєвої правди" "з позицій вічності, філософської постановки питань людського буття, "народознавчих" проблем" [1, с. 207], запевняли, що умовні форми "химерного роману" як "своєрідного компромісу влади і літератури" [14, с. 12] не суперечать настановам реалізму [2, с. 12]. Помітним явищем стали твори Є. Гуцала ("Позичений чоловік"), П. Загребельного ("Левине серце"), В. Дрозда (збірка "Білий кінь Шептало", повісті "Маслини", "Самотній вовк"),

Р. Іваничука ("Через перевал"), В. Бабляка ("Жванчик"), М. Іщенка ("Сусіди") та ін. Пожвавлення літературного процесу спонукало до пошуків походження жанру в совіджальській літературі, драматургії рибалтів, сміховій культурі мандрованих дяків, у вертепі, у творчості М. Гоголя [17, с. 187–192], І. Котляревського, О. Стороженка [16, с. 150], Ф. Рабле, Л. Стерна, наводилися типологічні ряди з епікою латиноамериканців Г. Маркеса, Х. Гастуріаса та пов'язаного з ними "магічного реалізму" [13, с. 118], романами Ч. Айтматова, А. Бела, В. Васиlake, Й. Друце, Н. Дунбадзе та інших письменників республік СРСР.

"Химерну прозу" сприймали "експериментальним плацдармом сучасної української романістики, засвідчивши настійну потребу митців у пошуках нових оригінальних форм романного мислення" [9, с. 12], навіть вбачали "місток до постструктуралізму" [11, с. 55]. Зважаючи на прагнення "збагнути національний характер, образи життя і мислення народу, надати часом смішливим діям тих або тих героїв епічної значущості" [16, с. 150], жанр трактували як "відчайдушну спробу встановлення національної ідентичності" [18, с. 270–271]. Певно, дисонансом прозвучала думка М. Павлишина, ніби "химерний роман" "аргументує здебільшого, мабуть, і несвідомо, [...] маргінальність і смішність українського", постає антитезою міської культури, тому що асоціюється "з стихією сільською, відсталою, безперспективною" [13, с. 110–111]. Його припущення спростовують твори, В. Дрозда ("Самотній вовк"), Р. Іваничука ("Через перевал"), П. Загребельного ("Левине серце"), також диалогія "Лебедина зграя" і "Зелені млини" В. Земляка об'єднана теренами Побужжя, селом Вавилон й Глинське, часовим інтервалом від колективізації до весни 1944 р., спільними персонажами, розмежованими на два непримиренні табори комунарів і заможників. Прозаїк віддавав Богові Бонове, а кесарю – кесареве, особливо при зображенні сільського трунаря й філософа Левка Хороброго і його мудрого цапа, купленого за останні копійки у Глинську, названі Фабіанами (кумедний персонаж, балакун; ім'я мученика римського папи, III ст. н. е.). Приєм одивнення викликає асоціації з казкою, коли розважна

тварина вдається до філософувань, сприймається як наділена архетипними рисами сакральна істота, тотем, символ роду, воскресіння, розсудливості й жертви за чужі гріхи. Цап в діалогії попри те, що його не люблять чоловіки й жахаються жінки, позбавлений демонічних властивостей дяблерії й утилітарних якостей, адже не приносить Левку Хороброму жодного прибутку, як би Боніфацій Лясота не запідозрював у цьому дивного чоловіка. Спілкування між обома Фабіанами відтворюють народне уявлення про взаємоперекодування тваринної й людської мови, збіжність розуміння між дуальними персонажами "на кшталт античних філософів та віщунів". Прийом такого діалогу зумовлений соціальними смугами відчуження, котрі зробили флегматичного, немаєтного трунаря Левка Хороброго самотнім серед односельців, дивакуватим, інакшим, власне "мандрівником, [...] блазнем", переповненим "химерами, одвічним пошуком істини" [19, с. 56], змушеним шукати втрачене комунікативне поле з екзистенціалом свободи: "все, що здатне літати, не може належати комусь одному". Він перебуває поза соціумом, тому нічим йому не зобов'язаний. Єдине, що єднає персонажа із суспільством, – трунарство, власне перейнята від Панкрата функція спорядження вавилонян в останню дорогу, яка мала глибший сенс єднання світів живих і мертвих. Постаючи носієм духовних цінностей, втіленням юнґіанського архетипу мудрого старця, він споглядає довкілля, дистанціюється від його прагматики й амбіцій: "з усіх можливих смертей хотів би мати найлегшу – розбитись на гойдалці". Забаганка Левка Хороброго вмотивована, адже гойдалкою відкривалося "найперше весняне свято, про яке мріялось у хатніх закутках цілу зиму", й звершувалося "в перечутті зими", засвідчувався вічний коловорот життя. Події перетікають паралельно в просторі діалогії і в коментарях сільського любомудра, який спочив на вісімдесят третьому році життя, не лишивши по собі "ніяких писаних праць", а на ощадній книжці зазначався "один карбованець (мінімальний початковий внесок вкладника)". Він не має властивостей трикстера, притаманних знедуховненому Климу Синиці, який, порушивши гармонійний екзистенціал вавилонян, по-шахрайськи спровокував їх на кому, ототожнювався

з червоною (кривавою) барвою, амбітно самозізнавався: "мене замішано на червоній глині".

Рукопис першого роману мав початкову назву "Вавилон", викликав асоціації з певним культурним центром, аналогічним столиці історичної, розбещеної Вавилонії (III тис. до н. е.), антитетичної небесному Єрусалиму, дарма що йшлося про село із суперечливою історією, яке, будучи ровесником біблійного Вавилону, ніби існувало з 1240 р., зазнало нападу ординців, пережило розквіт за доби Ягайла, отримало магдебурзьке право разом із Києвом. Наділене давніми етнозвичаями, побузкими типажами, воно переживало соціальні катаклізми першої половини ХХ ст. в силовому полі різновекторних тенденцій. Воно, розташоване на валах, "рештки яких збереглися й донині", зберегло пам'ять про сакральний простір у вигляді "вискнілого розп'яття", на місці якого, "на самім принебесі [...] ніби стояв колись так званий Сонячний камінь". Над центром світоладу підіймався верхній Вавилон з коханням Мальви Кожушної й Володі Яворського, тут, "на самісінькому челепочку" жив Левко Хоробрий, змушений щоразу сходити в профанний Нижній Вавилон, дистанціюючись від нього, рятувати його від приниження й відчаю в епізодах першого заколоту, арешту братів Соколоків, слідства з приводу вбивства Володі Яворського тощо. Схожу функцію виконує і кульгавий музикант Сильвестр Маківка із Зелених Млинів, допомагаючи Яремі Кривому оприподаткувати крадені корови, аби врятувати школярів від голодної смерті в 1933 р., або рятуючи Паню Властовенку й важко пораненого десантника Лелька Лельковича від нацистів. Поняття "брама бога", що стосувалося месопотамського міста, зазнає профанації в контексті радянської семантики, нагадує вавилонське стовпотворіння з метушною, сум'яттям народу, вирваним історичними обставинами з онтологічного ґрунту існування. Тому визначальні міфемі національного буття, передані через натяк в предметній конкретиці, лишаються не декодованими знаками, відомими лише автору, чи йдеться про грушу-спасівчанку Соколоків як "символу давнього й колись великого роду", чи про млин (втілення справедливості) із сторожем Тихоном Пелехатим і бабою Отченашкою, імена яких пов'язані

з тишею й Богом, чи про йорданського "велетенського хреста, напередодні вирубаного з льодовиська й щедро политого червоним буряковим квасом", репрезентованого стражданнями Ісуса, призначеного для єхаристійного дійства й духовного оновлення, котре обернулася кровопролиттям.

Рукопис, опинившись на столі головного редактора журналу "Дніпро" Б. Комара, викликав неоднозначні емоції. Всупереч загальному захопленню редколегії рецензенти Я. Баш і В. Собко знайшли в романі "антирадянський паксвіль". Очевидно, їх насторожило завершення роману на високій ноті з карнавальнотеатралізованим дійством, пов'язаним з культом бога вмирання й воскресання: "Народе мій! Вавилоне мій! Ти маєш властивість відроджуватись, поставати живим із попелу, як ота міфічна птиця фенікс". Автор мусив частково переробити твір, змінити назву на метафору "Лебедина зграя", зняти епіграф – слова з однойменного вірша О. Олеся, котрий спрямовував би читача на адекватне прочитання незвичного тексту, на символіку відродження, краси, вірності. Проте ключ декодування зберігся в міркуваннях Левка Хороброго ("Людський Вавилон часто здавався Фабіанові лебединою зграєю, коли з ватагом, а коли й без ватага, тоді як там взагалі нема руху без ключового, без ведучої пари"), котрі стали своєрідною "увертюрою" всієї діалогії.

Прийоми сміхової культури застосовувалися і при змалюванні буднів німецької окупації, коли вавилоняни не зважали на гебітскомісара Бруно Месмера (наприклад, нехтуючи його заборону, Левко Хоробрий ходив по Вавилону разом з цапом), жили "своїм звичним життям, так, наче ця земля, і сам Вавилон, і небо над ним, запнуте їхніми ж димами, як і всі ці століття чи навіть тисячоліття, продовжують належати їм, а не якомусь німцеві на килимку". "Комічне обігрування трагедій колективізації" [5, с. 376] й Другої світової війни крізь призму сміхової культури й новітнього бурлеску сучасники сприймали "своєрідною опозицією до обов'язкового на той час дотримання вимог соціалістичного реалізму" [10, с. 13]. Подільське село під назвою Вавилон в інтерпретації В. Земляка мала б відродитися після Другої світової війни у топісі Веселих Боковеньок. Автор сподівався розширити межі діалогії в трилогію.

Прозаїк розкрив можливості свого таланту в романах "Лебедина зграя", "Зелені млини", лишаючись в межах "соцреалізму", тільки тому, що вдався до переосмислення народної поетики, до художньої трансформації образної системи фольклору, семантики міфу. То вже була спроба експериментальної прози. Письменник здійснив те, що не вдалося в повістях "Гнівний Стратіон" й "Підполковник Шиманський", котрі відповідали матрицям панівного напрямку.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бернадська Н. І. Український роман: теоретичні проблеми і жанрова еволюція. К. : Академвидав, 2004. 368 с.
2. Білий О. В. Літературний герой у контексті історії. К.: Наукова думка. 1980. 120 с.
3. Брюховецький В. Не садами Семираміди... // *Дніпро*. 1981. Ч. 2. С. 141–147.
4. Горнятко-Шумилович А. Й. Твори Валерія Шевчука як різновид "химерної" прози. Л. : Каменярь, 1999. 34 с.
5. Зборовська Н. Код української літератури. Проект психоісторії новітньої української літератури. К.: Акамевидав, 2002. 502 с.
6. Історія української літератури ХХ століття: У 2 кн. [за ред. В. Дончика]. К. : Либідь, 1995. Кн. 2. Ч. 2. 509 с.
7. Козачук Н. В. Поетика української інтелектуальної прози 1960–90-х рр. : дисерт. ... докт. філол. наук. Івано-Франківськ, 2007. 211 с.
8. Кравченко А. Химерний роман і фольклор / Радянське літературознавство. 1982. Ч. 4. С. 57–62.
9. Кравченко А. Художня умовність в українській радянській прозі. К. : Наукова думка, 1988. 128 с.
10. Куриленко Д. В. Жанрово-стильова поліфонія прози кін. 50–70-х рр. ХХ ст. (на прикладі роману О. Ільченка "Козацькому роду нема переводу, або ж Козак Мамай і Чужа Молодиця", діалогії В. Земляка "Лебедина зграя" та "Зелені Млини"): дисерт. ... канд. філол. наук. К., 2017. 217 с.
11. Мовчан Р. Ще раз про Миколу Хвильового, або *Novo Ludens* в українській прозі 20-х років. / Українська мова і література в середніх школах, ліцеях, гімназіях. 2003. Ч. 3. С. 39–55.
12. Новиченко Л. Стильові складники багатства сучасної прози // *Дніпро*. 1981. Ч. 7. С. 137–143.
13. Павлишин М. Канон та іконостас: Літературно-критичні статті. К. : Час, 1997. 447 с.
14. Підпригора С. В. Романний триптих "Вогненні стовпи" у жанровій системі історичної прози Романа Іванчука : дисерт. ... канд. філол. наук. Миколаїв, 2006. 218 с.
15. Погрибний А. Мода? Новация? Закономерність? О "химерном" жанре в украинской прозе // *Литературное обозрение*. 1980. № 2. С. 24–28.

16. Погрібний А. Сучасний стиль: вдумливість пошуку і підступність моди // *Вітчизна*. 1984. Ч. 12. С. 145–153.
17. Покальчук Ю. Традиції Гоголя і "магічний реалізм" / Юрій Покальчук // *Вітчизна*. 1984. Ч. 4. 187–192.
18. Сподарець В. До питання про "образ світу" української химерної прози / Міжнародний конгрес україністів. Одеса, 26–29 серпня 1999. Літературознавство. Кн. 2.: Доповіді та повідомлення. К., 2002. С. 270–271.
19. Юрчук О. У тіні імперії: Українська література у світлі постколоніальної теорії. К. : ВЦ "Академія", 2013. 224 с.

REFERENCES

- Bernadska N. I. *Ukrayinskyi roman: teoretychni problemy i zhanrova evoliuciia*. K. : Akademydav, 2004. 368 s.
- Bilyi O. V. *Literaturni heroi u konteksti istorii*. K.: Naukova dumka, 1980. 120 s.
- Bryukhovetskyi V. *Ne sadamy Semyramidy...* // *Dnipro*. 1981. Ch. 2. S. 141–147.
- Horniatko-Shumylovych A. Y. *Tvory Valeriia Shevchuka yak riznovyd "khymernoi" prozy*. L. : Kameniari, 1999. 34 s.
- Zborovska N. *Kod ukrayynskoi literatury. Proekt psykhoistorii novitnoi ukrayynskoi literatury*. K. : Akademydav, 2002. 502 s.
- Istoriia ukrayynskoi literatury XX stolittia: U 2 kn.* [za red. V. Donchyka]. K. : Lybid, 1995. Kn. 2. Ch. 2. 509 s.
- Kozachuk N. V. *Poetyka ukrayynskoi intelektualnoi prozy 1960–90-kh rr. : dysert. ... dokt. filol. nauk*. Ivano-Frankivsk, 2007. 211 s.
- Kravchenko A. *Khymernyi roman i folklor / Radianske literaturoznavstvo*. 1982. Ch. 4. S. 57–62.
- Kravchenko A. *Khudozhnya umovnist v ukrayynskii radianskii prozi*. K. : Naukova dumka, 1988. 128 s.
- Kurylenko D. V. *Zhanrovo-stylova polifoniia prozy kin. 50–70-kh rr. XX st. (na prykladi romanu O. Ichenka "Kozatskomu rodu nema perevodu, abo zh Kozak Mamai i Chuzha Molodytsia", dylohii V. Zemliaka "Lebedyna zghraya" ta "Zeleni Mlyny")*: dysert. ... kand. filol. nauk. K., 2017. 217 s.
- Movchan R. *Shche raz pro Mykolu Khvylovoho, abo Hovo Ludens v ukrayynskii prozi 20-kh rokov. / Ukrayynska mova i literatura v serednikh shkolakh, liceiyakh, himnaziyyakh*. 2003. Ch. 3. S. 39–55.
- Novychenko L. *Stylovi skladnyky bahatstva suchasnoi prozy // Dnipro*. 1981. Ch. 7. S. 137–143.
- Pavlyshyn M. *Kanon ta ikonostas: Literaturno-krytychni statii*. K. : Chas, 1997. 447 s.
- Pidopryhora S. V. *Romanni tryptykh "Vohnenni stovpy" u zhanrovii systemi istorychnoi prozy Romana Ivanychuka* : dysert. ... kand. filol. nauk. Mykolaiv, 2006. 218 s.
- Pohrybnyi A. *Moda? Novatsiia? Zakonomernost? O "khymernom" zhanre v ukrayynskoi proze // Lyteraturnoe obozrenye*. 1980. № 2. S. 24–28.
- Pohribnyi A. *Suchasnyi styl: vdumlyvist poshuku i pidstupnist mody // Vitchyzna*. – 1984. – Ch. 12. – S. 145–153.
- Pokalchuk Yu. *Tradytzii Hoholia i "mahichnyi realizm" / Yurii Pokalchuk // Vitchyzna*. 1984. Ch. 4. 187–192.

18. Spodarets V. Do pytannia pro "obraz svitu" ukrayinskoï khymernoï prozy / Mizhnarodnyi konhres ukrayinistiv. Odesa, 26-29 serpnia 1999. Literaturoznavstvo. Kn. 2.: Dopovidi ta povidomlennia. K., 2002. S. 270–271.

19. Yurchuk O. U tini imperii: Ukrayinska literatura u svitli postkolonialnoi teorii. K. : VCz "Akademiia", 2013. 224 s.

Стаття надійшла до редколегії 23.04.23

Yurii Kovaliv, DSc (Philol.), Prof.

ORCID ID: 0000-0002-3262-9837

e-mail: profkovaliv@ukr.net

Educational and Scientific Institute of Philology

Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv

PROLEGOMENA OF "CHIMERY PROSE"

The article deals with the problem of "fanciful prose", which is not sufficiently clarified in Ukrainian literary studies, and which has a number of contradictory definitions. Relying on the tradition of laughing culture, O. Storozhenko, P. Kulish, experimental prose of the 20s, started with the novel "There is no translation for the Cossack family, or Mamai and Stranger's young lady" by O. Ilchenko, formed in the 70s during the "general pogrom", she expressed a passive protest against the dominance of "social realism". Its supporters, staying within the limits of the official direction, found in it, like the poets-natural philosophers, niches that were unattainable for the "party policy in the field of fiction", wrote works with distinctive genre and style characteristics, combined with convention, folklore intertextuality, theatricality, lyrical-romantic tradition, characterized by a "mythological" dominant, mythic semantics. "Quirky prose" should be considered as a defensive reaction to "industrial", "collective farm", "war", didactic imitation literature, an experimental site of the new epic. Its specificity is considered on the example of the dilogy "Flock of Swans" and "Green Mills" by V. Zemliak, which is also not subject to definition. Therefore, the previous ones about the subject of the literary study, the actual prolegomena, remain relevant.

Keywords: prolegomena, "fancy prose", "fancy novel", laughing culture, convention, grotesque, theatricality, mythic semantics.

Наталія Науменко, д-р філол. наук, проф.

ORCID ID: 0000-0002-7340-8985

e-mail: lyutik.0101@gmail.com

Національний університет харчових технологій, Київ

"ТИХОНЯ" ВАСИЛЯ ЗЕМЛЯКА ЯК ВЗІРЕЦЬ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ АНІМАЛІСТИЧНОЇ ПРОЗИ

Окреслено жанрово-стильові та композиційні особливості оповідання "Тихоня" Василя Земляка, яке належить до класичних взірців української анімалістичної прози, як і літератури для дітей, другої половини ХХ століття. Показано, що наскрізний анімалістичний образ (кінь) зумовлює суположення різних поглядів на спілкування людини з твариною, формування моделей поводження з нею як із боку дітей, так і з боку дорослих, пошук точок дотику цих моделей. Тим самим оприявнюються шляхи символізації тварини, характерні, зокрема, для українського світогляду, у свідомості персонажа-підлітка. Своєю чергою, в категоріях жанру архітвір В. Земляка виявляє тенденції поєднання оповідання з новелою, що помітно у динамізмі оповіді та формуванні новелістичного Wendepunkt'у.

Ключові слова: українська проза, творчість Василя Земляка, анімалістика, оповідання, образ, символ, дитина.

Формування світогляду дітей, їхні взаємини з "братами нашими меншими" належать до так званих "вічних" проблем світової літератури. Діти 50–60-х років ХХ століття якісно відрізняються від дітей нинішніх, однак незмінним лишається їхнє прагнення до самовираження, до усвідомлення свого місця у макрокосмосі природи та соціуму.

Є поширена думка, що письменник має бути "ровесником" свого читача. Психологи потверджують цю тезу, розробляючи особливий тренінг: пропонують дорослому в момент душевної скрути пригадати себе п'яти-шестирічним, згадати радощі й турботи, якими жила колишня дитина, "подружитися" з нею, – і відтак стане легше. Відповідно, в анімалістичній прозі тварина,

яка для дитини або підлітка є компонентою їхнього повсякденного життя, стає символом певної риси їхнього характеру, зовнішності, а також активним комунікантом.

Основні характеристики символу канадський літературознавець І. Безпечний синтезував у такому визначенні: "Символ – це троп, що в поетичній мові умовно означає суть якогось явища з певного погляду, який і визначає характер, якість символу. Символами можуть бути предмети, тварини, певні явища, ознаки предметів, дії тощо. У символі завжди наявне приховане порівняння, той чи інший зв'язок з явищами побуту, історичного характеру, з народними переказами тощо" [1, с. 181].

В унісон наведеному визначенню звучить концепція В. Ковальова, згідно з якою українській літературі, що особливо тісно пов'язана з народними віруваннями та уявленнями про світ, органічно притаманна метафоризація "неживого через живе" [9, с. 44].

Саме тому увагу філологів прикуто до анімалістичної символіки в українській мові та літературі. Серед лінгвістичних її досліджень інтерес викликає дисертація Ярослави Шебештян "Сучасна українська літературно-художня зоонімія: функції, склад та структура" (2008). У ній уперше з'ясовано специфіку номінації живих істот, статус літературно-художньої зоонімії в українській національній онімосистемі та зв'язок з іншими класами літературно-художньої ономастики: *"Літературно-художня зоонімія... є також суттєвою ланкою в організації художнього тексту та як спосіб номінації персонажа має значні стилістичні ресурси"* [16, с. 1]. Цей висновок авторки накреслює шляхи новітніх досліджень функціонування анімалістичного символу в літературному тексті, зокрема з позицій наративістики, компаративістики, творення образу персонажа.

У психоаналітичному ключі трактує тваринну образність у доробку Тараса Шевченка Ольга Бігун: *"Зооморфний код Шевченкової метафорики виявляє процес залучення до художньої структури твору магічний струмінь міфологічного, архетипного, несвідомого"* [2, с. 30]. Спостереження це зроблено на основі аналізу анімалістики ліро-епічних творів, особливо – орнітообразів.

Науковці з Ніжина А. Кайдаш та В. Хомич, уживаючи на позначення тваринних символів у літературному творі термін "фауністичні", акцентують на незвичайних конотаціях слів-зоонімів у прозі М. Вінграновського, зокрема на індивідуально-авторському словотворенні та іронічному забарвленні знакових символів [6, с. 245].

Христина Семерин розглядає українську анімалістичну прозу крізь призму поняття "екокритичний дискурс", який розглядає у новій перспективі взаємини людини та природи, і на основі аналізу різножанрових вірців доходить слушного висновку:

"...в українській прозі досі найсильніші позиції має відфольклорна анімалістика з її обов'язковою атрибутикою тварин як символів, алегорій, архетипів чи орнаментального коду. Творче письмо, як засвідчує історія, тонко реагує на трансформації глобальних парадигм мислення. Тож проникнення екологічних дискурсів у контекст національної літератури варто розглядати як синхронізацію з ритмом світової культури" [14].

Звертання письменників-новелістів до анімалістичних образів своїм корінням сягає давньої культури, однією з рис якої є тотемізм [11, с. 176; 15, с. 68]. Микола Зарудний називав Василя Земляка – уродженця Вінниччини – "володарем чарівного коня", згадуючи про те, як письменник любив коней, бо це була не просто любов, успадкована селянським сином, до цієї, такої необхідної в роботі і в житті, тварини. Для нього коні були витвором природи. Без сумніву, ця любов до них прийшла в душу Земляка разом із козацькими народними думами, в яких кінь уособлював вірність людині [12].

У найдавніших віруваннях українського народу образи тварин пов'язувалися з уявленнями про походження роду, виступали його оберегами й були об'єктами обожнення; такими вони є й у наші часи. Це, своєю чергою, зумовлює актуальність нашої статті, мета якої – на основі аналізу оповідання В. Земляка "Тихоня" як вірця української анімалістичної прози II половини ХХ століття виявити, з урахуванням специфіки метажанру "література для дітей", індивідуально-авторські конотації, що їх набуває анімалістичний образ "кінь", та особливості родо-жанрової

дифузії, котра постає завдяки появі цих конотацій. Для досягнення цієї мети поставлено та реалізовано низку завдань: окреслено основний анімалістичний концепт (кінь) у Земляковому оповіданні для дослідження у жанрово-стильовому аспекті; простежено становлення його індивідуально-авторських значень; визначено особливості впливу цього концепту на розвиток нарації з урахуванням специфіки жанру оповідання.

Зазвичай оповідання читається "одним заходом", оскільки для правильного його сприйняття потрібна єдність враження. Оповідання – особливо інтенсивний тип організації художнього часу та простору: воно передбачає "доцентрову зосередженість дії, в ході якої здійснюються *випробування, перевірка персонажа за допомогою однієї або кількох однорідних ситуацій*" [13, с. 152–153]. Іншими словами, в оповіданні розігрується реальний сюжет із "казковими" змістовими елементами, позначеними курсивом у наведеній цитаті. Звідси – сконцентрованість сюжетно-композиційної єдності, одноплановість мовленнєвого стилю та, як наслідок, – невеликий обсяг, від чого залежить темпоритм оповіді та наснаження звичних образів, у тому числі й тваринних.

Людину завжди тягло до коня – надзвичайно благородної тварини. Адже спілкування з ним дарує позитивні емоції, заряд бадьорості та гарний настрій, тому дитина тягнеться до нього інтуїтивно. Задля кращого розуміння сутності анімалістичного образу коня в образно-символічній структурі сучасного українського оповідання доцільно звернутися до класичної малої прози, зокрема до архіву Ольги Кобилянської "Час".

Чуттєві асоціації, пов'язані із анімалістичними образами в свідомості оповідачки цього твору, приводять її до ототожнення зі світом карпатської фауни не лише себе, а й інших її співрозмовників. Зі старою селянкою вона знайомиться, коли та пасе корову: *"Тварини не видко, але від часу до часу дає про неї звістку голос її дзвінка"*. Дочка старої Іллінка, за якою *"хлопці женуться... мов яструби"*, в зовнішньому та внутрішньому портретах виявляє риси водночас кількох живих істот: *"...вела сильного гуцульського коня недбало за гриву... На її лиці було*

знати супокій, який подибуємо в людей, що живуть у найглибшій самоті й духовній рівновазі... "Тигриця", – подумала я мимоволі. Вона мала в собі щось із звинної, скритої сили того звіра. В чім лежала, властиво, та сила, – я не могла відгадати" [8, с. 92].

Саме через ці образи Ольга Кобилянська показує найголовнішу рису характеру, притаманну багатьом її героїням, – незалежність. Зрозуміти це допомагає наскрізний анімалістичний образ коня. Якщо, наприклад, дівчинка з "Impromtu Phantasie" у ставленні до коня виявляла спокій, а "руська мадонна" з "Природи" – спершу відвагу, а потім страх, то поведінка Іллінки є синтезом перебореного страху, суто дитячого відчуття спорідненості з конем і нової доти риси – погордливості: коня вона веде "недбало" і раз у раз плеще його долонею [11, с. 179].

В оповіданні Василя Земляка, написаному в 1954 році, гендерні акценти змінюються: основний сюжетний концентр – спілкування хлопчика з конячиною, "низенькою припишкою каштанкою" із кличкою Тихоня.

Від самого моменту знайомства найдивнішим для Толі – головного героя – є принизливе ставлення до тварини інших людей: "Конячина так собі, але в линку ліпшої не дадуть" [4, с. 687], "Тлумачив... що Тихоня до линки негожа. Так ні, нав'язали..." [4, с. 689] (бригадир Маковей); "Ти багато заробиш цією неробою" [4, с. 688] (дівчата на току). І попервах його думка про Тихоню видається самозаспокоєнням ("Чому ж так собі?.. Конячка як конячка, і все в неї на місці: ноги, грива, хвіст..."), але потім зі слів "усезнаючого автора" випливає правда, якої поки що не знає наш герой:

"...конюхи майже не годують і не поять її, що всі ці дні, як перестали пускати на пашу, вона самотою блукала по стайні, шукала в переїдках вівсяні зерна й невдоволено форкала в порожньому жолобі, ніби нарікала на те, що їй не дають смачного оброку. Але ніколи не чули, щоб Тихоня іржала або біла копитами землю, як інші коні. Хай як зобидять її, а вона мовчить. Тільки й того, що пофоркає в жолобі, озирнеться

туди-сюди й смиренно йде до свого невтішного стійла в куточку стайні. Одне слово – Тихоня...

Інші коні трублять овес, а Тихоня мусить жити голою січкою. Пахучого сіна теж не дають... Це їй кара за те, що вона норавлива, що не вміє ходити ні в плузі, ні в возі, ні підручною, ні в борозні" [4, с. 688].

Короткий прозовий твір, прочитаний на одному подиху, допускає більшу концентрацію змісту тексту, лаконічність, формальну витонченість, густоту стилю. Читач може повільно "смакувати" ваговиту фразу й окрему деталь, тримаючи у свідомості все оповідання [13, с. 153].

Перша фраза твору "Тихоня" окреслює часопростір твору кількома виразними штрихами – *"Толя недовго гостював на бабусиних хлібах"* [4, с. 687]. Відразу зрозуміло, що йтиметься про літні канікули – не вельми тривалі ("недовго"), але проведені у селі ("на бабусиних хлібах"), для школяра сповнені не лише розваг, а й спостережень за дорослим життям і прагнення самому прилучитися до праці. Щоправда, ім'я героя – Анатолій – видає в ньому суто "міську" дитину, де в чому навіть подібну до Винниченкового Толі з оповідання "Федько-халамидник". Порівняймо:

"Це була дитина ніжна, делікатна, смирна. Він завжди виходив надвір трошки боязко, жмурився від сонця й соромливо посміхався своїми невинними синіми очима" [В. Винниченко. 3, с. 215];

"Це був тендітний, бліденький підліток, мало схожий на сільських хлопчаків, огрубілих, засмаглих, немов налаштованих до роботи, їх охоче відправляли в поле, кого до жаток, кого до снопів... а Толя неприкаяно походжав з батіжком, заздрив їм та все натякав заклопотаним бригадирам, що і він робітник" [В. Земляк. 4, с. 687].

Та якщо "ніжний, смирний" персонаж Винниченка насправді виявився зрадливим та егоцентричним, то Толик Василя Земляка, попри не вельми схвальну характеристику на початку, постає чуйним у стосунках із Тихонею та щедрим навіть до незнайомих попутників, яких залюбки частує бабусиними яблуками.

Особливо сильною є сцена першого виходу Толі на роботу з Тихонею:

"...ось перший сніп у молотарку, за ним ще кілька снопів, і дівчата гукнули:

– Линка!

Толя смикнув Тихоню за повід, а вона ані з місця. Легенько стьобнув батіжком – стоїть, горда і непокірна, як камінна статуя. А дівчата гукають:

– Линка!!!

Що робити? Як уплинути на Тихоню?..

– Давай же, давай, чуденька! – відчайдушне благав Толя, згоряючи з сорому: – Тягни, Тихонечко!..

Смикав її за повід, благав, обіцяв золоті гори, але Тихоня була невмолима. І далі незрушно стояла, ніби прикута вухналями до землі.

Тим часом залягла полова, і вже не дівчата, а сам старий Маковей вигукнув спересердя:

– Линка!!!

Та й це не подіяло на Тихоню" [4, с. 688–689].

Новелістичний Wendepunkt цієї ситуації – поява водовоза; до нього оповідач підводив іще раніше, показуючи, як реагувала кобильчина, побачивши криницю: "нащулила вуха, судорожно здригнула цілим тілом..." [4, с. 688]. Лише досхочу напившись води, Тихоня запрацювала на повну силу: "Знову розрісся над током пил-димок, наче хто роздмухав його зсередини. Вужем забігала линка. Толя радів за Тихоню, радів за те, що знайшов спосіб приборкати її норовливість" [4, с. 690], і тут оповідач уже дає читачеві можливість здивуватися, як до такої очевидної речі не додумалися працівники молотарки.

Дитина в будь-яку добу прагне бачити світ красивим і справедливим. Хоча, за висловом Нінелі Заверталюк, розгубленість перед вибором стосунків із соціумом (довкіллям, однолітками, родиною, учителями) не завжди активізує досягнення краси істинного "я" [див. 3, с. 412], саме в Толиній уяві спостереження

за твариною, котру тільки лаяли, замість добре доглядати, вивершуються в такому образному описі:

"...чи то з радощів після вівса, чи з якихось інших своїх міркувань, Тихоня раптом заграла пишним хвостом, гребонула копитами землю і пішла по полю навскач. Хто не бачив комети на небі, то міг побачити її на землі: хвіст і грива розвівались на вітрі, а ноги мовби не торкалися стерні" [4, с. 690]. Власне, весь текст оповідання пересипаний образними порівняннями, що ними Толя наділяє Тихоню: *"вуха... як осінні листки", "стоїть горда і непокірна, як камінна статуя... ніби прикута вухналями до землі", "її очі жевріли радістю", "в її вознистих очах миготіли вікна вагонів", крізь стукіт коліс поїзда йому "почулося кінське іржання, коротке, проникливе"*.

Сучасні фахівці з дитячої психології та реабілітології, окреслюючи особливості спілкування дітей із кіньми, наголошують на тому, що *"подружитися з конем можна і взагалі без слів, бо він дуже добре розуміє мову жестів. Кінь сприймає людину цілісно, особливо реагує на рухи, але звертає увагу і на багато інших речей, навіть на запах. І що дуже важливо, він відчуває доброзичливість і щирість. А взагалі, це ціла філософія"* [7].

У своєму ставленні до Тихоні Толя настільки чуйний, що переймається тим, що вона не відразу бажає працювати на линці, хоч як її до того спонукали; бере на себе її провину, коли вона потолочила кавуни на баштані; відчувається не вельми комфортно, чуючи команду "Линка!", хоча конячина працювала охоче; і навіть перед від'їздом додому, вже за кілька хвилин до поїзда, встигає попередити працівників стайні, щоб не забували добре дбати про його підопічну. І тут наявна деталь, гідна найкращих творів анімалістичної прози, – Тихоня несподівано приходить на вокзал, аби попрощатися з новим приятелем:

"Хтось гукав:

– Толю! Толю!

А басок чергового по станції доводив до відома присутніх, що коням на перон ходити заборонено" [4, с. 691].

Як висновок можна зауважити наступне.

Процес написання дитячого твору потребує особливих зусиль. Діти не сприймуть удаваної, несправжньої зацікавленості. Письменник, вибудовуючи проблемно-тематичний ряд твору, події та конфлікти, повинен переконливо пов'язати їх із психологією того чи того віку, життєвим досвідом читача, уникаючи, однак, спрощення.

Погляди на природу, на кожну з її істот відмінні залежно від того, якого віку є оповідач або герой оповідання. Якщо це дитина, як у "Тихоні" Василя Земляка, то для неї іманентним є відчуття єдності зі світом природи, – у кожній рослині або тварині вона бачає тотемних Батька, Матір, покровителя свого роду.

Проблеми, порушені в оповіданні В. Земляка, і нині змушують замислитися про майбутнє юного покоління, про те, якими на початку XXI століття ми прагнемо бачити дітей різного віку. Автор здійснює фронтальний зріз важливих соціальних, морально-етичних проблем через відтворення найтонших душевних порухів свого невигаданого героя, зокрема – у його спілкуванні з тваринами. При цьому прозаїк демонструє глибинне художнє осмислення внутрішньої, душевно-психічної організації персонажа, що дозволило стверджувати про репрезентацію в тексті "Тихоні" сув'язі елементів оповідання та новели.

Подальші дослідження анімалістичних образів у творах української літератури допоможуть розширити спектр тваринних символів та їхніх тлумачень, окреслити мовностилістичні прийоми їх творення з огляду на індивідуальну майстерність автора, а також установити шляхи формування їхніх нових конотацій у різні періоди розвитку національного письменства.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Безпечний І. Теорія літератури. К.: Смолоскип, 2009. 388 с.
2. Бігун О. М. Зооморфна метафорика в поезії Тараса Шевченка. *Література. Фольклор. Проблеми поетики*. Вип. 36. К.: Вид-во Київського національного університету імені Тараса Шевченка, 2012. С. 23–30.
3. Винниченко В. К. Вибрані твори. К.: Сакцент-Плюс, 2005. 256 с.
4. Заверталюк Н. І. Екзистенційна проблематика оповідань В. Винниченка для дітей і про дітей. *Актуальні проблеми слов'янської філології: міжвуз. зб. наук. статей* / відп. ред. В. А. Зарва. Вип. XX: Лінгвістика і літературознавство. Донецьк: ТОВ "Юго-Восток Лтд.", 2009. С. 412–418.

5. Земляк В. С. Тихоня. *Лебедина зграя. Вибрані твори*. К.: Вид-во Україна, 2005. С. 687–692.
6. Кайдаш А. М., Хомич В. І. Фауністичні образи в прозі Миколи Вінграновського: лінгвостилістичний аспект. *Література та культура Полісся. Серія "Філологічні науки"*. 2020. № 14. Ніжин, 2020. С. 241–247.
7. Кінна терапія проти стресу. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-regions/3679672-kinna-terapia-proti-stresu.html> (дата звернення 29.04.2023)
8. Кобилянська О. Ю. Вибрані твори / упоряд. Ф. Погребенник. Л.: Каменяр, 1982. 271 с.
9. Ковальов В. Виразальні засоби українського художнього мовлення. Херсон: Вид-во ХДУ, 1991. 113 с.
10. Костюк В., Денисенко В. Модерн як поле експерименту. Комічне, фрагмент, інтертекстуальність. К., 2002. 175 с.
11. Науменко Н. В. Образ макросвіту у мікросвіті художнього твору: символ у формозмістовому полі української новели. К.: Вид-во "Сталь", 2013. 356 с.
12. Поляруш Н. С. Феномен Василя Земляка. URL: <https://web.archive.org/web/20171220002620/http://www.library.vn.ua/publications/2003/zemlyak03.html> (дата звернення 25.04.2023)
13. Семенюк Г. Ф., Гуляк А. Б., Науменко Н. В. Літературна майстерність письменника: підручник. К: Видавництво "Сталь", 2015. 405 с.
14. Семерин Х. Тварина в сучасній українській прозі. URL: https://kontur.media/animal_suchukrlit (дата звернення 28.04.2023)
15. Троценко О. В. Тотемізм як можливий фактор формування архетипних форм ментальності. *Гуманітарний часопис*. 2007. № 2. С. 68–75.
16. Шебештян Я. М. Сучасна українська літературно-художня зоонімія: функції, склад та структура: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02.01. Ужгород, 2008. 22 с.

REFERENCES

1. Bezpechnyi I. *Teoriia literatury*. K.: Smoloskyp, 2009. 388 s.
2. Bihun O. M. Zoomorfna metaforyka v poezii Tarasa Shevchenka. *Literatura. Folklor. Problemy poetyky*. Vyp. 36. K.: Vyd-vo Kyivskoho natsionalnoho universytetu imeni Tarasa Shevchenka, 2012. S. 23–30.
3. Vynnychenko V. K. *Vybrani tvory*. K.: Saksent-Plius, 2005. 256 s.
4. Zavertaliuk N. I. Ekzyzentsiina problematyka opovidan V. Vynnychenka dlia ditei i pro ditei. *Aktualni problemy slovianskoi filolohii: mizhvuz. zb. nauk. statei / vidp. red. V. A. Zarva. Vyp. XX: Linhvistyka i literaturoznavstvo*. Donetsk: TOV "Iuho-Vostok Ltd.", 2009. S. 412–418.
5. Zemliak V. S. Tykhonia. *Lebedyna zghraia. Vybrani tvory*. K.: Vyd-vo Ukraina, 2005. S. 687–692.
6. Kaidash A. M., Khomych V. I. Faunistychni obrazu v prozi Mykoly Vinhranovskoho: lnhvostylistychnyi aspekt. *Literatura ta kultura Polissia. Seriiia "Filolohichni nauky"*. 2020. № 14. Nizhyn, 2020. S. 241–247.

7. Kinna terapiia proty stresu. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-regions/3679672-kinna-terapia-proti-stresu.html> (access date 29.04.2023)
8. Kobylanska O. Yu. Vybrani tvory / uporiad. F. Pohrebennyk. L.: Kameniar, 1982. 271 s.
9. Kovalov V. Vyrachalni zasoby ukrainskoho khudozhnogo movlennia. Kherson: Vyd-vo KhDU, 1991. 113 s.
10. Kostiuk V., Denysenko V. Modern yak pole eksperymentu. Komichne, frahment, intertekstualnist. K., 2002. 175 s.
11. Naumenko N. V. Obraz makrosvitu u mikrosviti khudozhnogo tvoruv: symvol u formozmistovomu poli ukrainskoi novely. K.: Vyd-vo "Stal", 2013. 356 s.
12. Poliarush N. S. Fenomen Vasylia Zemliaka. URL: <https://web.archive.org/web/20171220002620/http://www.library.vn.ua/publications/2003/zemlyak03.html> (access date 25.04.2023)
13. Semeniuk H. F., Huliak A. B., Naumenko N. V. Literaturna maisternist pysmennyka: pidruchnyk. K.: Vydavnytstvo "Stal", 2015. 405 s.
14. Semeryn Kh. Tvaryna v suchasni ukrainskii prozi. URL: https://kontur.media/animal_suchukrlit (access date 28.04.2023)
15. Trotsenko O. V. Totemizm yak mozhlyvyi faktor formuvannia arkhetyptykh form mentalnosti. *Humanitarnyi chasopys*. 2007. № 2. S. 68–75.
16. Shebeshtian Ya. M. Suchasna ukrainska literaturno-khudozhnia zoonimii: funktsii, sklad ta struktura: avtoref. dys. ... kand. filol. nauk: 10.02.01. Uzhhorod, 2008. 22 s.

Стаття надійшла до редколегії 29.03.23

Nataliia Naumenko, DSc (Philol.), Prof.

ORCID ID: 0000-0002-7340-8985

e-mail: lyutik.0101@gmail.com

National University of Food Technologies, Kyiv

"TYKHONIA" BY VASYL ZEMLIAK AS THE SPECIMEN OF MODERN UKRAINIAN ANIMALISTIC PROSE

The author of the article outlined the generic-stylistic and compositional peculiarities of the story 'Tykhonia' ('Quiet') by Vasyl Zemliak, which belongs to the classical samples of the 20th century Ukrainian animalistic prose, as well as the literature for children. Apparently, formation of a child's worldview and, what is more essential, child's interactions with 'the smaller ones' belong to the archetypal problems of the world literature. There was shown that the through animalistic image, which is 'a horse' in the story analyzed, conditioned the juxtaposition of different viewpoints on the communication between a human and an animal, the formation of patterns of treating the animal by both children and adults, and thenceforth the search for the contact points of these patterns. This is the way to reveal the trends of symbolizing an animal, typical for Ukrainian worldview likewise, in the consciousness of a teenage character. In turn, V. Zemliak's prose work displays the tendencies to combine the

elements of a short story and a novella, which is evident in dynamism of the narration and formation of typically novelistic Wendepunkt (a counterpoint, in other words).

The problems raised in the story by Vasyl Zemliak are relevant in our days since they make a reader think over which we wish to see the 21st century Ukrainian children like. The writer accomplished the thorough extrapolation of important social and ethical problems on displaying the subtle mental movements of the nonfictional character, in particular – the latter's communication with an animal. Further researches in this field would help to expand the range of animalistic symbols and their interpretations, outline the linguistic means to create them regarding the writer's individual mastery, and trace the ways of formation of their new connotations in different periods of the literary process.

Keywords: *Ukrainian prose, V. Zemliak's works, animalistics, story, image, symbol, child.*

Олена Пилипей, канд. філол. наук
ORCID ID: 0000-0003-4711-0613
e-mail: 19lena78pylypei@gmail.com
Український медичний ліцей
НМУ імені О. О. Богомольця, Київ
асоціація "Український дім",
Сен-Жермен-ан-Лей, Франція

**ХУДОЖНЄ ВТІЛЕННЯ АВТОРСЬКОЇ ПОЗИЦІЇ
В УКРАЇНСЬКІЙ ТА ФРАНЦУЗЬКІЙ МАЛІЙ ПРОЗІ
СЕРЕДИНИ ХХ СТОЛІТТЯ
(на матеріалі текстів Василя Земляка "Тихоня"
та Жана Жіоно "Чоловік, що саджав дерева")**

Ідеться про особливості вираження позиції автора в творах українського та французького авторів середини ХХ століття. Проаналізовано художні прийоми і засоби актуалізації авторської свідомості у творах В. Земляка та Ж. Жіоно, виокремлено авторські точки зору, висловлені в їхніх творах, розглянуто притаманні саме їм художні прийоми та засоби втілення авторської позиції.

Ключові слова: авторська позиція, авторська точка зору, регіональна література, химерна проза, ремінісценція, організація повісткування, позасюжетні елементи, обрамлення.

Історія дослідження питання. Наукова проблема дослідження авторської позиції у художньому творі має ґрунтовну теоретичну розробку в національному й світовому літературознавстві впродовж усього ХХ століття. Серед літературознавців, які займалися і займаються розробкою проблеми автора та його позиції у творі, можна назвати М. М. Бахтіна, Н. К. Бонєцьку, В. В. Виноградова, Л. Я. Гінзбург, А. Л. Гришуніна, Г. А. Гуковського, М. Х. Гуменного, В. Б. Катаєва, Б. О. Кормана, Ю. М. Лотмана, Д. Є. Максимова, Ю. В. Манна, Л. А. Мешкову, К. Г. Петросова, С. Руссову, В. О. Світельського, В. Л. Смілянську, Н. Степанова, Л. Б. Стрюк, Д. М. Тамарченко, В. Г. Терещенко, К. П. Фролову та ін. Теоретична розробка цього питання потребує деталізації на конкретному літературному матеріалі.

Крім того, творчість представників різних культур і літератур, українця В. Земляка та француза Ж. Жіюно, в контексті розвитку європейської малої прози середини ХХ століття демонструє спільну тенденцію до рефлексії про людину, її місце в житті, її екзистенційний вимір. Ці рефлексії втілюються на різному національному ґрунті. Тому цікавим видається розглянути твори авторів одного періоду, але різних за культурним і ментальним світосприйняттям.

Метою статті є розгляд особливостей художнього втілення авторської позиції в українській та французькій малій прозі середини ХХ століття на матеріалі творів В. Земляка "Тихоня" та Ж. Жіюно "Чоловік, що саджав дерева". **Предмет** дослідження становить специфіка художнього вираження авторської позиції. **Об'єктом** є оповідання "Тихоня" В. Земляка і "Чоловік, що саджав дерева" Ж. Жіюно.

Методологія. Для розв'язання поставленої проблеми використано такі методи дослідження, як системно-естетичний, історико-культурний, історико-порівняльний, комплексний текстуальний аналіз, синтез матеріалу тощо.

Виклад основного матеріалу. Організаційним началом художньої структури тексту є творча індивідуальність митця, яка визначає своєрідність, оригінальність, особистісне світобачення і світовідчуття, втілені у творі. Єдність усіх компонентів художнього твору зумовлює образ автора як "втілення суті твору, що об'єднує всю систему мовних структур персонажів у їх співвідношенні з оповідачем... і через них є ідейно-стилістичним уособленням, фокусом цілого..." [2, с. 181]. Авторська позиція є вираженням ставлення автора до дійсності. Авторське світосприйняття надзвичайно важливе в проблематико-ідейній та художній організації його творів.

Досліджуючи авторську позицію у творі, ми пізнаємо світорозуміння іншої людини. "Побачити і зрозуміти автора твору – означає побачити і зрозуміти іншу, чужу свідомість та її світ, тобто інший суб'єкт [1, с. 320]. Позиція автора у творі виражається за допомогою художніх засобів і прийомів її вираження: "...все, що є у творі, – це засіб вираження авторської свідомості" [5, с. 53].

З часів своєї появи творчість українського письменника В. Земляка привернула увагу дослідників, зокрема О. Бабишкіна, А. Берегуляка, Л. Боярської, І. Дзюби, В. Дончика, М. Ільницького, Г. Клочека, А. Кравченко, П. Майдаченка, Н. Мелешенко, Г. Насмінчук, А. Погрібного, Г. Сивоконя та ін. Як зазначав М. Стельмах, даючи оцінку вже раннім творам В. Земляка: "В українську літературу прийшов ще один письменник, зі своїми поетичними шуканнями, з романтичним поглядом на світ, зі знанням життя і людей, про яких він пише...[...]...від його перших книг повіяло "зеленим пахучим шумом Полісся і свіжістю молодого таланту" [6, с. 21]. Творчість В. Земляка в українській літературі пов'язується в першу чергу, з розвитком химерної прози 60–70-х років ХХ ст. У творчому доробку В. Земляка це велика проза, зокрема "Зелені млини", "Лебедина зграя". Проте мала проза письменника залишалася поза увагою літературознавців, тим більше в аспекті втілення авторської позиції.

У малій прозі В. Земляка увага привертається до звичайної людини, зокрема до дитини, її переживань, думок, почувань. У середині ХХ ст. в українській літературі це досить актуальна тема, оскільки відбувається повернення до теми маленької простої людини, її цінності відповідно до її морально-етичних імперативів. Так, у невеличкому оповідання "Тихоня" (1954) В. Земляк подає простий побутовий епізод з життя хлопчика Толі, який приїхав у село до бабусі погостювати й долучився до сільської атмосфери.

У назву твору винесено прізвисько коня Тихоня, з яким подружився Толя під час роботи на сільському полі. Це прізвисько стає характеристикою емоційно-психологічного стану тварини, але ця тварина дуже схожа на самого хлопчика: "Це був тендітний, бліденький підліток, мало схожий на сільських хлопчаків, огрубілих, засмаглих, немов налаштованих до роботи, їх охоче відправляли в поле, кого до жаток, кого до снопів, навіть найменшого з них, пустуна Петрика, взяли у водовози, а Толя неприкаяно походжав батіжком, заздрив їм та все натякав заклопотаним бригадирам, що і він робітник" [3, с. 152]. Тихий, скромний хлопець і нічим не примітна конячка мають багато спільного.

Автор організовує повісткування від 3-ої особи розповідача, який впроваджує об'єктивний спосіб оповіді у творі. Сюжет будується на активному використанні діалогів та полілогів. Головний персонаж – дитина. Цим автор акцентує на передачі безпосереднього, широкого сприйняття світу. Тоді, коли всі дорослі махнули рукою на Тихоню, що вона не годна до роботи, Толя повірив у неї, і вона відповіла взаємною прив'язаністю до хлопчика. Толя вперше бачить цю конячку, у нього немає упередженого ставлення. Через внутрішнє мовлення Толі автором підкреслюється щире ставлення хлопчика до тварини: «Чому ж "так собі"? – дивувався Толя, несміливо підступаючи до Тихоні. – Конячка як конячка, і все в неї на місці: ноги, грива, хвіст...» [3, с. 153]; «"Ні, досить пристойна конячка", – вирішив Толя, догідливо розправляючи їй таку ж, як і хвіст, пишну смоляну гриву, в якій посіялись реп'яхи» [3, с. 153]; "Давай же, давай, чудненька! – відчайдушне благав Толя, згоряючи з сорому: – Тягни, Тихонечко!.." [3, с. 154].

Ставлення інших персонажів до Тихоні подається за допомогою контрасту, наприклад, Маковей: "Це Тихоня. Конячина так собі, та в линку ліпшої не дадуть" [3, с. 153]; "Гони її, анахтему, під три чорти!" [3, 153]; або дівчат: "– Ти багато заробиш цією неробою!"; [3, с. 154].

Ставлення Толі до Тихоні й ставлення інших персонажів до Тихоні будується на контрасті, який містить елемент персоніфікації "помилувався нею... біла лисинка на розумнім чолі, добрі вологі очі..." [3, с. 153]. Дбайливе, лагідне ставлення Толі до конячки слугує характеристикою самого Толі: "Вибирав якнайобережніше, аби не завдати Тихоні болю" [3, с. 153]; "Ласкаво припрошував: – Їж, Тихоню, пий, Тихоню!" [3, с. 154]; "...але був з нею ще ласкавіший, ніж звичайно. Жодного разу не торкнув її батіжком, на стоянках розчісував їй смоляну гриву..." [3, с. 156].

Автор передає психологічно-емоційний стан хлопчика через його переживання, що він не справиться з роботою на скиртуванні соломи: "У скронях застукали молоточки, в очах зарябіло, і він нічого не бачив, окрім Тихоні, прирослої до землі, та грізної постаті Маковей на столі молотарки" [3, с. 155].

Добре ставлення Толі до коня відродило у Тихоні довіру до людини. Кінь прийшов провести на перон свого маленького господаря, коли той їхав до міста. Звичайний сюжет з сільського життя акцентує увагу на авторській ідеї віри в добро, зв'язку людини і тварини.

У французькій літературі творчість Ж. Жіоно є однією з найвизначніших і найпотужніших у ХХ столітті (Л. Фурко). Його твори належать до так званого "регіонального" роману, періодом розквіту якого вважається перша третина ХХ ст. (М. Женевуа, А. Пурра, Е. Перошон, М. Бедель, М. Жуандо, П. Казен, Ж. Куртелін, Г. Шевальє. М. Еме та ін.). "Регіональна" література характеризується зосередженням на деталях і характеристиках певного регіону країни. Вона передає специфічні риси місцевості, місцевий колорит, менталітет. Як пише Ж. Естоньє, провінційний або регіональний роман, мов "сімейний портрет" [8, с. 317].

Ж. Жіоно у своїх творах відтворює ідилію й життя французького патріархального селянина. Для нього на першому плані захват від природного порядку та індивідуальної свободи, які несумісні з сучасним світом [11, с. 302]. Для творчості Ж. Жіоно дуже важливим є поняття індивідуальної свободи, як зазначає П. Сітрон, французький дослідник творчості Ж. Жіоно: "...глибока потреба у свободі... є в основі його природи..." [7, с. 179]. Інший французький літературознавець так характеризує стиль творів Ж. Жіоно: "...відчуються тонкі нарративні комбінації, які свідчать про його віртуозність. Вражаючий поет-матеріаліст та чарівний оповідач ...захоплення, чуттєвість, ритмічність ніжного слова веде до життєвої експресії імпульсів містичного матеріалізму, та до переваг у формі" [9, с. 471].

Новела "Чоловік, що саджав дерева" написана 1953 року. Привертає увагу той факт, що новела має супровідний лист, написаний автором пізніше 1957 року до Голови водного та лісового господарства у Діні, пана Вольдерона. У цьому листі письменник пояснює деякі моменти стосовно свого твору. Автор зазначає, що персонаж "Ельзеар Буфф'є є персонажем вигаданим" [4]. Далі Ж. Жіоно пояснює мету написання твору – "розбудити в людях любов до дерев, або точніше, заохотити людей саджати дерева... Та судячи з результату, я досяг своєї мети завдяки тому

вигаданому персонажу" [4]. Таким чином, у цьому листі автор наголошує на соціальному резонансі своєї новели.

В аспекті реалізації авторської позиції слід відзначити цікаву форму цього твору. Новела має художнє обрамлення: починається моральним висновком і закінчується моральними роздумами про сутність людини, її призначення у світі. Ці позасюжетні елементи споріднюють цей твір з байкою. А фабула, розповідаючи історію знайомства оповідача з чоловіком, що саджав дерева, ніби ілюструє філософські роздуми, висловлені в обрамленні.

Авторська позиція Ж. Жіюно характеризується детальним описом місцевості з точними географічними назвами (Прованс, р. Дюранс, р. Дрома, рівнини Комта Венессен, Мон-Ванту, департамент Нижні Альпи, область Воклюз). Для автора дуже важлива ця деталізація, це як закорінення в світ маленької батьківщини. Як зазначає Анрі Годар, "ця локалізація очевидна, однак ніколи не була однозначною. Коли Жіюно згадує реальні назви, він переносить їх у вигаданий світ....[...]...Географічні реалії непомітно занурені у вигадку. Назв міст, сіл, річок, пагорбів або вершин було б ще більше. Прованс був би завжди там, не будучи там...." [10, с. 11].

Своєрідним засобом актуалізації авторської позиції є назва твору Ж. Жіюно, яка вказує на характеристику головного персонажа за родом діяльності – "Чоловік, що саджав дерева". Цікавим є те, що дієслово у назві твору в перекладі українською мовою передано формою недоконаного виду, що відповідає у французькій мові часовій формі *imparfait*, що виражає семантику дії, незавершеної в часі. Е. Буфф'є саджав дерева протягом усього життя до самої смерті. Саджання дерев безперервне як надія на відродження і природи, і людини.

У портретній характеристиці персонажа Ельзеара Буфф'є Ж. Жіюно акцентує увагу на його психологічному стані: "Цей чоловік говорив мало. Загалом це притаманно самотнім, утім відчувалося, що він упевнений у собі, та йому можна довіряти" [4, с. 2]. Разом із тим авторська точка зору фіксується на матеріально-побутовій характеристиці персонажа: "Я помітив, що пастух чисто поголений, що всі гудзики в нього міцно пришиті, а весь його одяг старанно залатано – латок було не

видно" [4, с. 2]. Е. Буфф'є являє собою людину, упевнену в своїх діях: "Я ніколи не бачив, щоб він вагався чи мав сумніви у чомусь. Так таки Бог відає, коли у справі є Його рука!" [4, с. 5].

Наголошено на емоційно-психологічному стані Буфф'є та його впливі на оповідача: "Товариство цього чоловіка мені приносило спокій... він справляв враження людини, яку ніщо не могло стурбувати" [4, с. 3]. Е. Буфф'є справляє враження на оповідача. Після знайомства з ним спогади про цього вівчара оповідач проносить крізь війну: "Ще напередодні я почав згадувати пастуха, що саджав дерева" [4, с. 4]. Згадка про Е. Буфф'є ніби допомагає вижити: "Коли б згадати, що все це зробив своїми руками той чоловік, вклавши у цю справу свою душу – без застосування будь-яких технічних засобів – то можна усвідомити, що люди можуть бути настільки ж дієвими, як і Бог, не тільки у справі руйнуванні" [4, с. 4]. З вуст оповідача дізнаємося історію цього вівчара: "Вже три роки на самоті він саджав дерева. Посадив їх він уже сто тисяч. З них зійшли тільки двадцять тисяч... Його ім'я було Ельзеар Буфф'є. Тримав у долині свою ферму. Саме там він прожив все життя. Він утратив єдиного сина, а відтак і жінку. Тоді він усамітнівся, і насолоджувався спокійним життям зі своїми вівцями та псом. Він дійшов висновку, що цей край вмирає через те, що тут немає дерев, та додав, що оскільки в нього не було ніяких важливих справ, він вирішив виправити такий стан речей" [4, с. 3-4].

В образі Е. Буфф'є автор трансформує точку зору на самотність, що це таке, як людина почувається в цьому. Фактично, самотність – це одна з головних рис Е. Буфф'є, яка йому допомагає, подобається йому: "Аби уявити собі точніше цей надзвичайний характер, слід пам'ятати, що працював він у цілковитій самотності – у самотності настільки повній, що під кінець життя утратив звичку говорити. А може, він не бачив у цьому необхідности" [4]; "Він умів цінити працю. Він також умів мовчати" [4]; "Спокійна та розмірена праця, життєдайне гірське повітря, помірність, а особливо спокій душі дали цьому старцю багатирське здоров'я. Він був атлетом від Бога. "Цікаво, скільки ще гектарів він збирається засадити?", подумав я про себе" [4]. Самотність не розчаровує людину, а навпаки наповнює, надихає. Самотність для самоусвідомлення свого єства і своїх дій.

Закінчується новела роздумами оповідача про людину взагалі, використовуючи біблійну ремінісценцію про ханаанську землю: "Коли я міркую про те, що одна людина, спираючись лише на власні фізичні та моральні сили, сама подужала воскресити цю ханаанську землю, я доходжу висновку, що попри все, людська істота є гідна захоплення. Але коли зважити на те, скільки було треба душевної завзятості, самовідданості та щедрості, аби отримати такого результату, мене охоплює почуття надзвичайної поваги до цього літнього неосвіченого селянина, який зміг виконати працю гідну Бога" [4]. Згадка про ханаанську землю сакралізує вчинок персонажа, автор підносить значення саджання дерев, працю гідну Бога. У цьому авторське розуміння сили людини, яка робить благі справи.

Висновки. Отже, на основі проведеного аналізу творів двох письменників в аспекті вияву авторської позиції, можна зазначити, що кожен з авторів використав свій арсенал художніх прийомів і засобів для цього.

В оповіданні "Тихоня" В. Земляка автор виявляє свою авторську точку зору на зв'язок людини і природи (тварини). Для твору В. Земляка характерними в аспекті втілення авторської позиції є назва твору, принцип повісткування від 3-ої особи, портретна характеристика персонажа, прийом контрасту, акцент на емоційно-психологічному стані людини.

У своєму творі "Чоловік, що саджав дерева" Ж. Жіноно реалізує авторську точку зору на самотність, на зв'язок людини і природи, на реалізацію особистості. Серед художніх прийомів і засобів втілення цієї позиції можна відзначити важливу роль позасюжетних елементів, зокрема супровідний лист до твору, художнє обрамлення, які виражають морально-етичний погляд автора. Також назва твору, портретна характеристика персонажа, принцип організації повісткування від 1-ої особи, через яку відбувається розповідь про історію головного персонажа, його взаємодію з оповідачем. Цікавим є використання біблійної ремінісценції (згадка про ханаанську землю), емоційно-психологічний стан персонажа та його вплив на оповідача, детальний опис місцевості.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бахтін М. Проблема тексту у лінгвістиці, філології та інших гуманітарних науках: Досвід філологічного аналізу // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. М. Зубрицької. Л.: Літопис, 1996. С. 318–322.
2. Виноградов В. О теории художественной речи. М.: Высш. шк., 1971.
3. Земляк В. Тихоня / Земляк. В. Твори у 4 т. К., 1984. Т. 4. С. 152–157.
4. Жіоно Ж. Чоловік, що саджав дерева / Переклад з французької: Андрій Андрусак. Режим доступу: <http://www.pinetum.org/GionoUR.htm>
5. Островська А. С. Форми вираження авторської свідомості в творчості письменників нової генерації к. XIX – п. XX ст. (на матеріалі малої прози В. Стефаніка, О. Кобилянської, М. Коцюбинського): Автореф. ... канд. філол. наук. Дніпропетровськ, 1999.
6. Стельмах М. Лист до Василя Земляка // *Дніпро*. 1981. № 6–7. С. 21.
7. Citron. Giono. Paris, 1995. P. 179.
8. Estaunié. J. Roman et Province / J. Estaunié. – 1 vol in 16. – Laffont, 1943. – 317 p.
9. Fourcaut L. Giono Jean 1895 – 1970 / L. Fourcaut // *Encyclopedia universalis*. – Paris: Encyclopedia Universalis France 1989. Corpus 10: Furtwangler – Guerre de cent ans. P. 471–473.
10. Godar H. Avant-propos Jean Giono. Provence. Textes reunis et presents par Henri Godar. Gallimard, 1993. P. 9–18.
11. Nartau C., Nouailhac I. Litterature fraincaise. Les grands mouvements litteraires du Moyen Age au XX siecle. – P.: Libro, 2010. – 382 p.

REFERENCES

1. Bakhtin M. Problema tekstu u linhvistytsi, filolohii ta inshykh humanitarnykh naukakh: Dosvid filolohichnoho analizu // Antolohiia svitovoi literaturno-krytychnoi dumky XX st. / Za red. M. Zubrytskoi. L.: Litopys, 1996. S. 318–322.
2. Vynohradov V. O teorii khudozhestvennoi rechy. M.: Vyssh. shk., 1971.
3. Zemliak V. Tykhonia / Zemliak. V. Tvory u 4 t. K., 1984. T. 4. S. 152–157.
4. Zhiono Zh. Cholovik, shho sadzhav dereva / Pereklad z francuzkoi: Andrii Andrusiak. Rezhym dostupu: <http://www.pinetum.org/GionoUR.htm>
5. Ostrovska A. S. Formy vyrazhennia avtorskoi svidomosti v tvorchosti pysmennykiv novoi heneratsii k. XIX – p. XX st. (na materialii maloi prozy V. Stefanyka, O. Kobylyanskoi, M. Kotsiubynskoho): Avtoref. ... kand. filol. nauk. Dnipropetrovsk, 1999.
6. Stelmakh M. Lyst do Vasyliia Zemliaka // *Dnipro*. – 1981. № 6–7. S. 21.
7. Citron. Giono. Paris, 1995. P. 179.
8. Estaunié. J. Roman et Province / J. Estaunié. 1 vol in 16. Laffont, 1943. 317 p.
9. Fourcaut L. Giono Jean 1895 – 1970 / L. Fourcaut // *Encyclopedia universalis*. – Paris: Encyclopedia Universalis France 1989. Corpus 10: Furtwangler. Guerre de cent ans. P. 471–473.
10. Godar H. Avant-propos Jean Giono. Provence. Textes reunis et presents par Henri Godar. Gallimard, 1993. P. 9–18.
11. Nartau C., Nouailhac I. Litterature fraincaise. Les grands mouvements litteraires du Moyen Age au XX siecle. P.: Libro, 2010. 382 p.

Стаття надійшла до редколегії 22.04.23

Olena Pylypei, PhD (Philol.)
ORCID ID: 0000-0003-4711-0613
e-mail: 19lena78pylypei@gmail.com
Ukrainian Medical Lyceum of O. O. Bogomolets
National Medical University, Kyiv
the association "The House Ukrainian"
Saint Germain-en-Laye, France

**ARTISTIC EXPRESSION OF THE AUTHOR'S POSITION
IN UKRAINIAN AND FRENCH SHORT PROSE
OF THE MIDDLE OF THE 20th CENTURY
(on the example of the texts of Vasyl Zemliak "Tykhonia"
and Jean Jionnot "The man who planted a tree")**

The article deals with the peculiarities of the expression of the author's position in the works of Ukrainian and French authors of the middle of the 20th century. The artistic techniques and means of actualizing the author's consciousness in the works of V. Zemliak and Zh. Ziono are analyzed, the author's points of view expressed in their works are distinguished, the artistic techniques and means of embodying the author's position specific to them are considered.

Keywords: *author's position, author's point of view, regional literature, whimsical prose, reminiscence, narrative organization, non-plot elements, framing.*

Анатолій Ткаченко, д-р філол. наук, проф.
ORCID ID: 0000-0002-5308-7934
e-mail: anatoliitkachenko58@gmail.com
Навчально-науковий інститут філології
КНУ імені Тараса Шевченка, Київ

ШУХЛЯДИ І СТРУНИ (хімерно-сретичний есей)

Цим есеєм продовжую давню сретичну полеміку із практикою літературознавчих узагальнень, що заганяють мистецькі здобутки неповторних творчих людей у шухляди "-ізмів", об'єднуючи тією чи тією прецедентною назвою, як-от і "хімерна проза" чи "хімерний роман". Різногранна творчість Василя Земляка не вкладається лише в ці шухляди, адже він писав не тільки епічну чи ліричну прозу, а й прозову лірику (її позначають аж чотирма некоректними термінами "вірші в прозі", "вірші прозою", "поезія в прозі", "поезія прозою"), а також працював на терені суміжних мистецтв, беручи участь у створенні кіносценаріїв, і деякі з них (як-от "Совість") аж ніяк не вписуються в "хімерну" комуну.

Обстоюю також своє давнє твердження про необхідність вводити нарешті кінодраматургію, так само, як уведено драматургію, до мистецької літератури, а її аналіз – до літературознавства як галузі мистецтвознавства. А отже – і про потребу досліджувати творчість митців з огляду на їхні різнобічні зацікавлення, зокрема й у жанрі кіносценарію.

Ключові слова: шухляди "-ізмів", людина творча, мистецька розмаїтість, літературознавство, мистецтвознавство, кінодраматургія, прозова лірика.

Вступ. Епіграфом до цього тексту можна було б узяти приказку "Батогом обуха не переб'єш", але ж негоже писати літературознавчі статті, не дотримуючись такої нудоти, як "чистота жанру". Зокрема й дотримання школярських вимог щодо **актуальності** (так ніби матеріал не має говорити сам за себе), **предмета** і **об'єкта** (перше слово – грецьке, друге – латинське, і означають вони, якщо глянути в корінь, майже те саме – **щоб, про щоб?**; а ми їх науково диференціювали, тобто розгалузили й вигадуємо казна-що, тоді як матеріал – мушу повторювати – має говорити сам за себе), **мети** і **завдань** (так ніби це пояснення для лінивих, але ж вони з літературознавчими

статтями не дружать) тощо. І ці схоластичні вимоги, і ці тощо завдяки традиційній формалістиці вгніздилися вже не тільки в курсові та дипломні роботи, а й у вимоги МАНу, тобто дійшло й до учнів, де вже й літературну творчість загнано в шухляди. Щоправда, там вони трохи й допомагають організувати матеріал. Але це окрема тема.

Саме тому – такий ненауковий заголовок із підзаголовком, **мета** якого, крім відзначення 100-ліття Василя Земляка, – позбиткуватися з незнищеної, на жаль, формалістики, яка сама нищить творчість, найперш мистецьку.

Історія досліджень (у химерному викладі). Свого часу Б.-І. Антонич назвав "Єретичними думками" розділок своєї статті "Національне мистецтво (Спроба ідеалістичної системи мистецтва)". Одним із фетишів мистецької критики він вважав *поняття розвитку*, механічно перенесене з природничих наук. Ще одним фетишем – поняття напрямів: "Намагаються за всяку ціну втиснути кожного мистця в якусь шухляду, приклеїти йому дешеву етикетку якогось напрямку. Чи поняття мистецької течії справді потрібне, важне та конечне? Чи мистецькі напрями дійсно існують в об'єктивному розумінні цього слова, цебто чи справді мистецьке життя кожної епохи розпадається на поодинокі струї й замикається без залишків у їхніх рамках? Одним словом, чи мистецтво творять напрями?". Поет, прозаїк і мислитель-феноменолог в одній особі сам же й відповів на ці запитання: "Назви видумують здебільше критики, щоб таким дешевим способом облегшити собі завдання, повкладати мистців до готових шухляд і мати святий спокій, або другорядні мистці, щоб звернути увагу на себе і свою нецікаву творчість. Якусь признану величину беруть за майстра – та й усе в порядку. <...> *Пам'ятаймо, що мистецтво творять мистці (одиниці), але не напрями.* Пікассо знаменитий маляр, але має на собі аж чотири наліпки. Вийміть його з шухляд ізмів!" [1, 588].

Написано 90 років тому (1933) і, певна річ, цей поодинокий батіжок не перебив обухів ані поняття мистецького розвитку чи поступу, ані дороговказних напрямів, себто шухляд чи пасток, потрапивши куди, митцеві навряд чи вдається виборсатись. Зате мистецтвознавці здобувають не те, що святий спокій, а полегкість:

повторювати й повторювати попередників і нібито усталені узагальнення-окологоспіння. Що ж до митців, то вони, принаймні поки молоді, як Антонич, часом і протестують. Відоме кредо ще не виключеного з університету студента Івана Драча у пролозі до поеми (авторське визначення – "симфонія") "Смерть Шевченка" (1961): *"Художнику – немає скutih норм. / Він – норма сам, він сам в своєму стилі... / У цей столітній і стобальний шторм / Я кидаюсь в буремні гори-хвилі"* [3, 442]. Менш відомий його ж мистецько-публіцистичний протест у період перших репресій *"Гуде-гряде з усіх сторін, / Куди не піду, не поїду, / Загалу рокітливий дзвін... / Де ж сині струни індивіда?"* ("Дзвони і струни", 1967) [3, 144]. Ще менш відома прозолірична притча "Цвіркун і море" (1967): *"Цвіркуна згодом відправили в якусь степову божевільню, море вислало авторитетну комісію, аби дослідити дивні причини зриву степового скрипаля"* [3, 145]. Далі не цитую, але цікаво, чи вийме колись *"Загалу рокітливий дзвін"* ці рядки з обори шістдесятництва і чи спуститься від поколіннявих шухляд до синіх струн конкретного мистецького тексту та його аналізу.

Актуальність дослідження. Об'єктивна потреба в наукових узагальненнях та систематизації таки існує, як і потреба розставляти митців по "полічках" історичних періодів, художніх напрямів, шкіл, угруповань тощо. Це призводить до неминучих спрощень, але й дає змогу в разі потреби "вийняти" митця з відомої вже нам "шухляди" й розглядати індивідуально, спростовуючи, підтверджуючи, поглиблюючи і т. д. попередні "наліпки".

Оце така трохи задовга преамбула, необхідна як один із засновків для оправдання "єретичних" думок та для часткового їм опонування.

Тепер – ще один засновок до концепції цього есею. Тому-таки І. Драчеві було затісно в рамках лише однієї якоїсь шухляди. Коли дуже вже затискали, він виборсувався завдяки "колаборації" з іншими видами мистецтва. Наприклад, у співпраці з художницею Тетяною Яблонською створили альбом, де у вигляді підписів до картин розміщено "Балади зі скриньки фольклору", а коли книжку заборонили й порізали весь наклад, він видав окремо ті шедеври в етапній збірці "Балади буднів" (1967), де

"скриньку" замінено "криницею", і тільки через 50 (!) років симбіоз трьох мистецтв (бо фольклор – теж унікальне мистецтво, ще й синкретичне) було перевидано [11]. А ще була "колаборація" з Юрієм Ілленком і заборонений на 22 (!) роки, та все ж вирваний із пащі дракона фільм "Криниця для спраглих" за однойменною кіноповістю; а ще – з Борисом Івченком та Іваном Миколайчуком – і заборонений на понад 12 років, а все ж відроджений фільм "Пропала грамота" за М. Гоголем, О. Стороженком та українським фольклором; із Леонідом Осикою та фільми "Камінний хрест" за новелами В. Стефаніка і "Дід лівого крайнього" за власним сценарієм; з М. Мащенком – і фільм про Леся Українку "Іду до тебе"; з І. Миколайчуком і Т. Левчуком – і фільм про Миколу Лисенка "І в звуках пам'ять відгукнеться". А ще ж була співпраця з композиторами (О. Білаш, О. Ігнатуша) – і пісні; співпраця з філософами М. Поповичем та С. Кримським – і біографічна повість "Григорій Сковорода" (1984), літературно-критичні статті й есеї – у книжці "Духовний меч" (1983); переклади ("Історія Русів", Данте, Шекспір, П. Сєвак, О. Вацієтіс, О. Чіладзе, Л. Даміан та ін.). А ще – публіцистичні статті, доповіді, виступи, інтерв'ю "Політика" (1997). І це далеко не повний перелік "колаборацій". Чи не тому нині деякі "другорядні мистці" та й уражені Геростратовим комплексом літературознавці майже в дусі дружно всіма осуджуваного вульгарного соціологізму навіщують геніальній творчій людині, одному з організаторів Руху, ярлик колаборанта?

І. Драч – не єдиний такий "колаборант", що випорскував за межі "чистоти жанру". Аж ніяк не соцреалістичні, а загальнолюдські пісні-шедеври на слова А. Малишка написав Георгій Майборода; на слова Д. Павличка – О. Білаш; пісні на власні слова творив В. Стус, він же пробував писати кіносценарій ("Очікування"), так само, як і В. Симоненко ("Бенкет небіжчиків"). Від покоління до покоління заповідалося на грандіозний синтез мистецтв, але його затискали в лещата; українську культуру, що намагалася вчергове, як у "Клубі творчої молоді", зростися в єдине ціле (згадаймо бодай поета, театрального режисера й щоденникаря Леся Танюка), подрібнювано на розрізнені острівці, що й призвело зрештою до сумнозвісної фрази "Маємо те, що маємо".

Ба навіть цю фразу, яку перехопив у В. Яворівського на першому з'їзді Руху його опонент, було згодом завдяки адмінресурсу приписано тому опонентові, внаслідок поділяння й владарювання якого та його наступників маємо те, чого не маємо. А не маємо найголовнішої незалежності – духовної.

І ще один чималий засновок, суголосний із попереднім. Зачини до кіномистецтва з'явилися в Україні на два роки раніше, ніж у Франції [4, с. 341]. Згодом у наших великих містах постали стаціонарні кінотеатри, а ще – кіноательє, що знімали фільми за класичними творами ("Катерина" Ч. Сабінського, "Мати-наймичка" і "Наталка Полтавка" Д. Сахненка). За підтримки держави засновано кінокомпанію "Українфільм" (1918), що мала на меті виробництво національних фільмів; до співробітництва запрошено талановитих авторів (В. Винниченко, М. Вороний, Олександр Олесь) [7, 80]. Студія випустила кілька документальних стрічок, мала багато планів, але проіснувала тільки рік.

А далі – сузір'я обдарованих людей (Лесь Курбас, Гео Шкурупій, М. Семенко, Л. Скрипник, Д. Бузько, Ю. Яновський, М. Бажан, В. Підмогильний), **що прагнули зреалізувати себе одразу в кількох видах мистецтва**, – і стрімкий розвиток національного кінематографу. Екранізували класиків, ставили п'єси нової генерації драматургів, театральні актори, режисери й художники пробували себе у сфері кіно. Розкривається талант **письменника й кінорежисера** О. Довженка, згодом класика світового кінематографу, попри те що радикальні поборники "чистоти жанру" вписують його лише в обору соцреалізму. Наше кіно отримало міжнародне визнання ("Тарас Шевченко" і "Тарас Трясило" П. Чардиніна, "Два дні" Г. Стабового, "Нічний візник" Г. Тасіна та ін.). Натомість 1930–1940 роки стали періодом його нищення. І лише 1960–1970-ті – часом відродження національної традиції [4, 343, 344, 355]. Молоді талановиті режисери й актори почали творити легендарне мітопоетичне кіно. Фільмів та їх творців не називаю, вони відомі, ба знову серед них – **і письменники**. Не кажучи вже про пізнішу "Молитву за гетьмана Мазепу" чи трилогію "Доповідна апостолові Петру" – не фільм, а "роман-хараман", за авторським визначенням **кінорежисера, художника й прозаїка** Юрія Ілленка...

Чи знає про це так званий широкий глядач і читач, якого десятиліттями годували низькопробною кінопродукцією америк і росій, витворивши повномасштабну аудиторію споживачів хліба й видовищ, екшну та глянцю, а найгірше – зневаги до свого [5]? Тут відповідь однозначна. Але чи знає це й нинішня філологічна громада? Мушу стверджувати: теж переважно – ні. І тут уже долучаються й наслідки не так шухлядної регламентації чи околгоспнення, а й скопусизації та веб-оф-сайтизації, гедлярських схем, що зневажають інтелектуальну власність, принижують українську гуманітаристику, її унікальність. Не кажучи вже про багаторічне дилетантське "рецензування" надісланих туди статей, часто колективних, з оборою "співавторів"; не кажучи вже про кримінальні схеми з написання "під ключ" високооплачуваних і нікому не потрібних опусів (куди дивляться компетентнісні компетентори?). Сам туди не пишу (кому, наприклад, крім далеко не всіх українців, потрібен оцей химерно-еретичний есей?) і колег прошу: не принижуймо своєї філологічної гордості! Чи запротестуємо нарешті, а чи й далі будемо покірними вівцями, яких цуплять у чергову обору для стриження купюрної вовни?

А ще в межах так званої акредитації – іншої корупційної схеми – до українських філологів – під час війни! – приходять інші українські філологи, члени й членкині комісій, і наші філологи душать наших-таки філологів хрестиками-нуликама безглузких табличок, вигаданих бюрократами для оправдання бурхливої діяльності трутнів, що розсилають безграмотні циркуляри, де мову – "використовують", де фігурує 26-та "область" освіти та чимало інших шедеврів.

Кілька попередніх абзаців есею були спробою відповісти на фантастично-фаховите компетентнісне запитання акредитаторів: який стосунок (ба ні, питають – яке "відношення") має кіно до літератури.

Тепер – остаточна відповідь, у межах одного абзацу: цей новітній синкретизм різних видів мистецтва, існує вже понад століття. Але й досі **кінодраматургія – різновид драматургії як роду** – не удостоєна честі бути рівноправною в систематиці літературно-мистецької генології. Окрім, хіба, невеличкого

підрозділу "Кіносценарій як межисистемне явище" в підручнику для гуманітаріїв "Мистецтво слова", *написаному чверть віку тому* [9, 32–136]. Світ давно рухається до новітнього синкретизму мистецтв, у якому мистецтво слова та його візуалізація мають посідати чільне місце. Не бачити цього всього – то в найкращому разі вузькофахова близорукість. Живемо в антиподних парадигмах: одна – голий ентузіазм, приречений на вичахання; друга – "Чуже бачимо під лісом, а свого не бачимо під носом". Хоч як дивно, але й закономірно: "завдяки" війні ця остання почала зміщуватися з-під лісу в бік носа.

Виклад основного матеріалу. Василь Земляк, певна річ, якоюсь мірою вписується в ту обойму чи обороу, що здобула прецедентну назву "химерної". Перелічувати (вчергове) "фігурантів" не буду. Вони на слуху. Скажу лише, що даремно Марко Роберт Стех вирізняє серед них Валерія Шевчука за тим критерієм, що він єдиний не пішов на компроміс із владою і довгий час писав "у шухляду" [12]. Але це не та шухляда, що в Антонича, а соціологічна: критерій художності, артистичності там не фігурує. Що ж до неї – можна сперечатись, але не тут. А з того мовчання згодом постали й дивіденди. Як і з перекладацької діяльності, зокрема з привласнення Хоткевичевої адаптації пісні Г. Сковороди "Всякому городу нрав і права". І про це – теж не тут.

Отже, Василь Земляк певною мірою вписується в "химерну прозу" навіть у тому розумінні, яке вкладають у цей термін (щось не вельми реалістичне, ніби мітопоетичне, ніби необарокове, ніби така собі дуля в кишені для соцреалізму). Але вкладається далеко не весь, як і інші "фігуранти". Про його "колаборацію" з В. Денисенком у створенні фільму "Совість" та з І. Миколайчуком у "Вавилоні-XX", який мав бути двосерійним, але внаслідок знищення 1 000 (тисячі!) метрів відзнятої плівки став односерійним, ідеться у вміщеній у цьому збірнику нашій спільній з Марією Шуляк статті "Творчий діалог митців <...>". Про його прозоліричне зізнання місту – в кандидатській дисертації Б. Гуляра, зокрема в підрозділі "Василь Земляк: послання місту". Дозволю собі кілька задовгих цитат з автореферату (але вони потрібні, щоб не відкривати велосипеда):

«Проаналізовано "Діалог з містом" В. Земляка. Цей та інші прозоліричні твори письменника ("Ялинка", "Бузок") приписують

до "маленьких оповідань": спрацьовує та ж інерція, за якою *образи, шкіци, портрети, акварелі* В. Стефаніка, М. Черемшини відносять до новел. За нашою ідентифікацією, підкріпленою комплексним філологічним аналізом, це прозоліричний *монолог-послання у формі діалогу*, з елементами *оди, медитації, спогаду, урбаністичного пейзажу* – і зі своєрідною ритмомелодикою, тропікою, стилістичними фігурами тощо» [2, 13].

Як це вписується у "хімерну прозу"? Аніяк. Проаналізовано за схемою комплексного аналізу **ліричного** твору, поданою в уже згаданому "Мистецтві слова" [9, 74–75] та згодом удосконаленою в методрозробці [10, 12–13].

Хтось узяв це до уваги? Аніхто. Та яка там прозолірика? Адже незгасно світять прецеденти "стихотворений в прозе", які І. Тургенєв, ба навіть не він, а його видавець М. Стасюлевич, "позичив" у Ш. Бодлера, а той – у А. Бертрана, а українські позичальники утворили з терміна-оксиморона, що став катахрезою, аж чотири терміни: "вірші в прозі", "вірші прозою", "поезії в прозі", "поезії прозою". І всі чотири – некоректні, бо не відповідають суті явища. Митець може вдаватися до оксиморона, який від частого вживання стає катахрезою, але ж літературознавець, дбаючи про "чистоту жанру", має насамперед подбати, щоб термін таки відповідав тій суті.

А суть така (і про неї теж було сказано *чверть віку тому*): **як є епос віршований і прозовий, драма віршована і прозова, так є й лірика віршована і прозова**, і не варто плутати лірику (зміст, вертикаль) з поезією, тобто віршованою мовою (форма, горизонталь). Певна річ, що джерела прозової лірики слід шукати не в Бертрана, Бодлера чи Тургенєва, а знову-таки в нас: «Розглянуті з цього погляду фольклорні прозоліричні *закляття, голосіння, магичні формули, побажання, замовляння, прокльони, доброзичення*, а також літературні прозоліричні *молитви, сповіді, благання-замовляння* та інші жанри, як і світські прозові *ідилії, елегії, пасторалі, епітафії, некрологи, етюди, спогади, монологи, медитації* тощо, істотно розширюють жанрову парадигматику прозоліричних мініатюр, що постійно розгортається в мистецькій практиці та потребує подальшого осмислення в теорії <...>. Маємо розмаїту жанрову палітру: *образок, шкіц, візія, елегія,*

спогад, етюд-спогад, етюд-пейзаж, урбаністичний пейзаж, пейзаж-роздум, пейзаж-алегорія, портрет, сценка, медитація, монолог, монолог-сон, рольовий спогад-сон, діалог, віртуальний діалог, послання, послання-кредо, монолог-послання у формі діалогу з елементами оди, медитації та спогаду, послання з автоадресацією та елементами фольклорних заклинань; сугестивний лист-послання, лірична поема, лірична балада, лірична балада-притча, лірична легенда-коломийка, акварель, акварель-настораль, нотатка щоденника, або ж психологічний шкiц, подорожня нотатка, сатирична інвектива, психологічний нотатник почуттів, "(Замальовка з натури, або Спроба самоіронічного автопортрета)", некролог-реквієм, поетичне кредо-маніфест... <...> Художні особливості **прозової лірики** великою мірою повторюють властивості **лірики віршованої** з тією різницею, що в ній існує власний, у кожному випадку більш індивідуалізований ритм і лад.

У глибшому з'ясуванні означених тем та вдосконаленні методології їх опрацювання вбачаємо і перспективу подальших досліджень» [2, 16-17].

Подальших досліджень в означеній перспективі не було, нема і, певно, не буде. Чому? Бо вони не з легких: потребують **комплексного філологічного підходу**. Простіше взяти, наприклад, того ж таки Б. І. Антонича, долучити до нього ще двох авторів і розглядати цю трійцю оптом, в одній із новосформульованих шухляд, проти яких так протестував поет-феноменолог.

А насамкінець еретичного есею процитую Василя Земляка, ілюструючи ще одну нешухлядну його іпостась. Із листа до Миколи Мащенка:

«Шкода, Миколо, що ти не був на Об'єднаному пленумі творчих спілок, присвяченому дев'яносторіччю від дня народження Леніна, і не чув мого ювілейного слова. Зал лежав від сміху. І зваж, це після того, як на очах поважного товариства від жахливо-одноманітно-стандартно сухих, як позаторішне сіно, виступів почали дохнути мухи, а люди вже нічого не хотіли – ані бачити, ані слухати. Саме в цей критичний момент загасання любові до Леніна мене виштовхнули на трибуну, щоб я підлив масла

в полум'я всенародної любові до вождя. Ну я й підлив. Не згадавши й словом про "геніальні виступи керівників партії і уряду", проглаголив:

– Всім вам відомо, що ніхто так не любив кіно, як Ленін, але жоден з вас не знає, що ніхто так не любить червону ікру, як я, – з єдиною різницею. Ленін мав можливість їсти ікру щоденно, до всесходу, а ми, письменники, раз на рік, і то лише на день народження рідного вождя.

На другий день в газетному звіті про мій виступ на пленумі писалося: "Василь Земляк з особливим піднесенням говорив, що ніхто в цілому світі не любить так Леніна, як українські письменники!" От і виходить, Миколо, ти їм в очі говориш про любов до ікри, а вони пишуть – дощ іде» [6, 84].

Химерна проза? Ох і химерна! Судячи з 90-річчя "рідного вождя", – квітень 1960-го. Жанр – майже гумореска, щоправда не зовсім "чиста", бо існувала спершу в епістолі до колеги Мащенко, а потім – у столі того колеги, аж до виданих посмертно спогадів адресата. Перележала й "хрущовську відлигу", і "брежньовські приморозки". Певне, тому й не посадили підпільного гумориста, а за сумісництвом – головного редактора кіностудії імені О. Довженка (1963–1968). Між іншим: а чи не через події "Празької весни" 1968-го "пішли" чеха Вацлава Вацека, а за сумісництвом Василя Земляка, з кіностудії? Згодом туди прийшов В. В. Сосюра. Його батька за вірш "Любіть Україну" звинувачували в українському буржуазному націоналізмі, а син звинуватив у тому ж таки "-ізмі" Івана Миколайчука.

Висновки. Коло замкнулося? Тому ще раз – до Антонича: "Пікассо знаменитий маляр, але має на собі аж чотири наліпки. Вийміть його з шухляд ізмів!". І до Драча:

Атомні сльози течуть в імлі
На чистий пензель
 солоню правдою...
Він сам – геніальна сльоза Землі
В штанях, замурзаних райдугою!

("Сльоза Пікассо", 1962) [3, 72].

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонич Б. І. Повне збір. творів / передм. М. Льницького; упоряд., комент. Д. Льницького. Л.: Літопис, 2009. 968 с.
2. Гуляр Т. Б. Прозова лірика: генеза, еволюція, жанристика. Ареф дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06 / наук. кер. А. О. Ткаченко. Київ. ун-т імені Бориса Грінченка. К., 2013. 20 с.
3. Драч І. Вибр. Твори. У 2 т. Т. 1 : Вірші. Поеми. / упоряд. А. Ткаченко. К.: Вид-во "Укр. енциклопедія" ім. М. П. Бажана, 2011. 608 с.
4. Брюховецька Л. Кіномистецтво: навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. К.: Логос, 2011. 391 с. URL: <https://kmaesm.edu.ua/wp-content/uploads/2021/06/bryuhoveczka-l.i.-2011-kinomystecztvo.pdf>
5. Кузьменко О. Кіно як інструмент формування національної ідентичності. Український контекст. KULTURY WSCHODNIOSŁOWIAŃSKIE – OBLICZA I DIALOG, т. II: 2012. s. 66–75. URL: <https://eprints.oa.edu.ua/2377/1/Kuzmenko%20kino1.pdf>
6. Машенко М. Незабутні. Спогади, нариси, інтерв'ю. К.: Глобус-прес, 2016. 318 с.
7. Миславський В. Історія українського кіно 1896–1930: факти і документи. Т. 1. Х.: Дім Реклами, 2018. 680 с. URL: https://chtyvo.org.ua/authors/Myoslavskyi_Volodymyr/Istoriia_ukrainskoho_kino_1896-1930_Fakty_i_dokumentyTom_1.pdf
8. Симоненко В. Вибр. твори / Упоряд. А. Ткаченко, Д. Ткаченко. 4-е вид. К.: Смолоскип, 2017. 852 с.
9. Ткаченко А. Мистецтво слова (Вступ до літературознавства). Підручник для гуманітаріїв. К.: Правда Ярославичів, 1998. 448 с.
10. Ткаченко А. Філологічний аналіз та інтерпретація у вимірах поезики/стилю (на матеріалі одного вірша) // КНУ ім. Т. Шевченка. Ін-т філології. К., 2008. 20 с.
11. Яблонська Т., Драч І. Книга, яку знищили. К.: Мистецтво, 2018. 56 с.
12. Stech M. R. Ukrainian "whimsical novel" of the 1960s. // Eye on Culture, 2012. №50. URL: <https://youtu.be/WwgcLDBbAtc>

REFERENCES

1. Antonych B. I. Povne zibr. tvoriv. [Complete collection works]. L.: Litopys, 2009. 968 s. (in Ukr.).
2. Huliar T. B. Prozova liryka: heneza, evolyutsiia, zhanrystyka. [Prose lyrics: genesis, evolution, genres. Aref dis. ... candidate philol. Sciences]. K., 2013. 20 s. (in Ukr.).
3. Drach I. Vybr. tvory. [Selected works]. K., 2011. 608 s. (in Ukr.).
4. Bryukhovetska L. Kinomystetstvo. [Cinematography]. K., 2011. 391 s. (in Ukr.).
5. Kuzmenko O. Kino yak instrument formuvannia natsionalnoi identychnosti. Ukrayinskyi kontekst. [Cinema as a tool for forming national identity. Ukrainian context.]. 2012. 20 s. (in Ukr.).
6. Mashchenko M. Nezabutni. Spohady, narysy, intervii. [Unforgettable. Memories, essays, interviews]. K., 2016. 318 s. (in Ukr.).

7. Myslavskiy V. Istoriiia ukrayinskoho kino 1896–1930: fakty i dokumenty. T. 1. [History of Ukrainian cinema 1896–1930: facts and documents. Vol. 1.]. Kh., 2018. 680 s. (in Ukr.).
8. Symonenko V. Vybr. tvory [Selected works]. K., 2017. 852 s. (in Ukr.).
9. Tkachenko A. Mystetstvo slova (Vstup do literaturoznavstva) [The art of words (Introduction to literary studies)]. K., 1998. 488 s. (in Ukr.).
10. Tkachenko A. Filolohichniy analiz ta interpretatsiia u vymirakh poetyky/styliu (na materialy odnogo virsha) [Philological analysis and interpretation in the dimensions of poetics/style (on the material of one poem)]. K., 2008. 20 s. (in Ukr.).
11. Yablonska T., Drach I. Knyha, yaku znyshchyly. [The book that was destroyed]. K., 2018. 56 s. (in Ukr.).
12. Stech M. R. Ukrainian "whimsical novel" of the 1960s. // Eye on Culture, 2012. №50. URL: <https://youtu.be/WwgcLDBbAtc>

Стаття надійшла до редколегії 10.05.23

Anatolii Tkachenko, DSc (Philol.), Prof.

ORCID ID: 0000-0002-5308-7934

e-mail: anatolijtkachenko58@gmail.com

Educational and Scientific Institute of Philology

Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv

DRAWERS AND STRINGS (chimeric-heretical essay)

With this essay, I continue the long-standing heretical polemic with the practice of literary generalizations, which drive the artistic achievements of unique creative people into the drawers of "-isms", uniting them with one or another precedent name, such as "fancy prose" or "fancy novel". Vasyl Zemliak's diverse work does not fit only in these drawers, because he wrote not only epic or lyrical prose, but also prose poetry (it is denoted by as many as four incorrect terms: "prose poems", "prose poems", "prose poetry", "prose poetry"), and also worked in the field of related arts, participating in the creation of film scripts, and some of them (such as "Conscience") do not at all fit into the "quaint" commune.

For example, the work "Dialogue with the city" is traditionally classified as "small stories", while in fact it is a prose-lyrical monologue-message in the form of a dialogue, with elements of an ode, meditation, memory, urban landscape and with a rhythmic melody, tropes, rhetorical figures, etc. corresponding to this genre.

The essay also includes a comic strip by V. Zemliak's, which was preserved in the archive of the film director and writer M. Mashchenko and was published in his memoirs, posthumously. Written in 1960, this comic belongs to the period of the so-called Khrushchev thaw, but even then it was dangerous for the author, who worked

as the chief editor of the film studio named after O. Dovzhenko (1963–1968). However, after the events of the "Prague Spring" in 1968, Vaclav Vacek, a Czech by origin, who took the pseudonym Vasyl Zemliak, no longer worked at a film studio.

I also support my long-standing statement about the need to finally introduce film dramaturgy, just as dramaturgy was introduced, to artistic literature, and its analysis to literary studies as a branch of art studies. And therefore – about the need to explore the creativity of artists in view of their diverse interests, in particular in the genre of film scripts. The world has long been moving towards a new syncretism of the arts, in which the art of the word and its visualization should occupy a prominent place. Not seeing all this is, at best, narrow-minded myopia.

Keywords: drawers of "-isms", creative person, artistic diversity, literary studies, art studies, film dramaturgy, prose lyrics.

Анатолій Ткаченко, д-р філол. наук, проф.

ORCID ID: 0000-0002-5308-7934

e-mail: anatolijtkacenko58@gmail.com

Навчально-науковий інститут філології

КНУ імені Тараса Шевченка, Київ,

Марія Шуляк, бакалавр

ORCID ID: 0009-0001-1480-2122

e-mail: shulyakms@gmail.com

Навчально-науковий інститут філології

КНУ імені Тараса Шевченка, Київ

**ТВОРЧИЙ ДІАЛОГ МИТЦІВ:
В. ЗЕМЛЯК – І. МИКОЛАЙЧУК;
В. ЗЕМЛЯК – В. ДЕНИСЕНКО
(на матеріалі фільмів "Вавилон ХХ" і "Совість")**

Створення фільму – складний процес синтезу багатьох власне мистецьких і суто технічних чинників. Проте найважливішим серед них є творчий діалог між сценаристом і режисером. Саме вони відповідають за формування історії, добір персонажів і загальне бачення кінотвору, і саме їхня співпраця може перевершити, або ж навпаки порушити початкові інтенції. Коли ж ідеться про фільми за мотивами, то барви згущуються, адже на кону стоїть адекватне прочитання першооснови, яке часто виявляється лише однією з можливих інтерпретацій.

У статті проаналізовано кіносценарні здобутки і втрати творчого полілогу трьох митців: Василя Земляка, Івана Миколайчука і Володимира Денисенка у роботі над фільмами "Вавилон ХХ" та "Совість".

Ключові слова: творчий діалог, літературна першооснова, кіносценарій, фільм, кіноінтерпретація, ідеологічна цензура, мистецькі альяси.

Вступ. В. Земляк – самобутня особистість української літератури, універсальний митець, полімат, що знайшов своє покликання не лише в літературі, а й у кіно. Творчий доробок письменника становлять повісті "Рідна сторона" (1956), "Кам'яний брід" (1957), "Гнівний Стратіон" (1960), "Підполковник Шиманський" (1966), романи-диалогії "Лебедина згряя" (1971) і "Зелені млини" (1976), трагедія "Президент" (1974–1976), а також кіносценарії до фільмів

"Люди моєї долини" (1960, у співавт.); "Новели Красного дому" (1963); "Дочка Стратіона" (1964, співавтор і режисер В. Левін); "На Київському напрямку" (1967, співавтор і режисер В. Денисенко); "Совість" (1968, співавтор і режисер В. Денисенко); "Важкий колос" (1969, у співавт.); "Зухвалість" (1971); "Вавилон ХХ" (1980, співавтор і режисер І. В. Миколайчук).

Історія досліджень. До осмислення творчості та постаті кіносценариста зверталися: М. Слабошпицький у монографії "Василь Земляк: Нарис життя та творчості", М. Наєнко у розвідці "Художня література України. Від міфів до модерної реальності", сучасники А. Скрипник, Б. Комар, В. Яворівський, О. Дмитренко, П. Загребельний, І. Дзюба у відгуках і спогадах. Роман "Лебедина згряя" знайшов наукову рецепцію у працях Р. Семківа, Р. Скалій, Г. Ковальова, О. Пуніної та ін., що неабияк високо оцінили стильове новаторство письменника.

До розгляду роману з позиції кіно-літературних зав'язків вдавалися: Р. Скалій у праці «Припадаючи до слова: екранізація роману В. Земляка "Лебедина згряя": здобутки і втрати»; у статтях: Л. Брюховецька, «Безсмертний дух народу: історія створення фільму "Вавилон – ХХ"», О. Пуніна, «"Лебедина згряя" Василя Земляка та "Вавилон ХХ" Івана Миколайчука: романний гротеск і його модифікація в кіноінтерпретації», М. Романченко, «Кінематографічне прочитання образу Мальви в екранізації роману Василя Земляка "Лебедина згряя"», М. Р. Стех, «Іван Миколайчук і його фільм "Вавилон-ХХ"».

Актуальність дослідження. Навіть з огляду на перелічений науковий резонанс, кінотворчість митця досліджена спорадично, переважно загострена на нюансових аспектах: відповідності образів кінематографічних персонажів оригіналу, гротесковій домінанті роману та його кіноінтерпретації, а також критичній рецепції у контексті епохи. Ми пропонуємо розришити розмову про сценаристську практику В. Земляка, обравши за **предмет дослідження** творчий діалог з режисерами І. Миколайчуком та В. Денисенком, на основі якого постали фільми "Вавилон ХХ" і "Совість".

Виклад основного матеріалу. Над фільмом "Вавилон ХХ", знятим за мотивами роману В. Земляка "Лебедина згряя",

І. Миколайчук працював понад 2 роки. Дошкуляла ідеологічна цензура, спрямована проти українського міфопоетичного кіна, та, вочевидь, постала й інша проблема: як передати багатосторінковий метафоричний текст обмеженими засобами екранного мистецтва? Часто при такому відтворенні найпершою в око впадає структурна розбіжність. У кінострічці "Вавилон ХХ" вона значна. Зазнали змін як внутрішня, так і зовнішня композиції, а ще неабияк дісталось образному рівневі літературної першооснови. Відтак опущені: персонажі Орфей Кожушний – батько Мальви, Петро Джура, Македонський та ін.; історії родів Валахів і Синиці; мотиваційні ходи, на кшталт смерті чоловіка Мальви Андріяна, поведінки братів Соколюків, появи цапа у Фабіяна; сюжетні компоненти після бійки на Йордань, зокрема головування Мальви в комуні, співжиття Левка Хороброго з Прісею, голодомор 33-го (фрагмент, який за радянських часів існував лише в авторському рукописі) тощо.

Крім того, замінено акценти у характеристиках і показі головних персонажів – Мальви й Фабіяна, а також композицію оповіді. Оповідачем у романі "Лебедина зграя" є племінник Андріяна Валаха, чоловіка Мальви, у стрічці ним переважно стає Фабіян. Натомість І. Миколайчуку вдалося винайти екстравагантні сцени алегоричного й метафоричного плану, приміром, появу невідомої жінки у сценах смерті й сороміцького танцю, як і сам танець Мальви й Фабіяна під "волоську мелодію" (для режисера, буковинця за походженням, що закінчив Чернівецьке музичне училище, введення дивовижної молдовської пісні до музичного оформлення "Вавилону-ХХ", де переплівся мелос різних народів, було цілком органічним).

Такі зміни В. Земляк, що згодом став співавтором сценарію, пояснив просто: зберегти всю подієву структуру роману неможливо, тому слід обрати якусь одну лінію. І такою, на його думку, є лінія Мальви Кожушної. Ба більше, письменник додав, що крім Мальви для нього найдорожчим і найцікавішим персонажем є Фабіян: "Інколи філософ бачиться мені на екрані просто один, можливо, зі своїм немеркнучим цапом, як великий коментатор смислу життя вавилонського, що все в чеканні чогось невідомого й доконче нового. Адже над світом, до якого

належить і Вавилон, плинуть буремні тридцяті роки, і філософ їх прихід вже ніби передчуває своєю душею" [1].

Початок стрічки, що вражає своєю амбівалентністю з домішкою гротеску і водночас є ще одним здобутком творчого діалогу митців, якнайкраще ілюструє слова сценариста. Перед глядачем постає різкий статичний контраст двох сцен (бідність – багатство): 1) утомлена жінка несе на собі сніп, біля неї мала дитина з в'язанкою дров, трагічність зображуваного посилює важке дихання жінки й церковні дзвони; 2) чоловік на возі, який тягнуть два кременні воли, звуковим супроводом є їхнє ревіння. Здебільшого осмислення такого контрасту подає "коментатор" життя вавилонського – філософ Фабіян (кіногерой хапається за серце й тяжко дихає: із болем сприймає подібну різко окреслену протилежність). Фабіян – одна з ключових ланок, що веде до висновку про "чужість" вавилонського світу, його гротесковість і (не)видиме протистояння.

У початкових кадрах постає також кінометафора, що сягає й Довженкової поетики: воли, як і Фабіян, важко дихаючи, виринають із туману й тягнуть свою споконвічну селянську долю. Цей епізод можна також прочитувати як перекидання асоціативного ланцюжка до поетики Миколайчукових однодумців-шістдесятників (В. Симоненко: *"Народ мій є! В його волячих жилах / Козацька кров клекоче і гуде!"* [4, 271], І. Драч: *"Слину волячу, живу волячу / Наструню на кобзу свою на козачу / Й піду, обнявшись з двома волами, / Брати на роги модерні бедлами, / Може, сподоблюся на покуту – / Може, зароблю в них на цукуту..."* [2, 148].

Зрештою, кожен із них сподобився на свою цукуту. Фільм "Вавилон-XX" зазнав значних скорочень. Як стверджує Лесь Сердюк, виконавець ролі Данька Соколока, близько 1000 корисних метрів відзнятої плівки було знищено [3]. А Марія Миколайчук згадувала, що її чоловік "постраждав дуже на цьому фільмі, адже мало бути дві серії, а зійшлося на одній. Але Іван казав, що нічого, я з тієї вирізаної частини зроблю такий фільм, що нікому й не снилося" [3]. Та й сам режисер згадував: "По виходу фільму "Вавилон XX" наш кінематографічний журнал "Искусство кино" через кожний номер також дискутував з приводу фільму, і мені ці

дискусії видалися якісь тотожні з дискусіями, які велися з приводу виходу в журналі "Лебединої зграї", надрукованої ще при житті Василя Сидоровича. Я пам'ятаю, які ярлики, якими визначеннями тоді користувались літературні критики..." [3].

І тому коли нині, скажімо, Марко Роберт Стех закидає романові ігнорування теми голодомору, то це зроблено з ідеальних позицій людини, якій невідомо про існування відповідного рукописного фрагменту, якій, на щастя, не довелося зазнати ані цензурних утисків, ані відвертого цькування чи викидання на десятиріччя з кінопроцесу, ані, зрештою, самоцензури, що давала змогу бодай якось існувати в улюбленому мистецтві. Не кажучи вже про загрозу цілком реального замаху на здоров'я і життя, ба навіть про насправді можливу "цикуту", сліди якої дедалі більше простежуються щодо найвидатніших митців періоду так званої стагнації (і це досить делікатне визначення).

Що ж до зображення двоїстості Вавилону (яке є важливим ключем до прочитання роману), а саме його нижнього і верхнього пластів, то тут випадає говорити лише про невеликий здобуток – знаменитий епізод спільних гулянь жителів обох Вавилонів, що утворений поділенням навпіл вододілом екраном.

Та не обійшлося і без різнобачень образу Мальви Кожушної. У романі "Лебедина зграя" це спокійна та хтива жінка, яку ваблять "невідомі світи" й циганська вольність. У фільмі І. Миколайчука Мальва стає уособленням жінки-воїна, готової змагатися за свою долю. Після смерті чоловіка молодиця сповнена розчарування й радості водночас. Ця смерть для неї – початок чогось нового, незвіданого. Тому сцена спалення одягу Адріана – це не просто позбавлення від імовірно інфікованих речей, це ще й процес очищення, знищення старого, що дасть початок новому. Ще одним символічним очищенням стає дощ, під який потрапляє героїня, коли прямує до комуни. Лише після цього перед глядачем постає нова Мальва: рішуча, самовпевнена, хитра, войовнича, а все така ж замріяна й "інакша".

Не менш плідним був творчий тандем В. Земляка і В. Денисенка над створенням фільму "Совість", знятого 1968 року. Дія стрічки відбувається в часи Другої світової війни в окупованій німцями Україні. Під час сутички на дорозі партизан Василь убиває

німецького офіцера, за що окупанти беруть у заручники його односельців і вимагають видати вбивцю, інакше розстріляють усіх. Проблема вибору постає як ніколи гостро, але сумління кожного селянина перевищує страх смерті, тому ніхто нікого не видає. Через це німці страчують усе село.

Одним із найкращих здобутків співпраці митців є символічний епізод першої появи Василя та його співмешканки, що працює в німців перекладачкою. Епізод розстрілу переходить у застиглу картину замордованих і вбитих людей, що лежать у ямі, різко змінюється пастораллю беззахисного сну чоловіка й жінки. Доля визначена. Мабуть, такий початок частково можна назвати спойлером, адже згодом усе справдиться до дрібниць.

Вражають і кольори кінострічки: жорстка чорно-біла гама, що якнайкраще підкреслює той страшний вибір, який мусить зробити кожен житель села, і водночас суперечить бінарному поділу на темне зло і світле добро. Чи може останнє своєю діяльною бездіяльністю загубити понад 200 людей і все ще бути борцем за справедливість? Чи після першої сотні пріоритети дещо змінюються? Відповідь фільму можна трактувати по-різному.

Іншим надбанням творчого діалогу сценариста і режисера постає мовчазна виразність стрічки, яка досягається обмеженою кількістю діалогів. Це неспокійне очікування, сповнене смертельної бездіяльності. Усе ніби тоне в тому нестерпному мовчанні, у рідких звуках на тлі безлюдного пейзажу. І рухи камери, що нагадують метання, спазми, на повну силу передають тривожну напругу перед неминучою трагедією.

Та найвиразніша особливість кінофільму – те, як нетрадиційно В. Земляк і В. Денисенко підійшли до звичної теми жорстокості нацистів і народного героїзму, що суперечить усім усталеним на той час канонам воєнно-патріотичної тематики. Такий підхід для радянського кіно був незвичним: про звірства фашистів розповідали та знімали багато, але ніколи не ставили під сумнів необхідність боротьби проти них за всяку ціну. Фільм "Совість" відверто, жорстоко і мистецьки виразно показав цю ціну.

Усі художні засоби стрічки працюють на створення атмосфери ірреальності, напруженості й водночас піднесеності, умовності. Саме тому вона радше належить до світового, європейського кіно, а не до радянського. Зокрема, помітні впливи філософії

екзистенціалізму: людина опинилася у критичній, "межовій" ситуації, наодинці з собою. Герої "Совісті" мають зробити вибір самі, а найголовніше – незалежно від вибору, трагедії вже не відвернути. Народ полишений на себе, беззахисний перед ворогом. І водночас вірний своїй гідності й совісті. Село, колективний герой фільму, навіть під загрозою смерті не видає свого. І за це отримує надію на відродження, адже після знищення люду лишається його паросток, хлопчик, що випадково вцілів. Саме він символізує народну невмирущість, стійкість, уперту відважність, яка й нині відрізняє нас від ворогів.

Висновки. Творчий діалог сценариста й режисера – надзвичайно важлива частина народження фахово зрілої кінострічки. Від нього залежать формозміст історії, її інтерпретація та розкриття. Спільно працюючи над фільмом, І. Миколайчук і В. Земляк здобулись на чимало знахідок, які неабияк уплинули на відмінності сприйняття книжкової та екранної "Лебединої зграї" / "Вавилону ХХ". Серед них – різкі контрастні кадри, довершені звуковим супроводом, новий підхід до образу Мальви Кожушної та зміна сюжетної структури як концентрація на найміцніших підмурівках першооснови, що подекуди можна вважати і за втрату. А втім, не маючи, на жаль, реально-таки втраченої частини, цілої серії фільму, можна тільки здогадуватися про те, що "нікому й не снилося" і який шедевр канув у небуття.

Творчий тандем В. Земляка і В. Денисенка теж був по-своєму плідним, завдяки йому фільм "Совість" своїм жорстоким екзистенційним реалізмом вийшов за узвичаєні рамки тогочасних радянських кінострічок про війну, не кажучи вже про теперішні російські фільми, де українців (загинуло близько 8 мільйонів!) зображено як не боягузами й колаборантами, то відвертими зрадниками чи поліцаями (наче й не було генерала Власова і цілої армії на боці фашистів). Фільм став ніби предтечою кінокартин О. Янчука "Голод-33", "Нескорений", "Залізна сотня" та ін., був спробою вивести наше кіно на світові обшири.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Брюховецька ЛІ. Безсмертний дух народу: історія створення фільму "Вавилон ХХ" // Кіно-Театр. 2011. № 3. URL: http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1146

2. Драч І. Вибр. твори. У 2 т. Т. 1 : Вірші. Поеми. / Упоряд. А. Ткаченко. К.: Вид-во "Укр. енциклопедія" ім. М. П. Бажана, 2011. 608 с.
3. Иван Миколайчук. Книга життя [документальний фільм, 2006]. Сценарій Т. Ткаченка, В. Ілашука. Режисери С. Сотниченко, А. Білан, Т. Ткаченко. URL: https://www.youtube.com/watch?v=N2cm3a77-Ng&ab_channel=MykolaichukInfo
4. Симоненко В. Вибр. твори / Упоряд. А. Ткаченко, Д. Ткаченко. 4-е вид. К.: Смолоскип, 2017. 852 с.
5. Stech M. R. Ukrainian "whimsical novel" of the 1960s. // Eye on Culture, 2012. № 50. URL: <https://youtu.be/WwgcLDBbAtc>

REFERENCES

1. Bryukhovetska L. Immortal spirit of the people: the history of the creation of the film "Babylon XX" (in Ukr.) // Kino-Teatr. 2011. № 3. URL: http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1146
2. Drach I. Vybr. tvory. [Selected works]. K., 2011. 608 s. (in Ukr.).
3. Ivan Mykolaichuk. Knyha zhyttia. [The Book of Life [documentary film, 2006] (in Ukr.) URL: https://www.youtube.com/watch?v=N2cm3a77-Ng&ab_channel=MykolaichukInfo
4. Symonenko V. Vybr. tvory. [Selected works]. K., 2017. 852 s. (in Ukr.).
5. Stech M. R. Ukrainian "whimsical novel" of the 1960s. // Eye on Culture, 2012. № 50. URL: <https://youtu.be/WwgcLDBbAtc>

Стаття надійшла до редколегії 10.05.23

Anatolii Tkachenko, DSc (Philol.), Prof.
ORCID ID: 0000-0002-5308-7934
e-mail: anatolijtkachenko58@gmail.com

Educational and Scientific Institute of Philology
Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv,

Mariia Shuliak, Bachelor
ORCID ID: 0009-0001-1480-2122
e-mail: shulyakms@gmail.com

Educational and Scientific Institute of Philology
Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv

CREATIVE DIALOGUE OF ARTISTS:

V. ZEMLIAK – I. MYKOLAYCHUK; V. ZEMLIAK – V. DENYSENKO
(based on the material of the films "Babylon XX" and "Conscience")

The article analyzes the screenplay gains and losses of the creative dialogue of three artists.

I. Mykolaichuk worked on the film "Babylon XX" based on V. Zemliak's novel "Flock of Swans" for more than 2 years. In addition to ideological censorship, – a purely creative problem: how to convey a multi-page metaphorical text? Both the internal and external composition underwent changes, and the figurative level of the literary foundation was also affected. Instead, extravagant allegorical scenes were invented. The beginning of the tape impresses with ambivalence with

an admixture of the grotesque: a sharp static contrast of two scenes (poverty – wealth). A cinematic metaphor also goes back to Dovzhenko's poetics: the oxen, like Fabiyan, are breathing heavily, dragging their primordial peasant fate. This episode can also be read as a reversal of the associative chain to the poetics of the sixties.

The film, which was supposed to be two-part, was cut short. The article provides evidence of these cuts and labels accompanying the release of the novel and the film. These are also counterarguments to modern criticisms of the novel about ignoring the theme of the Holodomor. After all, this was done from the position of ignorance about the existence of the corresponding manuscript fragment, about open harassment or being thrown out of the film process for a decade, about threats of a very real attempt on health and life.

The creative tandem of V. Zemliak and V. Denysenko is the film "Conscience" (1968). The times of the Second World War in occupied Ukraine. Guerrilla Vasyl kills an officer, for which the occupiers take his fellow villagers hostage and demand to hand over the killer, otherwise, they will all be shot. The most distinctive feature of the film is an unconventional approach to the familiar theme of Nazi brutality and national heroism, which contradicts all canons of war-patriotic cinema established at that time. All the artistic means of the tape work to create an atmosphere of unreality, tension, and at the same time sublimity and conventionality. Therefore, it belongs rather to world cinema, European. The influence of the philosophy of existentialism is noticeable: a person found himself in a "borderline" situation, alone with himself. The people are left to fend for themselves, defenseless against the enemy. And at the same time faithful to their dignity... and conscience. The collective hero of the film does not surrender to the Nazis, even under the threat of death. And for this he receives hope for revival: the boy who accidentally survived remains. It is he who symbolizes the people's immortality, resilience, and stubborn courage, which even today distinguishes us from our enemies.

Keywords: *creative dialogue, literary foundation, film, screenplay, film interpretation, ideological censorship, artistic allusions.*

Тетяна Ткаченко, д-р філол. наук, доц.

ORCID ID: 0000-0003-4965-5107

e-mail: tatiana001@ukr.net

Київський інститут бізнесу та технологій, Київ

ХУДОЖНЯ ГІПОЛОГІЯ У ТВОРАХ В. ЗЕМЛЯКА І В. ДРОЗДА

Досліджено акценти мистецької гіпології в авторській візії Василя Земляка (1923–1977) і Володимира Дрозда (1939–2003). Проаналізовано твори письменників ("Тихоня", "Білий кінь Шептало", "Кінь Шептало на молочарні"), з'ясовано формальні та змістові домінанти, які визначають лейтмотив текстів, жанрову специфіку, особливості викладу, характеротворення і вибір художніх зображально-виражальних засобів, простудійовано риси ідіостилю прозаїків.

Ключові слова: гіпологія, кінь, оповідання, внутрішній конфлікт, невербальне мовлення, рефлексія.

Представники фауни неодноразово ставали об'єктами й суб'єктами зображень у розмаїтих мистецьких творах загалом і в літературі зокрема. Одну з провідних ролей, безперечно, відіграє кінь, який виступає в різних образах. Передусім йдеться про художнє письменство, джерелами якого стали народнопоетичні перлини та давні вірування. Центральне місце коня в індоєвропейській міфології зумовлене його важливістю для людини в мирні часи й за воєнного стану (атрибут богів; метаморфози, жертвоприношення, колісниці). Кінь у фольклорі (казках) заворожує своїми здібностями літати, передчувати нещастя, охолоджувати окріп, відчувати господаря-побратима, бути посередником між потойбіччям та посеїбіччям ("Кобиляча голова", "Кінська сила", "Дерев'яний кінь", "Як віл бігав наввипередки з конем", "Богатирський кінь"), а за Козаччини він є рівноправним учасником національно-визвольних битв, знищуючи ворогів не гірше запорожців, та навіть символом волі (народні пісні й думи; "Ой, коню мій вороненький", "По садочку

ходжу, кониченьку воджу", "Дума про Івася Коновченка", "Дума про козака Голоту"). Недаремно саме ця тварина має солярну символіку (супровід Перуна), що підтверджують сакральні обітничі (кохання і дружби, відданості й обов'язку), численні прикмети та паремії (долі й конем не об'їдеш; любиш поганяти – люби й коня годувати; знайся кінь з конем, а віл з волом). Звідси, кінь постає утіленням свободи, сили, могутності й відродження. Хоча у взаємодії з людиною зазначені якості видозмінюються, висвітлюючи дисгармонію внутрішнього і зовнішнього світів. Саме ці трансформації висвітлюють Василь Земляк та Володимир Дрозд у своїх оповіданнях.

Безперечно, В. Земляк (Вацлав Вацек) передусім відомий своїми великими епічними творами – дилогією "Лебедина згряя" та "Зелені млини". Але мала проза письменника заслуговує на увагу дослідників, які прагнуть уповні розкрити риси авторського ідіостилу. За спогадами сучасників, художник слова найбільше любив лебедів та коней. Певно, тому що змалечку ріс у селі, плакаючи тварин, а згодом був командиром саме кінного загону під час Другої світової війни: "Для нього коні були дивом – витвором природи. Може, ця закоханість у них прийшла в душу разом із піснями, прадавніми думами, в яких кінь уособлював вірність людині, тягнучи плуга чорними полями, несучи у кривавій січі вершників, з якими разом падав на ратному полі. У кінські гриви вплітали дівчата стрічки, коли наступала пора весіль, їм довіряли закохані свої думи. Він залишався вершником і тоді, коли спалахнув яскравою зіркою його письменницький талант. Йому "не вистачило одного дня", за яким він ладен був мчати на своєму чарівному коні..." [1, 28].

Ймовірно, спогади стали підґрунтям оповідання "Тихоня", в якому центральними героями виступають дитина і кінь. Прикметно, що автор у звичній історії про гостювання онука у бабусі зображує хлопчика, вдаючись до контрасту. Він підкреслює типові риси міських та сільських дітлахів, які формуються внаслідок відмінних умов. У селі повсякчас потрібна фізична сила для щоденної праці у побуті, громаді. Натомість мешканці міста залюбки використовують всі здобутки цивілізації,

що полегшують клопоти, але не завжди позитивно впливають на здоров'я. Крім того, якість повітря, продуктів і дозвілля також відрізняються, детермінуючи стан людини. Звідси, якщо сільським хлопцям притаманна загартованість, міцна статура, подекуди грубість-прямота у комунікації, то міським підліткам властива блідість і тендітність. Показовим є різне ставлення до нового. Громада села, як дорослі, так і діти, неохоче приймає бабусиноного гостя, навіть відкидає його, вважаючи непристосованим до їхнього світу чужинцем. А Толя, навпаки, прагне всотати нове, опанувати практичні знання, долучитись до спільноти, здобувши її прихильність своїми діями.

Цікавою мовною знахідкою постає вкраплення "батіжка" у зображенні поведінки хлопця. З одного боку, посилено бажання об'єднатись з іншими, слідуючи за ними бодай у роботі, попри справжні "батоги", а саме: недовірливі й насмішкуваті погляди, відкрита зневага щодо непридатності виконувати найменші доручення тощо. Батіг, у прямому значенні, вирине ще раз, коли йтиметься про "ласку" селян до коня. У такий спосіб автор об'єднує двох героїв, які спробують порозумітись між собою, відкинуті рештою.

Своєрідний герметизм сільського кола порушує Маковей, даючи хлопцеві роботу – працювати з кобилою. Та рішення чоловіка варто трактувати радше останнім шансом для норавливої тварини, яку вже не сприймають робочою силою, і хлопчика, який наче заважає, викликаючи сум'яття через недолугість посеред розпалу жнив. Тож обох ототожнено в розкритті чинників несправедливості й етапів долучення до громади.

Варто звернути особливу увагу на образ Тихоні, чиє знакове ім'я виступає оксимороном щодо характеристики персонажа. Кобила демонструє цілковиту зневагу оточенню через безвідповідальність і недогляд за тією, хто невтомно працює. Замість мотивованої агресії вона воліє гідно промовчати, ледь форкнувши, терпіти спрагу й жалюгідні харчі. Господарі не вважають за потрібне знайти причини відмови тварини коритись-слухатись, випробувавши тільки крики та удари (скребок і дошкульний батіг). Відтак, фізична влада програла, пояснюючи

свій провал упертістю дурної Тихоні та браком часу на вирішення зайвих проблем.

Але Толя ставиться до тварини як до рівноцінної живої істоти, яка має індивідуальність. Це помітно в його градації сприйняття. Спочатку в першій рецепції хлопця письменник відображає візію більшості, котра оцінює представницю фауни за стандартними зовнішніми ознаками – невеличка та принишкла кобилка-каштанка. Та потім він помічає важливе, придивившись пильніше до індивідуальних рис і помітивши добрі очі, розумне чоло й гострі вуха. Перша спроба порозумітись виявляється невдалою, бо новий господар думає насамперед про себе, трактуючи здригання біля криниці примхами. Подібне хибне ставлення стає поштовхом до подальшого опору роботі. Відчай, благання разом зі страхом і соромом не допомагають, а виступають перешкодою в обіцянках доброго догляду, оскільки Толя не аналізує чинники поведінки товаришки. Тож Тихоня робить відчайдушний крок. Вона відкидає гордість заради води – розпачливе й дике іржання. Зрозумівши помилку, хлопець поспішає допомогти вже не рабській робочій силі, а другові. Цей приклад спонукає переосмислити своє ставлення до кобили селян. Адже кпини й глузування, приниження "нероби" насправді викривають жорстокість і недолугість людей, які використовують худобу та не зважають на її потреби.

Звідси, лише коли Толя збагнув, що має не підкорити, а навчитись бути партнером, він зміг налагодити стосунки й привчити конячку працювати командою. Тому насамперед він виявив турботу про друга: позбавив фізичного болю, викинувши реп'яхи та надавши блиску гриві. Згодом хлопець почав дослухатись і придивлятись до знаків Тихоні, встановлюючи з нею комунікативний невербальний зв'язок на рівні від- і почуттів. Тож "я" перетворюється на "ми", що незабаром охоплює не тільки двох, але й усю громаду, яка нарешті визнає Толю "своїм".

Окреме місце в організації художнього тексту належить згадці про епізод із кавунами. Відчувши дух пращурів та зв'язок із дикими родичами, Тихоня стала кометою на землі, що захопило і злякало людей водночас, адже потоптаний баштан завелика

матеріальна втрата порівняно з духовною насолодою, може, підсвідомо жаданою для багатьох. На коротку мить вроджена воля, що живе у вогнистих очах, перемогла нав'язану покору та слухняність, хай навіть за добро і ласку. Проте у подальшій рецепції підкреслено відмінність людського та природного світів: якщо Толя, заступившись за кобилу і відшкодувавши збитки, надалі остерігається повторних виявів свободи, то Тихоня цілком довіряє хлопцеві, керуючись інстинктами й безкорисливою любов'ю, що доводить рефрен у фіналі оповідання – всупереч правилам і заборонам вона прийшла попрощатись на перон із другом, висловивши свою самотність до наступної зустрічі коротким та проникливим іржанням.

Саме проблема роздвоєння природи первинно вільної тварини, яку приручили, виступає лейтмотивом діалогії В. Дрозда. Шептало – білий кінь, крізь призму якого письменник розкриває діалектику буття. Висвітлюючи міркування тварини щодо світоустрою, свого призначення, стосунків на різних рівнях, людської природи, автор залучає реципієнта до умовного діалогу в широкому спектрі порушених питань, які часто залишаються без відповіді.

У першій частині діалогії – "Білий кінь Шептало" – центральним стає внутрішній конфлікт між набутим і вродженим, успадкованими поколіннями інстинктами й нав'язаними зовнішніми факторами звички, що регламентують сьогодення. Герой усвідомлює свою індивідуальність, ненавидить стайню і табун через відсутність окремішності, примусове злиття із сірою масою, котра мусить виконувати однакові дії щодня до смерті. Він почуває вищість, оскільки вважає себе вільним у душі та розумнішим за інших, адже тільки вдає покору й послух, трактує теперішнє становище звичайного бригадного коня прикрим випадком, жартом долі, переконаний у невербальному зв'язку з конюхом, якому дозволяє кпини та приниження, бо той наче бачить справжнього Шептала. Розрив дійсного й уявного призводить до збільшення простору самообману. З одного боку, білий кінь розуміє нікчемність і безглуздість подібних міркувань, з другого боку, він робить все для того, щоб переконувати себе незначними штрихами у буднях: виходить і повільно йде останнім до колодезя, вдаючи лідера

й підкреслюючи винятковість, кидає погляди разом із ласкавим іржанням Степану, ніби розмовляючи з байдужим до всього чоловіком, якому шовечора милостиво пробачає удари батоном і лайку. Проте правда залишається безжальною та проривається крізь плекану роками ілюзію, що зрештою вибухає відчайдушним протестом – утечею, яка виступає передусім викликом собі.

Природа радо й відкрито приймає своє дитя, котре спочатку безтямно насолоджується безмежною свободою, заклично і голосисто сміючись, поринає у трави й ріки, змагається з вітром, перегукується з лелекою та навіть тримає ногами небо, креснувши копитом зірку. Центром пригод стає злива, завдяки якій Шептало вперше побачив справжнього білосніжного коня, котрого вже давно жорстокістю і байдужістю перетворили на сірого втомленого загнаного звіра. Небесна та земна вода очищує не тільки тіло, але й розум. Однак стала зона комфорту швидко повертає вимуштруваного людьми Шептала, перемагає колись вільну тварину, яка зберегла генетичну волю в підсвідомості, й не дозволяє взяти гору істинному єству через боязнь зруйнувати стабільну рутину. Перші найменші труднощі (нічна волога, блискавки, дощ, темнота) зумовлюють формування нового самообману – довіру до кривдника Степана, почуття провини перед ним за непослух. Повернення у бригадну стайню викриває химерність візії власної сутності. Шептало втратив давно забуту свободу, запах волі, бажання боротись за себе. Згадані розповіді мами про предків-циркачів ненадовго трансформувались у первинний обшир емоцій та дій на лоні природи, коли чи не вперше і востаннє відчував гармонію – фізичну міць і духовну насагу повноцінно жити за своїм вибором, де ареною буде цілий світ. Але надалі підкорення пращурів заради розваг повертається в обраному нащадком баченні власного майбутнього без будь-яких змін, за винятком хіба що "арени" – цирком стає бриадна стайня. Шептало почасти вбиває себе, відкидає марева та сни, борсаючись у бруді, аби повернути невизначений колір, а отже, й набути внаслідок биття і образ безлику подобу бригадного бидла.

У другій частині діалогії – "Кінь Шептало на молочарні" – головним внутрішнім конфліктом виступає протиборство між цілковито зневіреним та прагнучим вірити "я". Втомлена тварина бачить волю тільки у смерті, обирає ніч існуванням, порівнює скотомогильник з ідеальним місцем постійного спокою без батога і принижень, де можна лежати вічно, презирливо ставиться до марення коней про надії, боїться Степана, який безжально покарав за утечу. Колишній Шептало повертається в оманливих візіях щасливого природного відходу тварин, про що, мабуть, недавно впевнено мріяв сам, на заслужений відпочинок у кошарі, та за мить соромиться відвертої брехні табу. Ганьба і відчай стають причинами появи нових страхів – простору і погляду. Тепер кінь прагне бути непомітним, дослухається до рухів та інтонації, уникаючи будь-якого контакту з конюхом, звинувачує лиху "конячу долю", що вимагає смиренності. Проте вітальна сила виявляється дужчою за саможичування. Вибух (поштовх і злет на задні ноги) дарує вихід із кола безвиході й туги. Адже молочарня надає зовсім інші умови співіснування тварин і людей.

Тепла стайня, чиста вода, регулярне харчування, поблажливе ставлення Івася нівелюють колишні страхи. Постійні неспішні мандри у справах молочарні міськими й лісовими стежками повертають Шепталу любов до простору, тривалі зупинки посеред подорожей надають певну свободу дій, участь у розмовах мешканців стайні нагадують про власні рефлексії, що відтепер не видаються божевільними. Збільшуючи галерею образів, прозаїк наголошує на залежності природи, її чуттів та вчинків від умов і оточення, хоча єство кардинальним змінам не підлягає. Так, огир звик до ролі іграшки, що виконає все заради смачненького. Чванькуватий молодий скакун дбає про зовнішні атрибути, передусім ефектність, яка повинна бути навіть у смерті, й вірить у переселення душ із яскравим фінальним перевтіленням (дуб підпирає зеленими копитами небо). Зрілий коростявий мерин впевнений у своїй мудрості, оскільки примирився з кінською сутністю (виконувати накази), що дозволяє не відчувати пут і не марити інакшим життям. Натомість мовчання кобили виказує її обачність, адже для неї головним є майбутнє лоша.

Проте звільнення від страхів сприяє "короткій пам'яті". Шептало знову починає виправдовувати жорстокість і лайку Степана (потрібно впокорювати "кінську натуру"), зневажаючи Івася. Він вбачає у гуманному ставленні до тварин слабкість ("хирлява добрість"), а в колишньому господареві – білого коня. Таке уподібнення можна пояснити бажанням вибудувати зразковий образ alter ego, що втілює синтез абсолютної свободи та влади, властивий тільки двом істотам. Адже переселенець із бригади марив, уявляючи себе керівником як табуна, так і Степана, котрому підкорюється, бо вважає проявом своєї волі. Це поклоніння стає нав'язливою думкою, накладає табу на спогади про волю, спонукає шукати найменші вияви її підтвердження у вигаданих знаках та фальшивих видах (теплий звук батога, шерхла земля – Степанова долоня). Однак спотворені картини викриває вогкість, що домінує над усім, доводячи їх примарність. Вогка дорога, тини й небо концентруються в реальному часі у благальному оці Шептала, яке сльозиться, дивлячись на бригадного конюха. Ідеалізація вульгарного чоловіка досягає найвищого рівня, коли кінь порівнює Степана, чоловічка приземленого розуму, зі всесильним злим і милостивим богом, "що кожному наділив його долю: людям – людську, коневі – конячу" [4, 317]. Зміни відбуваються з колишніми сусідами з молочарні, яких відправили до бригадної стайні. Молодий чванько стає конем конюха, впиваючись роллю тимчасового псевдолідера. Натомість мерин вповні розуміє приреченість і безвихідь, намагається триматись подалі від чоловіка з батогом. Лише кобила, як і завжди, захищає найдорожче – лоша, уникаючи найменшої небезпеки з усіх боків. Занурений у химерні візії та упевнений в ілюзії взаємозалежності двох "білих коней", Шептало втрачає інстинкт самозбереження, ігнорує мертву тишу зустрічного бригадного табуна, в який радісно пірнає, та за мить, зрозумівши помилку, прирікає себе на загибель через тотальний самообман. Він уповні усвідомлює фаталізм власної долі, увиразнений в контрасті – образі безтямно щасливого огира з його незмінним "І-гі-гі". Можливо, краще бути одразу ніким, без

думок і бажань, існуючи заради їжі й теплого стійла, якщо пощастить, ніж плекати "Я", марно б'ючись за самоповагу. Попри зрозуміле трагічне закінчення життя Шептала і крапку в історії про коня на рівні форми, його фінальне питання залишає відкритим змістовий фінал.

У діалогії В. Дрозда назви підкреслюють смислову домінанту частин. Найменування першого художнього тексту починається із зазначення кольору ("білий"), що наголошує на винятковості героя, вроджених свободі й благородстві, втілює його приховане друге-Я, коли від- і почуття, думки та дії поступово розкривають ество. Крім того, в міркуваннях Шептала висвітлено візію світоустрою. Тут самообман стає поштовхом для відродження сутності, втраченої поколіннями. Але він виступає прозрінням і підґрунтям вибору-випробування власної духовної та фізичної сили. Недаремно зринають порівняння феноменів природи з еством (гривисто розгойдується узлісся, пісок нагадує короткогривого стригунця, росте грива невидимого вороного над лісом). Натомість у назві другого твору "блізна" зникає, поступившись місцем у найменуванні молочарні (до речі, та сама барва), що виказує гірку іронію долі Шептала, який знову свідомо робить брехню правдою, вкотре знищуючи себе спочатку духовно, потім фізично. Тому схід сонця нагадує хомут. З'являються вкраплення думок інших коней, що показують розмаїття шляхів, причинно-наслідкові зв'язки та водночас підкреслюють добровільне перетворення самого Шептала з індивіда на безликий складник маси, втрата якого не матиме значення ні для кого. Прикметно, що колір наче переходить від тварини, яка зріклася сутності, явищам зовнішнього світу (молоко, сніг). Тут самообман, навпаки, нівелює критичне мислення, відкидає гідність, витворює кумира з грубого вульгарного чоловіка, який вміє лише бити й лаятись, зумовлює остаточну втрату ества. Ці спостереження доводить паралелізм: часопростір першої частини є теплим і безмежним (весна та ліс), а другої – холодним і закритим (зима, сталий шлях від молочарні до міста).

Доречно зазначити про виразний новелістичний складник у текстовій організації обох частин, адже кульмінація збігається із фіналом. Несподіваний вибух у першому творі контрастує з незворотнім присудом у другому. А початок і закінчення історії Шептала має художнє обрамлення завдяки промовистій деталі, що визначає владу – батогу.

Варто підкреслити спільні складники у творах В. Земляка і В. Дрозда. Прикметні подібні прізвиська тварин: Тихоня – тиша, Шептало – шепіт. Авторський вибір акцентує невербальну комунікацію, наголошує на бажаннях і потребах тих, кого людина використовує, але не хоче, не вміє, не бажає чути, апелює до реципієнта поважати усіх істот. Письменники зіставляють й ототожнюють людей і коней на рівні форми та змісту. Мозаїчна будова оповідання В. Земляка ґрунтується на висвітленні різної оцінки явища з боку Толі й Тихоні, що розкриває аксіологічну відмінність у рецепції та інтерпретації. Фрагментарна організація творів В. Дрозда містить розлогі філософські рефлексії Шептала і стислі констатуючі вкраплення розповідача, що увиразнюють протиставлення реального та примарного.

Лейтмотивом художніх текстів є осмислення поняття "раба / рабства" в сучасному світі. У В. Земляка підкорення чи приборкання тварин висвітлено в аспекті закономірної взаємодії природи й людини, імовірно, зважаючи на пріоритетну цільову аудиторію (діти). Паритетні стосунки забезпечують потрібну корисну співпрацю і дружбу, в якій Тихоня відповідає добром на добро. Натомість В. Дрозд поглиблює проблему рабства, ставлячи низку питань щодо закономірності покори й послуху в образній антиномії доброго і злого господаря, можливості бути вільним духом у закованому тілі, співвідношення в самообмані гіркої правди та солодкої брехні, усвідомлення розриву гармонії між внутрішнім і зовнішнім світами. Відповіді має сформулювати кожен для себе самостійно.

Та найголовніше, що Тихоня і Шептало відчули генетичний дух свободи, який втілювався у коротких спалах насолоди волею, власною силою з відібраним правом відродити табуйовану

століттями сутність. Кожна істота народжується вільною. Вона повинна ставитись до інших, поважаючи себе, відгукуючись на шану та відкидаючи зневагу і приниження. Тому міркування В. Земляка є дороговказом для всіх: "Немає нічого простішого в цьому світі і нічого дорожчого за вчасно сказане добре слово" [1, 58]. На відміну від свійської тварини, яка втратила пам'ять про диких предків, людина сама обирає свій шлях. Вона може поринути в ілюзії, схилитись перед тиранією, існувати в штучному замкненому просторі, стаючи сірою масою – безликою маріонеткою загнаного керованого табуна, чи бути партнером світу, пропагувати рівноцінність, шану до навколишнього, жити у яскравому сповненому труднощів і радощів сьогоденні, захищаючи ество і залишаючись індивідом. Зрештою, рабство й образ Шептала доцільно зіставити з українством, яке тривалий час вірило, виправдовувало і поверталось до колонізаторів-окупантів, т. зв. "степанів".

Знаковим є збіг думок письменників. Так, Б. Харчук у спогадах про В. Земляка пригадує: "Це були шкіци про коня. Спочатку мені здалося, що в тих оповідях нічого особливого, і його кінь, правда, не був подібний до тих, що ходять у плузі. З якої тільки неволі не визволяв він, буйногривий, – його не продати, не проміняти. За ним гриміли гармати як грім, у видуку його ходи – ритми української історії. Василь Сидорович читав, не підводячи чола. Закінчувалися шкіци по-земляковськи чарівливо й по-земляковськи трагічно. Кінь вивіз на своєму хребті цивілізацію, а його пускають на мило. Кінь іде, скликає табун, і вони гуртом, усім товариством, рушають на вселюдське торжище – на ярмарковий майдан..." [1, 29-30]. У наведеній цитаті неймовірно близький перегук із образом Шептала В. Дрозда – та сама відданість, вірність, жертвовність і неминучий несправедливий, невдячний та принизливий фінал.

Отже, Василь Земляк і Володимир Дрозд презентують власну візію гармонії світу в літературній гіпології, аби реципієнт, стаючи співавтором протягом читання, відродив у собі й для себе справжні цінності буття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Василь Земляк. "Я поведу вас у вічність": рекомендаційний бібліографічний покажчик. К.: Державна бібліотека України для юнацтва, 2005. 64 с.
2. Вознюк Г. Заповіт любові. УМЛШ. 1984. № 5. С. 65–67.
3. Володимир Дрозд. "Письменник – лише уста народу": біобібліографічний нарис / Л. Тарнашинська. К.: Національна парламентська бібліотека України, 2013. 175 с.
4. Дрозд В. Ірїй: Повісті, оповідання. Харків: Фолю, 2018. 318 с.
5. Земляк В. Вибране: романи, оповідання. К.: Україна, 2013. 717 с.
6. Слабошпицький М. Василь Земляк: нарис життя і творчості. К.: Дніпро, 1994. 147 с.

REFERENCES

1. Vasyl Zemliak. "Ya povedu vas u vichnist": rekomendaciyni bibliohrafichnyi pokazhchyk. K.: Derzhavna biblioteka Ukrainy dlia yunatstva, 2005. 64 s.
2. Vozniuk H. Zapovit liubovi. UMLSh. 1984. № 5. S. 65–67.
3. Volodymyr Drozd. "Pysmennyk – lyshe usta narodu": biobibliohrafichnyi narys / L. Tarnashynska. K.: Nacionalna parlamentska biblioteka Ukrainy, 2013. 175 s.
4. Drozd V. Yrii: Povisti, opovidannia. Kharkiv: Folio, 2018. 318 s.
5. Zemliak V. Vybrane: romany, opovidannia. K.: Ukraina, 2013. 717 s.
6. Slaboshpytskyi M. Vasyl Zemliak: narys zhyttia i tvorchosti. K.: Dnipro, 1994. 147 s.

Стаття надійшла до редколегії 14.04.23

Tetiana Tkachenko, DSc (Philol.), Assoc. Prof.
ORCID ID: 0000-0003-4965-5107
e-mail: tatiana001@ukr.net
Kyiv Institute of Business and Technology, Kyiv

ARTISTIC HIPPOLOGY IN THE WORKS OF V. ZEMLIAK AND V. DROZD

The article examines the accents of artistic hippology in the author's vision of Vasyl Zemliak (1923–1977) and Volodymyr Drozd (1939–2003). It analyzes the formal and substantive dominants in their stories ("Tyxonya", "Bilyj Kin Sheptalo", "Kin Sheptalo na Molocharni").

The leitmotif of the artistic texts is the understanding of the concept of "slave / slavery" in the modern world. V. Zemliak highlightes the natural interaction of nature and man, presumably, taking into account the priority target audience (children). Instead, V. Drozd deepens the problem of slavery in the antinomy of a good and evil master, the possibility of being a free spirit in a chained body,

awareness of the disharmony between the inner and outer worlds. Everyone should formulate the answers for themselves.

The most important thing is that Tyxonya and Sheptalo felt the genetic spirit of freedom, their own power with the selected right to revive the essence that had been taboo for centuries. So, slavery and the image of Sheptalo should be compared with Ukrainians, which for a long time believed in, justified and returned to the colonizers-occupiers.

Therefore, Vasyl Zemliak and Volodymyr Drozd embodies their own vision of the harmony of the world in literary hypology, so that the recipient, becoming a co-author during the reading, revives in himself and for himself the true values of being.

Keywords: *hippology, horse, story, internal conflict, non-verbal communication, reflection.*

Сергій Тримбач, ст. наук. співроб.,
чл.-кор. НАМ України
ORCID ID: 0009-0004-0885-4083
e-mail: sertrymbach@gmail.com
Інститут мистецтвознавства, фольклористики
і етнології НАН України, Київ

ВАСИЛЬ ЗЕМЛЯК І ЛІТЕРАТУРНО-МИСТЕЦЬКИЙ ПОБУТ КИЄВА 1960–70-х РОКІВ

Ситуація, що складається нині в літературі, мистецтві в Україні і світі, покликє до розробки нового категоріального апарату, аналітичних інструментів, які дадуть змогу глибше зрозуміти природу сучасних культурних трансформацій. Тих, зокрема, які зумовили суттєвий дисконтакт автора і його аудиторії, нівеляції інституту літературно-мистецької критики, форми контролю суспільства за поведінкою митця. Творчість письменника, сценариста Василя Земляка розглядається в контексті змін, що визначали профіль творчого життя в Україні у 1960–70-ті роки і формотворчі чинники волевиявлення митця.

Ключові слова: літературний побут, літературно-мистецькі інституції, письменник, митець, літературна еволюція, літературний процес, літературна спілка.

Вступ. Поняття "літературний побут" (а з тим разом і мистецький) на перший погляд мало чим може зарадити в дослідженнях процесів, що відбуваються в літературі і мистецтві. Саме поняття і супутні йому визначення розроблені й дебатовалися ще 100 років тому і доволі надійно забуті. Однак те, що відбулося упродовж останніх двох-трьох десятиліть у культурі, у функціонуванні соціокультурної сфери, говорить на користь дослідницького апарату, який має потенціал для виявлення прихованих зв'язків процесів власне творчих, іновачійних, і тих, що належать до сфери побуту, сфери, нібито віддаленої від творчих процесів. Власне йдеться про зусилля, орієнтовані на відтворення цілісності культури як такої.

Актуальність. Нині, у перші десятиліття ХХІ століття, спостережено ознаки кризи, які були проаналізовані літературознавцями ще сто літ тому. Перше – стагнація літературної, і мистецької загалом, еволюції, котра виявляється у відчутній статистиці форм і стилів. Друге – криза літературно-мистецьких інституцій, зникнення їх традиційних форм побутування. Третє – криза авторства, а з нею й усталених форм самовиявлення письменників, митців, діячів культури загалом. Четвертим виявом болісних трансформацій стало розмивання контурів функціонування літературно-мистецької критики, яка втрачає свій вплив на читацьку і глядацьку аудиторію, а власне – на всю сферу культури в її часових і просторових вимірах. Усе це покликає до осмислення ситуації, що склалась, до оновлення категоріального дослідницького апарату. У тому числі шляхом повернення до типологічно схожих методів аналізу ситуацій, що виникали в історичному минулому.

Історія досліджень. Літературний, а з тим разом і мистецький побут як чинник культурного розвитку починає осмислюватись у 1920-ті роки, коли відбулися доволі радикальні зміни у способах функціонування літератури і мистецтва та їх співвіднесеності з позамистецькими факторами. Нині, через сто літ, тогочасні процеси викликають особливий інтерес – передусім унаслідок багато в чому подібної переструктуризації соціокультурних інституцій, самих стосунків письменника й митця зі своєю аудиторією, що само по собі провокує учасників процесу на вживлення нових соціальних та власне культурних ролей.

Найпродуктивнішими в осмисленні нових сюжетів культурно-мистецької еволюції виявились провідні теоретики ОПОЯЗу (їх ще кваліфікують як творців "формального методу", який насправді аж ніяк не зводиться до розробки формалістичних уявлень про літературу і мистецтво). Йдеться про російських літературознавців Віктора Шкловського, Бориса Ейхенбаума та Юрія Тинянова. Саме вони трансформували інтерес до побуту як сфери, що потребує радикальних видозмін, без яких не уявляється ідеологічна та політична еволюція народних мас, у розробку концепту "літературного побуту". І таким, доволі оригінальним чином продовжили традицію боротьби з архаїчним,

консервативним і "зловорожим" до всього прогресивного "міщанством", з яким російська ліберальна інтелігенція боролася на рубежі XIX–XX століть: у сфері побуту спостерегли поле, що було здатне продукувати не просто життєвий матеріал для письменства, а й нові, продуктивні в літературно-мистецькому плані, ідеї.

Спершу побут розглядали як субстанцію, не вельми обов'язкову у процесі творення нового (на противагу "старому") мистецтва. Віктор Шкловський констатував у 1919 році, що заслугою футуристів стало "розкріпачення мистецтва від побуту, який відіграє у творчості лиш роль при заповненні форм і може бути вигнаним зовсім" [9, 79]. Справді, футуристи прагнули вилучити літературу і мистецтво з побутового контекстуального виміру. Цим пояснюється, скажімо, ставлення українського футуриста Михайля Семенка до традицій, які видавались надто прив'язаними до побутових реалій, а власне ними незрідка й вичерпувались. Саме під цим кутом зору стає зрозумілим бунт Семенка проти образу Тараса Шевченка, щільно припасованого до традиційного селянського побуту. У маніфесті "Сам" спантеличений український читач міг прочитати таке: "Ти підносиш мені засмальцьованого "Кобзаря" й кажеш: ось моє мистецтво. Чоловіче, мені за тебе соромно... Ти підносиш мені заялозені мистецькі "ідеї", й мене канудить. Чоловіче. Мистецтво є щось таке, що тобі і не снилось. Я хочу тобі сказати, що де є культ, там немає мистецтва. А передовсім воно не боїться нападів. Навпаки. В нападах воно гартується. А ти захопився за свого "Кобзаря", від якого тхне дьогтем і салом, і думаєш його захистить твоя пошана" [7, 28].

Отже, "мистецтво є щось таке, що тобі і не снилось...". "Тобі" – це читачеві й слухачеві. Звісно, за цим стояв авангардистський шал, прагнення р-революційними, силовими зусиллями змінити життя. Та спершу належало надати свободу самовияву митцеві – побутовізм і пасивна описовість («засмальцьований "Кобзар"») і є символом такої пасивності) для того самовияву ніяк не надавались. Що й відбулося (легалізація свободи самовияву), як добре відомо, в авангардних стилістиках перших десятиліть XX століття. І, зауважимо одразу, в літературі та мистецтві періоду, що тривав від кінця 1950-х до середини 1970-х років.

Той самий Шевченко у поезії Івана Драча, до прикладу, включається у значно ширший контекст. Так у поемі "Смерть Шевченка" констатується: *"Поет став морем. Далеч степова, / І хмарочоси, й гори – ним залиті"* [4, 442], себто його слово, його образний світ стали одним із формотворчих чинників космічного цілого. А власне поет і є одним із тих космічних утворень, відтак *"Художнику – немає скutih норм. Він – норма сам, він сам в своєму стилі..."* [4, 442]. Авангардистський концепт образу митця, по суті справи, стверджує його абсолютну незалежність, його самість, нічим і ніким не контрольовану. Самість, як відомо, у випадку її проєктованості на політичну реальність створює самця-диктатора, котрий "натхненно" ліпить і переліплює матеріал життя, недосконалого в принципі. З його погляду, звичайно.

Повертаючись до теоретичних побудов Ейхенбаума й Тинянова, не дивно, що наступним кроком в теоретичних побудовах опоязівців стала розробка уявлень про вільний і непокріпачений побут, у якому тільки й могли з'явитись нові літературно-мистецькі ідеї. Побут, що має певні інституційні форми. Саме так, оскільки Борис Ейхенбаум, до прикладу, досліджує перші прояви професійної літератури, що складається в Росії у 1820–1830-ті роки, витворюючи певні інституції, без яких формування професійних літератури і мистецтва не уявляється можливим. "Сьогодні література, – описував дослідник еволюцію тих інституцій, – це гурток дилетантів, що збираються для читання своїх віршів чи вписування їх в альбоми "прекрасних співвітчизниць", завтра – це товстий "літературно-суспільний журнал", з редакцією і бухгалтерією; сьогодні – це високе "служіння муз", яке суворо охороняється від вуличного галасу, завтра – це дрібна преса, злободенний фельетон, нарис" [12, 58].

Безпосереднім приводом до названих аналітик була ситуація в літературі, сучасній для Ейхенбаума і Тинянова. І, скажемо більше, йдеться про кризу перманентного штабу, яка постає кожні 50–60 років. От і нині, у 20-ті роки ХХІ століття, ознаки кризи все ті ж, описані літературознавцем сто літ тому: "Літературна еволюція, котра недавно так різко виявлялася в динаміці форм і стилів, ніби зупинилась. Літературна боротьба втратила свій колишній специфічний характер: зникла колишня, суто літературна

полеміка, немає журнальних об'єднань (уточнимо – нині літературні журнали майже зникли, а ті, що є, мають мізерну аудиторію. – *С.Т.*), немає яскраво виражених літературних шкіл, немає, зрештою, керівної критики і немає сталого читача".

У підсумку, констатував Ейхенбаум, питання літературної техніки, літературної технології відступили на другий-третій план. А в центр літературного процесу посувається інша проблема – "як бути письменником". Або, кажучи інакше, "проблема літератури як такої витісняється проблемою письменника" [12, 427–428]. Подібні потрактування провокувалися самою ситуацією в літературному житті, де, за концепцією, запропонованою Юрієм Тиняновим, у культурі загалом є центр і периферія, які в реальному процесі періодично міняються місцями, оскільки те, що "сьогодні є літературним фактом, назавтра перетворюється на простий факт побуту" [9, 257]. І загалом, у сфері літературного побуту, в от цих об'єднаннях літераторів, газетно-журнальних колективних виявах, літературних салонах (коли говорити ще про ХІХ століття) і т. д. витворюються нові мовленеві, стильові й жанрові утворення. Тобто побут є сферою творення власне літературно-мистецьких явищ.

У наступні десятиліття, починаючи від середини 1930-х років, коли культурне життя дедалі жорсткіше піддавалось централізації і тотальному контролю влади, її спецорганів, методи аналізу літературно-мистецького процесу так само спрощувались і формалізувались. Та й самі представники так званого "формального методу" дещо скептично поставились до концепції літературного побуту [5, 322–324]. Усе ж іноді, зрідка, уже у новітні часи, коли криза в літературі ставала все очевиднішою, ті концепції іноді зринали [8, 429–434].

Виклад основного матеріалу. Ще одна категоріальна іпостась літературного побуту, за тим же Ейхенбаумом, – це покоління. Справді, літератори, митці, входячи у професію, незрідка прагнуть об'єднатися з ровесниками. Саме в таких поколінських середовищах часто-густо виформовуються нові стилістики, нові засоби осягнення навколишнього світу. У такий спосіб простіше зрозуміти сутність нових імен і представникам інших поколінь.

Так, перші твори Василя Земляка були доволі швидко помічені. Зокрема, й Олександром Довженком, котрому він вочевидь імпонував як стилем, так і світоглядом. Микола Вінграновський пригадував, що Довженко звернув увагу на ранні твори Василя Земляка: "Йшла розмова про нашумілий роман Дудінцева ("Не хлебом единым". – С.Т.). Потім Довженко почав розповідати про якусь нову українську повість (то була "Рідна сторона" Василя Земляка, про уявну дамбу через Берингову протоку)" [1, 451–455]. Деякі деталі підтверджуються спогадами Віктора Іванова: "В його кімнаті побачив нові книжки українських авторів: Олександр Петрович стежив за українською літературою і часто відвідував магазин "Украинская книга" на Арбаті.

– Читали? – він показав мені книгу. На обкладинці значилося: "В. Земляк. Рідна сторона. Київ". – Не читав. – Візьміть і обов'язково прочитайте. З'явився гарний письменник з добрими почуттями..." [5, 402].

"Добрі почуття" – то був код, за яким Довженко розпізнавав своїх однодумців з інших поколінь. Як відомо, видатному митцеві було заборонено, від часів голобельної критики кіноповісті "Україна в огні", працювати в Києві, Україні загалом. Одначе період так званої Хрущовської "відлиги" все ж позначений лібералізацією творчо-виробничого життя в кінематографі. Відтак не дивно, що літературне покоління, яке традиційно поймається "шістдесятниками" (Земляк був трохи старший, але фактично так само належить до цієї славної генерації), одважно рушило в кіно (Дмитро Павличко, Ліна Костенко, Іван Драч, Григорій Тютюнник та ін.). Кіностудія імені Довженка упродовж 1960-х років мала саме студійний статус, тобто там поєднувалися власне виробничі, з одного боку, і творчо-експериментальні, власне студійні процеси, з другого. Пригадую, Іван Драч сказав мені, у приватній бесіді: "Ноги самі несли мене на Довженківську кіностудію".

Відтак є підстави говорити про тодішню кіностудію як про інституцію, котру варто помислити в руслі означених вище категоріальних величин літературно-мистецького побуту. Це аж ніяк не фабрично-заводський комплекс, це передусім сфера

творчого побутування, побутового середовища, жодним чином не формалізованого. Сюди приходили не "на роботу", а передусім для неформального спілкування. В цьому ж контексті треба оцінювати створення на кіностудії (в середині 1960-х) сценарної майстерні, до якої й були прийняті письменники, серед яких найбільшою "зіркою" засвітився Василь Земляк. Він же став, у 1964 році, головним редактором кіностудії. Сама постать письменника, його творчий і громадський профіль дискредитували, перетворювали на профанну цензуруючу (за тих часів) функцію кіностудійного редактора. Так тривало до початку 1970-х, до часів викорінення лібералізму в кіностудійному організмі, поряд з іншими літературно-мистецькими інституціями.

Почасти облаштування кіностудійного побуту для сценаристів, письменників нагадувало видавничі комплекси, редакції газет і журналів. Ще однією такою інституцією були творчі спілки (передусім письменників і кінематографістів), де так само, попри відомі обмеження й постійне стеження з боку спецслужб (до кожної спілки був офіційно приставлений спецслужбіст, не кажучи про інші "ресурси" контролю), все ж витав дух вольності, дух творчої свободи. Остання й виявлялась не так у продукованих текстах, як у самій поведінці літераторів, митців. Ця поведінка провокувала творення певної міфології, міфологічних оповідок, що поширювались далеко за межі літературно-мистецьких середовищ. Найвідомішим прикладом такої міфологізації є життя і творчість кінорежисера, художника Сергія Параджанова, чий образ не перестає діставати нові й нові інтерпретації суто міфологічного штибу. А його найбільший витвір, фільм "Тіні забутих предків", став можливим багато в чому завдяки саме вільному, непокріпаченому духу, який визначав роботу колективу, що працював над стрічкою. Визначав як у часопросторі власне студійного комплексу, так і під час зйомок на природі, у Карпатських горах, у гуцульських селах.

Подібні конотації суттєво доповнюють і соціокультурний портрет Василя Земляка, чия поведінка не раз діставала легендарне обрамлення у вигляді чималої кількості оповідок, переважно усних. Скажімо, режисер Олег Фіалко не раз демонстрував

кінематографічній публіці (на кіностудії, на застіллях у ресторані Будинку кіно і т. ін.) мінівистави, героєм яких і був Василь Земляк. Тоді популярною категоріальною наліпкою на одну з гілок української прози було визначення "химерна проза". Саме акцент на химерності поведінки письменника і робив Фіалко. Так, в етюді, де Василь Земляк, йдучи на роботу до кіностудії, зупинявся біля пам'ятника Александру Пушкіну й починав бесіду з ним. Яка зводилась до фіксації різниці в письменницькому побуті: Пушкіну не доводилось ходити на роботу, та ще й зрання, а от йому, Землякові, вільному і свobodному, доводиться стромляти голову в це службове ярмо...

Не менше зусиль до поширення (і розширення) публічного образу письменника доклав кінорежисер (і так само, на додачу, письменник) Микола Мащенко. Уже по смерті Земляка він навіть видасть книжку, яку складають, посеред інших текстів, оповідки про химерійну неповторність колеги. Мені доводилось не раз бачити, як Мащенко сам розказував і неодмінно показував (театральність була неодмінним чинником тих показів) історії, героєм яких був Василь Земляк.

Однією з легендарних іпостасей образу письменника було його партизанське минуле. Партизан не є традиційним військовиком, він вільніший і спонтанніший у своїх виявах, його побутовий вимір не передбачає строгої формалізації. Саме ця особливість і обігрувалась в показах-оповідках Мащенка. До прикладу, у новелетці "Нескоєне геройство", де молодий партизан Василь Вацик (справжнє прізвище письменника) опісля бою забажав напитись води з колодязя побіля залізничної колії. Аж гульк – поруч зупиняється потяг і у вікні вагона з'являється фізіономія самого Адольфа Гітлера. Тисячі думок пролетіли в голові молодого бійця, що вхопився за свого револьвера. Аж поки потяг не рушив собі, із живим-живісіньким Гітлером. Фінальне мотивування було таким: "Миколо, справді велика була думка, збагни її: на війні дурний Гітлер набагато кращий за розумного! Тому я не вбив дурного" [3, 115]. І все це вкупі з розкішним паралельним сюжетом про відро, яке падало й падало в колодязну глибіню, одмірюючи секундні миті історії...

Звісно, що це аж ніяк не реальний випадок, а фантазія-усмішка, фантазійний образок Василя Земляка, справді суголосний його творчій поведінці в побутових вимірах, у тих його розповідях, якими він щедро частував своїх співрозмовників. Частував незрідка в буквальному сенсі – за столом з питвом і наїдками в ресторані (як-от у легендарному "Енеї" в Будинку письменників), у кіностудійній кав'ярні чи вдома. Із тих частувань, із тих імпровізованих авторських вистав народжувалась потім сценарна чи прозова стилістика, інтонація, яка забезпечувала інтимну спорідненість душ – автора і його читачів.

Ще один важливий складник побутової поведінки Василя Земляка – його прогулянки вулицями Києва, Дніпровими схилами, узвишшями. Він так нагадував при цім античних філософів, чие мислення багато в чому засновувалось на русі, вільному й безрежимному, на польоті думки, що проростала з отої вільності, щедрої і неспішливої. І, звичайно, виникали альянзи щодо Григорія Сковороди, за посередництва якого ми багато краще розуміємо спосіб думання античних авторів. В отих прогулянках, в отих бесідах багато в чому й народжувався роман "Лебедина зграя", що став основою прецікавого фільму Івана Миколайчука "Вавилон ХХ". Чільний герой роману та фільму, сільський філософ Фабіян, у виконанні самого Миколайчука, так нагадує Василя Земляка. Справді, цей світ українського села, з усім його вавилонячим начинням і облаштуванням, де напхом напхано сюжетів вічних і універсальних (вони й унеможлиблюють редукцію народного життя до пісних ідеологічних схем), походить від самої особистості автора "Лебединої зграї".

Висновок: складні й не завжди очевидні взаємозв'язки літературно-мистецького побуту та власне творчої діяльності митців вимагають нового осмислення в сучасних умовах, де спостережено кризу традиційних інституцій і соціокультурних матриць поведінки митців-літераторів і митців-кінематографістів, незрідка в одній особі. Зокрема, це стосується і поняття соціального замовлення, яке втратило свою формалізованість і потребує, задля осмислення, нового категоріального апарату.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Василь Земляк в Усмішках Миколи Мащенко. К.: УкрІНТЕЛ, 2006. 223 с.
2. Вінграновський М. Вибр. твори. К.: Дніпро, 1986. 464 с.
3. Володар чарівного коня. Спогади, статті, вірші про Василя Земляка // Земляк В. Заповіт любові: Оповідання, статті, виступи. К.: Рад. письменник, 1983. 476 с.
4. Драч І. Вибр. твори. У 2 т. Т. 1: Вірші. Поєми. / Упоряд. А. Ткаченко. К.: Вид-во "Укр. енциклопедія" ім. М. П. Бажана, 2011. 608 с.
5. Zenkin S. Otkrytiye byta russkimi formalistami // Zenkin S. Raboty o teorii. M.: Новое литературное обозрение, 2012. 552 с.
6. Иванов В. Садівничий // Полум'яне життя. Спогади про Олександра Довженка. К.: Дніпро, 1973. 720 с.
7. Ільницький О. Український футуризм. 1914–1930. Л.: Літопис, 2003. 456 с.
8. Сулима М. "Ще не всі однакові". Дещо про літературний побут 1920 років // Наука і культура. Україна: щорічник. 1989. Вип. 23. С. 429–434.
9. Тьнянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. 574 с.
10. Шкловский В. Гамбургский счет. Статьи – воспоминания – эссе (1914–1933). М.: Советский писатель, 1990. 544 с.
11. Эйхенбаум Б. М. Мой современник. Изд-во писателей в Ленинграде, 1929. 297 с.
12. Эйхенбаум Б. М. О литературе. М.: Советский писатель, 1987. 486 с.

REFERENCES

1. Vasyl Zemliak v Usmishkakh Mykoly Mashchenka [Vasyl Zemliak in Mykola Mashchenko's Smiles]. K., 2006. 223 s. (in Ukr.).
2. Vinhranovskiy M. Vybr. tvory. [Selected works]. K., 1986. 464 s. (in Ukr.).
3. Volodar charivnoho konia. Spohady, statti, virshi pro Vasyliya Zemliaka // Zemliak V. Zapovit liubovi: Opovidannia, statti, vystupy. [The owner of the magic horse: Memories, articles, poems about Vasyl Zemliak // Zemliak V. Testament of love: Stories, articles, speeches]. K., 1983. 476 s. (in Ukr.).
4. Drach I. Vybr. tvory. [Selected works]. K., 2011. 608 s. (in Ukr.).
5. Zenkin S. Otkrytiye byta russkimi formalistami. [Open life by Russian formalists]. M., 2012. 552 s. (in Rus.).
6. Ivanov V. Sadvnychyi // Polumiane zhyttia. Spohady pro Oleksandra Dovzhenka. [Flaming life. Memories of Oleksandr Dovzhenko]. K., 1973. 720 s. (in Ukr.).
7. Ilnytskii O. Ukrayinskyi futurizm. 1914–1930. [Ukrainian Futurism. 1914–1930]. L., 2003. 456 s. (in Ukr.).
8. Sulyma M. "Shche ne vsi odnakovi". Deshcho pro literaturnyi pobut 1920 rokiv. ["Not everyone is the same yet." Something about the literary life of the 1920s] // Science and culture. Ukraine: yearbook. 1989. Vol. 23. S. 429–434.
9. Tynianov YU. Poetika. Istoriia literatury. Kino. [Poetics. History of literature. Cinema]. M., 1977. 574 s. (in Rus.).
10. Shklovskii V. Hamburgskii schet. Stati – vospominaniia – esse (1914–1933). [Hamburg account. Articles – memories – essays (1914–1933)]. M., 1990. 544 s. (in Rus.).
11. Eykhenbaum B. M. Moi vremennik. [My timekeeper]. 1929. 297 s. (in Rus.).
12. Eykhenbaum B. M. O literature. [About literature]. M., 1987. 486 s. (in Rus.).

Стаття надійшла до редколегії 03.05.23

Sergiy Trymbach, Senior Researcher,
Corresponding member of the National Academy of Arts of Ukraine
ORCID ID: 0009-0004-0885-4083
e-mail: sertrymbach@gmail.com
Institute of Art History, Folklore and Ethnology
of the National Academy of Sciences of Ukraine, Kyiv

VASYL ZEMLIAK AND THE LITERARY AND ARTISTIC LIFE KYIV IN THE 1960–70s

The situation in literature, art, culture in general, in Ukraine and the world, calls for the development of a new categorical apparatus, analytical tools that will allow a deeper understanding of the nature of modern cultural transformations. Those, in particular, which caused a significant disconnect between the author and his audience, the leveling of the institution of literary and artistic criticism, new forms of social control over the artist's behavior.

Literary, and at the same time, artistic everyday life as a factor of cultural development began to be understood in the 1920s, when there were quite radical changes in the ways of functioning of literature and art and their correlation with non-artistic factors. Now, a hundred years later, the processes of that time are of particular interest. The reason is in many respects a similar process of restructuring socio-cultural institutions, the very relations of the writer and the artist with their audience. This explains the formation of the concept of "literary everyday life" (Boris Eichenbaum, Yuriy Tynianov) and its use as an important tool in the analysis of literary and artistic processes.

Vasyl Zemliak is one of the most prominent figures in the literature and cinema of the 1960s and 70s. In that period, writers willingly worked in the cinema. There are many reasons to talk about the film studios of that time as an institution that should be considered in the category of literary and artistic life. Because we are not talking about a factory complex, but about the sphere of creative living, a domestic environment that is not formalized in any way. Other such institutions were creative unions (primarily writers and cinematographers), publishing houses and editors of literary newspapers and magazines.

Keywords: *literary life, literary and artistic institutions, writer, artist, literary evolution, literary process, literary union.*

Ганна Холод, канд. філол. наук, проф.

ORCID ID: 0000-0002-2479-9721

e-mail: annakholid@ukr.net

Навчально-науковий інститут психології
та соціальних наук

Міжрегіональної академії управління персоналом, Київ

СПЕЦИФІКА МОДЕЛЮВАННЯ ОБРАЗУ ДІТЕЙ В ОПОВІДАННЯХ "ЯК ЗАКУВАЛА ЗОЗУЛЯ", "ТИХОНЯ", "ЛІСНИКОВА ДОЧКА"

Мета дослідження полягала в з'ясуванні специфіки моделювання образів дітей в оповіданнях В. Земляка "Як закувала зозуля", "Тихоня", "Лісникова дочка". Для досягнення вищезазначеної мети було використано описовий, біографічний методи, метод аналізу, метод синтезу. У результаті дослідження з'ясовано, що для більш ґрунтовного моделювання образу дітей автор обрав гетеродієгетичну нарацію. Завдяки антитезі В. Земляк виокремив дітей-персонажів із загалу й виразнив їхню особливість концептом дива на рівні міжособистісних стосунків та їхніх здібностей. Моделюючи образи дітей, автор використовує різні засоби характеротворення, звертаючи особливу увагу на деталі, емоційні стани персонажів, специфіку комунікації із тваринами, літніми людьми.

Ключові слова: образ дитини, концепт "диво", гетеродієгетичний наратор, антитеза.

Вступ. Багато українських письменників, зокрема І. Франко, В. Стефаник, С. Васильченка, М. Яцків, М. Коцюбинський, М. Вінграновський, Г. Тютюнник тощо, у своїх творах приділяли увагу моделюванню образу дітей, висвітленню специфіки формування їхньої особистості, комунікації із зовнішнім світом. Актуальна в будь-які часи тема дитинства привернула увагу літературознавців С. Бадер [1], Д. Єсипенко [2], С. Ленської [7], Т. Лопушан [8], Т. Клейменової [6], К. Осадчої [10] тощо, які у своїх статтях презентували різні вектори її дослідження. Відзначимо, що світ дитинства в оповіданнях В. Земляка "Як закувала зозуля", "Тихоня", "Лісникова дочка" ще не було

ґрунтовно висвітлено науковцями, що, на нашу думку, певною мірою зумовлює актуальність обраної нами теми.

Мета дослідження – з'ясувати специфіку моделювання образів дітей в оповіданнях В. Земляка "Як закувала зозуля", "Тихоня", "Лісникова дочка".

Об'єкт дослідження – образи дітей в оповіданнях В. Земляка "Як закувала зозуля", "Тихоня", "Лісникова дочка".

Предмет дослідження – специфіка моделювання образів дітей в оповіданнях В. Земляка "Як закувала зозуля", "Тихоня", "Лісникова дочка".

Методи дослідження – описовий метод, метод аналізу, метод синтезу, біографічний метод.

Результати дослідження. В оповіданні "Як закувала зозуля" (1952), заголовок якого, на нашу думку, крім інформаційної, виконує інтригуючу функцію й з огляду на сюжет твору, де йдеться про штучну зозулю на годиннику, дає реципієнту оманливий горизонт сподівань, орієнтований на створення дива, змодельовано образ хлопчика Михася – творця дива для людей поважного віку. Інформація про дивовижну подію, зокрема вдалий ремонт Михасем старого бабусиного годинника із зозулею, що не працював багато років і лагодити який відмовлялися майстри-професіонали, зацікавила всіх мешканців села Вигода, які приходили послухати кування зозулі ("І справді, мідна зозуля набралася духу і так славно утяла, як ото на весні в лузі, коли чуємо її вперше: хочеш не хочеш, а мусиш лічити. Баба бачила, що всі тихенько лічать" [5]). Спочатку в оповідання відбувається окреслення образу Михася завдяки його вчинку, що презентує не тільки його шанобливе ставлення до бабусі Устини, яка тривалий час зберігала зламану річ і дуже зраділа її відновленню, а й інтереси та здібності хлопчика, схвальній загальній характеристиці Устини сучасних дітей, спроектованій з огляду на контекст ситуації на її онука. Використана антитеза ("– Ото ниньки діти! – мітингувала посеред хати баба Устина. – Інший дорослий того незугарний, що вони можуть. Я ж цей годинник носила до міста. "Е, бабо, – сказав майстер, – пора в музей такі речі". А Михась, видите, все поставив на своє місце... – І знову показала на годинник: – О, о, зараз ще куватиме!.. Ага,

чули, які тепер діти?.. А що буде далі? То ж закон вийшов учитися на всі руки, аби люди всьому лад могли дати" [5]) на рівні "діти – дорослі" увиразнюють обдарованість і талант Михася. Характеристика Михася гетеродієгетичним наратором спрямована на окреслення за допомогою портретної деталі ("білявенький хлопчик") зовнішності хлопчика, більш детальне розкриття рис характеру хлопчика, специфіки комунікації з дорослими людьми, виокремлення його за допомогою антитези ("Інший, бешкетник, лише помутить вудками воду і ні з чим повертається додому, ще й огризнеться на добре слово. А цей і не чути. Сидить, пильнує за поплавками, як цілком дорослий. За всіма поплавками устежить" [5]) та порівняння ("як цілком дорослий") із середовища однолітків. Про його прагнення бути дорослим, на нашу думку, свідчить така лейтмотивна художня деталь, як носіння батьківських шкарпеток ("Вони великуваті, не тримаються, все сповзають на черевики, а Михась забуває їх поправляти, так і ходить – закаблуками по шкарпетках" [5], "цей хлопчик у батькових шкарпетках" [5], "Він поправив батькову шкарпетку, що сповзла на черевик" [5]). В оповіданні автором використано ще один засіб моделювання образу Михася – презентацію шанобливого ставлення до людей поважного віку, що оприявнюється як на комунікативному (" – Дідусю, дідусю, клює на вашій... – і то тихенько, щоб рибу не сполошити" [5]), так і поведінковому рівнях (під час зустрічі з дідом Антипом Михась уклонився йому, не взяв грошей за свою роботу, приніс відремонтований годинник у хату діда, знаючи про його (діда Антипа) фізичну проблему з пересуванням у просторі). Креативність і прогностичне мислення хлопчика в оповіданні підкреслено описом оновленого довоєнного годинника, деталі якого, зокрема намазані фосфором стрілки годинника, які можна було бачити вночі, заміна на щитку зображення "жінки з граблями" [5] кимось дуже схожим "на самого діда Антипа" [5] за кермом комбайна, виконують характеротворчу функцію й акцентують на здатності хлопчика до емпатії.

В оповіданні "Тихоня" (1954), заголовок якого виконує номінативну й характеротворчу функцію, презентовано образ Толі в аспекті "комунікації" із твариною – конем Тихонею,

обділеного людською увагою та дбайливим ставленням. Прикметним є те, що саме цей міський хлопчик, зовнішність якого окреслено за допомогою епітетів й антитези ("Це був тендітний, бліденький підліток, мало схожий на сільських хлопчаків, огрубілих, засмаглих, немов налаштованих до роботи" [4, с. 687]), завдяки емпатії зміг установити з норавливим конем настільки сильний емоційний контакт, що тварина не тільки виконувала призначену їй роботу, але й прийшла проводити його на вокзал, коли Толя повертався в місто. Автор детально висвітлює побудову стосунків між хлопчиком та конем, акцентуючи увагу на першому враженні Толі від Тихоні («Ні, досить пристойна конячка», – вирішив Толя, догідливо розправляючи їй таку, як хвіст, пишну смоляну гриву, в якій посіялись реп'яхи» [4, с. 688]), яке контрастувало із загальною думкою про коня ("Конячина так собі, та в линку ліпшої не дадуть" [4, с. 687]), дбайливому догляді за конем ("Вибирав їх якнайобережніше" [4, с. 688], "Сам їв – її годував, сам пив – її напував" [4, с. 690], "Жодного разу не торкнув її батіжком, на стоянках розчісував їй смоляну гриву, в яку набиралося остюків" [4, с. 691]), спілкуванні з конем, до якого Толя звертався, використовуючи пестливі слова ("...чудненька" [4, с. 689], "Тихонечко" [4, с. 689]), захисті Тихоні ("... але Толя довів, що Тихоня не винна, винен він, Толя, винен тим, що забув прив'язати її" [4, с. 690]), вірі в Тихоню, позитивній трансформації характеру коня, увиразненій антитезою на рівні "раніше – тепер" ("...стоїть, горда і непокірна, як камінна статуя" [4, с. 688] – "За ту ласку платила добром, стала покірною та слухняною" [4, с. 690]). Крім вищезазначеного, для моделювання образу Толі В. Земляк окреслив інші аспекти його картини світу, презентовані за допомогою спостережень гетеродієгетичного наратора та комунікації головного персонажа: орієнтацію міського хлопчика на виконання важливої для суспільства роботи, а не на відпочинок під час літніх канікул ("...а Толя неприкаяно походжав батіжком, заздрив їм та все натякав заклопотаним бригадирам, що і він робітник" [4, с. 687]), шанобливе ставлення Толі до поважного віку бабусі ("– Ні, ні, все бабусі. Вони старенькі, то це їм мої трудовні" [4, с. 690]), відсутність

меркантилізму. З огляду на міркування й спогади М. Зарудного [3] про В. Земляка, у яких зроблено акцент на любові митця до коней, що з'явилася ще тоді, коли письменник був сільським хлопчиком, припускаємо, що в оповіданні "Тихоня" є деякі автобіографічні елементи.

В оповіданні "Лісникова дочка" (1955) образи дітей використано для детального розкриття образу Петруні – дочки лісника. Ідеться не тільки про образи її допитливих сестричок Марічки та Федорки, які, намагаючись з'ясувати причини сліз Петруні, потайки перечитували листи, адресовані сестрі, створювали свій уявний світ і мріяли про швидке дорослішання, а про образ малої Петруні, поданий завдяки ретроспекції. Саме завдяки вищезгаданому композиційному прийомові гетеродієгетичний наратор повідомляє про трагедію, що сталася в сім'ї Перевесленків ("Петруня добре пам'ятає той день. У лісі стояла спекота, щось страшне бурмотів у соснах вогонь, а мати лежала на лаві холодна. Над нею довго стояв мовчазний батько, тримаючи на руках сонних малят" [4, с. 697]), і її вплив на психологічний стан Петруні, яка спочатку не могла прийняти реальність смерті матері ("І Петруня тоді дивувалася, що люди рятують ліс і ніхто не рятує її матері. Вона не вірила, що та вже померла, що їй уже не можна повернути життя, зробити такою теплою, пахучою, доброю, як була завжди. Петруня ще довго носила злобу до тих людей і тільки тоді простила їм, як тільки навчилася розуміти, що таке життя і що таке смерть..." [4, с. 697]), а потім тривалий час переживала "реакцію гострого лиха" [9, с. 46]. Факт психологічної травми й посттравматичного стресового розладу після смерті матері, зазначений у ретроспекції, з огляду на сюжет оповідання мав вплив на подальше формування особистості Петруні та детермінував її поведінку в дорослому віці. Прикметним, на нашу думку, є те, що, незважаючи на особисте горе та свій вік, Петруня замінила матір для своїх молодших сестер, забезпечила їм разом із батьком комфортне життя, створивши для маленьких дівчат диво на побутовому рівні.

Висновки. Отже, з образами дітей в оповіданнях В. Земляка пов'язаний концепт дива, творцями якого є діти. Їхні образи змодельовано за допомогою презентації міжособистісних

стосунків, зокрема емпатії до тварин і літніх людей, комунікації з ними, учинків, опосередкованої характеристики, лейтмотивної художньої деталі, портретних деталей. Для виокремлення із загалу дітей, здатних творити диво, та підкреслення вищезгаданої особливості в оповіданнях В. Земляка використано антитези та гетеродієгетичну нарацію. Іноді В. Земляк моделює образ дитини в ретроспекції, роблячи акцент на психотравмуючих чинниках, що детермінують поведінку особистості в дорослому віці.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бадер С. Образ дитини-сироти в розповідях Лідії Чарської // Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія: Лінгвістика і літературознавство: Міжвуз. зб. наук. ст. 2009. Вип. XXI. С. 196–202.
2. Єсипенко Д. Психологія мудрої дитини у творчості Василя Стефаника // Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія: Лінгвістика і літературознавство: Міжвуз. зб. наук. ст. 2009. Вип. XXI. С. 188–195.
3. Зарудний М. Володар чарівного коня // Заповіт любові: Зб. / Упоряд. Б. П. Комар. К.: Рад. письм., 1983. С. 240–246.
4. Земляк В. Вибране: Романи, оповідання / Вступ. слово О. О. Сизоненко; упоряд. Б. О. Прокопенка. К.: Україна, 2013. 720 с.
5. Земляк В. Як закувала зозуля URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=44> (дата звернення: 01. 05. 2023).
6. Клейменова Т. Внутрішній світ дитини в оповіданнях М. Коцюбинського / Т.В. Клейменова // Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія: Лінгвістика і літературознавство: Міжвуз. зб. наук. ст. 2009. Вип. XXI. С. 173–180.
7. Ленська С. Образ дітей війни у творах Гр. Тютюнника, В. Близнеця, М. Вінграновського // Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія: Лінгвістика і літературознавство: Міжвуз. зб. наук. ст. 2009. Вип. XXI. С. 373–380.
8. Лопушан Т. Особливості розкриття проблеми ініціації дитини в українській новелістиці порубіжжя XIX–XX століть // Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія: Лінгвістика і літературознавство: Міжвуз. зб. наук. ст. 2009. Вип. XXI. С. 149–156.
9. Макаренко О., Федосеева І. Гострі психологічні реакції людини на стресогенні події. Наукові записки. Том 47. Педагогічні, психологічні науки та соціальна робота 2005 С. 45–48.
10. Осадча К. Психологізм дитячих оповідань Михайла Коцюбинського (принципи і засоби зображення характерів) // Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія: Лінгвістика і літературознавство: Міжвуз. зб. наук. ст. 2009. Вип. XXI. С. 181–187.

REFERENCES

1. Bader S. Obraz dytyny-syroty v rozpovidiakh Lidii Charskoi // Aktualni problemy slovianskoi filolohii. Serii: Linhvistyka i literaturoznavstvo: Mizhvuz. zb. nauk. st. 2009. Vyp. XXI. S. 196–202.

2. Yesypenko D. Psykhohohiia mudroyi dytyny u tvorchoosti Vasylia Stefanyka // Aktualni problemy slovianskoyi filolohii. Seria: Lihvistyka i literaturoznavstvo: Mizhvuz. zb. nauk. st. 2009. Vyp. XXI. S. 188–195.
3. Zarudnyi M. Volodar charivnoho konia // Zapovit liubovi: Zb. / Uporiad. B.P. Komar. K.: Rad. pysm., 1983. S. 240–246.
4. Zemliak V. Vybrane: Romany, opovidannia / Vstup. slovo O. O. Syzonenko; uporiad. B.O. Prokopenka. K.: Ukraina, 2013. 720 s.
5. Zemliak V. Yak zakuvala zozulia URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=44> (data zvernennya: 01. 05. 2023).
6. Kleimenova T. Vnutrishnii svit dytyny v opovidanniakh M. Kotsiubynskoho / T. V. Kleimenova // Aktualni problemy slovianskoi filolohii. Seria: Lihvistyka i literaturoznavstvo: Mizhvuz. zb. nauk. st. 2009. Vyp. XXI. S. 173–180.
7. Lenska S. Obraz ditei viiny u tvorakh Hr. Tiutiunnya, V. Blyznetsia, M. Vinhranovskoho // Aktualni problemy slovianskoi filolohii. Seria: Lihvistyka i literaturoznavstvo: Mizhvuz. zb. nauk. st. 2009. Vyp. XXI. S. 373–380.
8. Lopushan T. Osoblyvosti rozkryttia problemy initsiacii dytyny v ukraïnskii novelistytsi porubizhzhia XIX–XX stolit // Aktualni problemy slovianskoi filolohii. Seria: Lihvistyka i literaturoznavstvo: Mizhvuz. zb. nauk. st. 2009. Vyp. XXI. S. 149–156.
9. Makarenko O., Fedoseeva I. Hostri psykhohohichni reaktsii liudyny na stresohenni podii. Naukovi zapysky. Tom 47. Pedahohichni, psykhohohichni nauky ta sotsialna robota 2005. S. 45–48.
10. Osadcha K. Psykhohohizm dytiachykh opovidan Mykhaila Kotsiubynskoho (pryntsypy i zasoby zobrazhennia kharakteriv) // Aktualni problemy slovianskoi filolohii. Seria: Lihvistyka i literaturoznavstvo: Mizhvuz. zb. nauk. st. 2009. Vyp. XXI. S. 181–187.

Стаття надійшла до редколегії 12.04.23

Anna Kholod, PhD (Philol.), Prof.

ORCID ID: 0000-0002-2479-9721

e-mail: kholodanna@ukr.net

Educational and Scientific Institute
of Psychology and Social Sciences

Interregional Academy of Personnel Management, Kyiv

**THE SPECIFICS OF CHILDREN'S IMAGE MODELING
IN THE STORIES OF V. ZEMLIAK "HOW THE CUCKOO CUCKOLDED",
"TYKHONIA", "FOREST'S DAUGHTER"**

The purpose of the study was to find out the specifics of the modeling of children's images in V. Zemliak's stories "How the Cuckoo Cuckolded", "Tykhonia", "The Forester's Daughter". Descriptive, biographical, analysis, and synthesis methods were used to achieve the above-mentioned goal. As a result of the research, it was

found that the author chose heterodiegetic narration for a more thorough modeling of the image of children. Thanks to the antithesis, V. Zemliak singled out children-characters from the general population and expressed their uniqueness with the concept of a miracle at the level of interpersonal relationships and their abilities. Modeling children's images, the author uses various means of characterization, paying special attention to details, emotional states of characters, specifics of communication with animals, elderly people.

Keywords: *the image of a child, the concept of "miracle", heterodiegetic narrator, antithesis.*

Олександр Холод, д-р філол. наук

ORCID ID: 0000-0002-6851-0176

e-mail: akholod@ukr.net

Прикарпатський національний університет
імені Василя Стефаника, Івано-Франківськ

ПСИХОФОНОСЕМАНТИКА ВЛАСНИХ НАЗВ У РОМАНІ ВАСИЛЯ ЗЕМЛЯКА "ЛЕБЕДИНА ЗГРАЯ" ЯК ОЗНАКА СИСТЕМИ НАЦІОНАЛЬНОГО АРХЕТИПУ УКРАЇНЦІВ

Мета дослідження полягала в з'ясуванні психофоновсемантики власних назв у романі Василя Земляка "Лебедина згряя" як ознаки системи національного архетипу українців. Серед *методів* була обрана концепція холізму (загальний метод); аналіз і синтез, дедукція та індукція, кількісно-якісний метод, метод узагальнення й класифікації (загальнонаукові методи) й опитування, контент-аналіз за одиницею "слово" (галузеві методи).

Методика передбачала виписування в бланк опитування 46 власних імен із тексту роману Василя Земляка "Лебедина згряя" і розсилання респондентам завдяки соціальним мережам "Facebook", "Telegram", "Viber" і безкоштовній електронній пошті "Freemail". Отримані 23 заповнені бланки були проаналізовані.

Результати дослідження дозволили констатувати: у власних назв, що зустрічаються в романі Василя Земляка "Лебедина згряя", зафіксовано психофоновсемантичні ознаки. Згадані ознаки мають подібність до тих, що притаманні визначенням й описам ознак системи архетипів, які пропонували свого часу українські письменники, педагоги, психологи, енциклопедисти, культурологи й філософи Г. Сковорода, М. Гоголь, П. Куліш, П. Юркевич, О. Кульчицький, Д. Чижевський.

Ключові слова: психофоновсемантичні ознаки, звукобукви, звукосполучення, національний архетип українців.

Вступ. Сьогодні фіксуємо відсутність знань про те, чому психофоновсемантика власних назв у романі Василя Земляка "Лебедина згряя" [7] є ознакою системи національного архетипу українців. *Актуальність* досліджуваної проблеми може бути виражена двома позиціями: 1) донині не вивчалася психофоновсемантика власних назв у романі Василя Земляка "Лебедина згряя";

2) згадана психофоносемантика не ототожнювалася з проблемою експлікації елементів системи національного архетипу українців.

Дослідження психофоносемантики власних назв у романі Василя Земляка "Лебедина згряя" із позиції оцінки їх як ознак системи національного архетипу українців необхідно почати з урахуванням значення термінів "психофоносемантика" та "ознаки системи національного архетипу українців".

Психофоносемантикою далі будемо називати систему знань про реакції носія мовлення у процесах сприйняття й психічного відображення значення, що утворюється сполуками звуків і букв ("звукобукв"). Термін "звукобукви" вживаємо в робочому порядку для означення ефекту, що виникає під час сприйняття звучання фонем та алофонів, які зливаються зі звучанням букв у процесі їхньої вимови.

Перед уточненням значення, яке ми вкладаємо в термін "національний архетип українців", необхідно зазначити, що під терміном "архетип" ми маємо традиційне тлумачення: "наскрізні символічні структури культури, що асоціюють певний тематичний матеріал свідомого та підсвідомого функціонування людських цінностей" [11]. Виходячи з поданого визначення, тлумачимо "національний архетип українців" як певну культурну матрицю понять, що виражені універсальними на кшталт "земля", "поле", "матір", "батько", "родина", "віра", "Бог", "Божа Матір", "правда", "добро", "оселя", "господарство" тощо.

Історія дослідження проблеми

Згадані процеси детально вивчалися з позицій взаємодії звуків, букв і кольорів під час сприйняття досліджуваними віршованих творів [6], у сугестивній практиці підготовки біатлоністів [15], у процесах маркування статті в мовленнєвій діяльності [16]. Особливу увагу приділяли дослідженню кореляції звукобукв у процесі формування іміджу політиків [26; 27] та під час вивчення процесів інмутації суспільства завдяки журналістським текстам [29]. Серед дослідників відомі наукові розробки, що стосуються звукоподібності імен як структуроутворюючого фактору поетонімосфери [10].

Психофоносемантику дослідники [32; 35; 36] іноді порівнюють із фоносемантикою, або звуковою символікою і вважають, що

"у лінгвістиці звукова символіка – це подібність між звуком і значенням", або "форма мовної іконічності" [38]. Автори вказують на суттєву, на наш погляд, ознаку, яка наближує звуковий символізм до психофоносемантики: "Мовний звук може сприйматися як подібний не лише до звуків, але й до інших сенсорних властивостей, таких як розмір, зір, дотик чи запах, або абстрактних областей, таких як емоції чи оціночне судження. Така відповідність між мовним звучанням і значенням може істотно вплинути на форму мовлення" [38]. Відомо, що в сучасній маркетинговій комунікації активно застосовуються результати досліджень психофоносемантики [35; 36; 39; 41]. Розвиток і популярність фоносемантики дозволила дослідникам Університету Теннессі в м. Кноксвілл запропонувати студентам освітню програму "Кросс-лінгвістична фоносемантика" [33].

Дослідження фоносемантичних особливостей текстів гомерівської поеми "Іліада" (у перекладі) дозволили зробити висновок про те, що звуки в давньогрецькій поезії використовувалися для передавання певних смислів [40]. Для дослідження авторка оцінила 52 тисячі звуків (фонем) згаданого поетичного твору, що був опублікований англійською мовою як переклад у двох книгах Александера Поупа [1] у 1711 році. Звуки оцінювалися завдяки класифікації звуків із точки зору емоційного значення. Таку класифікацію запропонувала Синтія Вісселл із Лаврентіанського університету, що знаходиться в канадському м. Садбері. "Аналіз непередбачених ситуацій χ^2 -квадрат показав, що пасивні звуки в одних уривках переважно використовуються, а в інших – активні. Існувала також значна різниця між книгами (книга перша була більш активною) і чітка модель зростання та спаду в кожній із них у переважному використанні активних фонем" [40]. Як показують результати дослідження Синтії Вісселл, звуковий символізм, або психофоносемантичний ефект чітко фіксується в перекладі класичного гомерівського твору "Іліада".

Не менш цікавою є кореляція між визначенням досліджуваними розміру об'єкта й певним акустичними характеристиками голосних. Дослідники запропонували методіку експерименту, у якому "маніпулювали розміром на двох роз'ємних рівнях: фізичний розмір зображень, представлених під час експерименту (рівень

сприйняття), і неявний розмір об'єктів, зображених на малюнках (семантичний рівень)" [34]. Учасників експерименту просили виконати тест неявних асоціацій: "зображення маленьких об'єктів були більшими, ніж зображення великих об'єктів, тобто фактичне співвідношення розмірів на семантичному рівні було інвертованим на рівні сприйняття" [34]. Отримані результати дали можливість авторам констатувати, що досліджувані "зіставляли візуальні й акустичні стимули відповідно до змісту зображень (тобто передбачуваного розміру зображеного об'єкта), тоді як безпосередньо сприймані ознаки (тобто фізичний розмір зображення) мав лише незначний вплив на продуктивність учасників" [34]. Також результати тестування свідчили про те, що, не зважаючи на різні місця проведення експерименту (Німеччина і Японія), "культурне походження або рідна мова учасників мали лише незначний вплив на ефект" [34]. Здійснене дослідження ілюструвало істинність передбачення авторів дослідження про те, що "асоціації між сенсорними модальностями можуть бути мотивовані семантичною інтерпретацією пресемантичних стимулів" [34].

Спираючись на побіжний аналіз проблем психофоносемантики й фоносемантики, а також згідно з нашим баченням, фонетичний символізм, або психофоносемантика дозволяє передбачити, що звукові сполучення й звуки мови не лише пов'язані із значеннями, які досліджувані надають оточуючим предметам, а з тими предметами, які "записані" у пам'яті носія мовлення. Іншими словами, існує певна кореляція між звуковим символізмом, що фіксується в мовленні, і психічними процесами сприйняття й оцінювання як предметів сучасного оточення, так і предметів і процесів, інформація про які міститься у свідомості носія мовлення, тобто в його психічному досвіді.

Для уточнення провідних термінів, що вживаються в подальшому дослідженні, ми звертаємося до смислу, який виражений у терміні "національний архетип українців". До переліку ознак національного архетипу українців відносять "світ як книгу, "текст Бога", коли реальні речі трактують не тільки в природному статусі, а як знаки Божої мудрості чи Софії, земного втілення найвищих смислів" [11]. Під національним українським архетипом мають також ті стандарти свідомості, що "утворюють

психічні та поведінкові програми, впливають на особливості поведінки, мислення й бачення світу" [37]. Як зазначає П. Берест [37], за різними оцінками до переліку українських національних архетипів у різні часи автори відносили такі реалії:

1) "Магна Матер" – тип "доброї", "ласкавої", "плодючої" "Землі українського чорнозему" [11];

2) серце, принцип індивідуальності та джерело людяності [31];

3) мікросвіт, внутрішня людина, що втілює Бога [23: 559–606];

4) хутір, хутірська філософія [12; 17; 18–21]; "простір внутрішнього духовного розвитку людини в її єднанні з природою" [14];

5) Бог, "Христос – ключ до душі", Душа, "чути душу", краса природи, [4–5; 30].

Здійснене нами дослідження спирається на поняття, що виражене терміном "власні назви", або "оніми", під яким розуміємо "слова або словосполучення, які позначають індивідуальні об'єкти" [3]. Також ми визначаємо власні назви як номінацію будь-якого одинарного/неповторюваного об'єкта дійсності, як-от: власне ім'я чи прізвище людини, назва країни, регіону, населеного пункту, річки, гори, місцевості тощо. Відомо [8–9; 24], що власні назви, оніми, частіш за все мають конкретну семантику, первинний зміст якої іноді вже "стерся". Такі власні назви подібні до симулякрів (термін вживається в значенні, яке йому запропонував Ж. Бодрійяр [2]). Отже, надалі ми вживаємо термін "власні назви" як той, що означає як семантичну номінацію, яка зберіглася за іменем, і як семантичну номінацію, смисл якої може бути втрачений із часом чи замінений смислом номінації, які збігаються з реаліями сьогодення лише за деякими ознаками.

Неглибокий аналіз семантики термінів "психофоносемантика", "національний архетип українців" і "власні імена", а також семантика їх співвіднесення дозволили нам сформулювати основні атрибути подальшого пошуку.

Об'єктом дослідження ми обрали психофоносемантику власних назв у романі Василя Земляка "Лебедина зграя", *предметом* – психофоносемантику власних назв у згаданому творі як ознаку системи національного архетипу українців.

Мета дослідження полягала в з'ясуванні психофоносемантики власних назв у романі Василя Земляка "Лебедина зграя" як ознаки системи національного архетипу українців.

Методи й методика дослідження. Для досягнення поставленої мети ми звернулися до тих методів, які, на нашу думку, були валідними, або такими, що відповідали вивченню досліджуваного явища, процесу. До таких методів ми віднесли три групи: загальні методи, загальнонаукові й галузеві методи. Серед *загальних методів* ми обрали концепцію холізму, яка передбачає «цілісність світу як наслідок творчої еволюції, що спрямовується нематеріальним і непізнаваним "фактором цілісності"» [25]. *Загальнонауковими методами* в нашому дослідженні були обрані аналіз і синтез, дедукція та індукція, кількісно-якісний метод, метод узагальнення й класифікації тощо. Як галузеві методи нам слугували опитування й контент-аналіз за одиницею "слово".

Методикою дослідження ми визначили таку дослідницьку процедуру:

1) із тексту роману Василя Земляка "Лебедина зграя" [7] ми виписали 46 власних назв (наприклад, "Андріян", "Семиводи", "Сонячний камінь", "Рузя", "Отченашка", "Столипін", "Київ" та інші);

2) виписані власні назви оформили в таблицю [42; 43];

3) таблиця мала такі 4 колонки: 1 – № з/п; 2 – "Власна назва"; 3–4 – "Думка опитуваних", яка відповідно була поділена на дві колонки, а саме: колонку 3 – "подобається ("–", не подобається ("+")) і колонку 4 – "пояснення");

4) у соціометричних даних перед таблицею ми записали чотири рядки: 1-й рядок – "Ваш вік"; 2-й – "Місце народження"; 3-й – Місце теперішнього проживання" і 4-й рядок – "Ваша національність";

5) перед соціометричними даними в бланку опитування ми подали інструкцію: "*Ознайомтеся з тими іменами й назвами, що подано в колонці 2. У колонці 3 запишіть знак "+", якщо вам подобається ім'я чи назва, або запишіть знак "–", якщо не подобається. У колонці 4 поясніть причини того, чому вам подобається або не подобається ім'я чи назва"*;

б) бланк опитування був розісланий 40 респондентам завдяки соціальним мережам "Facebook", "Telegram", "Viber" і безкоштовній електронній пошті "Freemail", що базується на "ukr.net" – новинному інтернет-сервісі України;

7) отримані 23 заповнені бланки були проаналізовані нами за такими критеріями:

- а) кількість реакцій із показниками мінімального рівня вподобання власних імен;
- б) показники реакцій із показниками оптимального рівня вподобання власних імен;
- в) показники реакцій із показниками максимального рівня вподобання власних імен;
- г) кількість нетипових реакцій;
- д) кількість реакцій із вподобанням неприсних звуків (звукобукв), а також звукосполучень (звукобуквосполучень);
- е) кількість реакцій із вподобанням присних звуків (звукобукв), а також звукосполучень (звукобуквосполучень).

Результати дослідження. Аналіз даних таблиць, діаграм і циклограм [42; 43] дозволив нам зафіксувати конкретні особливості.

1. Із 40 розісланих нами запитів із проханням заповнити бланк опитування було отримано 23 (100 %) документи від 4 чоловіків (17,4 %) і 19 жінок (82,6 %), які виявилися українцями за національністю, віком від 18 до 22 років (18 років – 47,8 %; 19 років – 26 %; 20 років – 17,3 %; 21 рік – 4,3 %; 22 роки – 4,3 %). Усі респонденти народилися в Україні й до 24.02.2022 року (до початку російсько-української війни) проживали в Україні. Від початку війни (упродовж 13 місяців до дати проведення опитування) 3 респонденти-жінки (13 %) проживали й проживають за межами України: у Канаді (одна респондентка, або 4,3 %), Польщі (одна респондентка, або 4,3 %) і Бельгії (одна респондентка, або 4,3 %). Одна респондентка (4,3 %) з початку війни (за 13 місяців до участі в опитуванні) проживала все життя в м. Херсон (Україна). Одна респондентка (4,3 %) на час участі в опитуванні проживала в Житомирській області (Україна), одна респондентка (4,3 %) проживала в м. Київ упродовж 13 місяців

до дня опитування. Інші 17 респонденти (73,9 %) від народження й до участі в опитуванні проживали в Україні (Івано-Франківській, Львівській і Тернопільській областях).

2. Усі отримані дані умовно були диференційовані на такі 4 групи (див. табл. 1 далі):

Таблиця 1

Розподіл даних на групи за критерієм частотності вподобань респондентів

Група	Назва	Діапазон показників частотності
1	Мінімальний рівень вподобань	0 %–33 %
2	Оптимальний рівень вподобань	34 %–66 %
3	Максимальний рівень вподобань	67 %–100 %
4	Нетипові реакції	–

Примітки:

– перша група – показники *мінімального* рівня вподобання власних імен (до групи 1 були внесені показники, що були в діапазоні частотності від 0 % до 33 %);

– друга група – показники *оптимального* рівня вподобання власних імен (до групи 2 ми віднесли показники в діапазоні частотності від 34 % до 66 %);

– третя група – показники *максимального* рівня вподобання власних імен (від 67 % до 100 %);

– четверта група – показники *нетипових* реакцій (тих реакцій, які не повторювали загальної тенденції в прихильності чи неприязні до вподобання стимульних власних імен).

3. У першій групі (*мінімальні* вподобання респондентів; див. табл. 2 далі) частотними (30,4 %) виявилися 4 власні імені (Фаб'ян, Орфей Кожушний, Бубела й Парфен). Серед нечастотних (від 8,6 % до 17,4 %) опинилися імена Рубан (8,6 %), Панько Кабанник (17,4 %), Явтушок Голий (17,4 %) і Волохи (17,4 %).

Таблиця 2

Показники мінімального (від 1 % до 33 %) рівня вподобання досліджуваними жінками й чоловіками 18–22 років під час сприйняття списку власних імен роману Василя Земляка "Лебедина зграя" (n = 23)

Власні імена	Частотність (у %)
Фабіян, Орфей Кожушний, Бубела, Парфен	по 30,4 кожне ім'я
Перша Кінна, Кострома, Отченашка	по 26 кожне ім'я
Столипін, Прися	по 21,7 кожне ім'я
Панько Кабанник, Явтушок Голий, Волохи	по 17,4 кожне ім'я
Рубан	8,6

Нами було встановлено, що в першій групі (мінімальні показники вподобань власних імен) зустрічається звукобуква "А" в 12 % випадків, звукобукви "Н" і "О" – у 10 % випадків кожна, звукобукви "К" і "Р" – у 6 % випадків, а звукобукви "Е", "И", "Б" і "П" – у 5 % випадків кожна. На долю інших звукобукв, які зустрічаються у власних іменах (Фабіян, Орфей Кожушний, Бубела й Парфен, Рубан, Панько Кабанник, Явтушок Голий і Волохи припадає 36 %.

4. У другій групі (оптимальні вподобання респондентів; див. табл. 3 далі) ми зафіксували серед частотних 7 власних імен: Клим Синиця, Петро Джура, Іванна Іванівна й Івасик (усі по 65,2 %); Андріян, Глинськ і Боніфатій Лясото (усі по 56,5 %). До нечастотних у групі 2 були віднесені такі 7 власних імен: Чебрець, Зінгер (обидва по 39,1 %); Рузя, Козова, Тихін, Савка Чибіс і Текля (усі п'ятеро по 34,7 %).

Таблиця 3

Показники оптимального (від 34 % до 66 %) рівня вподобання досліджуваними жінками й чоловіками 18–22 років під час сприйняття списку власних імен роману Василя Земляка "Лебедина зграя" (n = 23)

Власні імена	Частотність (у %)
Клим Синиця, Петро Джура, Іванна Іванівна й Івасик	по 65,2 кожне ім'я
Андріян, Глинськ і Боніфатій Лясото	по 56,5 кожне ім'я
Чебрець, Зінгер	по 39,1 кожне ім'я
Рузя, Козова, Тихін, Савка Чибіс і Текля	по 34,7 кожне ім'я

Домінування звукобукв "А" і "Н" (обидва показника по 9 %) ми зафіксували в другій групі реакцій респондентів – групі оптимального рівня вподобань власних імен, що записані в табл. 3 (див. раніше). У 7 % випадків зустрічається звукобуква "Г", по 6 % мають показники частотності звукобукв "К", "О", "Р" і "С". Лише в 5 % випадків зустрічається звукобуква "В". Інші звукобукви зустрічаються в 46 % випадків (кожна в діапазоні показників від 3 % до 1 %).

5. Серед результатів третьої групи (максимальні вподобання респондентів; див. табл. 4 далі) нам вдалося зафіксувати як вподобання з *високим* (від 90 % до 100 %) показником 5 власних імен: Даринка, Київ і Харків (усі три по 95,6 %); Мальва, Лук'ян (обидва по 91,3 %).

Середні показники (від 78,2 % до 86,9 %) були притаманні 8 власним іменам, а саме: Петро (86,9 %); Вавилон, Левко Хоробрий, Володя Яворський, Зелені Млини й Лебедине (усі п'ять по 82,6 %); Південний Буг, Сонячний камінь (усі по 78,2 %).

Низькими показниками в групі максимальних уподобань власних імен виявилися такі 5: Данько Соколюк, Зося й Водохреща (усі три по 73,9 %); Семиводи та Йордань (обидва по 69,5 %).

У групі 3 (максимальні вподобання власних імен) як домінуюча була зафіксована звукобуква "О" (11 %), за якою слідувала звукобуква "Н" (9 %). Інші чотири звукобукви ("К", "А", "В", "И") мали показники по 7 % частотності кожна, звукобукви "Е" і "Л" мали лише по 6 % частотності.

Таблиця 4

Показники максимального (від 67 % до 100 %) рівня вподобання досліджуваними жінками й чоловіками 18–22 років під час сприйняття списку власних імен роману Василя Земляка "Лебедина згряя" (n = 23)

Власні імена	Частотність (у %)
Даринка, Київ і Харків	по 95,6 кожне ім'я
Мальва, Лук'ян	по 91,3 кожне ім'я
Петро	86,9
Вавилон, Левко Хоробрий, Володя Яворський, Зелені Млини й Лебедине	по 82,6 кожне ім'я
Південний Буг, Сонячний камінь	по 78,2 кожне ім'я
Данько Соколюк, Зося й Водохреща	по 73,9 кожне ім'я
Семиводи та Йордань	по 69,5 кожне ім'я

6. Порівняння кількості частотних (50 % + 1 %) звукобукв на мінімальному (від 1 % до 33 %), оптимальному (від 34 % до 66 %) і максимальному (від 67 % до 100 %) рівнях вподобання досліджуваними жінками й чоловіками 18–22 років під час сприйняття списку власних імен роману Василя Земляка "Лебедина зграя" дозволило зафіксувати декілька фактів:

1) звукобуква "О" найчастіше (у 10,7 % випадків) вживається у власних іменах максимального рівня вподобань та у власних іменах мінімального рівня вподобань (у 9,4 % випадків); удвічі менше (у 5,6 % випадків) звукобуква "О" зустрічається у власних іменах оптимального рівня вподобань;

2) звукобуква "А" є частотнішою (у 11,6 % випадків) на мінімальному рівні вподобань власних імен роману Василя Земляка "Лебедина зграя"; удвічі меншою (у 7,1 % випадків) звукобуква "А" зустрічається на оптимальному рівні вподобань власних імен;

3) частотною (у 4,2 % випадків) звукобуквою є "Ш", яка зустрічається на мінімальному рівні вподобань власних імен; тоді як на оптимальному й максимальному рівнях уподобань її вживання у власних іменах не фіксується (у 0 % випадків);

4) на максимальному рівні вподобань власних імен була зафіксована частотність звукобукви "Ь" (у 3,5 % випадків; разом із тим на оптимальному рівні вподобань частотність звукобукви "Ь" зменшується до показника "0,9 %", а на мінімальному рівні – до "0 %".

7. За частотністю, що вимірюється показниками 50 % + 1 %, на кожному рівні вподобань ми ідентифікували такі звукобукви (див. табл. 5 далі).

8. Порівняння показників частотності звукобукв у консонантних моделях власних імен, що *сподобалися* досліджуваним жінкам і чоловікам віком 18–22 років під час сприйняття списку власних імен роману Василя Земляка "Лебедина зграя" (n = 23), дозволило зафіксувати чітку тенденцію семантичної залежності частотності звукобукв від рівня вподобань респондентів. Оскільки високочастотними серед тих власних імен, які сподобалися респондентам, стали 4 імені ("Мальва", "Даринка",

"Левко Хоробрий" і "Сонячний камінь"), ми створили порівняльну табл. 6 (див. далі), щоб з'ясувати найчастотнішу (із чотирьох ідентифікованих) консонантну модель власного імені. Такою моделлю стала "МЛ'В", середнє арифметичне число, або коефіцієнт якої мав показник "4,5". Власне ім'я "Даринка" має консонантну модель "ДРНК" із коефіцієнтом 1,25, тоді як власні імена, що складаються з двох слів ("Левко Хоробрий" і "Сонячний камінь"), відповідно мали консонантні моделі "ЛВКХРБРЙ" (коефіцієнт 1,06) і "СН'ЧНЙКМ'Н" (коефіцієнт 0,46). Чіткий характер зафіксованої тенденції виразився в зменшенні показників від коефіцієнтів 4,5 до 0,46.

Таблиця 5

Порівняння кількості частотних (50 % + 1 %) звукобукв на мінімальному (від 1 % до 33 %), оптимальному (від 34 % до 66 %) і максимальному (від 67 % до 100 %) рівнях вподобання досліджуваними жінками й чоловіками 18–22 років під час сприйняття списку власних імен роману Василя Земляка "Лебедина зграя" (n = 23)

Максимальний рівень уподобань		Оптимальний рівень уподобань		Мінімальний рівень уподобань	
АВЛО		АВОІС		АБОПТУШ	
Голосні звуки	Приголосні звуки	Голосні звуки	Приголосні звуки	Голосні звуки	Приголосні звуки
АО	–	АОІ	–	АОУ	–
–	ВЛ	–	ВС	–	БПТШ

9. Результати порівняння показників частотності звукобукв у консонантних моделях власних імен, що *не сподобалися* досліджуваним жінкам і чоловікам віком 18–22 років під час сприйняття списку власних імен роману Василя Земляка "Лебедина зграя" (n = 23), ми відбили в табл. 7 (див. далі).

10. Серед тих власних імен, які не подобалися респондентам, виявилися три ("Волохи", "Явтушок Голий" і "Панько Кабанник") із відповідними коефіцієнтами "2,06", "0,97" і "0,92". Згадані коефіцієнти також мали чітку тенденцію до зменшення.

Таблиця 6

Показники частотності звукобукв у консонантних моделях власних імен, що сподобалися досліджуванним жінкам і чоловікам віком 18–22 років під час сприйняття списку власних імен роману Василя Земляка "Лебедина зграя" (n = 23)

Мальва (одне слово) 4		Даринка (одне слово) 4		Левко Хоробрий (два слова) 8:2 = 4		Сонячний камінь (два слова) 9:2 = 4,5	
Консонантна модель імені		Консонантна модель імені		Консонантна модель імені		Консонантна модель імені	
Частот- ність	САЧ	Частот- ність	САЧ	Частот- ність	САЧ	Частот- ність	САЧ
М – 2,1 Л – 6,4 Ь – 3,5 В – 6,4		Д – 5 Р – 0 Н – 0 К – 0		Л – 6,4 В – 6,4 К – 0 Х – 2,1 Р – 0 Б – 2,1 Р – 0 Й – 0	2,12:2 = = 1,06	С – 2,8 Н – 0 Ч – 0 Н – 0 Й – 0 К – 0 М – 2,1 Н – 0 Ь – 3,5	0,93:2 = 0,46
Σ = 18,0	4,5	Σ = 5,0	1,25	Σ = 17,0	1,06	Σ = 8,4	0,46

Примітка: САЧ – середнє арифметичне число.

11. Продовженням нашого дослідження стала процедура порівняння тих консонантних моделей власних назв архетипів, які здійснили у своїх творах класики української літератури й філософії, із тими консонантними моделями, які були отримані в результаті нашого аналізу здійсненого опитування 23 респондентів. Ми встановили, що серед українських національних архетипів, які в різні часи перераховували й описували дослідники [4–5; 12–14; 18–21; 23; 30–31], мають подібні до отриманих нами консонантних моделей (див. табл. 8 далі). Наприклад, консонантна модель "МГН", "МТР" зустрічається в описах архетипу "Магна Матер" [13]. Консонантні моделі "СРЦ" (від "серце"), "НДВ'ДЛН'СТ" (від "індивідуальність"), "Л'Д'Н'СТ" притаманні опису архетипів, зафіксованих П. Юркевичем [31]. Зустрічаємо

й консонантні моделі "МКРСВТ" (від слова "макросвіт"), "ВНТРШН" (від "внутрішня"), "ЛДН" (від "людина"), "ВТЛЙ" (від "втілює"), "БГ" (від "Бог") [23: 559–606]. Модель "ХТР" (від "хутір" зустрічаємо в переліку архетипів, які описав П. Куліш [12; 18]. Найчастотнішими в творах М. Гоголя слід вважати консонантні моделі "БГ" (від "Бог"), "ХРСТС" (від "Христос"), "ДШ" (від "Душа"), "КРС" (від "краса"), "ПРР" (від "природа") [4–5]. Результати спостережень ми зафіксували в табл. 8 (див. далі).

Таблиця 7

Показники частотності звукобукв у консонантних моделях власних імен, що не сподобалися досліджуваним жінкам і чоловікам віком 18–22 років під час сприйняття списку власних імен роману Василя Земляка "Лебедина зграя" (n = 23)

Волохи (одне слово)		Явтушок Голий (два слова) 8:2 = 4		Панько Кабанник (два слова) 9:2 = 4,5	
Консонантна модель імені ВЛХ		Консонантна модель імені ВТШКГЛЙ		Консонантна модель імені ПНЬККБНК	
Частотність	САЧ	Частотність	САЧ	Частотність	САЧ
В – 2,1 Л – 3,1 Х – 1 Σ = 6,2	2,06	В – 2,1 Т – 4,2 Ш – 4,2 К – 0 Г – 0 Л – 3,1 Й – 0 Σ = 13,6	1,94 : 2 = = 0,97	П – 5,2 Н – 0 Б – 4,2 К – 0 К – 0 Б – 5,2 Н – 0 К – 0 Σ = 14,8	1,85 : 2 = = 0,92
Σ = 6,2	2,06	Σ = 13,6	0,97	Σ = 14,8	0,92

Примітка: САЧ – середнє арифметичне число.

Із даних табл. 8 видно, що звуки [К], [М], [Л], [В], [С], [Г], [Ш] зустрічаються і в консонантних моделях опису архетипів українських класиків, й у консонантних моделях уподобань/невподобань респондентів, які оцінювали перелік власних імен роману В. Земляка "Лебедина зграя".

**Порівняння консонантних моделей у переліку
українських архетипів (на думку українських класиків)
і консонантних моделей уподобань досліджуваних 18–22 років
під час сприйняття списку власних імен роману Василя Земляка
"Лебедина згряя" (n = 23)**

КМ 1	КМ 2	КМ 3	Збіг
Консонантна модель опису архетипів українських класиків	Консонантні моделі уподобань опитуваними власних імен роману	Консонантні моделі невподобань опитуваними власних імен роману	у вживанні приголосних звуків у консонантних моделях КМ 1, КМ 2 і КМ 3
МГН, ВТЛЙ	МЛЬВ	ВЛХ	М, Л
КРС, МТР, ПРР, ХТР, ХРСТС, МКРСВ'Т	КМНЬ	ПНК, КБНК	К, М
ЛДН, ДШ, ВНТР'ШН'	ЛВК	ВТШК,	Л, Ш, В
СРЦ, БГ	СНЧ	ГЛЙ,	С, Г
Л'Д'Н'СТ'	–	–	–
НДВ'ДЛ'Н'СТ'	–	–	–

Обговорення результатів дослідження. Спираючись на перераховані раніше особливості отриманих нами результатів, що відбито в таблицях 1, 2, 3, 4, 5, 6 і 7, ми вважаємо, що психофоносемантика власних назв у романі Василя Земляка "Лебедина згряя" як ознака системи національного архетипу українців може бути виражена в декількох позиціях.

Позиція перша. В опитуванні взяли участь лише українці за національністю, які проживали й проживають на території України в останні 18–22 років. Винятком стали п'ять респондентів, які від 24 лютого 2022 року виїхали за межі України, але залишили міцні зв'язки з університетом, у якому

навчаються, а також зі своїми родинами, які залишилися в Україні. Згадані факти дозволяють нам констатувати, що в опитуванні взяли участь лише українці за національністю. Отже, всі реакції, які зафіксували респонденти, є свідченням експлікації рис національного архетипу українців.

Друга позиція. Роман "Лебедина зграя" написаний Василем Земляком, який був також українцем за національністю.

Третя позиція. Усі події, описані в згаданому романі, відбуваються на території українських земель, на яких проживали українці за національністю.

Позиції 1–3 підтверджують нашу авторську впевненість у тому, що ми дослідили ознаки системи національного архетипу українців.

Четверта позиція. В основі експлікованої системи національного архетипу українців у нашому дослідженні був її психофоносемантичний фрагмент у формі частотних звукобукв, їхніх сполучень та консонантних моделей.

П'ята позиція. Серед частотних звукобукв та їхніх сполучень слід числити не лише ті, які повторюються в межах одного слова. Серед частотних звукобукв і звукобуквосполучень у нашому дослідженні фіксуються ті, які створюють консонантну модель двох слів (наприклад, словосполучення "Панько Кабанник" складається із двох слів). У такому випадку порівняння консонантних моделей, які створюють одне слово, не може бути валідним до тих консонантних моделей, які створюють два слова. Такий підхід змусив нас поділяти на два ті коефіцієнти, що були отримані під час аналізу консонантної моделі двох слів.

Шоста позиція. Усі відповіді респондентів ми змушені були умовно розподілити на три групи за частотністю звукобукв, які зустрічалися у власних іменах роману "Лебедина зграя" Василя Земляка. Такі три групи були ідентифіковані за "принципом третин", який передбачає ідентифікацію отриманих показників на групи, що об'єднують показники в трьох діапазонах: від 0 % до 33 % (перша група), від 34 % до 66 % (друга група) і від 67 % до 100 % (третя група). Вважаємо застосування *принципу третин* найбільш відповідним, оскільки інші принципи не відповідають об'єктивності, до якої ми прагнемо.

Сьома позиція. Серед частотних *вподобаних* звукобукв, їхніх сполучень і консонантних моделей, які ми ідентифікували у відповідях респондентів, виявилися ті, що характеризуються як сонорні тверді й сонорні м'які (наприклад, "МЛБВ", "ЛВК"), або як глухі (наприклад, "СНЧ"), або як поєднання шумних твердих і сонорних твердих-м'яких "КМНЬ"). Результати наших попередніх досліджень [26–29] дозволяють стверджувати, що згадані раніше консонантні моделі частіше корелюють із позитивною семантикою.

До частотних *невподобаних* звукобукв, їхніх сполучень і консонантних моделей, які ми ідентифікували у відповідях респондентів, слід віднести поєднання сонорних і шумного твердих (наприклад, "ВЛХ"), сполучення сонорного твердого й шумних твердих (наприклад, "ВТШК"), сполучення шумного твердого, сонорних твердих і середньоязикового (наприклад, "ГЛЙ"), поєднання шумних твердих глухих і сонорного твердого (наприклад, "ПНК"), а також поєднання шумних твердих дзвінких, глухих і сонорного твердого (наприклад, "КБНК"). Перераховані звукосполучення й консонантні моделі, які створені за їх допомогою, свідчать про нейтральні чи негативні смисли в лексичних одиницях художніх і політичних текстів [26–29].

Восьма позиція. Під час порівняння КМ 1, КМ 2 і КМ 3 (консонантних моделей власних назв архетипів, які здійснили у своїх творах класики української літератури й філософії (КМ 1), із консонантними моделями, які були отримані в результаті нашого аналізу здійсненого опитування 23 респондентів (КМ 2 і КМ 3), було встановлено, що відслідковується збіг у вживанні приголосних звуків у консонантних моделях завдяки таким звукам [М], [Л], [К], [М], [Л], [Ш], [В], [С], [Г]. Перелічені консонантні звуки у своєму поєднанні в різних варіаціях можуть створювати так звані "приємні" звукобукви й консонантні моделі слів із приємною, позитивною семантикою, що було доведено раніше [26], але можуть застосовуватися й для створення тих консонантних моделей, які виражають негативну семантику й сприймаються реципієнтами як неприємні.

Висновки. Мета дослідження полягала в з'ясуванні психофоносемантики власних назв у романі Василя Земляка "Лебедина згряя" як ознаки системи національного архетипу українців.

Отримані в нашому дослідженні результати свідчать про те, що ми досягли поставленої мети. Дійсно, у власних назв, що зустрічаються в романі Василя Земляка "Лебедина згряя", зафіксовано психофоносемантичні ознаки. Згадані ознаки мають подібність до тих, що притаманні визначенням й описам ознак системи архетипів, які пропонували свого часу українські письменники, педагоги, психологи, енциклопедисти, культурологи й філософи Г. Сковорода, М. Гоголь, П. Куліш, П. Юркевич, О. Кульчицький, Д. Чижевський.

До основного висновку слід додати, що звукові, звукобуквенні сполучення, а також консонантні моделі власних назв роману Василя Земляка "Лебедина згряя", з одного боку, і звукові сполучення й консонантні моделі, ідентифіковані нами в описах українського національного архетипу, які були зафіксовані у творах п'яти згаданих українських класиків, з іншого боку, мають подібні психофоносемантичні ознаки. Останні можуть вважатися ознаками системи українського національного архетипу. Причому визначення системи в нашому дослідженні має смисл "множини взаємопов'язаних елементів, що утворюють єдине ціле, взаємодіють із середовищем та між собою" [22]. Отже, подібність психофоносемантичних ознак, зафіксованих нами, свідчить про єдине ціле, яке визначається як архетип мислення українців в їхніх уподобаннях (у випадку з реципієнтами нашого дослідження) і фахових описів (у випадку з визначеннями національного українського архетипу, які були запропоновані українськими класиками).

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Александер Поуп. (2023, квітень 02). In Wikipedia. https://uk.wikipedia.org/wiki/Александер_Поуп
2. Бодріяр Ж. Симулякри і симуляція. Пер. з фр. В. Ховхун. К.: Вид-во Соломії Павличко "Основи", 2004. 230 с.
3. Власні назви (2023, квітень 06). In Wikipedia. https://uk.wikipedia.org/wiki/Власні_назви
4. Гоголь Н. Выбранные места из переписки с друзьями. САНКТЪПЕТЕРБУРГ: Типография Департамента внешней торговли, 1847.

5. Гоголь Н. В. Авторская исповедь. Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений: в 14 т. / АН СССР; Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). М.: Изд-во АН СССР, 1937–1952.
6. Журавлев А. П. Звук и смысл, 1991. 160 с.
7. Земляк В. Вибране: Романи, оповідання / Вступ. слово О. О. Сизоненка; упоряд. Б. О. Прокопенка. К. : Україна, 2013. 720 с.
8. Киркач В. Н., Левченко Э. Н. Роль имени в этнической культуре. Наука. Релігія. Суспільство. № 2. 2008. С. 251–259.
9. Комрат Е. П. Женские и мужские имена и святые покровители. Донецк: ООО ПКФ "БАО". 2007. 256 с.
10. Кравченко Э. А. Звукоподобие имен как структурообразующий фактор поэтономосферы. Вісник Донецького національного університету. Сер. Б: гуманітарні науки. Вип. 1–2. 2014. С. 134–140.
11. Кримський С. Б. Архетипи. Енциклопедія Сучасної України [Електронний ресурс] / Редкол.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.] ; НАН України, НТШ. К.: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2001. Режим доступу : <https://esu.com.ua/article-44787>
12. Кулиш П. Хуторская философия и удаленная от света поэзия. Санкт-Петербург: Типография товарищества "Общественная польза", 1879. 305 с.
13. Кульчицький О. Світовідчужання українця. Українська душа. Відп. ред. В. Храмова. К.: Фенікс, 1992. С. 48–65.
14. Лисий І. Куліш Пантелеймон Олександрович. Філософська думка в Україні: Біобібліографічний словник. К., 2002. С. 112–114.
15. Манжелей І.В., Потапов В.Н. Субъекты и среда физического воспитания и спорта. Берлин: Директ-Медиа, 2017. 194 с.
16. Немеш Л. М. Пол и консонанты. Пол и его маркировка в речевой деятельности / Сост. Е. Н. Шовгеля. Кривой Рог: МИЦ ЧЯКП, 1996. 197 с.
17. Петров В. Хуторянство і Европа (Листи Куліша з-за кордону р. 1858-го). Життя й революція. 1926. № 7. С. 71–79.
18. Письма П. Кулиша к В. Тарновскому [батькові]. Киевская старина. 1898. Т. LXI. Апрель. С. 107–131.
19. Письма П. Кулиша к Д. Каменецкому. Киевская старина. 1898. Т. LXI. Июнь. С. 366–394.
20. Письма П. Кулиша к И. Хильчевскому. Киевская старина. 1898. Т. LX. Январь. С. 84–149.
21. Письма П. Кулиша к О. Бодянскому. Киевская старина. 1898. Т. LX. Февраль. С. 283–313.
22. Система (2022, квітень 30). In Wikipedia. <https://uk.wikipedia.org/wiki/Система>
23. Сковорода Г. Кольцо. Дружеский Разговор о Душевном Мире. Повна академічна збірка творів; За ред. Л. Ушкалова; НАН України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка, Ін-т філософії ім. Г. С. Сковороди [та ін.]. Едмонтон; Торонто: Вид-во Канад. ін-ту укр. студій ; Харків: Майдан, 2011. С. 559–606.
24. Хигир Б. Имя – твоя судьба. Харьков: АРС ЛТД – АСПЕКТ, 1995. 192 с.
25. Холізм (2023, квітень 09). In Wikipedia. <https://uk.wikipedia.org/wiki/Холізм>

26. Холод А. М. Мужские и женские речевые картины мира: Монография. Днепропетровск: Пороги, 1997. 229 с.

27. Холод О. М. ЗМІ як діагностичний інструмент утворення іміджу за допомогою аналізу "звукових малюнків" мовлення політиків. Наукові записки Інституту журналістики : науковий збірник. За ред. В. Різуна; КНУ імені Тараса Шевченка. К., 2004. Т. 15. Квітень-червень. С. 118–124.

28. Холод О. М. Фоносемантичний потенціал трьох поезій Осипа Маковоя (кореляція поєднання агресивних консонант та коефіцієнтів семантико-семіотичних маркерів). Літературознавчі студії: зб. наукових праць. Вип. 2(53). 2018. С. 234–252.

29. Холод О. Психолінгвістичні маркери інмутації суспільства (на прикладі аналізу сполук частотних звукобукв у текстах україномовної преси 1917 року). Психолінгвістика, 27(2), 2020, С. 314–343. <https://doi.org/10.31470/2309-1797-2020-27-2-314-343>

30. Чижевський Д. Нариси з історії філософії на Україні. К., 1992. С. 110–138.

31. Юркевич П. Серце і його значення в духовному житті людини за вченням слова Божого. Історія філософії України. Упор. М. Ф. Тарасенко, М. Ю. Русин та ін. К., 1993. С. 341–348.

32. Brown, R. W., Black, A. H., & Horowitz, A. E. (1955). Phonetic symbolism in natural languages. *The Journal of Abnormal and Social Psychology*, 50(3), 388–393. <https://doi.org/10.1037/h0046820>

33. Butler, Raleigh Anne (2017). *Cross-Linguistic Phonosemantics*. Chancellor's Honors Program Projects. https://trace.tennessee.edu/utk_chanhonoproj/2068

34. Hoshi, H., Kwon, N., Akita, K., & Auracher, J. (2019). Semantic Associations Dominate Over Perceptual Associations in Vowel-Size Iconicity. *i-Perception*, 10(4), 2041669519861981. <https://doi.org/10.1177/2041669519861981>

35. Klink R. R. & Wu L. (2014). The role of position type and combination of sound symbolism imbeds in brand names. *Marketing Letters : A Journal of Research in Marketing*, 13–24. <https://doi.org/10.1007/s11002-013-9236-3>

36. Klink R. R. (2000). Creating brand names with meaning: the use of sound symbolism. *Marketing Letters : A Journal of Research in Marketing*, 5–20. <https://doi.org/10.1023/A:1008184423824>

37. Pavlo Berest (2023, квітень 04). Український національний архетип. Блог. https://texty.org.ua/archive-blogs/54522/Український_національний_архетип-54522/

38. Sound symbolism. (2023, January 30). In Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Sound_symbolism

39. Whissell, C. (1999). Phonosymbolism and the emotional nature of sounds: evidence of the preferential use of particular phonemes in texts of differing emotional tone. *Perceptual and motor skills*, 89(1), 19–48. <https://doi.org/10.2466/pms.1999.89.1.19>

40. Whissell, C. (2004). "The sound must seem an echo to the sense": Pope's use of sound to convey meaning in his translation of Homer's Iliad. *Perceptual and motor skills*, 98(3 Pt 1), 859–864. <https://doi.org/10.2466/pms.98.3.859-864>

41. Yorkston, E., & Menon, G. (2004). A Sound Idea: Phonetic Effects of Brand Names on Consumer Judgments. *Journal of Consumer Research*, 31, 43–51.

42. Kholod, Oleksandr (2023): Kholod_O_Data_for_the_article_Psychophone_Semantics_2023. figshare. Dataset. <https://doi.org/10.6084/m9.figshare.22788407.v1>

43. Kholod, Oleksandr, Data for the article by Oleksandr Kholod "Psychophone semantics of proper names in Vasyl Zemliak's novel "Flock of Swans" as a sign of the national archetype system of Ukrainians" [Paper Title] (2023, May 01). Available at SSRN: <https://ssrn.com/abstract=>

REFERENCES

1. Aleksander Poup. (2023, kviten 02). In Wikipedia. https://uk.wikipedia.org/wiki/Aleksander_Poup

2. Bodriiar Zh. Symuliakry i symulyatsiia. Per. z fr. V. Khovkhun. K.: Vyd-vo Solomii Pavlychko "Osnovy", 2004. 230 s.

3. Vlasni nazvy (2023, kviten 06). In Wikipedia. https://uk.wikipedia.org/wiki/Vlasni_nazvy

4. Hohol N. Vybrannyye mesta iz perepiski s друзiami. SANKTPETERBURH: Tipohrafiia Departamenta vneshnei torhovli, 1847.

5. Hohol N. V. Avtorskaia ispoved. Hohol N. V. Polnoe sobranie sochinenii: v 14 t. / AN SSSR; In-t rus. lit. (Pushkin. Dom). M.: Izd-vo ANSSSR, 1937–1952.

6. Zhuravlev A. P. Zvuk i smysl, 1991. 160 s.

7. Zemliak V. Vybrane: Romany, opovidannia / Vstup. slovo O. O. Syzonenka; uporiad. B. O. Prokopenka. K. : Ukraina, 2013. 720 s.

8. Kyrkach V. N., Levchenko Э. N. Rol imeni v etnicheskoi kulture. Nauka. Relihiia. Suspilstvo. № 2. 2008. S. 251–259.

9. Komrat E. P. Zhenskie i muzhskie imena i sviatye pokroviteli. Doneczk: OOO PKF "BAO", 2007. 256 s.

10. Kravchenko Э. A. Zvukopodobie imen kak strukturoobrazyiuchii faktor poetonimosfery. Visnyk Donetskoho natsionalnogo universytetu, Ser. B: humanitarni nauky. Vyp. 1–2. 2014. S. 134–140.

11. Krymskyi S. B. Arkhetypy. Entsyklopediia Suchasnoi Ukrainy [Elektronnyi resurs] / Redkol.: I. M. Dzyuba, A. I. Zhukovskyyi, M. H. Zheleznyak [ta in.]; NAN Ukrainy, NTSh. K.: Instytut entsyklopedychnykh doslidzhen NAN Ukrainy, 2001. Rezhym dostupu : <https://esu.com.ua/article-44787>

12. Kulish P. Khutorskaia filosofii i udalennaia ot sveta poezii. Sankt-Peterburh: Tipohrafiia tovarishchestva "Obshchestvennaia polza", 1879. 305 s.

13. Kulchytskyi O. Svitovidchuvannia ukrainsia. Ukraininska dusha. Vidp. red. V. Khranova. K.: Feniks, 1992. S. 48–65.

14. Lysyi I. Kulish Panteleimon Oleksandrovykh. Filosofska dumka v Ukraini: Biobibliohrafichniy slovnyk. K., 2002. S. 112–114.

15. Manzhelei I. V., Potapov V. N. Subekty i sreda fizicheskoho vospitaniia i sporta. Berlin: Direkt-Media, 2017. 194 s.

16. Nemes L. M. Pol i konsonanty. Pol i echo markirovka v recevoi deyatelnosti / Sost. E. N. Shovelii. Krivoi Roh: MYCz ChYaKP, 1996. 197 s.

17. Petrov V. Khutorianstvo i Evropa (Lysty Kulisha z-za kordonu r. 1858-ho). Zhyttia i revoliutsiia. 1926. № 7. S. 71–79.

18. Pysma P. Kulisha k V. Tarnovskomu [batkovi]. Kievskaiia starina. 1898. T. LXI. Aprel. S. 107–131.
19. Pisma P. Kulisha k D. Kamenetskomu. Kievskaiia starina. 1898. T. LXI. Iiun. S. 366–394.
20. Pisma P. Kulisha k I. Khilchevskomu. Kievskaiia starina. 1898. T. LX. Yanvar. S. 84–149.
21. Pisma P. Kulisha k O. Bodianskomu. Kievskaiia starina. 1898. T. LX. Fevral. S. 283–313.
22. Systema (2022, Kviten 30). In Wikipedia. <https://uk.wikipedia.org/wiki/Systema>
23. Skovoroda H. Koltso. Druzheskii Razhovor o Dushevnom Mire. Povna akademichna zbirka tvoriv; Za red. L. Ushkalova; NAN Ukrainy, In-t l-ry im. T. H. Shevchenka, In-t filosofii im. H. S. Skovorody [ta in.]. Edmonton; Toronto: Vyd-vo Kanad. in-tu ukr. studii ; Kharkiv: Maidan, 2011. S. 559–606.
24. Khyhir B. Imia – tvoia sudba. Kharkov: ARS LTD – ASPEKT, 1995. 192 s.
25. Kholizm (2023, Kviten 9). In Wikipedia. <https://uk.wikipedia.org/wiki/Xolizm>
26. Kholod A. M. Muzhskie i zhenskie rechevye kartiny mira: Monohrafiia. Dnepropetrovsk: Porohi, 1997. 229 s.
27. Kholod O. M. ZMI yak diahnostychnyi instrument utvorennia imidzhu za dopomohoiu analizu "zvukovykh maliunkiv" movlennia politykiv. Naukovi zapysky Instytutu zhurnalistyky : naukovyi zbirnyk. Za red. V. Rizuna; KNU imeni Tarasa Shevchenka. K., 2004. T. 15. Kviten-cherven. S. 118–124.
28. Kholod O. M. Fonosemantychnyi potentsial trokh poezii Osypa Makoveia (korelyatsiia poiednannia ahresyvnykh konsonant ta koefitsientiv semantyko-semiotychnykh markeriv). Literaturoznavchi studii: zb. naukovykh prats. Vyp. 2(53). 2018. S. 234–252.
29. Kholod O. Psykholinhvistychni markery inmutatsii suspilstva (na prykladi analizu spoluk chastotnykh zvukobukv u tekstakh ukrajinomovnoi presy 1917 roku). Psykholinhvistyka, 27(2), 2020, S. 314–343. <https://doi.org/10.31470/2309-1797-2020-27-2-314-343>
30. Chyzhevskiy D. Narysy z istorii filosofii na Ukraini. K., 1992. S. 110–138.
31. Yurkevych P. Sertse i yoho znachennia v dukhovnomu zhytti liudyny za vchenniam slova Bozhoho. Istoriia filosofii Ukrainy. Upor. M. F. Tarasenko, M. Yu. Rusyn ta in. K., 1993. S. 341–348.
32. Brown, R. W., Black, A. H., & Horowitz, A. E. (1955). Phonetic symbolism in natural languages. *The Journal of Abnormal and Social Psychology*, 50(3), 388–393. <https://doi.org/10.1037/h0046820>
33. Butler, Raleigh Anne (2017). Cross-Linguistic Phonosemantics. Chancellor's Honors Program Projects. https://trace.tennessee.edu/utk_chanhonoproj/2068
34. Hoshi, H., Kwon, N., Akita, K., & Auracher, J. (2019). Semantic Associations Dominate Over Perceptual Associations in Vowel-Size Iconicity. *i-Perception*, 10(4), 2041669519861981. <https://doi.org/10.1177/2041669519861981>

35. Klink R. R. & Wu L. (2014). The role of position type and combination of sound symbolism imbeds in brand names. *Marketing Letters : A Journal of Research in Marketing*, 13–24. <https://doi.org/10.1007/s11002-013-9236-3>
36. Klink R. R. (2000). Creating brand names with meaning: the use of sound symbolism. *Marketing Letters : A Journal of Research in Marketing*, 5–20. <https://doi.org/10.1023/A:1008184423824>
37. Pavlo Berest (2023, kviten 04). *Ukrayinskyi nacionalnyi arkhetyp*. Blog. https://texty.org.ua/archive-blogs/54522/Ukrayinskyj_nacionalnyj_arkhetyp-54522/
38. Sound symbolism. (2023, January 30). In Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Sound_symbolism
39. Whissell, C. (1999). Phonosymbolism and the emotional nature of sounds: evidence of the preferential use of particular phonemes in texts of differing emotional tone. *Perceptual and motor skills*, 89(1), 19–48. <https://doi.org/10.2466/pms.1999.89.1.19>
40. Whissell, C. (2004). "The sound must seem an echo to the sense": Pope's use of sound to convey meaning in his translation of Homer's Iliad. *Perceptual and motor skills*, 98(3 Pt 1), 859–864. <https://doi.org/10.2466/pms.98.3.859-864>
41. Yorkston, E., & Menon, G. (2004). A Sound Idea: Phonetic Effects of Brand Names on Consumer Judgments. *Journal of Consumer Research*, 31, 43–51.
42. Kholod, Oleksandr (2023): *Kholod_O_Data_for_the_article_Psychophone_Semantics_2023*. figshare. Dataset. <https://doi.org/10.6084/m9.figshare.22788407.v1>
43. Kholod, Oleksandr, Data for the article by Oleksandr Kholod "Psychophone semantics of proper names in Vasyl Zemliak's novel "Flock of Swans" as a sign of the national archetype system of Ukrainians" [Paper Title] (2023, May 01). Available at SSRN: <https://ssrn.com/abstract=>

Стаття надійшла до редколегії 25.05.23

Oleksandr Kholod, DSc (Philol.)

ORCID ID: 0000-0002-6851-0176

e-mail: akholod@ukr.net

Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ivano-Frankivsk

**PSYCHOPHONOSEMANTICS OF PROPER NAMES
IN VASYL ZEMLIAK'S NOVEL "FLOCK OF SWANS"
AS A SIGN OF THE NATIONAL ARCHETYPE SYSTEM
OF UKRAINIANS**

The purpose of the study was to clarify the psychophonesemantics of proper names in Vasyl Zemliak's novel "Flock of Swans" as a sign of the national archetype system of Ukrainians. Among the methods, the concept of holism (general method) was chosen; analysis and synthesis, deduction and induction, quantitative-qualitative method, method of generalization and classification (general scientific methods) and survey, content analysis by the unit "word" (industry methods).

The methodology involved writing 46 proper names from the text of Vasyl Zemliak's novel "Flock of Swans" in the survey form and sending them to the respondents thanks to the social networks "Facebook", "Telegram", "Viber" and free e-mail "Freemail". The received 23 completed forms were analyzed.

The results of the research made it possible to state that the proper names found in Vasyl Zemliak's novel "Flock of Swans" have psychophonosemantic features. The mentioned signs are similar to those inherent in the definitions and descriptions of the signs of the system of archetypes, which were proposed at one time by Ukrainian writers, teachers, psychologists, encyclopedists, culturologists and philosophers H. Skovoroda, M. Gogol, P. Kulish, P. Yurkevich, O. Kulchytskyi, D. Chyzhevskiy.

Keywords: *psychophonesemantic signs, sound letters, sound combinations, national archetype of Ukrainians.*

ЗМІСТ

Семенюк Г. Непервершений мрійник.....	5
Атаманчук В. Повість М. Вінграновського "Манюня" у контексті химерної прози	7
Вощенко О. "Стиль іронічної легенди": карнавальна пародійність прози В. Земляка і дискредитація соцреалістичного канону	15
Гасвська Н. Моделі характеротворення в малій прозі Василя Земляка	34
Гнатюк М. Друже Василю, ти безстрашний!": художньо-світоглядні засади творчості Івана Сенченка і Василя Земляка.....	43
Касьянова О. Як звучить Василь Земляк? (за матеріалами аудіокниги "Тихоня", озвученої Лесею Вакулюк)	61
Ковалів Ю. Пролегомени "химерної прози"	69
Науменко Н. "Тихоня" Василя Земляка як взірець сучасної української анімалістичної прози	80
Пилипей О. Художнє втілення авторської позиції в українській та французькій малій прозі середини ХХ століття (на матеріалі текстів Василя Земляка "Тихоня" та Жана Жіоно "Чоловік, що саджав дерева")	92

Ткаченко А. Шухляди і струни (хімерно-єретичний есей)	102
Ткаченко А., Шуляк М. Творчий полілог митців: В. Земляк – І. Миколайчук; В. Земляк – В. Денисенко" (на матеріалі фільмів "Вавилон ХХ" і "Совість").....	115
Ткаченко Т. Художня гіпологія у творах В. Земляка і В. Дрозда	124
Тримбач С. Василь Земляк і літературно-мистецький побут Києва 1960–70-х років.....	137
Холод Г. Специфіка моделювання образу дітей в оповіданнях "Як закувала зозуля", "Тихоня", "Лісникова дочка"	148
Холод О. Психофоносемантика власних назв у романі Василя Земляка "Лебедина зграя" як ознака системи національного архетипу українців	156

CONTENT

Semeniuk H.

An unsurpassed dreamer... 5

Atamanchuk V.

M. Vingranovsky's story "Maniunia"
in the context of chimerical prose..... 7

Voshchenko O.

"The Style of an ironic legend": the carnival parody
in V. Zemliak's prose and the discrediting
of the social realism canon 15

Haevska N.

Models of characterization in small prose Vasily Zemliak 34

Hnatiuk M.

"Frend Vasyl, you fearless!": art and out-look fundamentals
the creative work by Ivan Senchenko and Vasyl Zemliak 43

Kasianova O.

What does Vasyl Zemliak sound like?
(based on the audiobook "Tykhonia",
voiced by Lesia Vakuliuk)..... 61

Kovaliv Yu.

Prolegomena of "chimery prose" 69

Naumenko N.

"Tykhonia" by Vasyl Zemliak as the specimen
of modern ukrainian animalistic prose 80

Pylypei O.

Artistic expression of the author's position
in Ukrainian and french short prose of the middle
of the 20th century (on the example of the texts
of Vasily Zemliak "Tykhonia" and Jean Jionnot
"The man who planted a tree")..... 92

Tkachenko A. Drawers and strings (chimeric-heretical essay).....	102
Tkachenko A., Shuliak M. Creative dialogue of artists: V. Zemliak – I. Mykolaychuk; V. Zemliak – V. Denysenko (based on the material of the films "Babylon XX" and "Conscience")	115
Tkachenko T. Artistic hippology in the works of V. Zemliak and V. Drozd	124
Trymbach S. Vasyl Zemliak and the literary and artistic life Kyiv in the 1960–70s.....	137
Kholod A. The specifics of children's image modeling in the stories of V. Zemliak "How the cuckoo cuckolded", "Tykhonia", "Forest's daughter"	148
Kholod O. Psychophonosemantics of proper names in Vasyl Zemliak's novel "Flock of swans" as a sign of the national archetype system of ukrainians.....	156

Наукове видання

ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ СТУДІЇ

Збірник наукових праць

Випуск 1(64)

Редактор *Т. В. Мельник*

Оригінал-макет виготовлено ВПЦ "Київський університет"



Формат 60x84^{1/16}. Ум. друк. арк. 10,7. Наклад 100. Зам. № 223-10739.
Гарнітура Times New Roman. Папір офсетний. Друк офсетний. Вид. № 1ф 9.
Підписано до друку 11.10.23

Видавець і виготовлювач
ВПЦ "Київський університет"

Б-р Тараса Шевченка, 14, м. Київ, 01601, Україна

☎ (38044) 239 32 22; (38044) 239 31 72; тел./факс (38044) 239 31 28
e-mail: vpc@knu.ua; vpc_div.chief@univ.net.ua; redaktor@univ.net.ua
<http://vpc.knu.ua>

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 1103 від 31.10.02