

Міністерство освіти і науки України  
Інститут засобів навчання АПН України  
Кіровоградський державний педагогічний університет  
імені Володимира Винниченка

# **НАУКОВІ ЗАПИСКИ**

Серія:  
**Філологічні науки**  
**(літературознавство)**

**Випуск 47**

**Кіровоград – 2002**

ББК 83.3 Ук

Н 37

УДК 8У

**Наукові записки. – Випуск 47** – Серія: Філологічні науки (літературознавство). – Кіровоград: РВГ ІЦ КДПУ імені Володимира Винниченка, 2002. – 312 с.

**ISBN 966 – 7401–99–5**

До наукових записок вміщені статті, в яких розглядаються актуальні проблеми сучасного українського літературознавства.

Збірник розрахований на наукових працівників, викладачів та студентів філологічних факультетів, учителів-словесників.

**Випуск присвячено 75-річчю від дня народження  
Миколи Кузьмовича Смоленчука (1927–1993) –  
українського письменника, вченого, громадського діяча**

Друкується за рішенням ученої ради Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка (*протокол №10 від 20 травня 2002*).

**РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:**

1. **Клочек Г.Д.** – доктор філологічних наук, професор (відповідальний редактор).
2. **Лучик В.В.** – доктор філологічних наук, професор.
3. **Манакін В.М.** – доктор філологічних наук, професор.
4. **Марко В.П.** – доктор філологічних наук, професор.
5. **Панченко В.Є.** – доктор філологічних наук, професор.
6. **Поляруш О.Є.** – кандидат філологічних наук, професор.
7. **Бабенко О.О.** – викладач (відповідальний секретар).
8. **Романцевич В.К.** – редактор.

**ISBN 966 – 7401–99–5**

© Кіровоградський державний педагогічний університет імені Володимира Винниченка

---

---

## ПАМ'ЯТІ ПИСЬМЕННИКА ТА ВЧЕНОГО Миколи СМОЛЕНЧУКА

*Цей випуск “Наукових записок” присвячено незабутньому Миколі Смоленчуку — письменнику і вченому, який багато років був членом кафедри української літератури Кіровоградського педінституту. Третього дня липня 2002 року йому виповнилося б 75 літ.*

*Минає десятий рік, як він, вимучений важкою хворобою, передчасно покинув нас. Але ці десять років розлуки з Миколою Кузьмовичем дали нам чітко зрозуміти правдивість відомої сентенції, що велике бачиться з відстані.*

*І справді, з відстані часу його постать не зменшується, а навпаки – зростає. Можливо, таке враження створюється саме тому, що тепер розумієм: він належав до людей, для яких Україна, українська справа, українська культура були головним сенсом життя. Таких людей завжди не вистачало нації, яка й до цього часу, після одинадцяти років незалежності, балансує на межі “бути чи не бути”. А через те, що їх не вистачало їй гостро не вистачає зараз, всі вони є людьми винятковими. І справжня ціна їх надзвичайно висока і з кожним роком стає все вищою. Серце щемить, коли вичитуєш із його спогадів про Максима Рильського таку автобіографічну деталь: “На той час я завершував рукопис своєї першої книжки – біографічної повісті про Марка Кропивницького. Близько місяця, в осінню непогідь, після роботи, коли вже темніло, на попутних вантажівках добирався я до райцентру. До півночі передруковував рукопис у районній редакції, а вдосвіта, подрімавши в батьків, місив болото попід лісосмугами назад, на Кетрисанівку, щоб почути третіх півнів неподалік села. Друкарської машинки в селі не було...” (Між Кетрисанівкою, де вчителював Микола Кузьмович, та Бобринцем, де жили його батьки, відстань у кільканадцять кілометрів). Добре знаю, що таке слякотний осінній степ і що таке дорога попід лісосмугами, по вузькій смужечці цілини — сам чимало попоходив нашим осіннім степом...*

*Зараз усе більше оцінюєш його внесок у збереження й оновлення пам'яті про корифеїв. Він розумів феноменальність цього явища, його значущість і якусь особливу його зовнішню та внутрішню красу, що викликала гордість за національну культуру, тверде переконання у її незнищенності та остаточному відродженні.*

*Він гордо, з якимось природним аристократизмом ніс звання українського інтелігента — письменника та вченого. Зараз, гадаю, що цей аристократизм має своє конкретне походження — він закорінений у рід корифеїв. Це вони, корифеї, так вплинули на Миколу Кузьмовича.*

*Відблиск його особистості дуже відчутний на кафедрі української літератури. У свою повну силу зараз уходять його молодші колеги, учні. Цим зібранням наукових праць вони немовби звітують перед ним.*

**Григорій Клочек,** завідувач кафедри української літератури  
Кіровоградського державного педагогічного  
університету імені Володимира Винниченка,  
доктор філологічних наук, професор, академік  
АН ВШ України

## НЕЗАБУТНІЙ МАКСИМ ТАДЕЙОВИЧ

**Микола СМОЛЕНЧУК**

З днів отих, від яких піде мова, минуло більше двох десятиліть. Учителював тоді я в сільській школі, загубленій у степах південної України, поблизу знаменитого Бобринця, що дав світові цілий гурт корифеїв українського театру.

Досі пам'ятаю, як старенький наш листоноша діловито і звично простягнув мені невелику бандероль, навіть не підозрюючи, яку цінність щойно тримав він у руках, – на тому несподіваному пересиланні одразу упізнав я рівний і гарний почерк М. Т. Рильського. “Голосіївська осінь” – книга поезій та ще й з новорічним привітом. Прямо-таки королівське вітання якомусь там сільському вчителю від живого класика, поета зі світовим іменем. Дарунок той піддав такої наснаги – гори б перевернув!..

За дорученням райкома я вже кілька літ збирав тоді матеріали для майбутнього музею корифеїв у Бобринці, хоча й жив за вісімнадцять кілометрів від райцентру. Допомагали всі, особливо республіканський музей театрального мистецтва, багато цікавого надходило від приватних осіб. Гаряче сприяв тому зборові видатний земляк бобринчан – один з останніх корифеїв дожовтневого українського театру І. О. Мар'яненко. Через нього дізнався про організацію музею й Максим Тадейович надіслав книжку з автографом, за його підказкою прислали свої праці й декілька вчених, зокрема перший доктор театрознавства в Україні М. Н. Йосипенко. Ще раніше довідався з листа Максима Тадейовича, що прийде його монографія про Кропивницького. Звідти й моє знання почерку великого поета.

На той час мав я уже чимало публікацій про корифеїв у районній газеті, завершував рукопис своєї першої книжки – біографічної повісті про Марка Кропивницького. Близько місяця, в осінню непогідь, після роботи, коли вже темніло, на попутних вантажівках добирався я до райцентру. До півночі передруковував рукопис у районній редакції, а вдосвіта, подрімавши у батьків, місив болото попід лісосмугами назад, на Кетрисанівку, щоб почути третіх півнів неподалік села. Друкарської машинки в селі не було, чи була в РТС, та не було друкарки – забув уже.

Та ось рукопис у портфелі й подався я на Київ, до Максима Тадейовича. Немає, мабуть, числа отаким зеленим початківцям, котрі морочили йому голову. А літературознавці – знаю з розповідей, скільки їх, особливо перед захистом, – стукали в безвідмовні двері його квартири. Та йшли до нього хіба

одні літератори?! Пригадую розповіді про Дарницьку ткалю, що осліпла. Кілька літ натикалася дівчина на черстві душі, а тоді через Максима Тадейовича дійшла до Філатова й знову побачила світ. Зринає у пам'яті юний правопорушник з колонії – він і Максим Тадейович листувались, як двоє закоханих! А виступи Максима Тадейовича на захист Карпат! А його "Вечірні розмови"! Як його вистачало на все?

Одне слово, з товстеньким рукописом, ще й не вчитаним як слід, зійшов я на гомінкий столичний перон. У товариша, тоді працівника республіканської молодіжної газети, виявилось: потрапити до Максима Тадейовича нелегко, надто багато мав він заважальників. По телефону дізналися – Рильський у Києві. Це вже пощастило!..

– Тільки не згадуй про повість, – порадив товариш. – Дізнається секретар – і все, поганяй на Бобринець. Кажі, що маєш матеріали про Кропивницького й не можеш дати їм ради...

Значною мірою так воно й було – уже тоді я знайшов чимало нового про Кропивницького, міг документально підтвердити прообрази окремих п'єс драматурга, мав його листи, які ще не увійшли до наукового обігу, записав розповіді сучасників корифея, котрі знали його особисто.

Правдою було й те, що належної ради всьому тому я ще не дав, як не дав і понині. Хоч маю вже немало публікацій, монографію, біографічні повість і роман, захищену дисертацію.

Сьогодні бачу чимало прогалин у своїх знаннях, а тоді вважав, що знав про корифеїв уже все!

І ось ліфт у письменницькому будинку за оперним, несмілий натиск на кнопку квартирної дзвінка. Кремезний і поважний секретар поета, про якого стільки гарних легенд наслухався (аж до того, що виносив він пораненого Рильського з поля бою!), у невеликому боковому кабінеті, вислухавши мене, назвав адресу приміської дачі поета.

– Але з умовою – тільки після першої. До того в Максима Тадейовича творчий час!..

Згориста околиця вулиця Києва, що упирається у Голосіївський ліс, скромна садиба поета. До першої ще далеко – пішов блукати лісом, від озер і вгору, в чарівний світ осіннього різнобарв'я, безсмертно оспіваного поетом:

Ліс, повитий срібноперим димом,  
В синяві, у золоті, в іржі –  
Ніби осінь пензлем невидимим  
В небі розписала вітражі...  
Почорніли заводі в озерах  
І ясніші стали разом з тим.

Від листків падучих ніжний шерех

Заплітається в ранковий дим...

Хвіртка металевих воріт виявилась незамкненою. Простую вздовж саду до півтораповерхового будинку з фонтаном на причілку. Зліва, у саду, троянди й виноград. Чи не вони наштовхнули майстра на славнозвісне літературне узагальнення? Над фонтаном Шевченкова вербичка, кажуть, що виросла вона з мангишлацької гілки. Тут усе також з легенди.

Породиста собака вела себе досить миролюбно, хоч і не відставала до самих бокових дверей: парадний хід був чомусь зачинений.

Літня жінка, дуже сільська на вигляд (чув, що вона з поетової Романівки), смажила щось на кухоньці. Звично відповіла:

– Якже, вдома! Ходіть по коридору, роздягайтесь. Максим Тадейович щойно пообідав...

Все невимушено, просто – тут, видно, звикли до сторонніх людей. Роздягнувся у коридорчику, біля стоячої вішалки. Курива не брав – чи зважився б курити в господі Максима Тадейовича? Та й не збирався довго сидіти, забирати його дорогий час.

Максим Тадейович підвівся з-за просторого столу. Покрите зморшками мудре відкрите обличчя, добра-предобра посмішка, благородна сивина. Розумні й теж добрі очі зупинились на незнайомому молодому чоловікові, але тільки на якусь мить. Обстановка вітальні теж проста; забув уже, який музичний інструмент – рояль чи піаніно, буфет без кришталевих гірок, плетені, мабуть, вербові крісла, покритий простою клейонкою стіл. Уже знайома жінка – прибрала тарілку із залишками печеної картоплі.

До коридорчика прошмигнув якийсь догідливий літній чоловічок з непомірно великою текою в руці. Видався він мені чомусь страшенно неприємним, кажуть, що Максима Тадейовича, довірливого, отакі часто намагались облещувати. Одразу стало видно, що Максим Тадейович був схильний до розмови.

– А знаєте, у вас має вийти! Повірте, у мене інтуїція! – перше, що сказав Рильський, показуючи на стілець. – Про що рукопис?..

Без усяких передмов та відхилень, загадкове й багатозначне ”має вийти”.

Скільки вже картав себе за те, що після нашої тривалої, мабуть, двогодинної розмови не записав одразу, що говорив Максим Тадейович. Йому дійсно був потрібен співрозмовник, і ним поталанило стати мені.

У розмові, особливо коли торкалося спогадів, Рильський був збудливо-вибуховий, не по роках жвавий, часто підхоплювався, жестикулював, був відвертий до крайнощів. Палив сигарету за сигаретою, якісь незнайомі, з фільтром – до моїх степів такі ще не дійшли. З часом я, запеклий курило, теж осмілів.

Говорив він спершу про різні літературні клопоти, двічі повторив, як часто в молодого літератора з першого порадики стаєш першим ворогом, запропонував мені (не знаю чи всерйоз?) писати про Кропивницького разом. Звичайно, я погодився, хоч далі пропозиції у нас не пішло. Але рукопис повісті Максим Тадейович пізніше читатиме, своєю рукою підпише ти-тульну сторінку, якої у мене чомусь не було ("Микола Смоленчук, "Шляхами життя"), зробить кілька правок у тексті.

Пригадую, говорив він і про вшанування великих людей. Казав, що любить подорожувати, до того ж завжди їздить не сам. Особливо запам'яталась мені чомусь його розповідь про Балкани, де є чо-го повчитись у ставленні до минулого. ("Під'їхали до села, а з рекламних щитів уже й видно історію населеного пункту, хто з великих людей звідси вийшов").

Далі мова перейшла на корифеїв українського театру, і я побачив, що знаю про них далеко не все. Про Кропивницького йшлося найменше, переважно говорив він про братів Тобілевичів, Заньковецьку, Мар'яненка, в якого, здавалось мені, Максим Тадейович був простотакі закоханий. Я лише слухав та зрідка перепитував. Піднесено поцінував Мар'яненка ("А чи є в радянському театрі рівний йому?! Немає!"), називав риси вдачі Заньковецької, які я й не знав, торкнувся її взаємин з М. К. Садовським, хоч стосунки ті обірвалися ще до революції. На сцені Максим Тадейович бачив Садовського тільки раз, але враження великий артист справив неповторне. Навіть у танці. Садовський починав танок серед козацького гурту ось так (Максим Тадейович вибрався з-за столу на відкрите місце, викинув руки угору вперед і зробив присяд з видихом ("Гех-х-х!")). Потім Садовський відійшов набік, завмер величаво, як монумент, а танцювали інші. Він був показний мужчина, козацької статури й вроди...

Коли Садовський повернувся з еміграції, Рильський теж пішов на вокзал його зустрічати ("Запросив і я додому"). Садовський співав під акомпанемент поета, повторив оте пам'ятне "Гех-хх!" (і Максим Тадейович знову відтворив неповторно закличний початок танцю).

Кінець розповіді про Садовського пам'ятаю майже дослівно:

– А знаєте, що Садовський, повернувшись з еміграції, раз заходив до Заньковецької? Хвилини на п'ятнадцять. Але історія не зафіксувала, про що вони говорили!..

Мов зараз бачу спіральний рух його вказівного пальця, що завмер на рівні очей, коли Рильський сказав останню фразу.

Осуджуючи окремі вади Садовського як людини, Максим Тадейович дуже високо ставив його як митця. Сказане не нове – про те Максим Тадейович писав.



Ще факт, що засвідчує, як багато знав Рильський про корифеїв. Стосується він Карпенко-Карого. Яюсь до І. Тобілевича, ще коли той був секретарем поліції у Єлисаветграді, прийшов політичний засланець, котрий втік із Сибіру. Прислав його Опанас Михалевич, місцевий лікар, разом із Тобілевичем вони керували нелегальним гуртком. Втікач подав секретареві поліції, що сидів за просторим службо-вим столом, свій паспорт, у якому була приписка – власнику документа дозволялося жити лише в межах однієї віддаленої губернії. Від імені Михалевича відвідувач просив замінити паспорт на новий, без приписки.

Секретар поліції, розказував поет, довго крутив у руках розкритий паспорт, а раптом тоді кинув на стіл і перевернув на нього туш із прибору.

– Буває ж і таке, – усміхнувся до ошелешеного прохача. – Тепер що лишається робити? Виписувати новий, а цей підшити до справи!..

І виписав новий паспорт. Є в цьому епізоді щось від пригоди, котра трапила-ся з писарчуком Тобілевичем у Малій Висці, та факт цікавий при будь-якій трансформації – рішучість вдачі й демократизм світоглядних позицій драматурга виражені в ньому дуже промовисто. Я кілька раз перепитував, звідки Максим Тадейович узяв те, але Рильський лише знизував плечима:

– Читав у якомусь журналі!..

Рукопис своєї повісті лишив у Максима Тадейовича і, окрилений, подався в рідні степи. Підганяти події не зважувався, хоч час ішов. Відкрили в Бобринці музей корифеїв українського театру – приїхало багато гостей, надійшло понад три з половиною сотні вітальних листів і телеграм. У президії на відкритті музею сиділи дочка Кропивницького Ольга Марківна, його небіж М.І. Сочеванов, внук Карпенка-Карого А.Ю Тобілевич, письменники, вчені, театральні діячі. Максим Тадейович приїхати не зміг, був у Польщі.

1959 року вступав я до аспірантури Інституту літератури імені Тараса Шевченка АН УРСР. Здружився з ін-шими “абітурієнтами” — молодим львівським поетом Володимиром Лучуком, тоді автором одного “Довір’я” та вчителем Василем Голоюком з Волині. Місяць жили разом, побратимствували.

Отоді й одержав я від дружини присланий на Бобринець лист І.О.Мар’яненка, з якого цитую розповідь про перебування великого артиста на лікуванні у Кончі Заспі. “В санаторії до мене забігав Максим Тадейович і в розмові дуже при-хильно висловився про Вашу роботу над першим періодом життя М.Л. Кропивницького. Його секретар записав прізвище й Вашу адресу. Гадаю, що листа від Максима Тадейовича Ви отримаєте незабаром”.

Куди там чекати листа – подалися утрюх до секретаря Максима Тадейовича.

– Рукопис я передав до “Радянського письменника”. Ідїть у видавництво...  
Через півгодини ми у видавництві .Читаємо, тягнуци кожен до себе,  
супровідний лист до рукопису. Ось із нього витяг:

“У 1960-му році минає 120 років з дня народження і 50 років з дня смерті  
М.Л. Кропивницького. Життю великого артиста присвячено повість – першу  
частину трилогії Миколи Кузьмича Смоленчука “Шляхами життя”.

У нас останнім часом з’являються біографічні оповідання, повісті, п’єси  
про великих людей нашого минулого, але митцям – музикантам, художникам,  
акторам – у цьому не дуже щастить. Повість т. Смоленчука відрізняється від  
багатьох творів подібного типу тим, що вона написана не тільки на основі  
пильного вивчення біографії М.Л. Кропивницького, а й з добрим знанням і  
відчуттям епохи.

Про зміст трилогії пише тов. Смоленчук у доповідній записці, яку я тут  
прикладаю.

Гаряче рекомендую книжку, яка має самостійну художню цінність і цілість,  
до видання.

Про громадське значення її ніхто, певно, не буде сперечатись...”

Наступного літа я знову в Максима Тадейовича. Коляска з онуком у  
затінку будинку, плетені крісла у вітальні. Максим Тадейович провів мене  
аж на подвір’я. Говорив, пригадується, про видавничі труднощі, що “вибиває”  
зараз видання брошури... О.І. Білецького. Почув про те, то вже й не зважився  
просити поцікавитись у видавництві долею моєї повісті про Кропивницького.

Зазначу принагідно, їх, Рильського і Білецького (останній приймав у мене  
екзамен зі спеціальності при вступі до аспірантури), щось дуже ріднило, мабуть,  
обопільна витончена інтелігентність, незвичайна ерудованість і фанатична  
закоханість у рідну культуру.

Повість “Степи полинові” (така її остаточна назва) побачила світ 1961  
року. Певна річ, перша ж книжка, яка потрапила мені до рук, була надіслана  
Максимові Тадейовичу. Невдовзі одержую від нього коротенького листа:  
«Дорогий Миколо Кузьмичу! Спасибі Вам за перший примірник першої Вашої  
книжки, до появи якої на світ і я трохи причетний. Тільки що одержав її – а  
незабаром і перечитаю, щоб побачити, “що ж воно вийшло” в друкованому  
вигляді. Маю підозру, що ретельні редактори видавництва дещо в ній (повісті)  
обчухрали... ну, всі ми під редакторами ходимо!

Бажаю, щоб за першою ластівкою полетіла друга, а там і третя і т. ін.

25 IV 1961. Ваш М. Рильський”.

Через два роки надсилаю Максимові Тадейовичу нову книжку – історичну  
повість “Степівчани”, яка побачила світ у Дитвидавї, прошу в нього  
рекомендацію на вступ до Спїлки письменників. І знову короткий лист

Максима Тадейовича: “Дорогий Миколо Кузьмичу! Спасибі за “Степівчани” (прочитати ще не встиг, тільки переглянув... Маю враження, що це цікава річ) і за вирізки з газет.

Додаю рекомендацію (здається, потрібні ще дві).

Ви, очевидно, знаєте, що Вам треба подати в Спілку:

1) свою заяву, 2) список творів (книжки і важливіше, надруковане в пресі), 3) самі твори і 4) рекомендації.

Бажаю успіху!

13 квітня 1963 р. М. Рильський”.

Того ж року мене прийняли до членів Спілки письменників.

Влітку 1964 року одержую терміновий виклик до Одеси – директор видавництва, а водночас і редактор мого роману “Сиве покоління” Іван Коляда після другої верстки зажадав у книзі деяких змін, хоч на книжковій фабриці й “горів” план.

Що поробиш, всі ми “під редакторами ходимо”. Я на поїзд і до Одеси.

Пізно увечері десь у районі Котовська почув я з радіотрансляційної точки купе звістку про смерть Максима Тадейовича. Знав, що він хворів, і все ж звістка про його смерть була несподіваною, приголомшливою.

Перший примірник своєї третьої книжки послав до Києва уже за новою адресою – “Максима Рильського, вісім” (вулиця почала називатися його ім’ям).

Потрапив я до столиці лише на початку осені, першого вересня, коли, як говорив поет у “Голосіївській осені”, “знову діти стали школярами”. Того сонячного ранку увесь Київ ходив у квітах. На Бесарабці до квіткарів не пробитися за галасливою малечею, щасливими мамами та заклопотаними татами. Не одразу знайшов букет восковобілих хризантем. Та не утримався– узяв ще й троянду з кількома пуп’янками, яким би цвісти та цвісти.

Край центральної алеї Байкового кладовища поруч одного з братів Тобілевичів – свіжа могила. Аж палах-когить, аж заважко від квітів – урочистих, показних у якихось високих амфорах, і простіших – навколо плити й вгору, букет на букеті, а на плиті – пучок калини.

Довго стояв біля могили великої й дорогої людини, одного з патріархів української радянської поезії. У нього було щасливе кредо – нести добро у світ.

Тепер щоразу, коли в Києві, я на Байковім. Сьогодні на його могилі барвінок – лаври української землі, яку він так любив!

А лаври – доля небагатьох.

1981р.

## СИН СТЕПУ

**Олег БАБЕНКО**

У статті подаються деякі штрихи до портрета Миколи Смоленчука – талановитого письменника, педагога, визначного вченого-корифеєзнавця, краєзнавця, фольклориста.

Some traits to Mikola Smolenchuk, a talented writer, pedagogul, outstanding scientist, coryphaeus – learner, student of local lore, student of folklore, portray are given in the article.

1

Ім'я Миколи Смоленчука – талановитого письменника, педагога, визначного ученого-корифеєзнавця, фольклориста, – людини непересічних здібностей та енциклопедичних знань сьогодні не надто відоме. І не тому, що перо письменника й науковця було не досить плідним чи не дарувала йому натхнення Муза, – зрадливою і жорстокою була до нього доля. За життя вона посилала митцю постійні випробування, що мали б покласти край не лише будь-якій творчості, а й ставили на межу елементарного виживання, а коли відійшов у вічність – не забула створити перешкоди для посмертного визнання: книги, видрукувані в минулу епоху, давно стали бібліографічними раритетами, не доступними для масового читача, ще неопубліковані художні твори й наукові розвідки приречені на перебування у шухлядах письменницького столу, а чудові пізнавальні телевідеофільми краєзнавчого характеру за участю “кіровоградського Іраклія Андроннікова”, як назвав свого часу Миколу Кузьмовича один професор-літературознавець з Одеси, були бездумно знищені ніби через брак чистих відеокасет, яких нібито не вистачало місцевим телевізійникам.

Народився Микола Кузьмович Смоленчук 3 липня 1927 року в районному містечку Бобринець у сім'ї “гармоніста Богунського полку”. Батько, Кузьма Денисович, мав важкий експресивний характер і при тім був людиною витривалою, гартованою громадянською війною й лихоліттям перших п'ятирічок. Та лагідна вдача матері, Ганни Павлівни, сприяла тому, що дитина постійно перебувала під впливом дивосвіту колицьових пісень, різнобарв'я чарівних мелодій народної лірики, невичерпної скарбниці мудрості українських казок, легенд, приповідок, загадок, розповідей про всякі чудернацькі пригоди та різних оповідок, огорнутих серпанком втаємниченої незвичайності. Це, а також закладена в душу з діда-прадіда степовика залюбленість у природу рідного краю (а знав він у нашому степу, гайку,

переліску, лісі кожную билиночку, кожную мошку, метелика, пташину, звірину – дай же кожному професійному натуралісту!). І щоб переконатися в цьому – загляньмо лише в його твори, ну, хоча б у повість “При битій дорозі”, що порівняно недавно друкувалася у двох поважних часописах\*, але окремим виданням так і не вийшла.

Підлітком зазнав страхіть фашистських концентраційних, а згодом і радянських (пермських) фільтраційних таборів, про що проникливо розповів (наскільки дозволяли умови епохи тоталітаризму) у незавершеній трилогії, започаткованій автобіографічним романом “Сиве покоління”.

Далі – навчання у Бобринецькому сільськогосподарському технікумі та на філологічному факультеті Кіровоградського педінституту, учителювання на Кіровоградщині та Черкащині, вступ до Спілки письменників (за рекомендацією самого Максима Рильського!), захист кандидатської дисертації, робота в Кіровоградському та Луцькому (тут він завідував кафедрою української літератури) педінститутах. І хто знає, як склалася б подальша літературна й педагогічна доля Миколи Кузьмовича, якби не звинувачення у “буржуазному націоналізмі” (1972р.), що привело до вилучення його з активного громадського та літературного життя майже на півтора десятиліття. Невтомний трудівник, Микола Смоленчук – автор історичних повістей “Степи полинові” (1961), “Степівчани” (1963), “Родня” (1968), романів “Ой літав орел” (1965), “Сиве покоління” (1971), “Білі бланкети” (1985), нарисів “Хутір Надія” (1967), “Кіровоград” (1967), монографії “Марко Кропивницький та його рідний край” (1971) та майже сотні наукових, науково-популярних і методичних (про передовий досвід кращих учителів-словесників) статей, краєзнавчих розвідок і нарисів, інших різноманітних публікацій у періодиці. Навіть у найважчі часи свого життя при найнесподіваніших “подарунках” долі він ніколи не втрачав оптимізму, віри в справедливість, у свій народ, з яким мав спільну долю, сином якого був, у народ, для якого жив і працював.

Микола Кузьмович пройшов через життя гідно й був щасливий в останні свої хвилини, що його народ, Україна таки вибороли державну незалежність, що таки буде “...в своїй хаті своя Правда і Сила, і Воля”. За великим рахунком то була мета його подвижницького життя, яке передчасно завершилося 12 січня 1993 року після тривалої виснажливої хвороби.

Слід зазначити, що творчий доробок Смоленчука-письменника – окраса й гордість української історико-художньої белетристики та художньо-біографічної прози, а внесок Смоленчука-науковця у царині історії літератури,

театрознавства, літературного й історичного краєзнавства є просто неоціненним: чимало з хрестоматійних нині істин, що стосуються життєвого й творчого шляху М.Кропивницького, І.Тобілевича (Карпенка-Карого), В.Винниченка, вперше були введені до наукового обігу саме ним. Сучасні дослідники йдуть уже торованим шляхом. До слова згадаймо, що Микола Кузьмович був фундатором музею Марка Кропивницького в Бобринці, доклав чимало зусиль, щоб зберегти в Кіровограді (ой як це було нелегко!) меморіальні будинки М.Кропивницького на колишній Болотяній і Тобілевичів на колишній Знам'янській вулицях, був ініціатором створення у їхніх приміщеннях музейних установ.

Як не прикро, але ще й зараз чимала спадщина М.К.Смоленчука – письменника, ученого, фольклориста, краєзнавця чекає на свого видавця.

2

Творчість письменника Миколи Смоленчука напрочуд цілісна й становить собою художній літопис історії рідного народу від сивої давнини – так званої “доби великого переселення народів” (“Степівчани”) і до сучасного письменникові часу (незавершена трилогія, започаткована романом “Сиве покоління”), адже вічною мукою для нього як людини, громадянина й митця слова була доля України. За доби червоного тоталітаризму художня література була чи не єдиним, хоч і напівзамуленим через цензурні загати, джерелом знань для пересічного обивателя про правдиві сторінки національної минувшини, а, значить, і потужним засобом виховання національного самоусвідомлення. Саме тому твори М.Смоленчука (і в цьому теж часточка його громадянського подвигу) містять у собі надзвичайно багатий, по-справжньому безцінний історичний, народознавчий та культурологічний матеріал на зрізі конкретних епох, продиктований передусім власними етнографічними спостереженнями письменника, помноженими на висновки прискіпливого вченого. А ще його книги – то своєрідний ключ до розуміння національного характеру, бо в них майстерно розкриті такі риси українців, як завзяття й відвага, добродушність і чесність, вірність і відданість, здатність палко кохати суджених і люто ненавидіти ворогів... Жива природа, фольклорні скарби, пам'ятки давнини як джерела нашої історії та культури стали для М.Смоленчука, невтомного й ретельного дослідника історичного буття рідного народу, своєрідними орієнтирами в з'ясуванні та розумінні національних рис характеру, способу життєдіяльності українців.

Визначальною прикметою індивідуальної творчої манери письменника є те, що всі твори, хоч вони й різні за ступенем втілення історико-документального матеріалу (так, наприклад, повість “Родня” має в основі сюжету тітьки рядок літописного повідомлення та легенду про славних захисників давньоруського містечка, а сюжет роману “Білі бланкети” переважно ґрунтується на історичних

документах та архівних свідченнях), мають потужний пласт живого ферменту, замішаного на свідченнях старожилів, усних переказах, легендах, притчах, історичних піснях. Автор свідомо з неабиякою майстерністю вживлює у художню тканину викладу цілісні тексти різножанрового фольклору, що має добру естетичну вартість, а мовленнєві партії персонажів рясніють промовистими й колоритними прислів'ями та приказками.

Характерною рисою творчості письменника є й те, що кожна легенда, а їх у творах М.Смоленчука десятки, чи будь-який інший фольклорний елемент, використаний ним, несе в собі високі морально-етичні й дидактичні начала, працює на виховання національної свідомості, патріотизму юного покоління читачів.

Письмо М.Смоленчука прозоре. Автор у кожному творі демонструє бездоганне володіння літературною мовою у поєднанні з доцільним вживанням архаїчної та застарілої лексики, яким допомагає передати колорит конкретної зображуваної епохи.

Творчість письменника, нашого земляка, цінна ще й тим, що, мандруючи його творами від епохи до епохи, можна простежити розвиток етнокультури українців саме на землях степового краю.

3

Микола Смоленчук належить до числа людей, які, за висловом Ліни Костенко, створюють гуманітарну ауру нації. І справа навіть не в тому, що Микола Кузьмович був талановитим письменником, серйозним науковцем, непересічною особистістю, педагогом від Бога. Його проникливість була просто разючою – міг із першого погляду правильно оцінити обдарованість свого учня чи студента, розгледівши в його душі паростки чогось прекрасного, про що той навіть сам міг не здогадуватись, щоб потім наблизити до себе й терпляче, при тім не нав'язливо, працювати над ним, розвиваючи, підтягуючи до свого рівня. І хто зараз може сказати, долю скількох юнаків і дівчат визначила незабутня зустріч з цією Людиною, мудрою як сам народ! Просто він залишив по собі добрий слід на Землі, бо був справжнім українцем, добродієм – Людиною вільною, з глибинною душею, шляхетним серцем, Людиною, що прагне до прекрасного й здатною творити лише Добро.

Віра у свій народ, як і розуміння власної причетності до нього, не мусять бути лише стихійними чи неусвідомленими. Вони повинні ґрунтуватись на всотаних з молоком матері первісних, генетично закладених елементарних знаннях невмирущої правічної національної культури нашого народу, закодованої у перлинах усної народної творчості, кришталево прозорих і водночас незбагнено глибинних художніх образів, помножених на власну допитливість і бажання знайти ключ до осягнення величної таїни

незнищеності духу. Він цю таїну осягнув. Бо з пелюшок знав про цілющу силу української народної пісні – оберегу, чистої криниці духовності й внутрішньої краси. Тому й проніс її біля серця через усе життя: рідна пісня його рятувала в найскрутніші моменти – на чужині й вдома, коли здавалось, що все огорнула безпросвітня пільма.

Ще в Німеччині, після чергового випробування долею, юний Микола Смоленчук, мріючи про повернення до рідного краю, заприймає собі, що по закінченню війни, якщо виживе, обов'язково напише книжку про всі зрушення, які довелося спізнати його поколінню. Холодної похмурої осені голодного 1947 року він повертається додому, у Бобринець, відбувши як спокуту за примусову подорож до Європи кількарічну нелегку повинність у “трудовій армії” на металургійному заводі в уральському місті Добрянка. Вступає до сільськогосподарського технікуму (навчання тоді розпочиналось після повного завершення польових робіт) і намагається реалізувати ту мрію. Але одного бажання писати виявляється замало. І, розуміючи це, Микола, як тільки траплялася нагода, вирушав до навколишніх сіл у пошуках цікавого життєвого матеріалу, а крім того, хотів зустрітися з давніми друзями й знайомими з довоєнної пори. Перші проби пера – невеличкі новели й оповідання як замальовки до почутого про життя своїх ровесників та їхніх сімей у часи воєнного лихоліття – задоволення не принесли. Вимогливий до себе юнак добре розумів, що йому не вистачає письменницького уміння у володінні словом, а він був переконаний, що кращої літературної школи, ніж багатовіковий досвід народної творчості, годі шукати. Тому в піших мандрівках по Бобринеччині та прилеглих до неї районах Кіровоградської області, окрім життєвого матеріалу для майбутньої книги, а це мав бути цілий роман, починає записувати народні пісні, прислів'я, приказки – все те, на що так щедрий художній геній нашого народу. Зустрічаючись з людьми, особливо старшого віку, він вбирав у себе все, до чого тільки міг долучитися. Довідується і про земляків-бобринчан, які свого часу стали на сторожі тієї скарбниці духовності – вікопомних Марка Кропивницького та Івана Карпенка-Карого. Так народжуються нові творчі теми, обирається ще одна, не менш важлива мета життя...

Записувати фольклорні твори Микола Кузьмович продовжував і пізніше – навчаючись у педагогічному інституті, вчителюючи, викладаючи у вузі, готуючи матеріали для свого чергового роману чи повісті. Знайомі й учні Миколи Смоленчука добре пам'ятають, як він при потребі годинами міг цитувати з пам'яті різножанрові зразки творів усної народної творчості, запалюючи в душах слухачів не лише задрісне хвилювання, а й незгасний вогник відданості рідному слову; міг подати повний етнографічний комплекс українського весілля з усіма (навіть у варіантах!) піснями, що його



обслуговують... Навряд чи знайдеться сьогодні в нашому степовому краї людина, яка могла б дорівнятися до енциклопедичного характеру знань про український народ і його культуру, якими володів Микола Кузьмович Смоленчук. Нам всім є на кого рівнятися.

#### ПРИМІТКИ

\* Див.: Поріг, – 1992, №№ 4, 5, 6, – 1993, №№ 1, 2, 3; Кур'єр Кривбасу, – 1994.

#### ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

**Бабенко Олег Олександрович** – викладач кафедри української літератури Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

*Наукові інтереси:* український фольклор, проблеми розвитку вітчизняної драматургії, творчість І.Тобілевича (Карпенка-Карого) та письменників Кіровоградщини.

## ПРО ДЕЯКІ ЗАКОНОМІРНОСТІ ПЕРЕХОДУ РЕАЛІЗМУ В МОДЕРНІЗМ

(До опозиції: театр корифеїв – театр Леся Курбаса)

**Григорій КЛЮЧЕК**

Аналізом опозиції **театр корифеїв – театр Леся Курбаса** в статті досліджуються деякі закономірності переходу реалізму в модернізм.

The article investigates some logical peculiarities of transition of realism into modernism by means of opposition **Theatre of founders – Theatre of Les' Kurbas** analysis.

**1. Опозицію театр корифеїв – театр Леся Курбаса** необхідно, на нашу думку, розглядати з високою мірою діалектичності, враховуючи, що ці явища, з одного боку, й справді є опозиційними, певною мірою протилежними, такими, що відштовхуються один від одного, а з другого між ними існує глибинний природний зв'язок. Можна навести безліч свідчень, які підтверджують несприйняття уже літніми корифеями новацій Леся Курбаса. Наведемо лишень кілька цитат із листів Миколи Садовського до Софії Тобілевич, надісланих артистом з емігрантської чужини: “Дуже приємно вразила мене звістка, що нарешті хоч Панас (Саксаганський – Г.К.) почав діло воскресіння свого рідного театру, який так потрібний тепер там, після всяких курбалесій “Березоля”. Гадаю, що це покладе кінець тим безглуздим шуканням вчорашнього дня...”; “... З вирізки, яку ви мені прислали, я бачу, що вже і там у вас почали викурювати чад той, що начадив геніальний Курбас, і прийшли до переконання, що не можна траву тягти за чуба, щоб вона швидше росла, бо цим тільки можна підірвати її коріння і вона всохне, а рости швидше, ніж то помагається, – не буде” (1). У Леся Курбаса таких інвектив на адресу корифеїв не трапляється (особисто їх він широко шанував), хоч негативних висловлювань про “побутовий” театр як про віджиле мистецьке явище, у нього було предостатньо.

Отже, виходить, що опозиційність явищ театр корифеїв – театр Леся Курбаса доводиться легко. Проте значно важче виявляється, що їх пов'язує традиція. Інакше кажучи, довести одне з двох, що театр корифеїв є або ж не є предтечею українського театрального авангардизму, не так і просто. Тут потрібен ефективний методологічний та методичний інструментарій. Пропонується прийом: перехід від реалізму українського “побутового” театру корифеїв до авангардизму, який в українському театральному мистецтві у 20-

ті роки демонстрований переважно “Березолем”, розглядати на тлі подібних процесів, що відбувалися в інших видах мистецтва, і переважно в мистецтві слова. Розуміння закономірностей переходу реалізму в модернізм, що відбувався у сфері художньої літератури в кінці XIX – на початку XX ст., уможливить, на мою думку, виразніше зрозуміти діалектику стосунків театру корифеїв та мистецької системи Леся Курбаса.

2. То ж кинемо загальний погляд на той злам, що відбувся в літературі та й, фактично, в усіх інших видах мистецтва на межі двох століть.

Майже у всіх працях, що тією чи іншою мірою стосуються проблем українського модернізму, відчутні намагання пояснити чинники, що зумовили його появу. У таких випадках погляди звертаються до складних і бурхливих процесів, що відбували на зламі двох останніх століть. Відбували, залишивши після себе нову мистецьку якість, нові способи художнього мислення, які, в принципі, і визначили літературну стилістику всього XX століття. Як звичайно, пояснюючи головні причини, що привели в рух ті процеси, вказують на кризу позитивізму, на появу нових, не матеріалістичних поглядів на світ і людину, на визрілу потребу тоншого й глибшого відображення життя індивідууму... Але, визнаючи все це, ми повинні бачити не менш, а мо’ і більш важливі чинники, що спричинили внутрішньолітературну (скажемо так) еволюцію. Тут треба взяти до уваги, що XIX ст. було найбільш літературним порівняно із попередніми й наступним XX ст., у якому художня література, зіткнувшись із такими молодими та енергійними конкурентами, як кіно і телебачення, поступово перейшли на роль англійської королеви. Золотий вік художньої літератури, коли вона владарювала безроздільно, був віком інтенсивного “старіння” традиційних виражальних ресурсів. Це швидке “старіння”, вироблення виражально-зображувальних ресурсів пояснюється ще й тим, що в стильовому плані реалістична література була досить одноманітною. І ось десь в останній чверті XIX ст. стала відчутною потреба в їхньому оновленні. Тріск від ламання добре знайомих, безліч разів випробуваних літературних форм був чутний по всій Європі. Ламалися вони від того, що застаріли, стерлись, як стираються п’ятаки від частого використання. Через те вони вже не були здатними виражати “новий” зміст і потребували, згідно з відомою опоязівською концепцією літературної еволюції, заміни на нові, більш “очуднені” виражальні форми.

Існував ще один чинник, який майже не береться до уваги. Відіграючи таку почесну й впливову роль протягом XIX ст. і виховавши не одне покоління естетично розвинутих читачів, література вже в останній чверті століття могла дозволити собі розкіш експериментувати в масових, так би мовити, масштабах. Її формалістичні новації знаходили не тільки опір, а й деяку підтримку в

суспільстві, яке вже було високофілологізованим. Тогочасний посередній випускник класичної гімназії розумів слово й володів ним набагато краще за сьогоденного випускника філологічного факультету з червоним дипломом.

**3. Отже, робимо принципове підкреслення: на межі XIX і XX ст. відбувався глобальний за своїми масштабами процес оновлення виражальних літературних форм. Модернізм, разом із усіма своїми складниками – “ізмами” (символізм, імпресіонізм, експресіонізм, футуризм і т.д.) є його породженням.** Дослідження модернізму, його становлення і наступної еволюції повинне відбуватися при максимальній увазі до “руху” виражально-зображувальних форм. Так, модернізм – це нове світобачення, нове художнє мислення, опозиційне ставлення до традиції. Але при всьому цьому модернізм – це обов’язкове прагнення трансформувати форму, зробити її теж “новою” і “сучасною”. Ось чому досліджувати зламний момент у літературному процесі, не звертаючи при цьому увагу на форму, – це допускати серйозну методологічну неграмотність.

**4.** Загальна схема з’яви якогось новаторського акту в літературі тієї доби має такий вигляд. Поступово приходить усвідомлення нового змісту, який потребує вираження. Це може бути навіть не усвідомленням, а інтуїтивним відчуттям, яке притаманне лише обдарованим митцям. (Одна із найвизначальніших ознак художньої обдарованості митця, зауважимо в дужках, є його “радарна” здатність вловлювати новий життєвий матеріал у вигляді нових тем і проблем). Загострене відчуття цього матеріалу потребує мистецького вираження. Свіже вино вимагає нових міхів. І тут виникає проблема пошуку нових, адекватних новому змісту, виражальних форм. Проблема ця розв’язується дуже складно. Річ у тому, що прорив до нової вартісної художньої форми здатна здійснити тільки винятково сильна творча особистість, котра з особливою загостреністю відчуває новий життєвий зміст і з такою ж чутливістю відчуває форму, з допомогою якої вона цей зміст може виразити. Чи не найпоказовішою у цьому плані є ситуація в українській поезії кінця XIX – початку XX століття. Поетів, що вважали себе модерністами, було чимало – М. Вороний, “молодомузівці”, “хатяни”. Та їхній “модернізм” був вельми відносний – насправді вони не володіли новою поетичною мовою. За влучним спостереженням Соломії Павличко, їм “не вистачало мови”. Модернізм вимагав нового слова – асоціативно-метафоричного, такого, який би суттєво ущільнював свою художню інформативність. Прорив до високоінформативної, асоціативно-метафоричної мови здійснив лише Павло Тичина у своїх “Сонячних кларнетах”. Зауважмо: у Павла Тичини було геніальне відчуття слова як виражального матеріалу. Він розширив його можливості завдяки дивовижному оживленню семантичних ресурсів, тобто

оживив “внутрішню форму слова” (О. Потебня), активізувавши його живописно-зорову та музичну потенції.

Подібні прориви в прозовій художній формі здійснили В. Стефаник і М. Коцюбинський, тонко вловивши при цьому вже наявні тенденції в європейській прозі. Зауважмо: і В. Стефаник, і М. Коцюбинський були геніальні майстри.

До всього цього додамо, що перехід від реалізму до модернізму – це перехід до більш містких в інформативному плані художніх форм (маємо на увазі художню інформативність). Метафорично-асоціативна мова, лаконічні, рвані речення, метальна композиція, запозичений у німого кіно принцип монтажу – все це поетикальні засоби, породжені прагненням надати художньому тексту більшої інформативності.

Перехід від класичного реалізму до “нової” драми, до “нового” театру теж пов’язаний з підвищенням інформативності драматургійного тексту. Це виявляється у більшій виражальності діалогів та полілогів, збагаченій виражальній техніці акторів.

5. Чи можна вважати, що Тичина в поезії, а В. Стефаник та М. Коцюбинський у прозі ввели в українську літературу новації, які не мали будь-яких традицій? Ні, так уважати не можна. Навпаки, нам би не завадило якомога частіше нагадувати самим собі, що елементи символізму, імпресіонізму, експресіонізму і т.д., що були виразно заявлені під час глобального оновлення виражально-зображувальних форм кінця XIX – початку XX ст., трапляються у найвидатніших літературних творах минулого. “Слово о полку Ігоревім” вражає своїми імпресіоністичними елементами. За “технікою виконання” поезія Т. Шевченка “І небо невмите, і заспані хвилі...” – “чистий” імпресіонізм, причому, художньо довершений. А його містерія “Великий льох” – це твір, у якому органічно поєднані елементи символізму, експресіонізму і, якщо хочете, сюрреалізму. Ще раз прочитаємо хрестоматійні “Горпину” та “Інститутку” Марка Вовчка. Хіба не нагадає стримана лаконічність викладу, енергетична місткість психологічних деталей цих творів письменницьку манеру ніби-то (за визначенням сучасних літературознавців) експресіоніста Василя Стефаника? Але зауважмо: такий перегук у часі відчутний тільки між творами, що породжені геніальними митцями. Власне лише їм дано здійснювати прориви в майбутнє. Вони колеги, вони один одного добре бачать, відчувають і розуміють. Вони – мертві чи живі – контактують між собою, бо є людьми однієї висоти, однієї сфери. Власне між ними існують “телеграфні лінії”, що забезпечують перехід, передачу, трансформацію своїх відкриттів і досягнень.

Прагнення якомога повніше **розкрити** свій зміст штовхає до пошуків у формі кожного талановитого митця. І тут вельми часто перебуваючи в різних епохах, вони виходять на один і той же результат, на одну і ту ж знахідку.

6. Творчість корифеїв як у драматургії, так і в акторському мистецтві та режисурі, – вершинне явище останньої третини ХІХ ст. Корифеї – дивовижне сузір’я геніально обдарованих митців. Це починаєш розуміти, коли вдається наблизитись до них. Зрозуміло, це найлегше зробити стосовно їхньої драматургійної спадщини. Але, дякувати Богу, у нас є їхній епістолярій та мемуаристика, рецензії на вистави. Є глибокі аналітичні розробки. Є розумні, талановито написані спогади, котрі створюють ефект наближення до них не зугірш того, який могли б створити архівні кінострічки. (Щоб переконатися у цьому, раджу перечитати цикл статей про Панаса Саксаганського, що належать перу Максима Рильського).

Враження від того наближення є однозначним – мистецтво корифеїв настільки енергетичне, настільки масштабне за художніми здобутками, що воно не могло не вплинути на майбутнє українського театру. І воно, звичайно ж, вплинуло, і цей вплив фактично був відчутний у всьому, що лише мало художню цінність в українському радянському театрі. І цінності ті, скажемо прямо, були неабиякі. Бо були митці (особливо серед акторського складу), котрі фактично вийшли із “школи корифеїв” і як могли продовжували їхні славні традиції високого, можна навіть сказати, довершеного реалізму.

7. Але як бути з твердженням, що корифеї – це предтечі українського авангардизму?

Вся справа в тому, що вартісний, високоякісний модернізм (на відміну від спекулятивного модернізму) є продуктом високоякісного реалізму. **На вищих стадіях свого розвитку реалізм починає схилитися до умовних виражальних форм, тобто непомітно переходить у нову стадію свого розвитку – модерну.**

У своїх найвищих досягненнях корифеї виривалися за межі побутово-етнографічного театру. Як актори, вони домагалися такого проникнення у психологію персонажів, у сфери їхньої підсвідомості, що ставало незаперечним – це прорив до нового театру – театру майбутнього. Такі творчі злети фактично засвідчували архісучасність їхнього мистецтва, тобто виводили їх на поле модернізму.

8. Лесь Курбас із самого початку творчого шляху радарно вловлював найновіші віяння європейського театру. Вчився в університетах Львова та Відня. Знав латинську, грецьку, польську, німецьку, французьку та норвезьку мови. Його пристрасть – “новий театр”. Мав геніальну режисерську візію, прекрасно відчував еволюцію театральної форми, добре знав куди і як рухатися. І над усім цим – прекрасне почуття міри. Будьмо чесними: революційна ситуація, т.зв. “революційне мистецтво”, сприяло його авангардизму. Його перші вистави “Жовтень”, “Рур”, “Газ”, “Джіммі Гігінс”, “Тайдамаки” – це спектаклі тонів, а не півтонів. Це свого роду агітки, поставлені

з дуже винахідливими авангардистськими розв'язками, особливо вони виявлені в масових сценах, якими були сповнені ті вистави. Зрозуміло, що Микола Садовський, Панас Саксаганський не могли їх прийняти.

Проте Лесь Курбас надзвичайно високо цінував корифеїв. Він розумів їхнє значення. Про це свідчить хоча б і його виступ на похоронах Миколи Садовського, де він висловив болісні слова докори на адресу народу, який не спромігся достойно провести в останню путь одного із своїх найвидатніших митців.

Лесь Курбас працював у театрі Садовського, де він зіграв близько 10 ролей. Зрозуміло, що він пройшов “школу корифеїв” і взяв з неї дуже багато. Як свідчить один із соратників Лєся Курбаса, відомий актор Йосип Гірняк, одним із творчих гасел режисера-авангардиста були слова: “Через Софокла, Шекспіра, Мольєра – до Старицького, Карпенка-Карого”. Упоставленій Лєсем Курбасом виставі “Сава Чалий” були органічно поєднані традиції театру корифеїв з традиціями “Березоля”. Від того проблематика вистави набула більш вселюдського звучання.

9. Треба бачити еволюцію театру Курбаса. Вирішальне значення мало для Курбаса знайомство й праця з п'єсами Миколи Куліша. Вони відвели Курбаса від ура-революційної тематики й привели до національної ідеї. Одночасно привели до реалізму, який досі не визнавався Курбасом. Щоправда, цей реалізм був уже не побутово-етнографічний. Свій новий, щасливо знайдений напрям Лєсь Курбас визначав як “експресивний реалізм”. Назва, як бачимо, показова: вона засвідчує органічне поєднання традиційного й нового. Саме зараз було гостро відчуте, що в театрі Лєся Курбаса запульсувала на повну силу животворяща традиція корифеїв.

Тандем двох конгеніальних митців Миколи Куліша й Лєся Курбаса був у змозі творити першорядні шедеври. Але цей тандем поспішила розбити більшовицька влада – обох митців вислали на Соловки. Україну черговий раз було нещадно окрадено.

#### БІБЛІОГРАФІЯ

1. Спогади про Миколу Садовського. – К., 1981. – С. 63.

#### ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

**Клочек Григорій Дмитрович** – завідувач кафедри української літератури Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка, доктор філологічних наук, професор, академік АН ВШ України, член Національної спілки письменників України.

*Наукові інтереси:* теорія літератури, методологія системного аналізу поезики літературного твору.

## ПІДТЕКСТ ХУДОЖНЬО-ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ: СПРОБА ДЕФІНІЦІЇ, МЕТОДИЧНІ ПРИНЦИПИ ВИЯВЛЕННЯ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Марина НАГОРНА

У статті аналізується зміст поняття “підтекст” як теоретико-літературної категорії, окреслюються методичні принципи виявлення та інтерпретації підтекстових смислів у літературно-художніх текстах.

The article analyses the contents of the notion “undertext” as a theoretical literary category, defines methodological principles of determination and interpretation of undercurrent meanings in literary works of art.

Добре відомо, що категорія “підтекст художньо-літературного твору” вже давно потребує до себе серйозної уваги, значно більшої, до речі, ніж їй досі приділялося у теоретико-літературній науці.

Еволюція феномена художності в європейському мистецтві, що відбувалася протягом минулого ХХ століття, однозначно засвідчує важливість підтекстових смислів як генераторів естетичної сили твору. Якщо для реалістичного типу художньої творчості ще в ХІХ столітті наявність підтексту не була актуальною, то в епоху модернізму і – особливо! – постмодернізму значення підтексту як одного з чинників художності постійно зростає.

Завдання цієї статті полягає в тому, щоб, по-перше, проаналізувати зміст поняття “підтекст” як теоретико-літературної категорії і, по-друге, окреслити деякі засоби творення підтексту, а побудова більш-менш цілісної **поетики підтексту** є справою майбутнього. Одночасно поставимо питання про загальні принципи виявлення та інтерпретації підтекстових смислів у літературно-художніх текстах.

Для початку наведемо кілька спроб дати відповідь на питання, що є підтекстом літературно-художнього твору.

“Підтекст – прихований, внутрішній зміст висловлювання. Існує тільки у зв’язку з вербально вираженим змістом, супроводить і водночас частково чи повністю замінює його. Підтекст зумовлений деформуванням прямого змісту словесних значень під впливом контексту і позамовних факторів – відтворюваної ситуації, позиції мовця, його комунікативної мети” [13, 548–549].

“Підтекст (Затекст) – внутрішній, прихований зміст якого-небудь тексту...” [11, 315–316].



“Підтекст – думки та почуття, які висловлені в тексті твору не прямо, а немовби самі по собі випливають із сюжетних ситуацій, взаємостосунків і зіткнень персонажів, ставлення до них автора, окремих реплік у діалогах тощо” [10, 157 – 158].

“Підтекст – прихований, неявний смисл, що не збігається з прямим смислом тексту. Підтекст залежить від загального контексту, від мети та експресії висловлювання, від особливостей мовленнєвої ситуації” [12, 284].

“Підтекст (букв. – “те, що лежить під текстом”, тобто певне глибинне, не поверхнєве смислове значення), це тип художнього образу, в якому конкретно-чуттєва даність предмета зображення, крім власного, має значення зумисне прихованого натяку на якусь іншу ідею чи образ, що прямо не називаються, але маються на увазі й суттєво переоцінюють зміст того, про що йдеться відкрито, в прямій формі” [20, 112].

“Підтекст – це прихована сюжетна лінія, яка дає про себе знати лише непрямым чином, при цьому найчастіше в найбільш відповідальні, психологічно важливі й поворотні, “ударні” моменти сюжетного розвитку” [18, 89–90].

“Підтекст – це глибина тексту” [15, 81].

“... (*нід підтекстом*) розуміється додатковий смисловий або емоційний зміст, який реалізується за рахунок нелінійних зв’язків між одиницями тексту” [9, 72].

Така розмаїтість визначень “підтексту” насторожує і попереджає, що явище, яке позначає цей термін, є глибоким і складним. Видається, що наблизитись до розуміння підтексту в науці про літературу можна через визначення “констант” – так званих “постійних смислів, які зберігаються у цьому слові незалежно від контекстів, у яких воно перебуває” [7, 8].

Повернемося до визначення “підтексту”, яке привертає до себе увагу водночас своєю лаконічністю й недомовленістю, ніби саме є джерелом прихованого смислу: “Підтекст – це глибина тексту”. Слова, які належать Л.Озерову, є, на нашу думку, надзвичайно вичерпними й самодостатніми – вони лише потребують декодування, певного пояснення, що й спробуємо зробити в ході подальшого “константного” аналізу. По-перше, звернімо увагу на слово “глибина”. Стосовно художнього тексту воно вказує на його тривимірність, тобто об’ємність, на можливість не тільки лінійного сприйняття інформації, а руху думки “всередину”, вглиб, до більшої інформативності. По-друге, слово “глибина” вказує на віддаленість, велику відстань від поверхні будь-чого. Це значення слова викликає асоціації утаємниченості, прихованості, віддаленості інформації, яка не лежить на поверхні тексту, а вимагає “занурення” у нього. І, зрештою, “глибина” означає “значущість, змістовність чого-небудь.”

Тобто, підтекст у художньому тексті має надзвичайну значущість, глибоку змістовність і, так би мовити, відкриває “безодню смислу” [8,170].

Звернемося тепер до слова “текст”. Якщо підтекст є глибиною тексту, то у певному сенсі він має усі ознаки тексту. Отже, коли ми говоримо про підтекст високохудожнього літературного тексту, то можемо з повним правом зазначити, що підтекст, тобто глибинна “тканина” тексту, має такі ознаки твору, як: цілісність, функціональність, доцільність, енергетичність тощо. А це нашою нашою висновком про те, що підтекст твориться за допомогою *системи художніх прийомів*, які взаємопов’язані й взаємодіють між собою [8,142]. Проте необхідно зауважити, що принципи створення цієї системи підтекстових художніх прийомів, її функціонування та й самі прийоми будуть відрізнятися від текстових (про це буде сказано пізніше).

Стосовно **енергетичності** підтексту, його “енергетики”, яка є дуже важливою ознакою високохудожнього твору, оскільки “сила його впливу характеризується його енергетичною зарядженістю (тобто художньою силою)” [6, 91], то вона є набагато потужнішою у підтексті, аніж у тексті художнього твору: вона є ніби ядром отого енергетичного заряду, який міститься у творі. Пояснюється це тим, що підтекст є прихованим, глибинним смислом, а отже володіє магнетизмом загадковості й невловимості. А загадковість завжди збуджує увагу, емоції, образне мислення людини. Іншими словами, можемо твердити, що саме *підтекст і творить енергетику всього художнього тексту*. Тут треба мати на увазі, що високохудожній твір “притягує” до себе не лише своєю загадковістю. Йдеться про **тривке враження**, яке завжди дає твір із високою художністю. Природа цієї тривалості полягає у тому, що читач, повертаючись до твору чи навіть у процесі його сприймання, постійно – перманентно! – відкриває для себе все нові смисли, іншими словами, робить відкриття й отримує від цього задоволення – часто естетичне. Проте, можливість відкриття нових смислів у творі, а значить і створення тривкого враження, існує лише за умови наявності цих смислів, які надають тексту **глибинності**, багатоплановості. Тому й тривкість враження від тексту є великою мірою заслугою підтексту.

Необхідно, однак, зазначити, що підтекст, хоча і є **глибинною** частиною тексту, все ж наділений відносною автономністю. Це підтверджується тим, що смисл підтексту не завжди сходиться з його першим смисловим планом. Тому, на нашу думку, буде цілком правильно ототожнювати поняття “підтекст” та “*другий смисл*”. Поняття “другий смисл” тексту саме й підкреслює відносну самостійність та важливість підтексту в художній структурі твору.

Оскільки підтекст є прихованим, внутрішнім смислом художнього твору, тобто таким, що не створює безпосередніх, “очевидних” асоціативних зв’язків

(образів) між словами та їх денотатами (як це відбувається під час сприймання поверхневого шару інформації, що міститься у тексті), то і сприймається, “декодується” він не лише за участю уяви, пам’яті, асоціативного мислення. Часто підтекст апелює до емоційної сфери людини. При цьому залучаються як “елементарні емоції”, так і “предметні почуття” (тобто емоційні стани людини в даний час), “узагальнені світоглядні почуття” (соціально й культурно зумовлені емоції) [17, 173]. Саме емоції більш підвладні маніпулюванню, сторонньому зовнішньому впливу, а емоційна сфера людини є надзвичайно чутливою до змін, які цей вплив викликає і, у свою чергу, стимулює виникнення різноманітних емоційно забарвлених образів. Так, іще за канонами давньоіндійської поезики вважалося, що найвищим рівнем поетичної майстерності є створення “рівня прихованого значення слів”, основною формою виявлення якого є навіювання “раси” – одного з восьми емоційних станів, у яких може перебувати людина: “любви”, “веселощів”, “горя”, “гніву”, “мужності”, “страху”, “відрази”, “здивування” [3, 135–136]. Тому **емоційність** є іще однією важливою смисловою константою підтексту літературно-художнього твору.

Визначившись з основними властивостями підтексту як предмета науки про літературу, все ж не можемо дати вичерпної дефініції цього явища. Для цього необхідно зрозуміти механізм породження, створення глибинного смислу в художньому тексті, а також механізм його сприйняття, тобто рецепції.

Як же породжується підтекст у художньому тексті? Чи вибудовується він автором свідомо чи виникає немовби “сам по собі”, зумовлений здатністю людської уяви домислювати, відгукуватись суб’єктивними асоціаціями?

Історія літератури свідчить, що про “глибинний смисл” художнього твору серйозно розмірковували вже сотні років тому. Ідеться про давньоіндійських теоретиків літератури, наприклад, Анандавардхану, який жив у другій половині IX століття. Саме завдяки його трактату “Світло дхвані” широковідомим стало вчення про “проявлений смисл у поезії” – “дхвані”. Згідно з цим вченням, головним джерелом поетичної краси є не “виражений” смисл, а саме прямо не висловлений, що “*проявляється*” крізь висловлений. Цей глибинний смисл – “дхвані” – і є “душею поезії” [2, 206–207]. Або японські хокку чи хайку – філософсько-ліричні чотиривірші, майстерність і довершеність яких оцінювалась за здатністю “*навіювати*” (тобто непомітно виявляти) певний настрій або емоційний стан, який створювався за допомогою багатоманітних асоціацій, викликаних зображуваними картинами природи, описами пір року, станів душі в різні періоди життя людини тощо.

У європейському літературознавстві проблема породження другого смислу художнього твору чи не вперше порушується у праці М.Метерлінка “Скарб смиренних”: “Необхідно, щоб було іще дещо, окрім зовнішньо

необхідного діалогу... Поруч з необхідним діалогом іде майже завжди *другий*... Простежте уважно, і ви побачите, що тільки його і слухає напружено душа... достоїнства, і тривалість цього... діалогу визначає якість та непередавану значущість твору” [14, 72]. Наведена цитата ілюструє чудове розуміння значення підтексту в художньому творі. Такий своєрідний “*другий діалог*” В.Виноградов пізніше назвав стосовно драми “*потенційною семантикою*” [1, 48], а К.Станіславський і В.Немирович-Данченко розгорнули в теорію “*підводної течії драми*” [9, 72].

Як бачимо, підтекст розглядається різними вченими-літературознавцями різних епох як *цілком усвідомлено* створений автором художнього тексту і як такий, що визначає художню цінність, чарівність і життєздатність художнього твору – іншими словами, є ознакою художньої майстерності автора.

Т.Сільман, котра тривалий час займалася проблемою підтексту художнього твору, стверджувала, що підтекст, який свідомо використовувався письменниками, головним чином, кінця ХІХ – початку ХХ століть, такими, як Ібсен, Чехов, Томас Манн, Хемінгуей, Ремарк, “являє собою органічно розвинений у художній літературі, природний *метод* поглибленого зображення внутрішнього світу людини” [18, 89]. І цей метод, на думку ученого-літературознавця, реалізується за допомогою *системи індивідуальних художніх прийомів*.

Одним з універсальних художніх прийомів створення “другого смислу” є словесний або ситуативний повтор, “віднесений на відому, іноді значну відстань від своєї першооснови” (ми вже говорили про цей прийом раніше, розглядаючи його як суто мовний засіб створення підтексту). Іншими художніми прийомами є “недомовленість”, “умовчання”, наприклад, у п’єсах Чехова. Основою для створення підтексту в багатьох творах Хемінгуея є передусім історична подія, яка часто стоїть за межами твору, а іноді показана лише частково, наприклад, перша світова війна, що зумовила песимістичний світогляд усього “втраченого покоління”. “Це похмуре тло забарвлює усі сюжетні положення, усі розмови героїв, створюючи загальну атмосферу мовчазної приреченості, яка найчастіше виявляє себе не прямо, а натяками, недомовками – у підтексті” [18, 96]. Щоб наведений приклад не здавався унікальним, можемо згадати новели Григора Гюґюніка (“Оддавали Катрю”, “Син приїхав” та ін.), які пронизані тривогою й відчуттям безвихідності через поступове відмирання села, урбанізацію життя, відрив від власного кореня, духовну смерть. Ці мотиви знов-таки не виражені безпосередньо в репліках автора чи персонажів, а створені ніби “зсередини”, “із глибин смислу”.

Техніка лейтмотиву в Томаса Манна також є своєрідним прийомом створення підтексту. коли підтекст являє собою нагромадження нових смислів

висловлювання, яке вже один раз прозвучало, а потім повторюється знов і знов, зберігаючи подібність за звучанням, але з певними смисловими відтінками, що залежать від ситуації, настрою героя тощо [18, 99–100]. Аналогічний художній прийом широко вживається у Василя Стефаника (“цитати-лейтмотиви”, що постійно варіюються) і непомітно створює, навіює “запрограмований” автором настрій, думки тощо.

Близькою за механізмом дії, яка працює на створення підтексту, є художня деталь. Вона виступає як засіб вираження “внутрішньої, емоційної сторони висловлювання, яке існує одночасно з експліцитно вираженою зовнішньою течією подій” [9, 75]. І дійсно, Василь Стефаник та Григорій Тютюнник, які чудово володіли цим художнім прийомом, часто через єдину деталь могли розкрити емоційну сутність ситуації, стану чи характеру героя.

Отже, як свідчить аналіз лише деяких художніх прийомів письменників, відомих як майстрів підтексту, “другий смисловий план” вибудовується завдяки ретельному, продуманому підбору цих прийомів з урахуванням зовнішнього змісту, контексту, який часто виходить за межі тексту, психологічних особливостей сприйняття. “Підтекст – це манера художнього подання явищ, яка *свідомо* обирається автором і яка має об’єктивне вираження в мові твору” [9, 79]. Безумовно, ми не відкидаємо думку про те, що підтекст може створюватися автором і невідомо, оскільки високохудожній текст завжди має глибину – “безодню смислу”, а значить має свій підтекст. Обдарований письменник, створюючи справжній твір мистецтва, може свідомо не враховувати всіх нюансів, які працюють на створення глибини тексту. Але природне відчуття гармонії, цілісності безпомилково визначає ту міру довершеності, яка й формує справжню художність. Тобто тут ми підходимо до проблеми *художнього таланту та інтуїції*. За концепцією П.Симонова, “до єдино правильного, оптимального рішення художник дуже часто приходиться інтуїтивно – тут спрацьовує його надсвідомість” [19, 31–33].

Дещо іншого підходу вимагає, на наш погляд, проблема декодування підтексту, його сприйняття при читанні художнього твору. Уже неодноразово наголошувалось на тому, що підтекстовий смисл не лежить “на поверхні” (як у суто семантичному, так і в смисловому планах) тексту, власне, це і є його визначальною рисою. Отже, його присутність, а тим паче функціональність у тексті є надзвичайно малопомітною, а часто й зовсім непримітною для реципієнта. Оскільки при звичайному (непрофесійному) читанні реципієнт не усвідомлює постійного впливу багатьох літературних прийомів, що працюють на створення “поверхневих” смислів твору, то годі й говорити, що частка підсвідомого в процесі сприйняття читачем “глибинних, прихованих смислів” є набагато значнішою [5, 33].

Іншими словами, художні прийоми, що працюють на створення підтексту, апелюють і власне діють насамперед на *підсвідомість* читача. Такі прийоми можна назвати “сугестивними” саме з погляду *рецептивної поетики*, яка досліджує процес художнього сприйняття тексту за допомогою інструментарію психологічної науки. З позицій рецепції підтексту найбільш дійовими є прийоми створення “ритмічного малюнка”, *темпоритму* як “головного засобу навіювання авторських почуттів про світ тому, хто сприймає” [16, 95].

Ще одним поширеним прийомом сугестивного впливу є “створення спеціально організованих *асоціативних сіток*, кожна з яких ставить за мету справити певне емоційно-сміслові враження” [5, 33]. Ілюстраціями до таких прийомів можуть бути новели Григора Тютюнника та Джерома Девіда Селінджера, в яких саме приховане створення певного емоційного враження, настрою впливає на сприйняття поверхневих смислів творів. Механізм дії на підсвідомість читача є надзвичайно тонким і до кінця непередбачуваним. Однак, певною мірою кінцевий результат впливу підтекстових смислів є “запрограмованим”. Відбувається це завдяки продуманим психолітературним засобам, авторській художній обдарованості, його надзвичайній чутливості та інтуїції. Але, на наш погляд, із позицій рецептивної поетики можна говорити і про природжену “чуттєву інтуїцію” читача, завдяки якій уже в момент сприйняття твору виходимо за межі одного ізольованого відчуття і сприймаємо текст “емоційно-об’ємно” [4, 285], принаймні відчуваючи існування “глибинності” твору.

Підсумовуючи наші спроби визначити, що ж усе-таки є підтекстом літературно-художнього твору, зазначимо, що підтекст – це глибинний, прихований від безпосереднього, свідомого сприйняття смисл (або смисли) художнього тексту. Він є органічною складовою структури твору, входить до його складу й має усі ознаки останнього (цілісність, функціональність тощо). Він є “носієм, ядром енергетичної сили твору”, відкриваючи в ньому “безодню смислу”, а тому притаманний лише творам із високою художністю. Одночасно підтекст, який функціонує у межах тексту, апелює передовсім до емоційної сфери людини, що не є суцільно підконтрольною свідомості й вольовим процесам, а також до сфери підсвідомого, і здатний породжувати нові смисли, котрі є відносно самостійними або навіть “протилежними” до поверхневих смислів. Отже, підтекст визначається відносною автономністю, породжується системою специфічних художніх прийомів. З позиції автора, підтекст може створюватись свідомо, продумано (а так воно і є у більшості випадків), хоча не неможливі й важлива роль підсвідомого. Можна погодитися з думкою про те, що високохудожній твір є результатом як свідомої копіткої праці митця,

так і його мистецького почуття гармонії та інтуїції, завдяки якій він глибоко проникає у суть відображуваних явищ. Глибина такого проникнення активізує думку реципієнта, породжує додаткові смисли, які можна вважати підтекстовими. Підтекст генерується у глибинах тексту паралельно з творенням зовнішньої його “канви” й засвідчує високу художність твору.

### БІБЛІОГРАФІЯ

1. Виноградов В.В. О художественной прозе. – М.: Знание, 1964. – С.48.
2. Гринцер П.А. Основные категории классической индийской поэтики. – М.: Наука, 1987. – 312 с.
3. Гринцер П.А. Теория эстетического восприятия («раса») в древнеиндийской поэтике // Вопросы литературы. – 1966. – №2. – С. 134 – 150.
4. Илиади А.Н. Природа художественного таланта. – М.: Советский писатель, 1965. – 536с.
5. Клочек Г.Д. Поетика і психологія. – К.: Т-во “Знання” УРСР, 1990. – 48 с.
6. Клочек Г.Д. Світ “Велесової книги”. – Кіровоград: Степова Еллада, 2001. – 160 с.
7. Клочек Г.Д. Так що ж таке поетика? / Поетика / Ін-т літератури ім. Т.Г.Шевченка АН України. – К.: Наук. думка, 1992. – С. 5 – 15.
8. Клочек Г.Д. У світлі вічних критеріїв (Про систему критеріїв оцінки літературного твору). – К.: Дніпро, 1989. – 221 с.
9. Кухаренко В.А. Типы и средства выражения импликации в английской художественной речи (на материале прозы Э.Хемингуэя) // Филологические науки. – 1974. – №1. – С. 72 – 80.
10. Лесін В.М. Літературознавчі терміни. – К., 1985. – С. 157 – 158.
11. Лесін В.М., Пулинець В.Г. Словник літературних термінів. – К., 1971. – С. 315 – 316.
12. Литературный энциклопедический словарь. – М., 1987. – С. 284.
13. Літературознавчий словник-довідник / Р.Т.Гром’як, Ю.І.Ковалів та ін. – К.: ВЦ “Академія”, 1997. – 752 с.
14. Метерлинк М. Полное собрание сочинений в четырёх томах, т. II. – Пг., 1915. – С. 72.
15. Озеров Л. В мастерской стиха. – М.: Знание, 1968. – С. 81.
16. Піхманець Р.В. Психологія художньої творчості / АН УРСР. Ін-т літ. ім. Т.Г.Шевченка; Відп. ред. І.О.Дзверін. – К.: Наук. думка, 1991. – 164 с.
17. Рубинштейн С.Л. Основы общей психологии: В 2т. Т2. – М.: Педагогика, 1989. – 488 с.
18. Сильман Т. “Подтекст – это глубина текста” // Вопросы литературы. – 1969. – №1. – С. 89 – 102.
19. Симонов П.В. Творчество и психология / Взаимодействие наук при изучении литературы. – Ленинград, 1981. – С. 191 – 213.
20. Теорія літератури / Підручник. За наук. ред. Олександра Галича. – К.: Либідь, 2001. – 488 с.

### ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

**Нагорна Марина Миколаївна** – аспірантка кафедри української літератури Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.  
*Наукові інтереси:* теорія літератури, поетика підтекстових смислів.

## ФОЛЬКЛОРНИЙ ТЕКСТ: ДО ПИТАННЯ ФУНКЦІОНУВАННЯ І СПРИЙНЯТТЯ

Олександр ДОМАРАНСЬКИЙ

У статті йдеться про теоретичні аспекти функціонування і сприйняття фольклорного тексту, робиться спроба визначення його категорійного апарату, простежуються впливи на процеси сприйняття.

The theoretical aspects of functioning and perception of a folk-lore text are examined in the article; the attempt to determine its category apparatus is made; the influence on the processes of perception are observed.

Зростання інтересу до національної культури, фольклору, народної словесності в останнє десятиліття ХХ століття процес закономірний. Довгий час це була напівзакрита й через те не до кінця пізнана сфера національної культури, яка якоюсь мірою повинна була заповнити ідеологічну нішу, що вивільнилася на початку 90-х. Здавалося, що з урахуванням моменту, державотворчих потреб суспільного розвитку, сучасних досліджень історії, етнопсихології, культурології мав би стимулюватися розвиток новітнього етапу розвитку вітчизняної фольклористики. На жаль, цього не сталося, серйозних фольклористичних досліджень так і не з'явилося. Зроблене має ймовірніше ретапринтно-кон'юктурний або самодіяльно-любительський, аніж науковий характер. Замість серйозних наукових оцінок, гіпотез, теорій, припущень продовжують превалювати різні відтінки емоційних захоплень усною народною творчістю. Як слушно зауважила історик Наталя Яковенко, надто сфокусована увага до чогось неминуче призводить до перекосів: об'єкт переростає у деяку метафізичну цілість, виходить з-під контролю й уже сам починає диктувати правила "діалогу", що в науці не допустимо. [1, 189].

Спробуємо розглянути фольклорний текст з погляду його функціонування і відтворення, відповісти на запитання: чому власне одні художні тексти запам'ятовуються, стають популярними, живуть у людській пам'яті і в потрібний момент "зринають" з її глибин, "працюють", стають суперактивними, а потім можуть знову "заспокоїтися", навіть зникнути, забутися?

Інтерес до дослідження тексту художнього твору існував завжди. Вагомий внесок у розв'язання цієї проблеми зробили О.Потебня, О.Білецький, І.Гальперін, В.Виноградов, Ю.Рождественський, Т.Ніколаєва. У традиційному літературознавстві визначилися такі підходи до вивчення тексту:



а) текстологічний - галузь історико-філологічного знання, наука, що вивчає і встановлює історію тексту творів писемності й документів. У сучасній текстології діахронне вивчення тексту лежить в основі синхронного; історичній оцінці підлягає “авторська воля”; віддається перевага свідомим змінам перед неусвідомлено-механічними; текст вивчається в єдності з його супроводом;

б) герменевтичний - напрям наукової діяльності, пов'язаний з дослідженням, поясненням філологічних а також філософських, історичних і релігійних текстів, основний постулат полягає у тому, що розуміння тексту є невіддільним від саморозуміння інтерпретатора;

г) лінгвістичний – спирається на досягнення сучасної лінгвістики. [2, 6].

Термінологічно проблема ускладнюється тим, що одне й те саме поняття “текст” охоплює різні об'єкти: текст як продукт мовлення – традиційно тут воно розглядається як упорядкована множина речень, об'єднаних найрізноманітнішими типами лексичних, логічних і граматичних зв'язків, котра здатна передавати певним чином організовану й спрямовану інформацію; і текст як твір художньої творчості. Здебільшого художній текст називають вторинною модельною системою, оскільки в ній поєднується відображення об'єктивного світу та авторський вимисел. Для художнього тексту мова є своєрідним будівельним матеріалом. Характерною ознакою для мови художнього тексту є амбівалентність семантики, багатство інтерпретації, використання слів у їхньому вторинному, кодовому значенні, зближення віддалених уявлень, утворення нових асоціативних значень. У художньому тексті складаються особливі зв'язки між трьома головними величинами – світом дійсності, світом понять і світом значень. Якщо для тексту як продукту мови універсальною є формула “дійсність – смисл – текст”, то в художньому тексті вона модифікується в іншу – “дійсність – образ – текст”. Саме це відображає глибинні характеристики художнього тексту як поєднання відображення об'єктивної дійсності та фантазії, правди й вимислу.

Під поняттям **фольклорний текст** ми будемо розуміти реальний (вимовлюваний, запам'ятований, записаний на папері або іншим чином зафіксований) твір усної народної словесності. У найзагальніших рисах фольклорний твір можна визначити як розповідь про певну життєву подію (правдиву чи вигадану), яка ведеться від особи реального чи уявлюваного автора (у фольклорному творі автором виступає народ) з розрахунком на естетичне враження і містить у собі його передумови. Безперечно, він має специфічні ознаки, які власне роблять його твором мистецтва й водночас певні відмінності від тексту авторського.

Традиційно вважається, що фольклорний текст відрізняється від авторського мовою, яка досить часто може бути простою, розмовною, діалектною. Тим, що фольклорні тексти творяться і побутують в усній формі, не мають автора,

анонімні, що творяться вони колективно, перебувають у постійному русі, піддаються імпровізації, побутують у кількох варіантах, міцно зв'язані з традицією. У фольклорі наявні специфічні й тільки йому притаманні жанри – замовляння, голосіння. Художні засоби, на перший погляд, абсолютно однакові, мають зовсім іншу мету, виконують інші зображально-виражальні функції. Наприклад, епітети, порівняння, метафори у фольклорному творі звичайно сталі, традиційні. Той чи інший фольклорний твір має властиву тільки йому форму виконання: дума співається-розповідається речитативом, пісня співається, казка розповідається. Для усної словесності характерний синкретизм - поєднання різнорідних елементів: слова, руху, мелодії у єдиному вираженні. Характерне своєрідне ставлення до дійсності, здебільшого через призму сприйняття її народом, яка переважно опоестизована, героїзована, ідеалізована. Головний персонаж у фольклорі здебільшого завжди позитивний. Фольклорний герой втілює усе найкраще з народної уяви – його постать ідеалізована, героїзована, звеличена. Образи (позитивні й негативні) є втіленням чи уособленням певних сил. Вони не індивідуалізуються, відсутні психологічної характеристики. Дії і вчинки фольклорних персонажів не потребують логічного обґрунтування та пояснення, причинно-наслідковий зв'язок відсутній водночас зберігається хронологічна послідовність розгортання подій. Сюжет будується на основі дії головного персонажа й характеризується сильною динамікою. У його основі - конфлікт між добром і злом. Фольклорний простір існує відносно руху героя, час вимірюється його діями. Фольклорний текст антропоцентричний, тобто призначений для людини. Відповідно його категоризація теж зорієнтована на людину. Фольклорний текст національно специфічний. У ньому відбиваються не тільки особливості національної культури, а й своєрідність національного характеру його носіїв.\* Кожен фольклорний текст утворює свій власний “семантичний світ”, саме тому поняття релеванті для картин світу національного фольклору відсутні у фольклорних текстах інших народів. І все ж навіть детальний перелік традиційних ознак фольклорного тексту не дає відповіді на питання, а що є визначальним, вагомим для того щоб художній текст фольклоризувався? [3, 7].

Мабуть, у фольклорному тексті як багатогранній та архіскладній художній системі є ще щось, якась невидима субстанція, що надає йому особливих властивостей. Тобто, окрім поверхової структури (побудова фрази за допомогою формальних засобів мови), є ще глибинна структура, якийсь теоретичний конструкт близький до смислу або своєрідний прообраз смислу. На наш погляд, такою субстанцією, таким конструктом може бути категорійний апарат фольклорного тексту, який виступає організаційною системою, що власне робить текст фольклором.

У загальноприйнятому значенні категорія визначається як досить широке поняття, у якому відображуються найзагальніші й найбільш суттєві якості, ознаки, зв'язки та відношення явищ об'єктивного світу [3,7]. Категорії тексту відображають його найбільш загальні та суттєві ознаки і являють собою своєрідні кроки щодо пізнання його онтологічних, гносеологічних та структурних ознак. Спробуємо визначити й охарактеризувати, на наш погляд, найбільш значущі категорії фольклорного тексту.

Найголовнішою в ієрархії категорійних ознак фольклорного тексту, на нашу думку, є “авторський замисел”. Назва умовна, бо відомо, що конкретного автора в загальноприйнятому розумінні у фольклорного твору немає. Під цією назвою ми розуміємо загальну концепцію твору. “Авторський замисел вирішує усе: головною умовою виділення тексту і визначення його типології виступає не семантика, не структура й не форма тексту, а щось дотекстове – функціональна цільова направленість автора”[4,5]. Саме від такого функціонального визначення “мети” залежить структура фольклорного тексту, набір мовно-художніх засобів. Можна погодитися із твердженням харківських лінгвістів Калашникової Г.Ф. і Красовицької Л.С., що в основі будь-якого твору лежить образ автора. Що вже у самому способі організації художнього тексту вбачається певна точка зору, своєрідна система авторських оцінок, які й складають зміст текстової категорії, яку автори визначають як суб'єктивну модальність. Саме вона є організаційним центром, ядром авторського образу як своєрідної поетичної суперкатегорії. Все це дозволяє вважати текстову категорію суб'єктивної (авторської) модальності базовою, визначальною для інших категорією, наскрізною для текстового простору [5, 8].

Власне на цій основі формуються такі функціональні ознаки фольклорного тексту як регулятивність – неписані закони, моральні норми, звичаї, традиції, оцінки й ментальні репрезентації – умовні, функціонально визначені структури свідомості та мислення людини, що відтворюють реальний світ, втілюють знання та почуття, які він викликає.

Другою важливою ознакою фольклорного тексту є його високий ступінь інформативності. Загальноприйнято вважати, що основною функцією будь-якого тексту є передача інформації. Для фольклорного тексту суть інформативності полягає в ототожненні змісту фольклорного тексту й запиту, потребі в його відтворенні. Текст і потреба в його звучанні формально релевантні, тобто певний психічний стан зумовлює вибір потрібного текстового відповідника. Найповніше це простежується в площині “настрій–пісня”, “ситуація – прислів'я, приказка”, “ситуація – анекдот”. Поряд із формальною релевантністю можна виділити пертинентність – відповідність змісту фольклорного тексту фактичній інформаційній потребі. У такому разі

інформаційна потреба формується у вигляді інформаційного запиту. Наприклад, як у відомій народній пісні:

І шумить, і гуде,  
Дрібний дощик іде.  
- Ой хто ж мене, молодую,  
Та й додому одведе?

Інформація у фольклорному тексті завжди суспільнозначуща, інакше його звучання втрачає смисл. Фольклорний текст завжди має три дискурсні компоненти: когнітивні схеми – знання про світ, формальні інформаційні схеми – новини, емоційні інформаційні схеми – норми й цінності. Для фольклорного тексту характерною є дія закону взаємозв'язку змістовно-фактуальної, змістовно-підтекстової, змістовно-концептуальної інформації. Саме це робить фольклорний текст інформаційно насиченим і значущим, а відтак придатним для запам'ятовування. \*\*

Ще однією ознакою фольклорного тексту, яка забезпечує його “живучість”, є високий рівень когезії - осмислена зв'язаність, яку забезпечують композиційні зв'язки різноманітної природи: логічні, логіко-семантичні, структурно-синтаксичні, лексичні, що реалізуються, як звичайно, двома засобами: експліцитно (поверхневі зв'язки) та імпліцитно (глибинні зв'язки). Для фольклорного тексту характерною є семантична близькість фраз, з яких він складається; зв'язаність тексту як насичення фразових валентностей – активна здатність лексем вступати в синтаксичні зв'язки з іншими лексемами при утворенні синтаксичних сполучень та речень. Саме на цьому ґрунтується придатність фольклорних текстів до імпровізації, а відтак їхня варіативність.

Синтаксичні валентні зв'язки створюють стабільні синтаксичні контексти, своєрідні структурні константи. Наприклад, можна вичленити стійкі структурні моделі-форми побудови прислів'їв, зокрема такі, як прями ствердження ( $A = B$ ) – *Час – найкращий лікар*; заперечення ( $A \neq B$ ) – *Один у полі не воїн*; причини й наслідку (де є А, там є й Б) – *Де вогонь, там і дим*; зумовленості (частина А впливає на все Б) – *Паршива вівця усе стадо псує*. За формулами, коли (два А кращі за одне Б) – *Дві голови розумніші за одну*; (не роби Б, доки немає А) – *Не спитавши броду, не лізть у воду*; (яке А, таке й Б) – *Яка грушка, така й юшка*; (мале А дає велике Б, або навпаки) – *З малої хмари великий дощ буває, З великої хмари малий дощ*; (два А не дають жодного Б) – *За двома зайцями погонися, жодного не впіймаєш*.

Ще однією характерною особливістю зв'язаності фольклорного тексту є реалізація глибинних логічних зв'язків між подіями, описуваними в тексті, де кожна наступна подія зумовлена попередньою. Для прикладу розглянемо текст відомої веснянки “Кривий танець”. Дослідники вважають, що це одна із

найдавніших веснянок. Виконувалася вона приблизно так: на галявині, біля води, коло церкви (там, де сухо) збиралися дорослі дівчата, діти. Вони розставляли трьох хлопчиків або трьох дівчаток, або забивали в землю трикутником три кілочки. Тоді бралися “ключем” за руки й передня дівчина вела дівочий “ланцожок” плавними зигзагами. Дівчата співали:

Кривого танцю йдемо,  
Кінця му не знайдемо:  
То вгору то долину,  
То в ружу, то в калину.  
А ми кривому танцю  
Не введемо концю,  
Бо його треба вести,  
Як віночок плести.

Ходили чинно поміж розставлених трикутником дітей, періодично то піднімаючи, то опускаючи руки, то імітуючи руками, то ріст рослин, то радість пробудження природних сил.

Уважають, що первісне значення криється у розумінні глибинних смислів слів, що передають рух, динаміку дійства, яке мало на меті підняти настрій, розбудити енергію людини. Власне на це вказує символіка веснянки: три дитини чи три позначки, котрі напевно символізують троїстість світу, в якому живе людина, три найважливіші стихії – небо, повітря, землю, або це своєрідна схема людського віку – народження, розквіту, старості, або картина невтримного бігу самого життя – розуміння часу, що фіксується у цілком реальних речах: втікання від зими, зустрічі весни... Припустимо, що “кривий танець” знаменує рух головного небесного світила – сонця, яке вічно ходить по небу, з’являється і зникає “то вгору, то в долину”, вмирає і знову народжується – “то в рожу, то в калину” (бо за прадавніми уявленнями наших предків душі покійників жили в деревах, квітах, травах), і повертається до людей, бо воно є символом життя і вічної любові. Тобто це оригінальна спроба прадавніх українців зрозуміти, осмислити й пояснити природу світу, смисл буття. Ці спроби дійшли до нас у високохудожній формі. \*\*\*

Фольклорний текст сприймається й декодується із низьким ступенем апросимальності – слухач розуміє все і так, як замислив автор, - народ. Принципова відмінність розгортання фольклорного тексту під час процесу сприйняття від процесу його творення полягає в тому, що в другому випадку розгортання текстового простору йде впродовж певного часу від якихось глибинних структур, сфокусованих в авторському (в нашому випадку в народному) замислі до його поверхневого, мовного обрамлення, а в першому випадку сприйняття йде від поверхневих (які ми чуємо, бачимо) до глибинних

структур (які ми розуміємо, які утворюють нові відчуття). У принципі ці взаємопов'язані процеси проходять за спільною схемою, але різновекторно. Образ змісту фольклорного тексту, що утворюється в процесі сприйняття й розуміння, і його замисел, майбутній образ, - тотожні. Процес сприйняття фольклорного тексту йде від поверхової структури до глибинної.

Спробуємо простежити ці процеси на тексті відомої української народної пісні “Ой ти, місяцю”. Спочатку сприймається змістовно-фактуальна інформація, яка передається мовними одиницями в їхньому первинному кодовому значенні:

Ой ти, місяцю, я зіронька ясная.  
Ой ти парубок, я дівчина красная.  
Ти в корчмі гуляв, я ж тобі коня пасла.  
Ой пасла коня з вечора до ночі.  
Ой впала роса на мої карії очі.  
Не так на очі, як на русую косу.  
Ой, серце козаче, віночка не зношу...

Змістовно-фактуальна інформація має певну структурну оформленість, уцьому випадку діалог з уявним, але відсутнім співрозмовником, яка виражається в просторово-часових координатах “минуле – теперішнє – майбутнє”, в перспективно-ретроспективному напрямі руху – спогад як аргумент, як спосіб відвернути майбутню біду, а також системою членування інформаційного потоку, що фіксується опорними словами-парами – апросимальними точками - “місяцю-зіронька”, “дівчина-парубок”, “гуляв-пасла”, “роса-коса”. Оскільки змістовно-фактуальна інформація так само, як і мова, як зазначалося вище, має можливість оформляти думки не тільки експліцитно, а й імпліцитно, існує здатність художнього тексту утримувати підтекст. У нашому прикладі підтекст утворюється на основі слів “пасла коня - в значенні кохала, слухала”, “впала роса” – тривога, неприємності, можливий людський поговор, “віночка не зношу” – передчуття біди. Таким чином, у процесі сприйняття фольклорного тексту на основі різних типів зв'язків інтегруються скриті смисли тексту, актуалізуються додаткові значення, залучаються до роботи центробіжні сили, спрямовані на декодування змістовно концептуальної інформації. Отже, ми маємо змогу зробити ще один висновок, що фольклорний текст характеризується високим ступенем суб'єктивної модальності, котра пронизує текстове полотно, в якому мало слів сказаних узагалі, а, скажемо так: народний погляд, народне ставлення до дійсності пронизує і зкріплює увесь твір, пояснює місце, роль і функцію кожного слова у фольклорному творі.

Сприйняття фольклорного тексту - категорія індивідуальна й історична. Особливо важливу роль для осмислення та сприйняття фольклорного тексту

відіграє феномен тезаурусу: передусім це фонові знання людей, їхня енциклопедичність, їхній соціальний, культурний, освітній статус. Саме тезаурус визначає певні асоціативні ряди, які породжує те чи інше слово, той чи інший фольклорний текст у людській свідомості. Треба відверто визнати, що в значній частині нашого народу тезаурус пошкоджений, уражений. Ми глухі до національного мистецтва, і не тільки словесного, водночас ми беззахисні й відкриті до сприйняття сумнівних мистецьких цінностей. Звідси завдання суспільної значущості - відродити в народі здатність відчувати, сприймати національне мистецтво, свої тексти, власні цінності, виробити захисний імунітет.

Узагальнюючи вищесказане стосовно питань функціонування і сприйняття фольклорного тексту, варто зазначити певну умовність цих міркувань, оскільки ми не маємо можливості до кінця проникнути в глибинні пласти механізмів текстофункціонування і текстосприйняття. Крім того, питання дослідження функціонування і сприйняття фольклорного тексту завдання не тільки фольклористики, а й інших суміжних наук – лінгвістики, психології, літературознавства, а тому потребує комплексності. І все ж таки спробуємо в найзагальнішому вигляді сформулювати висновки:

Фольклорний текст відрізняється від тексту художнього не тільки зовнішніми ознаками, а й внутрішньою структурою, яка трансформована в певні категорії: високим рівнем суспільнозначущої інформативності, змістовною і структурною завершеністю, чітко вираженою авторською (народною) установкою, досить низьким рівнем суб’єктивної модальності: загальнонародний, людський погляд, ставлення до дійсності пояснюють роль і функцію кожного слова.

Фольклорний текст сприймається і декодується із низьким ступенем апросимальності – слухач розуміє і почує так, як замислив автор – народ, у фольклорному тексті досить сильна підтекстова інформація, активно виявляються усі приховані, скриті смисли, актуалізуються додаткові значення, активно працюють центробіжні сили, спрямовані на декодування змістовно-концептуальної інформації; високий ступінь завантаженості естетичною функцією.

#### ПРИМІТКИ

\* Див. Лановик М.Б., Лановик З.Б. Українська усна народна творчість: Підручник.- К., 2001.

\*\* Див. Кондаков Н.И. Логический словарь-справочник. М., 1975, с.240.

\*\*\* Див. Домаранський О.О. Антропійна природа усної народної творчості. Кіровоградський державний педагогічний університет імені Володимира Винниченка. Наукові записки. Серія: філологічні науки. Випуск 19, Кіровоград, 1999.

#### БІБЛІОГРАФІЯ

1. Наталя Яковенко. Паралельний світ. Дослідження з історії уявлень та ідей в Україні XVI - XVII., – К., 2002 -С.189

- 
2. Ковбасенко Ю.И. Филологический анализ художественного текста. –К.,1995, – С.5.
  3. Тураева З.Я. Лингвистика текста., Москва.,1986.
  4. Рождественский Ю.В. Проблематика современной теории текста // Виноградов В.В.О художественной прозе: синтаксис текста, - М.,1979.-с.5 –17.
  5. Калашникова Г.Ф., Красовицкая Л.Е. Иерархические отношения между текстовыми категориями в структуре художественного текста//Теория и методика анализа художественного текста. Сборник научных трудов. Харьков, 1995.

**ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА**

**Домаранський Олександр Олександрович** – в.о. доцента кафедри української літератури Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

*Наукові інтереси:* фольклористика, фольклоризм у літературі, психологія творчості.



## КОНЦЕПЦІЯ ОБРАЗУ КОЗАЦЬКОГО ВАТАЖКА У РОМАНІ Д.МОРДОВЦЯ «ЦАРЬ И ГЕТМАН»

**Наталія ЗАЙДЛЕР**

Стаття присвячена проблемам художньої побудови історичного образу в романі Д.Мордовця, які розглядаються на прикладі постаті Семена Палія. Аналізуючи його архітекtonіку, автор прагне подати об'єктивний ідейно-художній зміст історичного образу через елементи внутрішньої і зовнішньої форми художнього твору. Змалювавши козацького ватажка, письменник широко використав українознавчий матеріал. Його щирий ліризм, гаряче почуття любові до України заслуговують на увагу.

The article is devoted to the problems of the artistic building of the historical image in the D.Mordovets' novel, which are under research after the example of Semen Paly's image. Analyzing his architectonics, the author strives for representation objective ideal artistic content of historical image through the elements of inner and outer form of artistic work. Having described the cosack leader the writer widely used Ukrainian study material. His sincere lyricism, the deep feeling of love to Ukraine deserve high appreciation.

Суспільне піднесення в Україні 50-х – початку 60-х років XIX ст. сприяло утвердженню літератури на позиціях реалізму та народності.

До письменників демократичного спрямування належав і Данило Мордовець (Мордовцев), українець за походженням, що народився, жив і працював у Росії. Ще за життя вийшло п'ятдесятитомне видання його творів, та на сьогодні літературна спадщина митця залишається майже не дослідженою. Частково аналіз його доробку здійснено В.Беляєвим у передмові до двотомного видання [1] та «Історії української літератури»[3]. Спираючись на зазначені джерела, простежимо творчий шлях письменника.

Літературна діяльність Д.Мордовця розпочалася 1854 року поемою «Козаки і море», де письменник звертається до теми історичного минулого.

У кінці 50-х років він пише оповідання «Дзвонар», «Старці», «Солдатка», позначені народною тематикою та особливою мелодійністю мови й сердечною щирістю (І.Франко).

У наступні роки Мордовець відходить від української літератури, пише численні повісті й романи російською мовою, багато з яких присвячені минулому України («Идеалисты и реалисты», «Царь и гетман», «Великий раскол», «Сагайдачный», «Булава и бунчук» та ін.).

Характеризуючи російськомовні історичні твори письменника про минуле України, В.Беляєв зокрема зазначає: “Мордовець зберігає значною мірою український національний колорит. Риси “українського національного характеру”... зримо виступають і в особливостях мови, ... і в послідовному використанні української народної поезії, ... і в специфічному національному гуморі. Але особливе значення має змалювання героїчних характерів борців за народну справу” [1, 33–34]. Серед таких творів помітне місце належить роману “Царь и гетман” (1880), у якому йдеться про боротьбу українського народу проти іноземного панування на початку XVIII ст. У творі діють історичні постаті - І.Мазепа, С.Палій, В.Кочубей, Ю.Крижанич, цар Петро I та ін. - і вигадані персонажі.

Важливе місце в романі посідає образ фастівського полковника Палія, змальований автором з великою симпатією. Оповідь розпочинається картиною будівництва царем Петербурга, та швидко повертає до України, Правобережжя, де діє народний ватажок.

Знайомству з “козацьким батьком” передує згадка про Україну, поетизована автором: “Украина... Всегда, во все века исторической жизни русской земли край этот выступал из могильного мрака истории под дымкою очарования, поэзии, чего-то чудесного... богатыри-запорожцы, гетманы, козаки, гайдамаки, чумаки - на всём этом лежит печать поэзии”[5, 26]. Майже одразу по тому вперше з’являється образ Палія, про якого у своїй розмові згадують дружина та донька Кочубея. Показово, що вже на початку твору автор не намагається прикрасити свого героя, а подає два погляди зору на нього та його діяльність. Кочубейка переконана, що Палій - “волоцюга, блудный сын”, Мотря, і це є важливим, звертається до думки людей про те, “що Палій такий козак, якого и в свити нема”, “вин за виру стоит!”[5, 27]. Цими словами завершується діалог, який визначає моральну перемогу Мотрі та подальше авторське трактування образу козацького ватажка.

Заочне знайомство читача з героєм триває завдяки образу І.Мазепи: “Семён Палий широко загадує... Палий свербит на языке посольства, на языке всей Украины...”[5, 39]. Автор підкреслює, що і гетьман визнає велику популярність полковника в народі.

“Вся Україна” - це передусім її народ, який ще за життя полковника у своїй поетичній творчості огорнув його образ легендою, невід’ємною від мрії про захисника знедолених. Так у творі поряд з історичною постаттю Палія з’являється його міфологізований образ. Стара няня на прохання Мотрі Кочубейвни розповідає про козацького батька, підкреслюючи насамперед його

похилий вік, який у народі асоціюється з життєвою мудрістю: “Ще коли жив був старий Хміль-Хмільницький и мене замиж отдавали, так и тоди Палій був уже старый-старый, аж сивый...” Жінка впевнена, що боротися з ворогами полковнику “вид Бога наказано”[5, 49], але він не забуває і про людей.

Автор вкладає в уста старої українки легенди про незвичайне народження героя, походження його козацького прізвиська та фантастичну силу, властиву козакові-характернику: “од святои золы уродивсь...”; “ни пуля не бере, ни шабля не вруба...”; “чужи гармати до его не достают”; “шабля в ёго в пять пуд...”[5, 49,51,52]. Хоч міф у розповіді і переважає над реальністю, крізь нього чітко проступає ставлення народу до Палія.

Переказ Мордовцем легенд свідчить про його великий інтерес до усної народної творчості українців та віри у її невичерпні джерела.

Познайомивши читача з народним баченням постаті фастівського полковника, письменник вдається до ретроспекції і за браком історичних матеріалів пропонує власну версію дитинства майбутнього ватажка. Зазначимо, що авторську інтерпретацію не можна назвати вдалою та переконливою. Прагнучи до змалювання максимально позитивного образу, письменник дещо ідеалізує свого героя, який у цій ситуації більше скидається на панка, ніж на козацьку дитину. На думку автора, Палій у дитинстві “... всегда казался робким, застенчивым, а если его и любили товарищи-хохлята, то именно не за казацкие качества, а за то, что он был добрый и деликатный, “як дивчина”: с восковою мягкостью характера”[5, 53]. Однак далі Мордовець називає такі риси юного Гурка, які є складовою ментальності українців і формувалися у непрості часи боротьби народу за волю: “необыкновенно стойкая честность, самоотверженность и беззаветная доброта”[5, 53]. Семен Гурко (Палій), як зазначає автор, приходив на допомогу товаришам у найскрутнішу хвилину, міг поділитися останнім шматком з голодною собакою, любив не лише людей і тварин, а й природу, серед якої зростав.

Розповідаючи про юнацькі роки героя, письменник намагається дотримуватися історичних гіпотез та документів. Він змальовує успішне навчання юнака у Київській колегії та перші кроки лідерства, одруження, вдівство, похід до Запорозжя. Та цим подіям у романі відведено небагато часу.

Значно більшу увагу автор приділяє перебуванню козацького ватажка на Правобережжі. Ці сторінки роману сприймаються як найбільш історично вірогідні та майстерно виписані. Підкреслюючи подвижницьку діяльність фастівського полковника, Мордовець називає причину, яка спонукала Палія залишити Січ: “Душа его искала дела живого, творческого”[5, 54].

Готуючи читача до розповіді про залюднення спустошеного краю, автор подає страхітливі картини Руїни. З прискіпливістю історика та пристрасно

художника зображає письменник багатостраждальну землю, з болем та співчуттям оплакує “пустынню местность, бывшую когда-то цветущей страной, а потом . . . разорённой самым безбожным образом...” [5, 55]. Серце полковника вразила пустеля, де вітер розносив попіл колишніх сіл, і тільки хрести на кладовищах були німими свідками трагедії українців.

У цій непростій ситуації тільки християнська віра могла дати сили й наповнити надією Палієве серце. Як справедливо вважає автор, і Боже напугтя могло пролунати лише з вуст праведної людини. Зустріч з хорватом Юрієм Крижаничем - мислителем, вченим, письменником, священником-місіонером, що виступав за культурне та політичне відродження слов'ян, - остаточно впевнили полковника у правильності обраного шляху. Крижанич- історична постать, 1661 року він приїхав до Росії, та з невідомих причин був засланий царем до Тобольська, і тільки через декілька років йому було дозволено виїхати з країни. Історія не зберегла свідчень про зустріч цих визначних людей, але авторська художня версія є важливою для розуміння ідейного замислу роману: відродження Правобережжя було святою справою фастівського полковника. І ще один висновок можна зробити на підставі змальованої зустрічі: не тільки священника було ув'язнено тому, що, за його ж словами, цар боявся Крижанича, а й Палій потрапив до Сибіру з тієї ж причини. Козацький ватажок пам'ятав про цю знаменну для себе зустріч і на схилі років, коли “Бывшая “руина” опять превратилась в страну, текущую молоком и мёдом... Ожила заднепровская казаччина...” [5, 64].

Розділ VI, про який ідеться, за своїм ідейним навантаженням займає важливе місце у романі. Органічно поєднуючи історичну і художню правду, автор надає перевагу історії. Так, він змальовує приїзд до Фастова московського священника Івана Лук'янова та його враження від подорожі, які, на думку автора, були недостатньо об'єктивними, але сам Палій їх сприймає з поблажливою посмішкою. Намагаючись підкреслити правдивість зображення, Мордовець бере у свідки відомих істориків (С.Соловйова, М.Костомарова, В.Антоновича, П.Куліша): “об этом, благосклонный читатель, зри почтенных историков...” [5, 64].

Зазначений розділ є показовим і для розуміння стильової манери Д.Мордовця, пов'язаної з літературними традиціями XIX ст.: у ньому наявні як авторські коментарі, так і безпосереднє звернення до читача.

Особливостями стилю письменника також є внутрішні монологи та невласне-пряма мова, що сприяють кращому проникненню у психологію дійових осіб, зокрема полковника: “Разодрали бедную Украину по живому телу надвое: одну половину Москва взяла, другую, правобережную, дали польским собакам на съеденье... Так не быть же этому! Старый Палий все

собачьи зубы переломают у ляхов, а не даст им Украины! Вон сколько воды в Днепре: ...то кровь да слёзы украинские, а не вода... А то царь пишет, покорись ляхам, отдай им мать родную на поругу... Не бывать этому!”[5, 70].

Висловлюючи загалом негативне ставлення до творчості Мордовця (за винятком ранніх оповідань), Сергій Єфремов усе ж відзначає у його творах “искру щирого почування й безпосереднього ліризму” [2, 88]. Яскравим підтвердженням художньої широти автора є, наприклад, зображення драматичної ситуації відродженої Фастівщини, яка була захищеною в оточенні численних ворогів: Росія відмовлялася допомогти Правобережжю, а Польща вважала цю територію своєю і вимагала покори. Автор вдало подає роздуми ватажка, його “крик душі”, але й підкреслює непохитність віри Палія у свою справу та гаряче бажання захищати рідну землю до останнього.

Отже, важливою особливістю стилю письменника є незрима, але дуже відчутна присутність автора в оповіді, яку можна назвати “позитивною”. Письменник не тільки передає історичний факт, змальовує героя у складних життєвих ситуаціях, а й дає їм свою принципову оцінку. Зображене сприймається як прелюдія до важливої історичної події - повстання проти Речі Посполитої 1702-1704 рр.

У романі небагато сцен, де б головний герой виступав у діях та вчинках, тим значніше їхнє місце у творі. Яскраво й переконливо змальовує автор зустріч Палія з посланцем Петра I Рейнгольдом Паткулем. В історичних документах і творі зафіксована ця зустріч та її фінал: дипломат, який задалегідь був впевнений, що переконає “бунтовщика, что... потерял и совесть, и страх Божий!” залишити Білу Церкву “законным властям Речи Посполитой”[5, 86,83], після зустрічі в листі до польського короля називає козацького ватажка людиною, яка ще може допомогти відродитися Польщі.

Д.Мордовець подає оригінальну версію цього історичного факту. Художник показав, як вроджений розум, життєвий досвід та притаманне українському народові почуття гумору, допомогли Палієві отримати повну перемогу.

Правдивості у змалюванні цієї події автор досягає також і за допомогою семантичної багатоплановості характеристики героя, що сприяє кращому розумінню лінії поведінки полковника, якого “великий цезарь” Паткуль подумки називає “хитрым старикашкой, прикидывающимся простачком”: “лицо спокойно и задумчиво”, “умные глаза”, “дипломатический отпор”, “десятки лет державший в тревоге Речь Посполитую”, “чудовище, одно имя которого нагоняет ужас на целые страны”, “дикарь, старый разбойник”, “лукавый взгляд”, “молодые глаза... метнули искры”, “необыкновенные

качества военного организатора и сообразительность государственного мужа”[5, 81–90].

Композиційно роман Мордовця поділено на дві частини. Перша закінчується підготовкою Петром I “проекта кондиции с поляками”, де наказано Палієві “крепости и города, взятые во время бывших недавно в Украине замешательств, возвратить... Речи Посполитой без всяких претензий...” Якщо ж полковник не виконає наказу, на нього чекає “вечное забвение”[5, 105]. Історики стверджують, що славного полковника не злякали царські погрози, і він продовжував боротьбу: “Навесні 1704 року влада козацької старшини поширилася майже на все Правобережжя. Однак цей виступ був жорстоко придушений спільними польсько-російськими силами... У зв’язку з тим, що Палій не припиняв військових дій проти Польщі, його було заарештовано... і відправлено на заслання до сибірського містечка Тобольська”[4, 191].

Саме перебуванню фастівського полковника у засланні та поверненню з нього присвячена друга частина роману. Побіжно зупинившись на подіях у Росії, Д.Мордовець знову повертається до свого улюбленого героя.

Розповівши з елегійним сумом про те, що “Правобережная Украина, вызванная к жизни народным гением Палия, осиротела...” [5,156], автор приводить читача до Білої Церкви, де на базарі люди зачаровано слухають думу про ув’язненого козацького батька, гаряче співчують йому.

У наступних розділах роману йдеться про життя Семена Палія у Сибіру. За переконанням автора, народний ватажок дуже страждав у вигнанні, хоч поряд з ним були дружина, пасерб та вірний побратим Охрім. Терзала Палієве серце туга за Україною, козацтвом, Фастівщиною - “краем, им созданным”. Мріяв полковник побачити птаха або почути пісню з рідної землі, але мрія залишалася нездійсненою. Лише розшита хусточка та книги, до яких ніколи не згасав інтерес, нагадували про батьківщину. Важливе значення у романі має сцена зустрічі у Сибіру Палія та Івана Самойловича, змальована досить переконливо. Хоч Мордовець і порушує хронологічні межі, “оживляючи” гетьмана, спілкування двох ватажків набуває великого ідейного змісту. Історики зазначають, що обидва козаки були талановитими полководцями, ватажками народних мас. Їхня стійкість та непохитність волі не викликали сумніву. Та в засланні, на думку автора, Самойлович, не витримавши приниження, збожеволів, а Палій зумів зберегти силу духу, хоч вимушена бездіяльність його дуже гнітила. Єдине, з чим у сцені зустрічі ватажків не можна погодитися, - це зі станом “переляканості” Палія, який був так вражений зустріччю, що “задрожал”, “побледнел”. Можливо, Мордовець хотів підкреслити співчуття полковника до гетьмана.

Надаючи великого значення образу фастівського полковника, письменник не розлучається з ним майже до кінця твору й розповідає про звільнення свого героя та участь останнього в Полтавській битві. Автор зображає козацького батька знесиленим неволею, вже неспроможним вплинути на хід подій: "...пять лет ссылки и тоска по родине наложили страшную печать разрушения на старика", а вірний Охрім з гіркотою помічає: "Не тот уж это Палий, сам уж и на коня не сядет..."[5, 262,267]. Та Мордовець не приховує, що козаки не забули свого ватажка і радо вітали його.

Щира розповідь про долю козацького батька поєднується у романі з описом народних звичаїв, українського одягу означеної епохи, житла та рослин біля нього, свійських тварин. Ця обставина є ще одним підтвердженням уважного ставлення Д.Мордовця до України.

Неодноразово у творі з'являється образ української пісні й думи та їхнього виконавця - кобзаря. Разючим є ліризм, з яким автор говорить про народних співців: "Кто не слышал пения кобзаря в Малороссии, ...тот не в состоянии будет представить себе, какое неотразимое влияние имеет эта простая... поэзия на слушателей, как могущественно властвует над сердцем толпы бесхитрое слово песни, а в особенности её музыка. Это особенная музыка...: в ней большею частью звучит глубокая грусть; в ней для каждого слушателя отчётливо плачет его собственное горе..."[5, 158].

Підкресливши такий феномен української культури, як кобзарство, автор разом з тим дуже вдало визначив місце пісні в житті нашого народу.

Цікавими є рядки, присвячені незвичайності долі та характеру української жінки, які пов'язані зі специфікою буття народу. Їх без перебільшення можна назвати "гімном жінці України", яка "нікогда не была ни рабою, ни тюремным, бесполезно прозябаемым растением", "выходила ...замуж всегда по любви", "прелестнейший исторический тип - это тип самостоятельной женщины, самостоятельной везде, куда бы не покатилося её жизненное колесо..."[5, 74]. Яскравим підтвердженням цих слів була, на думку автора, Палі́ха - дружина, друг та порадник фастівського полковника, яка і господарство в умілих руках тримала, і козаки її слово поважали, і високі гості знаходили в ній цікаву співрозмовницю.

Таким чином, можна зазначити: в романі "Царь и гетман" Д.Мордовець виявив гаряче бажання відтворити образ Семена Палія як ватажка народних мас. Не все авторові вдалося: у творі відсутні батальні сцени, розповідь про відбудову Фастова, майже не приділена увага зображенню спілкування полковника з полчанами, образ найчастіше подається через сприйняття автора. Пізніше у повісті "Палій, воскреситель Правобережної України", яка є переробкою роману, письменник змалює образ Семена Палія більш глибоко.

Та найбільшою вадою, на наш погляд, є стилізація, що було наслідком щирого бажання автора наблизити читача до зображуваних подій, передати український колорит. Напевне, письменник і сам це добре розумів. Думку підтверджує Омелян Огоновський, який у своїй праці “Історія літератури руської (української)” наводить рядки з листа до нього Мордовця. Останній бідкається, що “жорстокість російської цензури” вимусила його писати “помосковськи” [6, 380]. Сергій Єфремов, продовжуючи цю думку, називає Д.Мордовця “жертвою... загального становища українського слова під час реакції” [2, 86].

Зазначаючи недоліки роману, не можна не зупинитися на його позитивних моментах. В образі Палія автору вдалося відтворити тип народного ватажка, який усе життя присвятив боротьбі за волю рідного краю. Послугуючись історичними матеріалами, фольклорними джерелами, письменник змалював правдиву картину життя України кінця XVII - початку XVIII ст. Широке використання українознавчого матеріалу, щирий ліризм, гаряче почуття любові до України заслуговують на увагу до творчості письменника.

Окреслюючи роль історичної романістики, Р.Федорів зокрема зазначив: “Не ілюстрація, не популяризація історії, а якраз мистецьке її осмислення дає змогу читачеві почувати себе пов’язаним родинним чуттям, кров’ю із далекими предками...” [7, 111]. До творчого осмислення подій прагнув і Д.Мордовець. Змальовуючи постать Семена Палія, він поклав в основу свого роману історичні факти, намагаючись об’єктивно інтерпретувати історію.

#### БІБЛІОГРАФІЯ

1. Беляєв В. Життя і творчість Данила Мордовця // Мордовець Д. Твори: У 2-х т. - К.: Держлітвидав, 1958. - Т.1. - С. 5–38.
2. Єфремов С. Історія українського письменства. - Київ - Ляйпціг, 1919. Фотопередрук у Мюнхені 1989. - Т.2. - С. 86–88.
3. Історія української літератури: У 8-ми т. / Голова ред. кол. Є.П.Кирилук. - К.: Наукова думка, 1968. - Т.3. - С. 358–362.
4. Історія України в особах: Козаччина / Упоряд. В.М.Горобець. - К.: Україна, 2000. - С. 184–192.
5. Мордовцев Д.Л. Царь и гетман. - К.: Савєга, 1992. - 304 с.
6. Огоновський О. Історія літератури руської [української]. - Львів, 1891. Фотопередрук у Мюнхені 1992. - Ч.3. - С. 376–409.
7. Федорів Р. Історична романістика та національна свідомість // Дзвін. - 1996. - №10-12. - С. 109-113.

#### ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

**Зайдлер Наталія Василівна** – старший викладач кафедри української та світової літератури Мелітопольського державного педагогічного університету.

*Наукові інтереси:* національно-визвольна боротьба українського народу у фольклорі та літературі.



## УКРАЇНСЬКИЙ НАРОДНИЙ ТАНЕЦЬ У ВИСТАВАХ ТЕАТРУ КОРИФЕЇВ

**Борис КОКУЛЕНКО**

У статті зроблена спроба відтворити сценічне буття українського народного танцю театру корифеїв.

The attempt to reproduce the stage being of the Ukrainian folk dance of the coryphaeuses theatre is made in the article.

Вже у першій виставі “Наталки-Полтавки”(1819 р.) танцювали мало не всі герої – причому танцювали так, щоб з допомогою танцю розкрити вдачу своїх героїв.

Народна пісня, танці, відтворення етнографічних сторін побуту українського народу стали заповітом для створення першого професійного українського театру корифеїв у м.Єлисаветграді 1882 року.

Балетна енциклопедія пише: “...Подальший розвиток національної сценічної хореографії зв’язаний з музично-драматичними та оперними постановками М.Л.Кропивницького (з ним в 90-х рр. XIX ст. співпрацював балетмейстер Х.Ніжинський), М.П.Старицький, М.К.Садовський”[1, 363].

Отож, продовження сценічного буття українського народного танцю – у театрі корифеїв, котрі добре танцювали самі, а відтак запрошували для масовок у театрі місцевих любителів. Але ж де формувалися ці місцеві любителі? Танцюристи з неба не падали.

Виявляється, один із витоків українського танцю – так звані тирла. З розповіді Кіровоградського краєзнавця Михайла Євдокимовича Кубрянського, а йому оповідала його мати, – на місці, де зараз недобудований новий театр і телефонна станція на валах, зустрічалася молодь. Увечері, після роботи, сюди сходилися дівчата й хлопці з вулиць Бикової, Чичори, Пермської, Солдатської, Сінної, М’ясної.

Молодь починала з “вуличного співу”, виконувала танцювальні імпровізації на теми українських пісень, потім по одному чи по двоє приходили музики (баян, бубон, мандоліна, скрипка, балалайка...) і утворювали коло.

Вражає зразкова поведінка, повага до партнера під час виконання танків, послідовність та чіткість танцювального малюнка. Найбільш підготовлена й талановита молодь виявляла свою індивідуальність у танцювальних варіаціях.

Танцювали мазур-польку або стан-польку, вальс, краков'як, тустеп на мелодію “Дівчинка Надя”. Танець у Єлисаветграді розвивався, асимілюючи танці навколишніх сіл Новокиївки, Полтавки, Новомиргорода, Новоукраїнки, де мешкали переселенці з багатьох місць України.

Формувалися танцюристи, які брали участь у мандрівних трупах, на багатолюдних ярмарках (про це пише колишній міський голова О.Пашутін у “Історичному нарисі міста Єлисаветграда” (1897). Тут згадується, що “перші такі театральні вистави в Єлисаветграді, за словами старожилів, були у 1830 році й проходили в тимчасово збудованому дерев'яному балагані на міському плаці на розі Преображенської та Невської вулиць”[5, 119].

Зі слів покійного Василя Дорогого, батька хормейстера заслуженого діяча мистецтв України Семена Дорогого, яки свого часу співав і танцював у театрі, тоді техніка танцю з погляду сучасного її рівня була доволі простою. Вона постійно розвивалася й удосконалювалася – і це дуже важливо – танцюристами-любителями, людьми з народної гуші.

Мені розповідали Григорій Рябовол та М.С.Донець, що танцюристи парами, найчастіше зі своїми дружинами й навіть дітьми, були готові кожній заїжджій трупі допомогти в оформленні вистав. Обтанцювувались відомі сцени, а фінальний танок будувався традиційно: загальний вихід, кожна пара по черзі показувала своє напрацьоване, а остання пара з хлопчиком, потім у кінці – всі разом. Хоча тоді й не було балетмейстерів-постановників, але і розвиток дії, і кульмінація у танцях були.

Впливали також на розвиток хореографічного мистецтва так звані танцювальні салони. Зі слів того ж М.Є.Кубрянського, на другому поверсі будинку, де тепер магазин “Джерело”, по вулиці Двірцевій (тепер вул. Леніна) із дозволу міського голови працювали платні танцювальні салони.

Танцювальні салони відвідувала багата та освіченіша молодь, військова інтелігенція. Загальновідомо, що у військових навчальних закладах обов'язково викладались танці, тому міська молодь переймала від військових манеру виконання та культуру поводження з партнерками. Розповідають, що особливо заздрили військовим за те, що вони вже занадто цокали шпорами, виконуючи мазурку або польку, відзначались галантністю у вальсах або поклонах при запросинах дам на танець.

Єлисаветград поступово ставав театральним містом, сюди заїздили відомі на той час трупи Штейна, Млотковського, Жураховського. Зростав авторитет аматорських вистав. Стежачи за грою видатних акторів, місцеві аматори завойовували їхній досвід, удосконалювали своє мистецтво. То ж очевидно, що подальший розвиток хореографії й особливо українського народного танцю в нашому краї невідривний від театру.

Ці обставини призвели до початку будівництва постійного приміщення театру замість тимчасових дерев'яних балаганів. Дозволу на спорудження театру домогся діяльний комерсант, інженер-полковник Г.В.Трамбицький “на отведённом ему в 1865 году городским управлением, со взысканием в городской доход 76 рублей, городском месте” [5, 119]. Сам факт відкриття театру ставив Єлисаветград поруч із такими мистецькими центрами України, як Одеса, Катеринослав, Полтава.

1879 року власником театру став відомий на той час актор і театральний діяч М.Милославський, потім будинок перейшов ротмістру В.Т.Кузьмицькому. З початку нашого століття і до революції він належав якомусь Єлькінду.

Не дивно, що в ті роки у місті поживався аматорський рух. За спогадами С.В.Тобілевич, тут десь з 1863 року діяв аматорський гурток. “За два роки перед тим, як із Бобринця до Єлисаветграда були переведені всі урядові інституції, Бобринецький артистичний гурток прилучився до місцевого товариства і з того часу вони спільно проводили свою діяльність” [5, 163].

Про цей же період пише і М.Л.Кропивницький у своїх автобіографічних матеріалах “Підсумки за тридцять років”: “У 1865 році переведено повіт із Бобринця в Єлисаветград, куди мусили перекочувати і всі судовики, окрім тих, що служили в ратуші. В Єлисаветграді я поселився на квартирі Тобілевичів і з півроку спав з Іваном Карповичем на однім ліжку.

Наважившись привчатися до холоду, ми не топили зимою нашої кімнати на ніч, вранці ж схоплювались з ліжка і боролись до поту. Біля нас групувались товариші, і в зайві часи ми читали в гурті більш зимовими вечорами: обов'язок читця найчастіше доводилось одбувати мені та П.Тобілевичу.

Після читання брав я скрипку, Іван Карпович другу, а Михайло Карпович віолончель (обох я вчив грати: в Івана Карповича пальці були мов дубові, і я йому пересував їх по струнах), грали пісні або козачка, а часом і мазурку. П.Тобілевич та Л.Жулинський витанцювували до мокрої сорочки. Це були найкращі мазуристи межи чиновною молоддю” [3, 219].

В іншому місці спогадів “Автобіографія за 65 років” читаємо: “Коли сходились до нас товариші, то ми впотяжали вечеринку і обертались у бальних музик, вигравали: польки, мазурки, вальці, кадрилі...” [3, 237].

Як бачимо, Марко Лукич був обізнаний в танцях. Знайомство зі старовинним, популярним та життєрадісним мистецтвом для нього почалося у ранньому дитинстві в приватній початковій школі поляка пана Рутковського. У 9–10 років малий Марко відвідував уроки танців у школі музики для дівчаток, яку тримали його мати та бабуся, і вчився популярних на той час у міщанській молоді кадрилі, мазурки, страшку, еконецу.

У спогадах про Бобринець та бобринчан Марко Лукич зізнається, як з молодечим запалом відвідував вечори танців. Закінчувалися вони нерідко на світанку за традицією метелицею.

Після закінчення повітової школи Марко Лукич працював секретарем Бобринецької ратуші і брав участь у роботі драматичного гуртка, а при нагоді відвідував вечорниці, забави молоді у навколишніх селах. Тут і знайомився з обрядами та звичаями. Бачене згодом знадобилося йому в театрі.

Прилучившись в Єлисаветграді до аматорського гуртка, І.К.Тобілевич і М.Л.Кропивницький згодом стали його керівниками (з 1867 до 1883 року).

Значну роль аматорів у культурному житті міста відзначив і О.Пашутін: “Во вновь построеном в 1867 г. полковником Трамбицким постоянном каменном театре первое представление было дано труппой Выходцева, прибывшего в Елисаветград на Георгиевскую ярмарку. Что касается любительских спектаклей и преимущественно малороссийских, то начало устройства их в Елисаветграде любителями относится к концу 1850 и началу 1860 годов и они устраивались в то время в здании благородного собрания, на месте которого ныне находится земское реальное училище. Впоследствии любительские спектакли перешли в театр г. Трамбицкого, а с устройством в 1874 г. театральной сцены при елисаветградском общественном собрании устраивались преимущественно в общественном собрании” [5, 120].

Залишивши єлисаветградських аматорів 1869 року, Марко Лукич уже професійним актором часто приїздить до Єлисаветграда на гастролі. А в жовтні 1875 року він прибув до міста знову і більше року працював режисером аматорського гуртка, яким керував І.К.Тобілевич.

На той час у складі місцевої трупі був чудовий хор, співаки-солісти, симфонічний оркестр. З Ананьєва до міста часто приїздив поет і композитор П.І.Ніщинський, який високо цінував творчість трупі. П.І.Ніщинський, орієнтуючись на неї, створив свої “Вечорниці”, котрі показувались як самостійний музично-драматичний твір.

Уже в цій постановці М.Кропивницького виявилися характерні риси української музичної режисури, а саме: підкреслена увага до театрально-ефектної мальовничості, прагнення до ансамблю, музикальність мізансценування, захоплення фольклором, достовірністю картин народного побуту, а часом і натуралістично-етнографічними деталями.

Сценічну інтерпретацію “Вечорниць” до драми Шевченка “Назар Стодоля” можна вважати чи не першим кроком до формування своєї української оперної режисури.

М.Л.Кропивницький не писав спеціальних наукових розвідок з історії або теорії українського танцю, але в спогадах та епістолярії, ремарках п'єс, репліках

дійових осіб натрапляємо на багато цікавих відомостей про танець. Він часто вживав слова “танок”, “танцювати”. Поряд з цим – й усталена професійна термінологія: “балет”, “балетмейстер”, “ансамбль”, “соло”. Серед знаних ним народних та побутових танців бачимо козак, козачок, гайдук, метелицю, гопак, чеберянку, козак-вальс, матрадур, екосез, кадрили, холяндру, горлицю, журавля, баринню, камаринську, трамблям-польку, мазур-польку та стан-польку.

Тут доречно згадати М.В.Гоголя: “Гляньте, народні танці з’являються у різних кутках світу: іспанець танцює не так, як швейцарець, шотландець – як теньєрівський німець, руський – не так, як француз або азіат... Звідки народилась така різноманітність танців? Вона народилась з характеру народу, його життя і роду занять. Народ, дитя якого горде і звитяжне, виражає ту саму гордість у своєму танці, у народу безтурботного і вільного та сама безмежна воля і поетичне самозабуття відбиваються у танцях, своєму національному танці ту саму солодку знемогу, пристрасть і ревності” [2, 431].

Танцювальні звичаї часів запорозького козацтва відбиті у творах М.Л.Кропивницького. Це танці на ходу, коли валка хлопців, колись запорожців, супроводжувала танцюючих, приспівуючи і тим долаючи охоти виконавцям. Так, у драмі “Глитай, або ж Павук” парубки, ідучи з поля, приспівують “Ой дуб-дуба, дуба-дуба...”, а один з них збирається танцювати аж до самого села. Аналогічну сцену оспівав Т.Шевченко в поемі “Чернець”: “... до Межигірського Спаса Протанцював сивий. А за ним і товариство...” [9, 326]. Схожу сцену зустрічаємо і в “Чорній раді” П.Куліша. До козацьких можна віднести й танці “на закладну”. Це танці-суперечки хлопця з хлопцем або хлопця з дівчиною, – “хто кого”... Часто змагались музика із танцюристом. Такі танці описані М.Л.Кропивницьким у “Невільнику”, “Титарівні”, “Пропащій грамоті”, Вергілеївій “Енеїді”. Козацький танець М.Л.Кропивницький уявляв як герць, двобій, змагання, а основним історичним танцем вважав “Козака”. Із текстів творів драматурга можна зробити висновок, що в козацькому танці не було сталої композиційної побудови. Партнери вільно рухалися в замкнутій колі площині, а рухи змінювалися від легких до складніших. У них пульсувала молодецька енергія, а приспівки додавали охоти виконавцям і оточенню. У танцюристів були так звані “колінця”; чим більше танцюрист знав колінець, вище стрибав, швидше обкручувався та перебирав ногами – тим кращим майстром вважався. Так, у “Невільнику” молодий козак “З радощів... такого гопака угрів, що аж потилиці п’ятами дістав”.

У той час розвиток української літератури, театру, музики, танцю грубо порушувався і затримувався державними законами. Ще 1863 року міністр

внутрішніх справ П.Валуєв видав циркуляр, у якому зазначалося, що “ніякої української мови не було, немає і бути не може”.

Лише наприкінці 1882 року, скориставшись частковою урядовою поступкою, Марко Лукич заходився збирати всю трупу. На той час М.Л.Кропивницький мав за плечима значний життєвий досвід і десятилітню сценічну школу в російських пересувних театрах і в Галичині. Він зіграв сотні ролей. Слава про нього йшла вже по всій Україні й далеко за її межами. На його клич зійшлися актори й музиканти з багатьох місць. Справжнім відкриттям стала у трупі тоді ще маловідома М.К.Заньковецька.

Про значну увагу широкої громадськості до нової справи свідчать публікації того часу. У газеті “Єлисаветградський вісник” за 22 жовтня 1882 року читаємо: “Відомий актор і драматург — письменник Марко Кропивницький, який грав до цього часу з блискучим успіхом у Києві, Полтаві, Харкові, Одесі, дійшов згоди з антрепренером тутешнього театру і має дати три малоросійські вистави... Склад трупи, що знаходиться під орудою Кропивницького, наскільки нам відомо, чудовий. Крім Кропивницького, трупа має талановитих виконавців малоросійських пісень— Светлова (тенор), Садовського (баритон). Жіночий персонал ніскільки не поступається в достоїнствах чоловічому...”[8].

Новостворена трупа розпочала творче життя постановкою “Наталки Полтавки”. М.Кропивницький створив мальовничу, пройняту настроями й мелодіями народної пісні й танцю музичну виставу, яка захоплювала, насамперед, злагодженим акторським ансамблем. М.К.Садовський у своїх спогадах писав: “Перша вистава була цілковитий загальний тріумф. Я вже не кажу про Марка Лукича, якого зустріла публіка бурєю оплесків і галасом таким, що весь театр трусився, немовби от-от розвалиться, але кожний номер пісні треба було співати по кілька разів. У кінці спектаклю, після танцю Петра (Светлов) і Наталки (Заньковецька), вітання перейшли в овацію. Тоді третю дію кінчали чомусь танцем. Хустки в ложах маяли, гомін стояв невимовний, танець довелось повторювати тричі” [5, 40].

Восени 1883 року на чолі трупи став М.Старицький, до неї вступили Карпенко-Карий і Панас Саксаганський, Затиркевич-Карпинська. Режисуру взяв на себе М.Кропивницький. До репертуару ввійшли оперні та опереткові вистави. Поряд з “Наталкою Полтавкою” почесне місце на афішах займали опера С.Гулака-Артемівського “Запорожець за Дунаєм”, оперета “Чорноморці”, опера “Утоплена” М.Лисенка.

М.Кропивницький ніколи не перетворював численні вокальні й танцювальні епізоди на розважальні дивертисменти. Драматичні твори письменника рясніють сценами невимовних гуртових забав і танців сільської

молоді. Вони відбивають усталені звичаї і стосунки молодих. Наприклад, вибори Берези – розпорядника й отамана усіх парубоцьких заходів. Музикою та платою музикантам (найчастіше скрипка та бубон) повинні були опікуватися хлопці. Якщо музику не вдавалося знайти, то танцювали під акомпанемент гребінця, качалки та решета.

Починали здебільшого дівчата, танцюючи колом – одна з одною в парі. Коли місця в хаті було обмаль, музикантів садовили на піч, підлогу, лежанку або й на стіл. За окрему плату парубок міг замовити музикантам танець для себе та своєї дівчини, й ніхто інший тоді танцювати не мав права.

У першій дії історичної драми “Титарівна” є сцена з великою кількістю учасників, які стежать за танцем – змаганням між парубком та дівчиною. Драматург виступає тут не тільки балетмейстером, а й знавцем народної танцювальної термінології.

Дія відбувається в оранді (шинку). Музики запитують, що грати, аби було “під ногу”. Присутні радять тій, що готується танцювати “на закладку”, як краще почати танець: “Настусю! Проведи його разів зо три навкруги вихилясом, а потім впередій “дрібущечки з вивихом”. Почати радять “хрущиком з-під закаблука”.

Видатні українські режисери виховували справді синтетичних акторів, які і в музичних, і в драматичних виставах не лише виявляли досконале володіння інтонаційними багатствами рідної мови, глибоке знання народної пісні, танцю, побуту, манери поведінки, уміння носити народний костюм, а й життєво правдиво та психологічно переконливо передавали людські почуття і пристрасті.

М.Кропивницький та його талановиті учні – М.Заньковецька, М.Садовська-Барілотті, М.Садовський, П.Саксаганський – використовували багатство українського танцю для розкриття глибоко правдивих людських характерів. Вони його чудово знали, розуміли й любили.

Натхненно танцювала М.Заньковецька. Скільки вогню було в темпераментних танцях її циганки Ази чи веселої Цвіркунки з “Чорноморців”.

Дослідник творчості актриси професор С.Дурилін у своїй монографії подає докладний опис піднесеного, пристрасного, палкого виконання нею різноманітних танців. Танок для Заньковецької часто був емоційною вершиною ролі, бо розкривав найпотаємніші почуття героїнь, їхній душевний біль чи радість. У танцях Ази вона нібито вихоплювала усю кипучу пристрасть юної циганки, її палке кохання до Василя. А в задерикуватих підтанцюваннях Цвіркунки приховано біль скривдженої, яку віддавали за нелюба та п’яницю, скорботу душевної та лагідної жінки.

А як чудово танцював Микола Садовський! Його учень, визначний український артист І.Мар'яненко, захоплено писав: “М.К.Садовський був надзвичайно оригінальним виконавцем українського танцю. Козачок він танцював так, як ніхто за моєї пам'яті. Він не носився по сцені, як звичайні танцюристи, — весь його танок відбувався майже на одному місці і, здавалося, був побудований так, що у ньому брала участь вся постать. Але скільки грації було в постаті Садовського, в ракурсах голови, які оригінальні й легкі були па! Часто він ніби зупинявся на пальцях, розводив руки, ударяв один об один закаблуками, виразно поводив плечима і кидав на партнерку палкий погляд з великим, але стриманим темпераментом. Лишалось враження, ніби це тільки початок танцю, за яким криється безодня засобів його вияву. Імпозантна постать, мальовничий костюм доповнювали виразний і переконливий у своїй винятковій простоті танок М.К.Садовського. Елемент такого танку мені доводилося спостерігати в народі, на селі” [7, 157].

Творчість М.Кропивницького виростала з його самобутньої, глибоко народної і реалістичної акторської індивідуальності. У його драмах, водевілях, оперетах ми знаходимо парубків і дівчат, козаків, молодиць, дідів та літніх жінок, які танцюють. Тут і селяни, і писарі, й міщани. Завдяки танцювальному мистецтву акторів на сцені утверджувався самобутній український танок.

Танок в українському класичному театрі посідав одне з провідних місць. Здавалося б, смаки Кропивницького повинні б бути на боці традиційного народного танцювання. Але він розумів, що з часом народно-сценічне мистецтво танцю вдосконалюється, і виконавська техніка зростає.

Український театр у ті часи мав особливу вдачу й напрямок, що відрізняло його від інших європейських театрів, мав якесь особливе агітаційне значення за формою і змістом своїх п'єс. Взагалі український театр в ті часи відіграв велику роль у національному відродженні. Немало інтелігенції та й робітників він уперше познайомив із українським побутом, піснями, танцями та звичаями. Театр дав розуміння, що український народ — окрема нація з цілком виразним і своєрідним обличчям.

Заборона Київського генерал-губернатора Дрентельна грати вистави по своїй окрузі негативно позначилася на матеріальному становищі трупи. Тому її керівники вирішили розділити трупу на дві частини. У Старицького залишилися молоді сили, а на чолі другої трупи знову стає Кропивницький, до якого перейшли всі кращі сили: М.Заньковецька, брати Тобілевичі, Г.Затиревич та інші.

У 1886–1887 роках ці дві трупи гастролювали у Петербурзі та Москві. Сприяла цій славі хореографія спектаклів. З М.Кропивницьким успішно співробітничав відомий балетмейстер Хома Ніжинський. Вогняний “Козачок”



у постановці Х.Ніжинського та М.Кропивницького в опері “Катерина” М.Аркаса 1899 року потряс усю театральну Москву.

Композиція постановки була досить складною. Від традиційної форми запорозького “Козака” лишилося тільки те, що кожна пара не була скута спільним малюнком, а танцювала окремо одна від одної “щось своє”. Сам Кропивницький писав у листі до композитора: “Спочатку, з перших тактів, один парубок бокаса підтанцює до дівчини, але другий в мент його відкида і хапа ту дівчину і йде з нею в кружала; за ним слідком ще три пари, потім Іван з Катрею і другий москаль, і кожна пара танцює щось своє... далі вискакую сам Ніжинський і жарить соло. У нього два чорти сидять в ногах. Перша дія танцем і кінчається” [4].

Цей сюжетний танок і став якісно новим явищем для вітчизняної оперної сцени. Новаторство полягало не лише в оригінальності танцювального малюнка й сміливому застосуванні хореографічної поліфонії, коли кожна пара танцює “щось своє!”, а насамперед у внутрішньому зв’язку з режисерською концепцією і розкриттям сюжетного змісту опери. Адже в самій зав’язці танцювальної композиції “Козака” (один парубок у танці відбива в іншого дівчину) простежується передісторія кохання Катерини. Спритний Іван відкинув від серця дівчини щиру любов сільського парубка Андрія, “закрутивши” її у вихорі п’яного й нещирого кохання.

Кропивницький вводив у вистави пластичні етюди, які за формою контрастували з фольклорно-побутовими танцями. Лишилися спогади О.Дорошевича, танцюриста та актора трупи Марка Лукича. У них він розповідає про виконання ролі п’яного хорунжого у п’єсі “Вій”. Головним у цій ролі був танець: підгулялий хорунжий танцює і показує бурсакам, “як треба танцювати”.

М.Л.Кропивницький зібрав у своїх творах багато відомостей про народний танець степового краю, у сценічній роботі сприяв популяризації цього мистецтва. Зберігаючи характер історичних танців, він доповнював їх особливостями сучасних йому танців центру та півдня України. Як режисер, сприяв розвитку фольклорної побутової хореографії у народно-сценічну форму. Роль М.Л.Кропивницького в утвердженні танцювального мистецтва в українському театрі, безперечно, велика.

Український театр тоді виступав захисником пригнобленої нації та її культури перед цілим світом і провідником спочатку українських національних, а потім соціальних ідей у широких колах українського громадянства. Таке значення мав український національний театр, який народився на Кіровоградщині.

**БІБЛІОГРАФІЯ**

1. Балет. Енциклопедія. – М.: Радянська енциклопедія, 1981.
2. Гоголь М.В. Повне зібрання творів у томах. – К.: Держвидав, 1952. – Т.Ш.
3. Кропивницький М.Л. Твори у томах. – К.: Державне видавництво художньої літератури, 1960. – Т. IV.
4. Лист до М.Аркаса від 21 лютого 1899 р. – Держ. архів України в Миколаївській обл., ф. 468, оп. 1, од. зб. 8, арк.13
5. Пашутін О.М. Историчний нарис м.Слисаветграда. – Слисаветград, 1887.
6. Садовський М.К. Мої театральні згадки. К.: Держвидавництво образотворчих мистецтв і музичної літератури, 1936.
7. Тобілевич С.В. Мої стежки і зустрічі. – К., 1959.
8. Мар'яненко І.О. Сцена, актори, ролі. – К.: Мистецтво, 1964.
9. Слисаветградський вісник, 30 жовтня, 1882, №116.
10. Шевченко Т. Кобзар. – К.: Дніпро, 1966.

**ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА**

**Кокуленко Борис Григорович** – заслужений працівник культури України, науковий співробітник музею музичної культури імені Кароля Шимановського.

*Наукові інтереси:* історія розвитку хореографічного мистецтва на Кіровоградщині.

## ДЕЩО ПРО «ГАНДЗЮ» І.ТОБІЛЕВИЧА (КАРПЕНКА-КАРОГО)

Олег БАБЕНКО

У статті розглядаються деякі аспекти творчої історії драми І.Тобілевича (Карпенка-Карого) «Гандзя».

The article deals with the some of the aspects the history of the drama I.Tobilevich's (Karpenko-Kary) "Gandzja".

Навряд чи знайдеться в українській класичній драматургії (а, може, і в усій нашій літературі), хоч би ще один твір, який би спіткала доля, подібна до безталання «Гандзі» І.Тобілевича (Карпенка-Карого): успішне (і в короткий строк) втілення авторського задуму в довершену форму, швидке (порівняно з іншими творами) подолання цензурних рогаток і приголомшливий успіх у глядача, схвальні відгуки критики... і цілковите забуття майже на століття. Забуття власне тексту п'єси, бо саму її назву таки іноді згадували, щоб ще раз і ще раз пошельмувати ім'я безсмертного драматурга.

«Гандзя» – "...дуже гарна поетична драма з часів Руїни, де автор добре зорієнтувався серед плутаних інтересів, політичних течій і конфліктів тої сумної доби" [3, 123], написана Іваном Тобілевичем у 1902 році на хуторі Надії. Вона продовжила цілий ряд створених Карпенком-Карим творів різних жанрів – образків з минулих епох ("Бондарівна", "Паливода XVIII століття", "Лиха іскра поле спалить і сама сжезне", "Чумаки", "Сава Чалий"), що в своїй сукупності створюють об'ємне панорамне зображення долі особистості в різних життєвих ситуаціях. Роботу над твором автор завершив 27 квітня, а вже 10 червня надіслав його до цензури.

Власне осмислення історичного минулого українського народу з його героїкою визвольних змагань, непереборним потягом до особистої волі кожного й незалежності рідної землі стало однією з прикметних рис літературного процесу другої половини XIX – початку XX століття, що зумовлювалося самим життям майбутньої нації, сповненим величезними історичними зрушеннями. Українські письменники, як загалом і вся тогочасна інтелігенція, цілком усвідомлювали, що звернення до вітчизняної минушини в умовах бездержавності й чужоземного гніту є справою політичною й використовували це не просто як засіб політичної агітації, "...а включали його в систему культурно-політичних та естетичних цінностей

українського народу” [1, 65] , то ж, природньо, відслідковували й пропагували кожне нове слово, щомогло збудити приспану національну свідомість. Тому вже 4 жовтня 1902р. в одеській газеті “Южная Россия”, а згодом і в “Літературно-науковому віснику” (т. XX, кн. VII) були розміщені повідомлення про те, що драматург Карпенко-Карий написав нову п’єсу «Гандзя».

Та в умовах подвійного (національного й соціального) гніту в Російській імперії, кожен талановитий твір української літератури, а тим більше твір, що стосувався драматичних сторінок української історії, міг бути приреченим на тривалий розгляд в цензурному крмітеті й неодмінну заборону.

Свої побоювання з цього приводу стосовно «Гандзі» Іван Карпович висловлює в листі від 4 січня 1903 року до доньок Ярини й Марії, що навчалися у Женеві, а на початку лютого в листі до сина Назара з обуренням пише про те, що ця п’єса вже вісім місяців без жодного повідомлення про її долю знаходиться у цензора. І це в той час, коли спраглий глядач чекає на виставу нового твору, а трупа гостро потребує оновлення свого репертуару.

А тим часом газета «Одесские новости» 23 січня передчасно сповіщає про дозвіл ставити «Гандзю», а слідом за цим «Літературно-науковий вісник» (т. XXI, кн. I) в повідомленні про гастролі трупи корифеїв у Одесі анонсує прем’єру вистави за новою драмою Івана Карпенка-Карого, яка так і не відбудеться в цьому місті. На прикінці березня 1903 року журнал «Киевская старина» також інформує своїх читачів, що Карпенко-Карий чекає дозволу театральної цензури на постановку п’єси «Гандзя». Очевидно саме розголос про п’єсу та очікування її постановки громадськістю й посприяли тому, що 21 травня «Гандзя» таки була дозволена цензурою до постановки на сцені.

12 липня «Харьковские губернские ведомости» сповіщають про підготовку до постановки «Гандзі», 30-го – про виготовлення костюмів і декорацій до неї відомими художниками Васильківським й Уваровим, а газета «Харьковский листок» 31 липня, в день прем’єри, про неї пише: “Новий твір талановитого письменника виявляє величезний інтерес як за задумом, так і за виконанням” [6, 365].

Успіх п’єси безперечний. Про нього І. Тобілевич з гордістю хвалиться наступного дня у листах до найрідніших – доньок Ярини й Марії, сина Назара: “Вчора пройшла «Гандзя» перший раз. Красота пасажів, інтерес змісту, гарна одежа зробили своє діло. П’єса мала очевидний успіх. Завтра повторюється”. [ 6, 365] А завтра знов успіх – і тут, в Харкові, й у Варшаві, де “...трупа Саксаганського й Садовського при участі відомого драматурга Карпенка-Карого” 1 жовтня виставою «Гандзі» розпочала свої гастролі, а згодом – в

Києві, Єлисаветграді, Катеринославі, Полтаві, знову в Харкові й Києві, в Житомирі, Одесі, Херсоні, Миколаєві, Таганрозі, знову в Катеринославі й Харкові, в Умані, де в січні 1907 року Іван Карпенко-Карий закінчив свою акторську діяльність, - скрізь успіх, тріумф, схвальні відгуки та рецензії місцевої преси.

Звичайно, запорукою успіху була й винятково талановита гра акторського ансамблю – І.Карпенка-Карого (він грав роль коменданта Лобеля), М.Садоаського, О.Саксаганського. Так у рецензії на «Гандзю», вміщеній у «Харьковских губернских новостях» 17 серпня 1903 року писалося: “Їхня талановита, розумна, вільна гра, яка свідчить про глибоке й всебічне розуміння епохи малоросійських козаків, побуту Січі, Запорозжя, переносить глядачів до тих буремних часів. У їхньому виконанні ви забуваєте про сцену й бачите справжніх запорожців і шляхтичів...” [6, 367].

На прикінці 1904 року «Гандзя» вперше побачила світ у літературному збірнику «На вічну пам'ять І.Котляревському», що вийшов у Києві, а на прикінці літа наступного року вона була видрукувана серед інших п'єс у V-му томі “Драм і комедій” І.Тобілевича (Карпенка-Карого), що вийшов у Полтаві в друкарні Маркевича. Так уславлений твір І.Тобілевича (Карпенка-Карого) прийшов і до читача. Та не на довго. Бо вже наступне видання [7] стало до сьогодні останнім.

Оцінюючи талант І.Тобілевича та його внесок в історію української культури й літератури І.Франко у некролозі великому драматургу зазначав: “Ще раз потягло Карпенка в історію XVII віку в часи ославленої руїни, і плодом його студій явилася прекрасна трагедія «Гандзя», символіка України, шарпаної з усіх боків і доведеної тими, що її люблять, на край погібелі. Незважаючи на деякі хиби композиції, драма робить велике враження”. І це в інтерпретації дослідників радянської епохи стало виразом п'єси, підставою для її замовчування й забуття, приводом до розмови стосовно хиб у світоглядних засадах драматурга (п'єса – його “ідеологічна й творча помилка”)... аж до закидів-звинувачень на його адресу в буржуазному націоналізмі. А як же інакше? Як посмів говорити про Україну, її історію – про Руїну й при тім не зробити реверанс у бік “рідної” Москви, яка “пришла на допомогу” та ще й возводити головну героїню твору до значення образу-символу?! І що то за аналогії з новітнім часом (громадянською війною й наступними подіями історії, що привели саму Україну, її державність, культуру й духовність – тотальне зросійщення – до краю прірви, до руїни) там проглядаються? Та й що то за твір, у якому лише те й є, що тільки хиби композиції, різні мистецькі вади (як от приналежність до побутово-романтичної течії в драматургії тощо)?!..

“Останньою п’есою І.Карпенка-Карого на історичну тему була драма «Гандзя». На цей раз джерелом твору стала не народна творчість, а матеріали історичної науки”, - віддає належне творові І.Тобілевича Л.Стеценко [5, 157]. Матеріалом для осмислення драматурга, що ліг в основу сюжету п’еси стали праця М.Костомарова «Руїна. Гетманство Брюховецького, Многогрешного и Самойловича», у якій згадується українська красуня, що повинна була стати подарунком гетьмана Петра Дорошенка турецькому султанові, та оповідання польського історика К.Ролле «Козацька помста». Щоправда, О.Борщаговський вважав, що деякі деталі трагедії, наприклад, мотив любові Гандзі до її викрадача Пиво-Запольського міг бути даниною тодішній літературно-драматичній традиції показу «трагічної вини героїні»[2, 155].

Звичайно, І.Тобілевич не міг не звернутися до традицій вітчизняного красного письменства, зокрема романтично-побутової драматургії (і це не недолік, а позитивний момент «Гандзі»), адже його твір справді написаний за законами романтичної естетики, яка “...звернулася до історичного життя..., розширила саму проблематику літератури, вивівши людину на зустріч з історією й космосом, поставивши важливі питання співвідношення особистості й колективу, народу й тиранії, свободи і рабства” [9, 141]. Саме в данину романтизму, Карпенко-Карий зосередив свою увагу на дослідженні внутрішнього життя героїні, потвердивши самоцінність її особистості. Кожна бо особистість є складовою нації, а романтизм є художньо-мистецькою течією періоду її відродження, що відіграла величезну роль “... у поновленні й зміцненні історичної пам’яті народу” [9, 141] та його консолідації.

Отже, І.Тобілевич (Карпенко-Карий) в «Гандзі» спробував осмислити складну історичну епоху через складну долю персонажів.

Не зумовленою хибами композиції бачиться суперечлива поведінка Гандзі в V дії, що є полярно протилежною розвитку всього сюжету перших чотирьох дій. Бо не все в історії життя людини, в її коханні є логічним, таким, що піддається аналізу й розумінню. Хоч можна таки стверджувати, що останні сцени трагедії виписані драматургом з метою “принадження глядачів”, з метою збудити їхню свідомість, а душу підвести до катарсису. А з огляду на це – хіба загибель головної героїні не виглядає спокутою її трагічної вини, що полягає у зраді віри, забутті болю свого народу, у любові до власного поневолювача? Тому й напрошується порівняння незбагненої поведінки Гандзі з безталанною долею України, яку в усі часи продавали і купували, палко кохали й зраджували, даруючи на поталу хижому ворогові, а вона потоптана, погвалтована, зганьблена, як і Гандзя, нікого ніколи не звинувачувала в своїй недолі, а лиш покійно несла свій хрест.

Безперечним є одне – авторіві «Гандзі» пекла серце доля сучасної йому України. І в зверненні до її історичного минулого, до однієї з найтрагічніших епох – Руїни – періоду страхітливого занепаду і знелюднення України, яка зазнавала загарбницьких наскоків зовнішніх ворогів, і яку з різних боків насмерть роздирали внутрішні суперечності: боротьба між гетьманами, відсутність єдності в народі та політичної волі до самозбереження й самоутвердження була надія зрозуміти витoki трагічної долі власного народу, усвідомити безумство внутрішньої розшарпаності України, а відтак піднести читачеві та глядачеві ідею національної волі, застерегти від самоз'їдання Вітчизни через безжурне самоїдство, мобілізувати на відродження духовні сили Українства. Саме для цього І.Тобілевич надав головній героїні твору ознак символу: красуня Гандзя – то, звичайно, живе втілення України в її історичній недолі.

В.Панченко спостеріг, що «символічний і реалістичний плани образу Гандзі вступають часом між собою в суперечність, і тоді виникають питання, на які немає відповіді. Якщо Гандзя – уособлення України, то як зрозуміти її несподівану закоханість у «зрадливого пана» Пиво-Запольського? І чим пояснити ту метаморфозу, яка сталася з дівчиною після того, як вона потрапила до димерського палацу? Ніжна, гнана злою долею красуня-українка, чия мова світиться народно-пісенним колоритом, раптом стає примхливою, манірною панею, яка приймає католицьку віру, квапиться до Варшави, щоб пошвидше забути все, що в'яже її з Материзною?..» [4, 153]. Очевидно, через небажання бути силооміць погвалтованою жодною неправою силою. Очевидно, щоб зберегти ілюзію власного вибору. А, може, автор підводив до висновку, що в пазурах польського орла для самовідтворення нації було більше шансів, ніж в лабетах крилатого звіра «о двох головах».

На прикінці ХХ століття Україна здобула собі державну незалежність, як вінець споконвічного прагнення до того, щоб була «в соїй хаті своя Правда, і Сила, і Воля». І в наближенні цієї щасливої миті часточка зусиль нашої літератури, що будила приспану національну самосвідомість і безсмертну душу народу українців, раз-по-раз звертаючись до печальних сторінок вітчизняної минувшини, адже «Історія – учителька життя».

Образок з історії Руїни, що подав нам І.Тобілевич, має і нас вберегти від повторення помилок, нагадаши нам, чії ми сини і яких батьків діти. Допомогти вберегти рідну землю від наруги можливих зайд.

#### БІБЛІОГРАФІЯ

1. Баран С. Українська історична проза другої половини ХІХ ст. і Орест Левицький. –К., 1994.
2. Борщаговський О. Драматургія Тобілевича. –К., 1948.

3. Д(орошенко) Д. Іван Тобілевич (Карпенко-Карий)// Україна, 1907, жовтень, IV/
4. Панченко В. Магічний кристал. Сторінки українського письменства. –Кіровоград, 1995.
5. Стеценко Л. І. Карпенко-Карий (Тобілевич). Життя і творча діяльність. –К., 1957.
6. Цибаньова О. Літопис життя і творчості І. Карпенка-Карого. –К., 1967.
7. Тобілевич І. Твори: В 6 т. –К., 1931.
8. Франко І. Літературно-критичні статті. –К., 1950.
9. Яценко М. Романтизм як художній напрям в українській літературі//Історія української літератури 9-18 ст. та 20-40-х років ХІХ ст. Навч. Посібник-хрестоматія. Автор-упор. О. Бабенко. –Кіровоград, 2001

#### **ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА**

**Бабенко Олег Олександрович** – викладач кафедри української літератури Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

*Наукові інтереси:* український фольклор, проблеми розвитку вітчизняної драматургії, творчість І.Тобілевича (Карпенка-Карого) та письменників Кіровоградщини.



## ПРОБЛЕМА ПРОСТУПКУ І КАРИ В УКРАЇНСЬКІЙ ДРАМАТУРГІЇ: ПЕРЕГУК ЧАСІВ

(Трагедії “Сава Чалий” І.Тобілевича, “Гріх” В.Винниченка,  
“Патетична соната” М.Куліша: спроба зіставлення)

**Василь МАРКО**

На прикладі драматичних творів І.Тобілевича “Сава Чалий”, В.Винниченка “Гріх” та М.Куліша “Патетична соната” – в історичному й історико-літературному контекстах – розглядається художня інтерпретація однієї з фундаментальних морально-етичних проблем проступку і кари.

An artistic interpretation of one of fundamental moral and ethical problems of misdeed and punishment is analyzed – in historic and historic - literary context – on the example of the dramas “Sava Chali” by Tobilevich, “Sin” by Yinyuchenko and “The Patethic Sonata” by Kulish.

Розгляд творчості драматургів – класиків, зокрема І.Тобілевича, в історико-літературному й літературознавчому контексті, що реконструюється й по-новому осмислюється в умовах незалежності України, дає змогу побачити: тяглість розвитку драматургії; долання письменниками обмежень традиційного реалізму, що на українській сцені – через відомі заборони царату – обертався побутовим етнографізмом; зміни концепції людини, посилення в ній позиції екзистенціалізму; рух естетики й поетики драматургії до модернізму.

Чому обрано саме “Сава Чалого” І.Тобілевича, “Гріх” В.Винниченка, “Патетичну сонату” М.Куліша? По-перше – це вершинні твори української драматургії. По-друге, їх об’єднує філософсько-концептуальна проблема “людина і час”; по-третє, у центрі кожної з них – моральний конфлікт, що обертається навколо одвічних дихотомій “свобода і обов’язок”, “вибір – відповідальність”, “проступок і кара”. На прикладі названих п’єс бачимо, як в українській драматургії зростає особистісне начало, і на фоні особистих трагедій постають неповторні людські долі й характери; бачимо, як твори набувають ознак ідеологічної драми, оскільки трагічний пафос постає через драму ідей; останнім зумовлене значне місце в розглядуваних творах діалогів – словесних дуелей, напружених монологів, сповнених глибоких душевних мук.

Зіставленням спробую простежити динаміку концептуально-художніх пошуків визначних українських драматургів. Оскільки за вихідний момент

розгляду творів обрано моральний аспект, вважаю за доцільне виділити три позиції, за якими зближуються й розходяться автори: ціннісні орієнтації – ідеал; позиція – умови – вибір; відповідальність – провина – покара.

І.Тобілевич, В.Винниченко, М.Куліш сповідують високі ідеали, навколо яких, мов силові лінії навколо полюсів магніта, розташовані моральні цінності: вірність, кохання, любов до України чи прив’язаність до громади тощо.

І.Тобілевич зобразив трагедію людей, що сповідують “різні шляхи” виходу з кризи в кривавий період українсько-польської історії [2, 226]. Письменник немовби проводить величезний художній експеримент, надаючи можливості героям іти до кінця своїм шляхом – і в словесних поєдинках, і вчинками. (До речі, експериментальність ситуацій стане однією з визначальних рис Винниченкових драм). Але жоден із шляхів, показаних у п’єсі, не вів до розв’язання кривавих вузлів.

Магнат Потоцький безпосередньої участі в розправах над гайдамаками не бере, зате лінії всіх конфліктів сходяться до нього. Його девіз у ставленні до гайдамаків: “паля і шибениця” [2, 227], хоча обіцяє “надалі все життя спокійне забезпечить Україні” [2, 236]. Страхітливим продовженням Потоцького є шляхтич Чеслав Жезніцький – кат за переконаннями. Він жорстоко карає українських селян, заявляючи, що робить це “на користь краєві” [2, 225].

Складніший шлях проходять Сава Чалий, Ян Шмигельський і якоюсь мірою Гнат Голий, котрі активно залучені до конфлікт, що розігрується на сцені й поза нею. Хоча вони високо ставлять лицарську честь, їхні позиції явно утопічні. Ні Саві Чалому не вдалося запровадити спокій в Україні; ні шляхтичу Янові Шмигельському не пощастило порятувати край від руїни, хоча, за його словами, готовий бути вірним сином України; ні Гнатові Голому не судилось досягнути омріяної “рівності”, бо шлях до неї прокладає грабунками й помстою. Як не парадоксально звучить, у концепції твору шляхтич Жезніцький і ватажок гайдамаків Гнат Голий завзятістю в помсті зближуються. Така позиція письменника – сміливий крок через національні амбіції.

Крізь складні перипетії й душевні муки проводить автор Саву Чалого. На початку твору Сава – в ореолі слави народного ватажка. Його ідеал – Богдан Хмельницький, а мета – по-лицарськи стати проти ворога в чистім полі. Але перемагає стихія, гору бере Гнат Голий. Саву лякає вибух народного гніву: “І понесуть вони на Україну і смуту, і пожежу, і кров проллють ріками, без жодної користі для народу, а потім і самі на палях всі сконають” [2, 246]. Як схоже бачать перспективу гайдамаччини Сава і ... Потоцький, тільки їхне емоційне ставлення до долі гайдамаччини діаметрально протилежне!

І Тобілевич передає трагізм вибору Сави іти “на другий берег!” [2, 250]. Цим пафосом перейнятий його напружений монолог у кінці другої картини

третьої дії, коли Сава звергається до України: готовий спокутувати всі гріхи власною кров'ю. Монологи Сави (і згаданий, і поданий у дев'ятій яві п'ятої дії) – то, власне, внутрішні монологи, то новітні засоби психологізму, завдяки яким автор робить рішучий крок у нову літературну епоху.

Цікаво будується й фінал п'єси. Доля Сави, зафіксована в пісні, відома. Але автор турбується деталями, які знімають однозначність покарання Сави колишніми побратимами. Чалий сам визнає свою провину й просить прощення від Гната і гайдамаків. Останні слова Сави передають стан душі, в якому він довго перебував: “Я смерть прийняв за рідний край... Я кров'ю змив свою вину...” [2, 281]. Прикметно, що Гнат не заперечує слів Чалого, а, вбиваючи, називає його “братом”, немовби прокладаючи Савиній душі шлях до очищення. Таке художнє рішення письменника своєрідно провіщало амбівалентне ставлення до героя, яке стане поширеним через десятиліття.

Як бачимо, фінал трагедії “Сава Чалий” автор пов'язує не з історичною долею гайдамаччини; його цікавить доля особи на кривавих шляхах історії. Історична доля гайдамаччини була кривавою, трагічною, і підштовхнула до неї українців третя сила – російська цариця Катерина II. Заграючи з ватажками гайдамаків, підступно наказала арештувати їх, а головний кіш біля Холодного Яру – розгромити гарматами.

Переходячи до короткого розгляду п'єси В. Винниченка Гріх“ під кутом означеної проблеми, хотів би звернути увагу на одну обставину: незважаючи на численні криваві сутички між гайдамаками та шляхтою, поняття честі, обов'язку для героїв “Сави Чалого” І. Тобілевича не втрачають своєї суспільної основи, хоча й мають, як мовилось, надто індивідуальне забарвлення. В. Винниченко ж устами героїні Марії Ляшківської акцентує на руйнації основ суспільної моралі. Набачившись страхіть на війні (йдеться про першу світову), де вбивають, гвалтують, влаштовуючи гареми чоловічі й гареми жіночі, Марія заперечує саме поняття гріха. Але автор не стає на позицію героїні. Він ставить її в такі обставини (за суттю експериментальні), які заставляють її змінити ставлення до цієї моральної категорії. Закохавшись у чоловіка своєї подруги Ніни, Марія приховує своє почуття, вдаючись до численних підмін: то їй хочеться бути дияволом-спокусником, то вступає в безконечні перетрактації з Іваном, то насмішливо говорить Ніні, що відіб'є в неї чоловіка. Ця подвійна гра завершується в тюрмі при очній ставці, коли Марія з Іваном залишилась немовби наодинці (про таємного свідка вони не знають). Марія зізнається Іванові в коханні, вдаючись до заперечення попереднього стану, який її гнітив: “А ви що ж думали? Що ж ви уявляли? Що я ненавиджу вас?” [1, 502].

Друге коло випробувань Марії пов'язане з пропозицією жандармського полковника Сталинського вчинити “майже зовсім невинний гріх” [1, 508– і

ним, гріхом, порятувати товаришів. Нестандартна ситуація! Треба вибирати: власна невинність і приреченість товаришів – чи “гріх” і порятунок тих же товаришів, між якими й коханий Іван. Письменник на якусь мить надає Марії можливість глянути на себе збоку: як Марія заперечувала “гріх”, так Сталинський розмиває поняття моральної чистоти, вірності. Марія змушена робити вибір тоді, коли в неї вибору немає, – і вона з жахом усвідомлює власну безвихідь: почуває себе зрадницею серед тих, чиїм довір’ям дорожить. Через те в діалозі з Іваном Марія вдається до подвійної підміни: то пропонує Іванові уявити зрадником себе самого, то говорить про уявного зрадника як третього, в якого вона закохана. В обох випадках жінка моделює свій стан безвиході. Але Іван залишився глухим до майже прозоро окреслених страждань Марії, заявляючи, що готовий убити провокатора. Звівши всю розмову на жарт, Марія змушена на останній межі рятувати свій ідеал власною смертю, тобто самогубством.

Летальні фінали у В. Винниченка трапляються часто. Модельовані автором ситуації морального експерименту “провокували” саме такий кінець. Але мені видається, що справа торкається світогляду самого В. Винниченка: будучи атеїстом, як соціаліст, у глибині душі він зберігав вірність християнським моральним постулатам.

“Патетична соната” Миколи Куліша, поставлена в означену низку творів, явила такий комплекс новаторських ознак, які ще довго хвилюватимуть і приваблюватимуть дослідників. Екзистенціалізм як філософська основа авторської художньої концепції людини, рідкісний у драматургії ліричний принцип освоєння матеріалу, підміна оповідача переказом його думок аж до воскресання його, Ілька, голосу, символістський принцип нанизання містких деталей (гелікон, краплі, що падають зі стелі, музика Бетховена, країна, де на дверях два замки іржаві висять, українські зорі, розріз будинку по вертикалі тощо) – усе це сьогодні мушу обминути, зосередившись лише на колізії Ілько, поет, – Марина, керівник українських повстанців.

Романтичне кохання Ілька до Марини проходить жорстоку перевірку часом страшних соціальних катаклізмів, які, мов велетенські жорна, перемелюють ідеали Ілька й долю Марини. Ю. Шерех пояснює трагедію Марини тим, що вона “не повірила в силу людської душі, людського почуття, поезії.” [3, 333]. Однак Кулішева позиція може бути тлумачена інакше. Поет Ілько зрадив поезію, кохання, перейнявшись ідеями більшовиків і перейшовши на іншу, не гуманістичну систему цінностей. Вірність обов’язкові по- більшовицьки повертається зрадою ідеалів незалежної України, які були смислом життя Марини. В останньому діалозі Ілька й Марини, який поступово перетворюється на своєрідний антидіалог (герої говорять паралельно й не

чують одне одного, в результаті чого “бере слово товариш маузер”), героїня здобуває повну перемогу, хоча фізично гине. Марина винна – без провини, а смерть від руки колись закоханого в неї поета– українця, що перейнявся ідеями більшовиків, – страшний символ історичної поразки української ідеї й трагедії українського народу.

Проблема проступку й кари – одна з вічних. До неї не раз зверталась література ще з античних часів. Розглянута на прикладі трьох творів, що охоплюють невеликий відрізок історії української драматургії, вона засвідчила розмаїття художніх рішень видатних майстрів, серед яких творчі прозріння І.Тобілевича в його історичній трагедії “Сава Чалий” по-справжньому вражають.

#### БІБЛІОГРАФІЯ

1. Винниченко В.К. Вибрані п'єси. – К. : Мистецтво, 1991. – 605с.
2. Карпенко – Карий І. (Тобілевич І.К.).Твори: В 3- х т.– К.: Дніпро, 1985. – Т.2.– 351с.
3. Куліш М. Г. Твори: В 2 – х т. – К. : Дніпро, 1990. – Т.2. – 877с.

#### ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

**Марко Василь Петрович** – доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

*Наукові інтереси:* література ХХ століття, концептуально-стильові пошуки, теорія літератури.

## ТРАНСФОРМАЦІЯ ФІЛОСОФІЇ ФРІДРІХА НІЦШЕ У ПОВІСТІ «ЦАРІВНА» ОЛЬГИ КОБИЛЯНСЬКОЇ ТА НОВЕЛИ “СПОВІДЬ” ОЛЕКСІЯ ПЛЮЩА

Лілія ОЖОГАН

У статті розглядаються на матеріалі повісті “Царівна” і новели “Сповідь” особливості художнього осмислення філософії Фрідріха Ніцше Ольгою Кобилянською та Олексієм Плющем.

The peculiarities of the artistic trying to understand of Nietzsche's philosophy by O.Kobilianska and O.Plushch are examined in the article on the material of the story “Confession”.

Характеризуючи період кінця XIX – початку XX століття, дослідники досить часто послуговуються поняттям “злам”. І це не даремно. Позаяк воно не лише окреслює певний часовий відтинок у розвитку мистецтва слова, а ще й надзвичайно точно розкриває справжню сутність процесів, що відбувалися у духовному житті України. Тут, як і в цілій Європі, піддавалися “переоцінці цінностей” культура, мораль, релігія, політика. У суспільній і художній свідомості руйнувалися звичні, усталені уявлення про Бога, світ, людину, сенс буття. Згасала стара епоха Просвітництва з пропагованими нею ідеалами – розуму, науки, поступу, а на зміну їй приходила доба Модернізму, яка проголосить своїми ідеалами свободу, красу, творчість.

Започаткує новий етап розвитку української літератури Ольга Кобилянська. Вона належала до того покоління письменників, котре за влучним висловом Івана Франка називатимуть “молодою генерацією” і на долю якого випаде почесна місія першопрохідників і творців духовного обличчя цілої епохи – модерністської, точкою відліку якого стане 1896 рік, час появи у друці “Царівни” Кобилянської. Прикметно, що саме з цієї повісті розпочнеться входження філософії Фрідріха Ніцше у нашу літературу. Коли вийде у світ “Царівна”, із сторінок якої залунає українською мовою пристрасне слово німецького мисленника, то ніщо ще не вказувало на ту величезну роль, яку відіграє його вчення у європейському й, зокрема, українському духовному житті. Тому не дивним видається запитання Агатангела Кримського: “І що кому за авторитет Ніцше?”, яке прозвучало 1897 року з рецензії на повість Кобилянської. Однак, мине зовсім небагато часу – і авторитет “талановитого філософа-індивідуаліста” (Іван Франко) не викликати вже жодних сумнівів. Пік

популярності Ніцше в Україні припадає на 900 ті роки. Він змусить говорити про себе моралістів і аморалістів, теологів і атеїстів, політиків і мислителів, митців і обивателів, феміністок і антифеміністів. Про нього висловлювалися різні, здебільшого діаметрально протилежні погляди. Христя Алчевська, активна учасниця літературного руху початку ХХ століття, писатиме 1909 року, що “дехто прийняв Нітшого за возвістителя нової правди, за свого пророка, дехто узвав його “міщанином” і цікаво, що таким його визнавали і прихильники матеріалістичного розуміння історії, наші вузько партійні люди...” [1, 240]. Натомість, незалежно від сприйняття чи не сприйняття вчення мисленника, і його прихильники, і його супротивники настирливо прагнули заволодіти деякими опорними пунктами “ніцшеанської фортеці”, аби потім із більшим успіхом вести свої баталії. Величезний вплив матимуть твори цього німецького “філософа-профета й віщуна” (Іван Франко) на українську молодь. Ніцше стане справжнім володарем дум юнацтва. У першому десятилітті ХХ століття особливо велику популярність у молодіжній читацькій аудиторії мала філософська поема “Так казав Заратустра” Фрідріха Ніцше. Нею зачитувалися, на ній виховувалися, у ній шукали відповіді на такі бентежні для молодого віку питання, як: “У чому сенс життя?”, “Яке покликання людини?”, “Що таке щастя?” і т. п. Вималюваний Олексієм Плющем у новелі “Сповідь” епізод із життя студента, у якому подається опис “бюра” героя, по боках якого “лежали книжки “Кобзар”, “Also sprach Zarathustra” та “Вік, т. 1” [8, 110], був типовим для реальної дійсності (на що вказує і підзаголовок твору – “Записки одного із багатьох”). У середовищі тогочасного національно свідомого юнацтва чимало було таких, для котрих “Так казав Заратустра” Ніцше, як і “Кобзар” Шевченка”, стане настільною книгою. Отож, з’ясовуючи значення на українських теренах учення скромного базельського професора, який був “поетом, музикантом і філологом у філософії й філософом у поезії, музиці і філології” [4, 21], не можна не помітити, що тут воно знайшло благодатний ґрунт для свого проростання. Передовсім це стосується сфери художнього слова. Як слушно зауважить один із сучасних вітчизняних літературознавців: “Захоплення Ніцше чи принаймні серйозного сліду його бунтівної філософії зазнав чи не кожен український письменник модерної доби” [9, 195]. Варто наголосити, що автор Заратустри приваблював не лише як мисленник, але і як майстер слова та віртуоз стилю.

Розпочавшись із “Царівни” Ольги Кобилянської, художнє освоєння й осмислення філософії Фрідріха Ніцше протягом декількох десятиліть набуло в нашій літературі різних виявів. Адже ідеї цієї “лабіринтної людини” (Карен Свасян) не піддавалися однозначному тлумаченню. Загалом же “всі писання” Ніцше, кажучи словами Івана Франка, дали мудрим людям не одну загадку до

розв'язання. Кожен читач творів німецького мисленника міг знайти в них те, що шукав, однак ніхто не міг претендувати на єдино правильне розуміння його філософських позицій. Найімовірніше автор книги “Так казав Заратустра” свідомо йшов на такі стосунки із читацькою аудиторією. Чи не тому він обере для свого загадкового твору підзаголовок “Книга для всіх і для нікого”? Парадоксальність ситуації полягала в тому, що “помилитись, інтерпретуючи Ніцше, легше, аніж бути переконаним у своїй правоті” [5, 119]. Так чи інакше, але оця неоднозначність учення німецького філософа давала можливість кожному стати його співтворцем. Чи не найбільший простір для співтворчості відкривався письменникам. Показово, що українські літератори епохи Модернізму приймали вплив Ніцше не пасивно, а відгукувалися на те, що насамперед відповідало їхнім внутрішнім запитам і поривам.

Певні особливості трансформації філософії німецького мисленника вітчизняними митцями можна простежити, звернувшись до повісті “Царівна” Ольги Кобилянської та новели “Сповідь” Олексія Плюща. Учення Ніцше було близьке обом авторам і входило в коло їхніх художньо-філософських шукань. Велике враження на них справить книга “Так казав Заратустра”. Саме під впливом цієї філософської поеми писатиме Ольга Кобилянська “Царівну”, а Олексій Плющ – “Сповідь”. У текстах творів обох прозаїків віднайдемо чимало цитат – відкритих і прихованих із книги Ніцше, ремінісценцій та алюзій. Натомість найсуттєвіше було в іншому. В образах своїх героїв Кобилянська й Плющ художньо втілювали центральну ідею поеми “Так казав Заратустра” – ідею “Надлюдини” (Übermensch). Проте осмислювали письменники ту саму ніцшеанську філософему по-різному.

В образі Наталки Верковичівни, героїні “Царівни”, Ольга Кобилянська свідомо змалює свій ідеал особистості. Адже й місію свою як письменника буковинська літератка вбачала у тому, щоб “і виховувати, і дальше вести”. “Як ми будемо нашій публіці лиш пересічні типи нашої тої публіки подавати, – зауважить вона в листі до Осипа Маковея, – а не моделювати і компоновати кращих і сильніших типів на будучність, то будемо вічно на одній степені стояти” [2, 528]. Вибудовуючи свій ідеал, Кобилянська пропонує власну інтерпретацію ідеї “Надлюдини”. На відміну від Ніцше, котрий не сприймав феміністських ідей і загалом не сприймав жінку як глибокодумну істоту, авторка “Царівни” саме жінку стверджує у повісті як сильну, вольову творчу особистість, “аристократку духу”. Водночас упадає у вічі, що фемінізована Кобилянською ідея “Надлюдини” надзвичайно співзвучна ідеї, виголошеній у книзі “Так казав Заратустра”. Історія героїні “Царівни” є своєрідною ілюстрацією Заратустриних настанов. Наталка Верковичівна обирає шлях самотворення через самопізнання і свмоподолання. А це і був той шлях до



Надлюдина, на якій наставляв своїх слухачів і супутників головний персонаж поеми Фрідріха Ніцше. Героїня повісті Ольги Кобилянської не бажає жити “гнило, без цілі старітися, без душі, без смислу”. Вона поривається до змістовного, “широкого, барвного життя”. Наталка мріє стати письменницею. Молода дівчина вірить у спроможність людини долати будь-які перешкоди задля того, щоб “жити повно”, тобто жити вільно, у гармонії з власними почуттями, із цілим світом, творити добро й красу і дарувати їх людям. Хіба не до цього закликав Заратустра Ніцше, коли проголошував: “Доброчесність, яка дарує, – ось найвища доброчесність?” [6, 153]. Попри сильний тиск міщанства, грубої буденщини героїня Кобилянської спочатку несміливо, а потім усе рішучіше відстоює право “бути собою”, право бути щасливою. Ніжна й тендітна, незалежна й горда дівчина кидає виклик не тільки патріархальному суспільству, у якому зневажаються і нехтуються духовні потреби жінок, а й невблаганному фатуму, що немов прирік її на “безсердечне лихо, що проводжало її вже від колиски і переслідувало, мов тінь”. На власному прикладі Наталія Верковичівна доводить, що воля до духовного життя, до творчого діяння здатна піднести людину над обставинами, над власною долею. В її устах часто лунає слово “боротьба”. “Люблю боротьбу!” – не раз наголошує вона. Дівчина також цитує вислів Фрідріха Ніцше: “Чоловік зрікається великого життя, коли зрікається боротьби!”. Ця фраза німецького філософа, по суті, є життєвим кредом Наталки Веркович. Прикметно, що у повісті акцентується не стільки боротьба особистості із зовнішніми перешкодами, які висувають люди, суспільство, доля, скільки із внутрішніми. Позаяк героїні доводиться постійно долати себе, свої сумніви, вагання, страх, відчай, зневіру, невпевненість, нерішучість, імпульсивність, свої пристрасті. І саме така боротьба найважча. Тут потрібен гарт душі, гарт мислі. Згадаймо історію з поверненням Наталці рукопису її повісті й відмовою друкувати твір, який був її працею, у котру вона “вложила свою душу” і писала її, як і повчав Заратустра, “кров’ю свого серця”. Розпач охопить тоді дівчину. На якусь мить у неї виникне бажання покінчити життя самогубством. Однак вона обирає не смерть, а життя. “Буду жити, – думала вже сотий раз, – і йти тою самою дорогою, що досі. Це неможливо, щоб я не побідила або щоб надо мною панувало що інше, як сама краса життя” [3, 305]. Героїня “Царівни” демонструє “витончений героїзм”, про який говорив Фрідріх Ніцше. У повісті Кобилянської воля до життя трактується цілком у дусі автора книги “Так казав Заратустра”. Воля людини до життя в розумінні німецького мисленника виявляється не в тому, щоб звільнитися від жаху й страждань, а в тому, щоб “на противагу жаху і стражданням бути самому вічною радістю становлення...” [7, 371].

На відміну від “Царівни” Ольги Кобилянської, “Сповідь” Олексія Плюща пройнята мотивом зневіри і втоми від життя. Доля героя новели певним чином схожа до долі Наталки Веркович. Він змалку залишиться без батьків і його під свою опіку візьме дядько. У підлітковому віці у його душі прокинеться “жадоба знань”. Окрім суголосності деяких моментів у біографіях, героїв Кобилянської та Плюща зближує захоплення твором “Так казав Заратустра”, яке позначиться на житті кожного із них. Якщо в Наталці Верковичівні вгадуються риси ніцшеанського провісника Надлюдини (екзальтованість, духовний аристократизм, шляхетність, волонтаризм, жертовність, героїзм, артистизм), то в студента Синявського чітко проступають риси святого, якого зустріне Заратустра, спускаючись із гір до людей. Головна спорідненість між ними – душевна черствість. Обидва нездатні любити. Ідеться насамперед про любов “Я” до “Іншого”. “Тепер я люблю Бога – а людей не люблю. Людина для мене надто недосконала. Любов до людини вбила б мене” [6, 134], – говорить Заратустрі святий. І майже в унісон йому твердить герой-оповідач “Сповіді”: “Людей, як людей, з усіма їх хибами, щиро полюбити, я почував, що не можу, бо вони здавалися мені вельми низькими в своїй несилі боротися зі своїми вадами й злом, вельми не розвитими, щоб цінити сю любов до них, вельми нечулими, щоб відчувати її” [8, 113]. А Богом своїм головний персонаж Плюща обере так звану “ідею існування”, сутність якої полягала у самовдосконаленні, котре уможливило б “стати вище всіх людей”, щоб потім “принести такий ужиток людям, який би був великим і одразу помітним” [8, 114]. Парадокс полягав у тому, що ідея Синявського тяжіла до ідеї Надлюдини Заратустри, а чуття линули до чуттів святого. Проте сам герой-оповідач, добре обізнаний із текстом книги Ніцше (недаремно вона була його настільною книгою), не помічав цього. Відтак самовдосконалюючись на першому етапі реалізації “ідеї існування”, зростав не розумом і серцем, як того вимагав Заратустра, а тільки інтелектом. Він наполегливо здобував наукові знання і водночас не намагався пізнати себе. Невдовзі герой вирішить: найшвидше він зможе піднятися “вище всіх людей”, вдосконалюючи себе в нащадках. Та без любові у серці він був приречений на поразку. “Колись доведеться вам полюбити щось вище за вас самих! Тож учіться любити!” [6, 152] – закликав Заратустра, натомість слова його залишилися не почутими молодим юнаком. Спробу зрозуміти себе здійснить герой-оповідач уже після свого падіння, коли піддається владі статевих інстинктів. У його душі боротимуться “Я” “колишнє” – гордовите, самовпевнене, егоїстичне і “Я” теперішнє – вразливе, пригнічене, зневірене. Прикметно, що це боріння не супроводжується народженням нового “Я”. Герой не відчуває потреби самотворення. Ідея-Бог вимагала від нього служіння смертю. Адресуючи свої записки тим, “які маріють

удосконалюватись”, він зауважував: “...я смертю своєю хочу служити власній ідеї, коли життям не здолаю...” [8, 133]. На противагу Нагалці Верковичівні, у якої воля до життя була сильнішою за бажання самогубства, у студента Синявського воля до смерті перемає бажання жити. Отож прагнення героя-оповідача до самовдосконалення без самопізнання, до самозаглиблення без самоочищення (а саме від цього застерігав Заратустра своїх учнів: “Ви ще не шукали себе, а вже знайшли мене. Так чинять усі віруючі, тому так мало важить будь-яка віра” [6, 154]) обернеться для нього суцільним саморуйнуванням.

Художньо осмислюючи ідеї Фрідріха Ніцше, автори “Царівни” та “Сповіді” пропонували читачеві свій образ його філософії. І якщо в Ольги Кобилянської вчення німецького мисленника поставало як своєрідне “євангеліє” для людей творчості, то в Олексія Плюща воно являло собою проповідь для самогубців.

#### БІБЛІОГРАФІЯ

1. Алчевська Х. Два вороги міщанства // Українська хата. – 1909. – № 5. – С. 238 – 241.
2. Кобилянська О. Лист до О. Маковея від 6 січня 1903 р. // Кобилянська О. Твори: У 5 т. – К., 1963. – 724 с.
3. Кобилянська О. Царівна // Кобилянська О. Твори: У 2 х т. – К., 1988. – Т. 1. – С. 24 – 307.
4. Кучеровский В. Б. Философия нигилизма Фридриха Ницше. – М., 1996. – 166 с.
5. Михайлов А. Предисловие к публикации Ф. Ницше “По ту сторону добра и зла” // Вопросы философии. – 1989. – № 5. – С. 119 – 125.
6. Ніцше Ф. Так казав Заратустра // Всесвіт. – 1990. – № 9. – С. 134 – 154.
7. Ніцше Ф. Автобіографія (Ессе Номо) // Ніцше Ф. Избранные произведения: В 2 х кн. – М., 1990. – Кн. 2. – С. 328 – 415.
8. Плющ О. Сповідь // Плющ О. Сповідь: Новелістика. Повість. Драматична фантазія. Поезія. Листи. – К., 1991. – С. 110 – 134.
9. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму. Літературознавчі студії. – Івано-Франківськ, 1998. – 296 с.

#### ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

**Ожоган Лілія Олександрівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

*Наукові інтереси:* українська проза кінця XIX – початку XX століття.

## ЯКОМУ БОГУ СЛУЖИТИ? АБО: ХТО ВІДВЕРТІШИЙ?

(Леся Українка і Володимир Винниченко у ставленні до  
проблеми “чистого мистецтва”)

**Сергій МИХИДА**

У статті осмислюється ставлення двох представників українського модернізму: Лесі Українки та Володимира Винниченка, до проблеми “чистого мистецтва, що гостро постала в загальномистецькому дискусії на межі XIX і XX століть.

The attitude of Lesya Ukrainka and Volodimir Vinnichenko — two representatives of Ukrainian modernism — to problem of “pure art” that arose keenly in the general art discussion on the border of the XIXth and XXth centuries is interpreted in the article.

Повага до жіночого дискурсу в сучасному українському літературознавстві виникає хоча б уже через те, що, на відміну від чоловічого (не в образі нам, чоловікам, буде сказано), феміністична школа намагається зрушити багатодесятилітній досвід совдепівських застою, заспокоєності, “виваженості” й “впорядкованості”, зумовлених офіційним естетико-ідеологічним курсом, що планомірно спрямовував у світле майбутнє. “Як?”, “під яким кутом зору?”, а не тільки “що?” – ось головні питання, які, услід за об’єктами своїх досліджень, ставлять літературознавці (ба, навіть терміни спільного роду – дискримінація).

Нітрохи не іронізую. Навпаки, вклоняю голову. Ситуація дуже нагадує (не думаю, що це випадково – адже злам століть ніхто не відміняв) сторічної давності історію, коли жінки набралися сміливості прорвати зачароване коло українського побутово-етнографічного реалізму і вийти на широкі шляхи європейського розвою. Тоді їм, першим, це вдалося. Чи вдасться сьогодні? Безумовно. Адже розпочата справа – це не лише бажання подати “слабку” стать сильною, не лише бажання довести чоловіками: ось ми на що здатні! Нітрохи. Вони просто добре роблять свою справу, як колись робили це Наталя Кобринська, Софія Окуневська, Ольга Кобилянська та Леся Українка, про яку, власне, і йтиметься цій статті.

Ці міркування навіяні низкою публікацій останніх років, які засвідчують серйозну результативність фемінного літературознавства, і особливо в сфері дослідження таїни психології привабливих для гендерних студій названих вище

суб'єктів, їхньої мистецької спрямованості. Передовсім це стосується наукового доробку покійної Соломії Павличко, тих, хто активно працює: Нілі Зборовської, Тамари Гундорової та Віри Агеєвої, остання монографія якої (Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації.– К., 1999) викликала бажання поглянути на ряд усталених істин по-новому.

Черговий виток революційності духу, викликаний процесами демократизації суспільства, не міг не торкнутися проблем, які так цікавили митців слова на межі XIX–XX століть. Одна із них – **проблема ставлення митця до мистецтва**. Думаю, не варто віддавати пальму першості в її інтерпретації ні письменницям кінця позаминулого, ні дослідницям початку теперішнього століття. Від Аристотеля, Бояна та автора “Слова...” до сьогодні вона цікавить, хвилює, інтригує, розбуджує пристрасті. А головне – ставить питання: **якому богу служити**; ким повинен бути митець – слугою народу чи співцем краси, яка піднімає (але то вже потім) той народ, возвеличує у власних очах? Відповідь на них просто не може бути однозначною, от і викликала цілий ряд дискусій, що особливо гостро постали в другій половині XIX століття з розвитком літературної критики. Участь у них, як відомо, брали і письменники, і критики, і критики, які були письменниками. Маю на увазі творчі суперечки М. Драгоманова та Б. Грінченка; І. Франка та представників “молодої України”; “Киевской старины”, пізніше – газети “Рада” (переважно в особі С. Єфремова) та журналу “Українська хата” (М. Євшан, М. Сріблянський) щодо завдань української літератури. “Мистецтво заради мистецтва” – ось одне із гасел, кинутих західноєвропейськими модерністами, і підтриманий молодого генерацією українських письменників на початку XX століття, які щиро страждали від того, що клаустрофобія для українського мистецтва слова не відчувалася як комплекс і спокійно переносилася учасниками літературного процесу, що завдання служити народові ставало понад мистецькою довершеністю та гармонією. “Мистецтво не може довше сповнювати роль служанки, а стати мусить самостійною силою” [5, 53], – заявить М. Євшан, заперечивши довго сповідане Шевченкове “Я на сторожі біля них поставлю слово...”.

Довгий час, і навіть у новітньому літературознавстві, подібні зміщення в цнотливій позиції українського письменства, що не могло зрадити своєму олтареви, приписувалися “молодомузівцям”, М. Вороному, М. Яцкову, Г. Чупринці. Але ніяк не Лесі Українці, ім'я котрої все ще ототожнюється з “досвітніми вогнями”. Воно й не дивно, адже навіть поема “Давня казка” (вір класично програмовий для школи і вузу), що так виразно розкриває можливості словесної творчості і могла б ілюструвати абсолютну перевагу мистецтва над земними потребами, переконує врешті-решт у необхідності служіння народові.

Тому дати відповідь на питання, чи можна прирахувати поетесу до проповідників “чистого мистецтва” не так уже й просто.

Та все ж розмову про Лесю – протестантку, Лесю – опозиціонерку, розпочату В. Агеєвою, думаю слід продовжити. Тим більше, що підхід цей ламає стереотипи, знімає ярлики, дозволяє зазирнути в сповідальню, у святая святих митця, котрий у хвилини відвертості й щирості розкриває своє істинне обличчя. Безсумнівно, чистоту морально-етичних принципів поетеси спростовувати чи доводити повне безглуздя. Та й ставити це питання з поваги до геніального митця ніхто не прагне. Воно абсолютно риторичне. А от щодо ідеї служіння митця народові, яка є чи не найвизначальнішим індикатором для традиційного літературознавства, варто замислитися. Свідченням тому – драматична поема “У пуці” та драматизована легенда “Орфееве чудо” – твори, в яких Леся Українка виразно виступає на захист права митця служити красі.

Простіше з В. Винниченком. “Чесність з собою” дозволяла йому бути відвертим не лише з собою, але й з читачами. Така репутація дозволяє навіть найвиваженишим критикам закидати письменникові збочення від норми не лише в царині моралі – тут він, звичайно, неперевершений<sup>1</sup>, але й у сфері мистецтва, його завдань тощо. А п’єса “Чорна Пантера і Білий Медвідь” – пряме підтвердження тому, що драматург перед собою це питання ставив. Це незважаючи на те, що масовий читач, не замислюючись над глибиною символічних смислів твору, жахається від бездушності Корнія Каневича, котрий практично вбиває свого сина й танцює від радості над його мертвим тілом. Остання фраза, звичайно метафорична, але реабілітація В. Винниченка, значною мірою дослідженого й поцінованого, та все ж з ярликом “збоченця”, все ще необхідна. Куди від цього подітись. Спадщина письменника, який у розпалі своєї творчої активності, на піку європейського визнання піддавався анафемі на батьківщині (я не говорю про прихильників), потребує розстановки акцентів.

Отже, одна проблема, два імені, й на перший погляд зовсім різні, і в той же час досить близькі. Перебування в єдиному літературно-мистецькому дискурсі зближувало позиції, ставило спільні проблеми, змушувало давати відповіді на одні й ті ж запитання. Власне, дух часу, свіжий подих вітру розкутості й свободи наповнював легені близьким за вмістом кисню повітрям і, відповідно, надихав на нові звершення. Та й у літературу вони прийшли майже одночасно (звичайно, маю на увазі літературу модерну): Винниченко – одразу ж – 1902 року із відомим здивуванням І. Франка з приводу “Сили і краси”, Леся Українка (безсумнівно вже відома) – після довгого “народницького” періоду – в 1899-1902 рр. зі збірками “Думи і мрії” (1899) та “Відгуки” (1902). Як зауважує В. Агеєва, це були роки, “якими, очевидно, й

треба датувати початок третього, зрілого етапу в творчості Лесі Українки” [1, 29].

А разом із зрілістю приходить і відвертість. І нітрохи не слід боятися щирості письменника, який свої найпотаємніші мрії та бажання сублімує в літературних творах. Саме щирість і відвертість свідчать про найвищу міру таланту, коли душа творця вступає у прямий діалог із реципієнтом. Саме категорія щирості й зближує остаточно двох митців слова, саме її міра дозволить об’єктивно порівняти й наблизитися до відповіді на поставлені у назві статті питання.

**Питання перше:** якому богу служити? Коли його ставив, мав на увазі ікони, до яких молились українські письменники, аби реалізувати свій громадянський обов’язок. При цьому добре пам’ятаю про те, що обов’язок – не повинність, а стан душі митця. Відоме “іду поміж люди” Коцюбинського – модерніста (абсолютно “чистого” з погляду моральності) свідчить про те, що суспільний ідеал, бажання служити своєму народові є невід’ємною часткою творчого дискурсу письменництва початку ХХ століття. Але не слід забувати, що той же Коцюбинський у не менш відомих листах до Панаса Мирного заявить про необхідність згадати й про іншу частку – служіння мистецтву. А це – ніщо інше, як зміну курсу української літератури. І новела “Цвіт яблуні” – яскравий тому приклад.

Отже, ікона №1 – народ, ікона №2 – мистецтво, краса. Про народницькі ідеали Лесі Українки написано більше, ніж досить, як у дореволюційному, так і в радянському літературознавстві. Народництво Винниченка – під сумнівом. Хоча, якщо судити за шкільною програмою (новели “Суд” і “Салдатики!”), то і йому за 10 років “незалежності” нависли цей ярлик у свідомості вже “вільного” й “демократичного” юнацтва<sup>2</sup>. І це, незважаючи на масу публікацій у фахових виданнях.

А от щодо мистецтва як краси... Тут справа складніша. Леся Українка, безсумнівно, “талановита, геніальна, третя за часовими мірками, після Шевченка і Франка, у рейтингу українських пророків” і т.д. Цей ряд можна було б продовжувати. Нагадую, я нітрохи не іронізую – характеристики істині, незаперечні. Але чомусь, за словами Д. Донцова, вона, хоч “на цілу голову переросла хистом майже всіх сучасних українських письменників, а лишилася дивно незрозумілою, хоч і респектованою. Поетка незвиклого у нас темпераменту захоплювала читачів менше, ніж численні дії тіпогес літератури. Вона мала ледве чи не найглибшу освіту в крузі товаришів пера, а зісталася особою, якою найменше займалася освічена критика. Людина інтенсивного шукання і впертої думки не прикувала чомусь до себе особливої уваги тих, що цікавилися тайнами поетичної творчості” [4,

150]. Не буду грішити – після виступу безапеляційного літературного критика (а це більше 80 років тому) не лише багато води сплигло, але й зроблено чимало. Особливо, як зауважувалося вище, в останні роки, коли рамки літературознавства значно розширилися і соціологізаторські підходи змінилися герменевтичними, психоаналітичними, етико-естетичними, гендерними студіями, які уможливають наблизитися до таїни таланту, досягнути найпотаємніші секрети творчого доробку письменника, у тому числі й виявити ставлення митця до концептуальних питань його доби. Для В. Винниченка, якого соцреалістичне літературознавство з відомих політичних причин обминало, а діаспорне, до Г. Костюка, з тих же міркувань ігнорувало, це завдання теж не видається анахронізмом і дасть змогу додати ще один, звичайно, не останній, штрих до портрета письменника.

Леся Українка після півторадесятилітнього реалізоцентризму, коли місце письменника в літературі визначало його ставлення передусім до наболілих проблем народу, якому він служить, сентиментальним виявам його романтичної, багатой на почуття душі та закликає до його звільнення від соціальних та національних пут (останнє – рідше), звертається до образу митця – особи самодостатньої в силу свого таланту, митця, котрий залишає після себе цінності, що належать вічності. Серед багатства таких образів хочу виділити два, найбільш, на мою думку, показових для реалізації поставлених завдань. Це скульптор Річард Айрон із драматичної поеми “У пуші” та Орфей із драматичної легенди “Орфееве чудо”. Саме ці персонажі стали втіленням багаторічних роздумів поетеси над проблемами свободи творчості й суспільного обов’язку митця.

Особливо виразно виявляється протистояння цих самоцінних сил у драматичній поемі. Не вдаючись до переказу фабульних перипетій, відзначу, що “У пуші” – це прекрасний зразок модерної драми, де поставлені митцем проблеми розв’язуються за рахунок виявлення глибинних пластів психології персонажів. Конфлікт драми має дві іпостасі: **зовнішню** – протисояння Річарда й пуританської громади, цілком підпорядкованої облудливому проповіднику Годвінсону, та **внутрішню** – з одного боку, бажання здійматися “*все вище й вище на крилах мрій*” [7, 236], з іншого усвідомлення того, що людина, окрім високих почуттів, потребує ще й хліба насущного.

*“Так, замість мрій тут потребують хліба!*

*І я за се в них каменем не кину...”* (тут і далі виділення мої – М.С.),

– з боєм скаже Річард своїй матері. Та якщо протистояння ідеалам, що сповідуються громадою, не є проблемою для сміливого юнака, то сумніви у власних – приносять справжній біль:

*Але я жив серед краси і мрій.*



*Все вище, вище й вище я здіймався  
на крилах мрій – тепер упав на землю...*

*Здається мрії зломлене крило...*

*А як воно плескало буйно!* [7, 236]

Подібну драму переживає й Орфей, коли пальці, які “обіймали колісь так ніжно чарівну сопілку...” [6, 352], зашкарубли від непосильної, але **необхідної** народові подвижницької праці. “Я збувся себе самого”, – з боєм заявить він Зету та Амфіону.

Внутрішній конфлікт роздирає й Корнія Каневича із Винниченкової п’єси. Драматург загострює його, поставивши Білого Медведя перед найскладнішим вибором – між мистецтвом і смертю власної дитини. Необхідність продати нескінчений шедевр подібна до смерті для художника. “Можеш?! – вигукує “глибоко вражений” Корній до Рити. – Не скінчить [і продати], одірвуть половину серця і кинуть? [...] А візьми всього мене тоді та й викинь” [3, 283–284]. Не менш безапеляційний і Василь з оповідання “Раб краси”, який жертвує усім: роботою, родинними зв’язками, коханням заради хвилики мистецької насолоди [2, 352–368].

Фабульні розв’язки вищезазначених конфліктів різні, а от їх розвиток дає змогу простежити за динамікою поглядів митців на поставлену проблему і відповісти на друге питання, поставлене у цій розвідці, **хто** зрештою **відвертіший**: Леся Українка із репутацією безгрішної щодо “рабів отих німих” чи Володимир Винниченко, який відстоював їх як революційний та громадський діяч, а в творчості, особливо у великих епічних творах та драматургії, віддавав перевагу іншим богам, аби ті, в свою чергу, створили рай для соціально та національно поневоленого народу.

Динаміка образу Річарда Айрона в драматичній поемі Лесі Українки засвідчує, що пуца душ, яку намагається красою заселити скульптор, нездатна ту красу приймати.

*“Ні, пуца ся мене найменш лякає (...)*

*Тут між людьми ростуть лихі терни”, –*

з боєм констатує Річард духовний занепад у середовищі пуритан, котрі освоюють нові землі. Чи є вихід у такій ситуації для справжнього митця? Відчувається, що відповідь на це питання нелегко дасться поетесі, лірична героїня якої довгі роки сповідувала тяжке сізифове “Я на гору круту крем’яную...”. Відповідь на нього дає не лише слово, а й пафос, який виражає найпогаємніше. Вихід один – служити красі, мрії, аби не зрадити свого хисту. Це і є щастя.

*“... в урочистий час роботи*

*ми не на грішнім світі живемо, –*

*навколо нас тоді країна мрії,  
те “царство на землі”, якого  
даремно довго так шукають люди” [7, 247], –*  
заявить Річард Джонатану, своєму другові, який піддався суєті земній, і зрадив при цьому мрію. Більше того, у висловлюваннях геніального скульптора з’являються гедоністичні мотиви:

*Що ж, годі вже мені нещасним бути,  
доволі вже того плачу, й ридання,  
і стогону, і скреготу зубів.  
Земля не пекло, люди не прокляті,  
і радощі не гріх, а божий дар” [7, 247].*

Чи відповідає позиція героя твору авторській? Незважаючи на те, що у первісному варіанті II дії твору мотив несумісності “святого хисту” й утилітарних потреб юрби звучав виразніше:

*“Служу я тільки хистові й красі,  
А більш нікому. Як артист, я вільний...” [7, 661], –*

Леся Українка в остаточному варіанті драми не знімає категоричних ноток.

*“Думаю, що в світі кожен  
своє завдання має і – свій хрест” [7, 257], –*

визначить свою позицію Річард у розмові з Едітою. При цьому хрест для героя – це “хист і мрія”. Показово, що слова ці звернені до матері. У цьому разі вони виражають конфлікт поколінь, котрий, як відомо, на межі століть виявлявся особливо гостро. І звучать абсолютно ствердно. Тож, незважаючи на досить драматичний фінал твору (Річард, втомившись від боротьби, втрачає надію на повернення мистецького натхнення), позиція поетеси на боці мистецтва як краси. Вкладена в уста Антоніо, вона звучить як заклик:

*Життя і мрія в згоді не бувають  
І вічно борються, хоч миру прагнуть.  
А в skutку боротьби – життя минає,  
А мрія зостається. Се ж то й значить:  
Pereat mundus, fiat ars! [7, 318].*

У Лесиному перекладі з латини це звучить: “Хай згине світ, а хист хай буде!”

Не менш виразний у постановці проблеми й Володимир Винниченко. В аналізованій драмі аж до фінальної сцени реципієнт перебуває у постійній напрузі, відчуваючи, що автор безапеляційний у ставленні до “чистого мистецтва” як панацеї для творця. Корній Каневич не може зрадити свій мистецький витвір і жертвує заради нього створінням беззахисним – власною дитиною. Якщо Білий Медвідь і переживає душевні муки, то стосуються вони

передусім його підсвідомих потягів до дружини, право власності на яку викликає божевільні ревності. (Ці почуття можна було б назвати любов'ю, якби твір належав до реалістичного дискурсу. Символістична ж сутність драми дає змогу відмежуватись від мелодраматичних картинок, які, ніде правди діти, роблять п'єсу по-справжньому читабельною і привабливою для театралів – недарма саме цей твір разом із п'єсою “Брехня” приніс Винниченку європейське визнання; це, на відміну від драм Лесі Українки, які й сьогодні ще чекають на свого режисера).

Незважаючи на видиму першорядність, в експерименті В. Винниченка Корній виконує якраз другорядну функцію – функцію лаборанта, який підносить реактиви або ж власне реактива, а ось каталізатором для реакції є Сніжинка, котру автор змальовує як втілення досконалості. Саме їй належить у творі місія захищати ідею служіння вищій красі, яка нічого спільного із земними потребами людини не має. У її словах ні крихти сумніву у власній правоті: *“Артист має бути вільним од усього і жерцем тільки краси”* (280). Аргументуючи свої позиції, вона звертається навіть до української історії: *“Ех, славне було колись Запоріжжя! (...) було колись в українців таке військо. Яке не знало сім'ї. Це були рицарі війни і краси! Коли чого хочеш добути, то мусиш все йому віддати. От всім артистам Січ Запорізьку установити. Киями того, хто одружиться”* [3, 280–281]. І подібних висловлювань з її боку в п'єсі більше, ніж досить. Вони шокують, дратують своєю відвертою зневагою до загальнолюдського. В одному з діалогів із Корнієм це особливо помітно: *“Артист є жрець, артист – весь краса повинен бути, весь! Пелюшки, горщечки, коліски – це не його справа! Двом богам не служать! Хто хоче бути великим артистом, той не повинен бруднити себе. Ну що з того. Що помре ваш Лесик? (...) Ну, не стане на світі шматочка м'яса, яке кричить, робить неестетичні штуки і... і в'яже людей. А замість того ви стаєте вільним, легким, ви всі сили даєте тому, що вічне, що вище м'яса!”* [3, 292].

У подібній ситуації, коли на рецептивному рівні вибір позиції, ставлення до зображуваного залежить як від письменника, так і від читача, автор-експериментатор має довести свій дослід до кінця. Винниченко виходить із неї переможцем. Чого не скажеш про ідею. Вона завдяки останньому мазкові талановитого драматурга – розрізане Ритою готове полотно Корнія, що символізує собою трансцендентне мистецтво, – терпить повне фіаско. А це означає, що автор зробив свій вибір на користь гуманістичної сутності одного з найзагадковіших виявів людського духу.

Як бачимо, і Леся Українка, і Володимир Винниченко чутливо ставилися до питань, поставлених часом. Їхні відповіді на них знайшли відбиток у

непересічних зразках мистецтва слова. Відповіді досить щирі. В усякому разі звинуватити в штучності, надуманості письменників не можна. Чи дає це відповідь на друге питання: хто відвертіший? Порівняльний аналіз засвідчив, що гострога думки присутня в обох авторів. У неоромантичної Лесі Українки вона добре відчувається на символічно-алегоричному рівні. У неореаліста Володимира Винниченка, який послуговувався символістською естетикою, – і на рівні фабули. Остаточну ж відповідь на нього, думаю, слід шукати не лише в творах, а й у глибинах душ двох таких різних і в той же час таких схожих митців, для яких головним у житті було слово, котре несе людям радість спілкування з прекрасним. Але то вже тема іншої розмови.

#### ПРИМІТКИ

<sup>1</sup> Це, звичайно, іронія. Адже уважне прочитання текстів письменника засвідчує лише постановку “відхилених” від норми проблем, експерименти над їх впровадження в життя, а нітрохи не результати, які, власне, й говорять про позицію автора.

<sup>2</sup> Нітрохи не “натягнуто” – викладацька практика

#### БІБЛІОГРАФІЯ

1. Агеєва В. Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації. – К., 1999. – С. 29.
2. Винниченко В. Раб краси // Винниченко В. Краса і сила. – К., 1989. – С.352-368.
3. Винниченко В. Чорна Пантера і Білий Медвідь // Винниченко В. Вибрані п’єси. К., 1991. – С. 283-284. Далі, посилаючись на це видання, вказуватиму лише сторінку в тексті.
4. Донцов Д. Поетка українського рiсорджiменту (Леся Українка) // Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики XX ст.: У 3-х книгах. – Кн. 1. – К., 1994. – С. 150.
5. Євшан М. Боротьба генерацій і українська література // Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика. – К., 1998. – С. 53.
6. Леся Українка. Орфееве чудо // Леся Українка: Твори в 2-х томах. – Т. 1. – К., 1986.
7. Леся Українка. У пущі // Леся Українка: Твори в 2-х томах. – Т. 2. – К., 1987.

#### ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

**Михида Сергій Павлович** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

*Наукові інтереси:* драматургія Володимира Винниченка, історія української літератури кінця XIX – початку XX століття, проблеми психології творчості.

## ВМИРУЩІ ПЕРСОНАЖІ МАЛОЇ ПРОЗИ В.ВИННИЧЕНКА: НОМО NEGANS

Анфіса ГОРБАНЬ

У статті розглядаються смертальні ситуації у малій прозі В.Винниченка. Поведінка героїв аналізується у рамках романтичного та вітаїстичного сценаріїв, у яких смерть як протиставлення життю обертається його доповненням і навіть умовою досягнення щастя, свободи, автентичності людського існування.

The article deals with the mortal situations in V.Vynnychenko's short stories. The behaviour of the characters are considered in the light of romantic and vitalistic models in which death as an opposition of life turns into its addition and even the condition of comprehending happiness, freedom and authentic human existence.

У повісті В.Винниченка “На той бік” читачеві адресується риторичне запитання: “Що може злякати людину, яка завтра, сьогодні, через годину, через хвилину може загубити найцінніше – життя?” [3, 96] Зворотна градація часу в наведеній цитаті яскраво констатує ту неунікність, яку не перевершить жоден інший страх, – неунікність смерті. Смерть як найбільше зло, котре не можна перемогти, стала основним об’єктом художнього дослідження у багатьох творах письменника. Характерно, що автора цікавить не стільки сам факт смерті, скільки його психічне оточення: усвідомлення, страх, прийняття або бунт, смерть як безвихідь або єдиний вихід. Тому летальність “убієнних” немовлят, не свідомих своєї участі, надається письменнику для літературно-психологічних студій не стільки смертальності, скільки почуття провини та відповідальності. Зазначений мотив, що пов’язується багатьма дослідниками, зокрема, із власним життєвим досвідом Винниченка [7], залишає поза собою ще цілу галерею персонажів-покійників, що мали місцем свого “літературного проживання” і малу прозу письменника. Смертю головного героя закінчуються “Федько-халамидник”, “Жумедія з Костем”, “Талісман”, “Промінь сонця”, “Салдатики!”, “Студент”, очікуванням трагічної розв’язки сповнені “Момент”, “Зіна” та інші оповідання. Чи варто віднести і їх до емпіричних спостережень автора, перенесених на папір?

“Ніщо не створюється із нічого; цей закон органічної природи застосовують без тіні сумніву до літературної творчості: персонаж може народитися тільки із живої людини, – іронізував Р.Барт, заявляючи: – Це вкрай однобокий погляд на психологію. По-перше, персонаж може народитися не лише із живої людини, але й із чогось зовсім іншого: із афективного імпульсу,

з бажання, з опору або навіть простіше – з того чи іншого внутрішнього балансу сил у трагедії. А головне, якщо зразок і наявний, зв'язок між зразком і персонажем зовсім не обов'язково є аналогічним(...)"[1, 227].

Навряд чи мортальний фінал багатьох творів В.Винниченка, навіть опертий на реальні факти, задіяно лише заради сумної статистики того часу або покладання вини за неї. Смерть його персонажів далека і від того, щоб бути просто зручним виходом для автора, котрий лінується писати епілог. Постає питання: який зміст приховує категорія смерті у світі не дійсному, а змодельованому творцем? Які авторські інтенції, які підсвідомі сценарії письменника втілюють Винниченкові "morturi" на арені оповідань? Який сенс або його відсутність несе їхня вмирущість для читача?

Щоденникові записи Винниченка свідчать про те, що питання смертності людини не лишило його байдужим. Це була стурбованість в суто гайдегерівському, екзистенційному, розумінні тривога, яка запитувала про сенс існування: "Коли думаєш, що померли такі генії, як Ньютон, Гете, які так багато дали людству, які були такі великі, а померли так само, як мільйони нікому не відомих людей, – померли, зникли й ніколи не знатимуть, як ми тепер живем, які зміни сталися на землі, – то чому бере туга, коли про це думаєш? Чого так сумно, тоскно й образливо стає, коли думаєш, що мільярди людей жили і зникли невідомо для чого й навіщо?"[4, 66–67] Очевидно, що тоскно й образливо В.Винниченку було не тільки за мільярди людей, але насамперед – за себе. Відкидаючи віру в Бога як самообман, зумовлений бажанням людини продовжити життя хоча б духовної своєї істоти, шукаючи глузду й доцільності у власному існуванні поза будь-якою вищою волею, намагаючись якщо не знайти, то встановити правила гри, Винниченко мучився, усвідомивши те, що не піддається ні волі, ні пізнанню, те, що не можна контролювати: "Я мушу жити такий-то перебіг часу.(...) З цим фактом нічого не зробиш. А коли б і зробив, то разом з ним зникли й усі інші я" [4, 116–117]. Не схильний до суїциду, залюблений у життя, Винниченко-письменник намагався моделювати смерть своїх літературних героїв, прагнучи наблизитись до того, що за межами реального, – досвіду власної смерті. Адже, як писав А.Камю, "у нас немає досвіду смерті, а усвідомленим повною мірою можна назвати лише те, що безпосередньо пережите. Ми знаємо про чужу смерть, але цей досвід – підробка, він поверхневий і непереконаливий" [5, 28]. Уявні ситуації художнього світу Винниченкових героїв фіксують шлях, на якому смерть як протиставлення життю обертається його доповненням і навіть – необхідною умовою щастя, свободи, автентичності людського "я".

Умовно можна окреслити дві основні іпостасі персонажів-смертників у малій прозі В.Винниченка, два не надто дискретні в часі та застосуванні, але

досить виразні своїм філософським наповненням мортальні сценарії: романтичний та віталістичний.

**1. Романтичний сценарій.** Ортега-і-Гассет писав: “По той бік будь-яких історико-літературних визначень романтизм означає (...) допояняйне усвідомлення того, що життя – не реальність, яка зустрічає на шляху певне число проблем, а реальність, яка сама по собі завжди проблема”[6, 311]. У романтичному сценарії смерть – це подвиг, жертва, доказ власної правоти, останній спосіб впливу, зрештою – уникнення буденності або несправедливості життя. У будь-якому випадку це не смерть від грипу або від старості, позбавлена телеології. Навпаки: вона мусить мати якийсь вищий альтруїстичний сенс, окрім звільнення людства від власної персони. Це фінал, який надає персонажу мученицького ореолу або героїчної сакральності. Цей “morituri” – не гладіатор, але альтруїст та Месія. Навіть його суїцид трактується як латентне, непряме вбивство, скоєне суспільством. Навіть його трагічна загибель намагається неодмінно бути корисною цілому людству, вона відмовляється бути безглуздою. У цьому є щось по-дитячому егоцентричне (світ не зможе обійтися без мене) та по-біблійному жертвне (невинна кров як викуп за людські гріхи).

Яскравим прикладом може слугувати оповідання В. Винниченка “Студент”(1907). Чутка, що село підпалили студенти, ставить головного героя у ситуацію, коли він має відповідати за нескоеений злочин: селяни готові віддати його стражникам, хоч шойно слухали його агітаційну “проповідь” зі слезами та згодою. Одне слово “студент” змінило довіру на ненависть. Характерно, що цей персонаж і надалі фігурує у творі як “чужий чоловік”, що, з одного боку, відмежовує його від того імовірного студента-палія, але з іншого боку, є досить символічним виразом інакшості, неможливості стати “своїм” для знедолених та озлоблених людей. Катастрофою, що спонукає до самогубства, для героя є не перспектива арешту, а втрата довіри селян: “Чужий же чоловік дрижачою лівою рукою потер лоба, потім, повернувшись до людей, з болючим непорозумінням повів по їх очима й закричав:

– Та не може, не може ж сього бути! Як ви можете не вірити? Чим же доказати вам?.. Глядіть! — Він підніс руку з револьвером до виска, вона злегка здригувалась, і револьвер блискав. В гурті хтось ойкнув. — Глядіть: на ваших очах я прострілю собі голову, щоб ви повірили мені. Тоді повірите? Повірите, що не ворог я вам?”[3, 103]. Таким чином, жертва власним життям у цій ситуації є доказом правоти і стимулом до дії. Після самогубства студента люди “схаменулись, з жахом кинулись до чоловіка; нахилились до його, пили очима його кров, що мішалась з водою й брудом землі, одхилялись і, стурбовані, говорили, дивились в очі один одному і знов звертали свої очі на чужого чоловіка. А від його, від крові сього чужого чоловіка, від задубілих рук його

ішло їм в душі гострим туманом те, чого він ждав від їх: вони вже вірили йому” [3, 103]. Жах, стурбованість, вплив та віра – ось те, що стає результатом і сенсом цієї смерті, і такий сценарій (невинна жертва розплачується за чужі гріхи та відсутність у людей віри) мало чим відрізняється від біблійного розп’яття.

Романтичний пафос смерті, яка переконує і пробуджує до дії, фінал альтруїста й мученика не літературного, а дійсного обмірковувався В. Винниченком під час досить болісних для його чесності із собою переговорів з більшовиками у серпні 1920 року. Рішення поставити таку крапку у своїй політичній кар’єрі фіксують рядки щоденника, писані у Москві: “Дійсна чесність з собою не може зупинятися навіть перед жертвою життям. Закон великого інстинкту громади вимагає від мене такої жертви. Моя смерть повинна бути жертвою для історії визволення нації. Вона повинна стати прапором, під яким має далі проводитись велика боротьба за визволення” [3, 324].

Отже, мортальність персонажів Винниченка у такому романтичному вимірі – це ще й доказ їхньої чесності з собою, і така жертва розглядається автором як останній козир, останній спосіб зберегти своє “я”, сказавши обставинам “ні” – рішуче і неспростовне (за відсутності щойно померлого опонента). Еріх Фромм у “Революції надії”, шукаючи відповідь на питання “що означає бути людиною?”, серед визначень, альтернативних *Homo sapiens*, називає, зокрема, *Homo negans*. Це “людина, здатна сказати “ні”, коли більшість людей говорить “так”, коли це потрібно для виживання чи для успіху. З урахуванням статистики людської поведінки, – зауважує Е. Фромм, – людину слід було б скоріше назвати “людиною, що каже “так”. Але з огляду на людський потенціал людина відрізняється од усіх тварин своєю здатністю сказати “ні”, своїм ствердженням істини, любові, цілісності, навіть ціною життя” [8, 160]. Це визначення добре пасує героям-смертникам Винниченка.

Здатність *Homo negans* говорити “ні” всупереч очікуванням і тиску обставин цілком вкладається у категорію свободи. Доведена до абсолюту, вона стає незалежністю не лише від зовнішніх детермінацій, але й від самої людини, її інстинкту життя. Романтичний персонаж не боїться вмерти – він боїться вмерти безглуздо, надаремно, без якоїсь вищої мети. Бо чи ж здатна переважити така “безплатна смерть” волю до життя? Наступний сценарій – віталістичний – підходить до розуміння смертності не як чогось красивого, високого, сакрального, а як нонсенсу, абсурду.

**2. Віталістичний сценарій.** Якщо попередній герой-смертник оскаржував – ціною власного знищення – неможливість диктувати світові свою волю та шкалу цінностей, то в цій моделі мортальної ситуації персонаж не визнає нічого, що можна було б “вотрувати” за власне життя. Смерть, а надто спровокована, видається йому безглуздою, позбавленою сенсу безвідносно



до її героїчного чи буденного контексту. А проте усвідомлення власної смертності для людини віталістичного світовідчуття виливається у поцінування життя, кожної його хвилини, наповненої сенсом неповторності й вартістю минулості. Перспектива близької смерті змушує гостріше відчувати життя.

Герой оповідання В.Винниченка “Момент” має таку перспективу: його можуть убити при нелегальному переході кордону. Це скидається на якесь непорозуміння, свідомість персонажа відмовляється серйозно розглядати можливість смерті: “І, пам’ятаю, мені раптом стало страшенно смішно: я – мертвий. Ці мушки, Семенова спина, конячинка, на якій підстрибувала – комічно і гупо якимось шлейка, Семенова шапка з прогризеним верхом і ... я – будучий мертвяк”[3, 120]. Кордон між державами поступово наповнюється у творі конотаціями кордону онтологічного – між буттям і небуттям. Тасмничий ліс, що ховає в собі цю межу, можливо, останню, та, з іншого боку, відкрите поле є символічними паралелями смерті та життя: “Я жадливо дивився туди, в залите сонцем поле, на краю якого стояв цей тин /метафора лісу як перешкоди. – прим. А.Г./, і чув, як мені якось тісно, нудно, неспокійно”[3, 121].

Оповідь від першої особи дає автору можливість надзвичайно тонко розглянути суб’єктивні відчуття персонажа, позначені відтепер настроєм смерті: “І, пам’ятаю, коли мене хитало, я здавався собі трупом, який везуть уже від кордону”[3, 121]. Нелегальний перехід через кордон разом із панною стає для героя перемогою страху смерті та утвердженням життя. Ретроспективна нарація, що позбавляє читача невідомості та очікування розв’язки, зосереджує всю увагу на скрупульозному аналізі всієї палітри почуттів персонажа. Спочатку це усвідомлення абсурду: “Ми – двоє людей, загнаних другими людьми, – сидимо і маємо зараз через щось іти ще до якихось інших людей, що десь стоять у цьому лісі серед його кохання і ждуть нас з смертю в руках”[3, 130]. Інстинкт самозбереження бунтує: “Але пам’ятаю, не було нічого по всій істоті: ні страху, ні суму, ні жалю, тільки одне величезне напруження, одне велике наближення до чогось фатального, неunikного, один якийсь величезний пульс протесту, боротьби всієї істоти з цим призначеним, неминучим”[3, 131].

Скінченність життя для героїв оповідання зумовлює вивільнення інстинктів, вихід з-під влади лицемірних суспільних обмежень. Винниченко акцентує на цій відродженій бестіарності: в очікуванні смерті Муся у сприйманні оповідача “здавалась якимось дивним прекрасним звіром, сильним, напруженим, диким” [3,132]. Парадоксальним чином тільки наближення до “таємної вогкості смерті” робить можливим “щастя крові, мозку, нервів, кісток (...), найвище щастя народження, народження не з сліпими, а з одвертими, видющими очима душі”[3, 133].

Якщо в попередньому, романтичному, сценарії негачія смерті виявляється проекцією волі персонажа на майбутнє – майбутнє, в якому вже немає цієї людини, але продовжує діяти її жертва/подвиг/заповіт, то у сценарії віталістичному смертність вияскравлює теперішнє. Смерть стає горизонтом сьогодення, за яким немає нічого, точніше кажучи, є Ніщо. Це межа, яка стирає навіть відмінність між добром і злом, оскільки єдиним вагомим протиставленням виявляється опозиція “живе – мертво”. Головний герой повісті В.Винниченка “На той бік”(1924) доктор Верходуб знаходить “краплину мудрості”, яка пов’язує вмирущість та щастя: “Май на годиу від себе смерть – і ти побачиш, як на цьому віддаленні кожний мент життя стане тобі самоцінним, неповторним, прекрасним. Все любе, все благословенне, що живе, навіть твої страждання, твій сором, ганьба, поневіряння”[3, 197]. У щоденнику письменника знаходимо багато свідчень того, що це була саме його “краплина мудрості”: до внутрішніх (суб’єктивних) умов щастя Винниченко зараховує такі:

“Живи так, наче ти маєш через тиждень померти.

Відчувай кожну фарбу, лінію, звук, пам’ятаючи те, що це ж є елементи життя і неповторні моменти.

Щодня будь з людьми таким, яким би ти був з ними перед смертю”[4, 70]. Цей запис датовано 1921 роком. Шість років відділяє його від появи праці “Буття і час”(1927) М.Гайдегера, одного із засновників екзистенціалізму. Його ідеї дуже нагадують ситуації у Винниченкових творах: німецький філософ розглядає смерть як підвалину часу, а тимчасовість як внутрішнє переживання людини, яка здатна звільнитися від “ідолів суспільного буття”, лише усвідомивши свою смертність.

Віталістичний сценарій у малій прозі В.Винниченка “спрацьовує” і тоді, коли розв’язка оповідання невтішна. Так, герой новели “Промінь сонця”, в’язень, якого ведуть до страти, зрештою помирає – але не на шибениці, перед якою він “стояв (...) з похиленою головою й покійрно чекав своєї черги”[2, 537]. Навіть смерть іншого засудженого не вивела його з апатії, він справляв враження людини, цілком байдужої до власної долі, людини уже покійної: “Се не було лице живої людини. Очі не були живими очима, вони нічого не бачили, вони помирали вже по дорозі, може, вже в тюрмі почали мерти”[2, 537]. І лише промінь сонця привів його до руху, до усвідомлення, що йому нічого втрачати. З його “очей дивом якимсь зникло тупе, сонне безуміє, все лице немов зразу схудло, тіло витягнулось, налилось неспокійним рухом”[2, 538]. Його було застрелено при спробі втечі, спробі безнадійній, але не безглуздій, адже у цей короткий відрізок часу герой жив своїм бунтом, своєю волею до життя.

В екзистенційному прочитанні його вчинок – не просто відчайдушність смертника, а єдиний спосіб справжнього існування – протидія обставинам,

реалізація свободи як людської сутності. Дорога, якою вели в'язнів до шибениці, асоціюється із людським життям, пасивним, неавтентичним, анонімним (на відміну від конвою, головний персонаж навіть не має імені, фігурує у творі як "високий"). Він іде так, як всі, нічим не виявляючи своєї інакшості. Але якими абсурдними видаються його обминання калюж, спроби захиститися від вітру на шляху до загибелі. Це метафора людського життя: як писав А. Камю, "люди живуть так, ніби нічого про смерть не знають"[5, 28].

Смертність не підлягає скасуванню, але, як демонструють ситуації, змодельовані в аналізованих творах, вона піддається негації: чи то романтичній, що намагається знайти сенс у "бартері" смерті на якесь загальне благо, чи віталістичній, що знаходить цінність життя перед лицем "Ніщо". Усвідомлення близької смерті дає героям Винниченка свободу, яку можуть мати тільки *morituri*: за межею страху з'являється *Nono pegans*, людина, здатна сказати "ні" обставинам, здатна бунтувати всупереч абсурдності цього бунту, утверджуючи власну свободу та автентичність. У щоденнику письменника знаходимо: "Не страхатися хвороб і смерті, це – досягти незалежності й волі від найбільшого зла. Вчинити бунт проти одвічних інстинктів і нахльостати по морді ідолів, – це вступити в боротьбу з силою, яка пустила тебе в життя не питаючись, і мучить тебе не каючись, і забере в тебе життя, не потребуючи твоєї згоди. Так сміюся ж я навіть з цієї сили і, поки не віднята в мене ця здатність, буду сміятись якраз з цього моменту. Але сміх потребує вправи"[4, 216], – зізнається Винниченко. Можливо, змодельовані в його творах мортальні ситуації якраз і були такими вправами – як для автора, так і для читачів.

#### БІБЛІОГРАФІЯ

1. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. – М.: Прогресс, 1989. – 616с.
2. Винниченко В. Краса і сила. – К.: Дніпро, 1989.
3. Винниченко В.К. Раб краси. – К.: Веселка, 1993. – 383с.
4. Винниченко В. Щоденник. Т. II. (1921-1925). – Едмонтон, Нью-Йорк: КІУС, 1983.
5. Камю А. Миф о Сизифе; Бунтарь.–Мн.: ООО"Попурри", 1998. – 544с.
6. Ортега-и-Гассет. Х. Письмо к немецкому другу.// Современная философия: Словарь и хрестоматия. – Ростов-на-Дону: Феникс, 1996.
7. Панченко В. Будинок з химерами. Творчість Володимира Винниченка 1900–1920рр. у європейському літературному контексті. – Кіровоград, 1998. – 272с.
8. Фромм Е. Революція надії./ Сучасна зарубіжна соціальна філософія. Хрестоматія: навч. посібник. – К.: Либідь, 1996. – 384с.

#### ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

**Горбань Анфіса Василівна** – аспірантка кафедри української літератури Житомирського державного педагогічного університету ім. Івана Франка.

*Наукові інтереси:* проза В.Винниченка, психологія творчості.

## РОМАНИ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА “ЧЕСНІСТЬ З СОБОЮ”, “ПО-СВІЙ!” ТА “БОЖКИ” В КОНТЕКСТІ “ДОСТОЄВСЬКИХ” ПИТАНЬ

Інна КОШОВА

У статті розглядаються романи В.Винниченка “Чесність з собою”, “По-свій!” та “Божки” у контексті “достоевських” питань.

V.Vinnichenko's novels “Togesar with honesty”, “Po-sviy”, and “Idols” are examined in the article in the context of “Dostoyevskiy's questions”.

Один з найбільших винниченкознавців – Г.Костюк, визначаючи аспекти вивчення Винниченкової спадщини, називає тему “Винниченко і Достоевський” – одну з найактуальніших і найменш досліджених. Львов-Рогачевський, Арабажин, Ольмінський, Воровський - критики, що досліджували свого часу мотиви Ф.Достоевського у творчості В.Винниченка. На сучасному етапі ґрунтовне дослідження “достоевських” питань запропонував В.Панченко. Він проводить аналогії між романами Достоевського й п’єсами та романами Винниченка. Тема ця досить цікава. А тому розглянемо романи Володимира Винниченка “Чесність з собою”, “По-свій!” та “Божки” і порівняємо їх з романом Достоевського “Злочин і кара”.

Творчість Ф.Достоевського мала великий вплив на В.Винниченка. Твори російського письменника ставили складні, непосильні питання. Найбільше хвилює тут “надмірна сила межово напруженої думки, що б’ється і пульсує у подіях, вчинках, зіткненнях завжди незвичайних дійових особистостей, які завжди пристрасно розмірковують, страждають” [1, 3]. Талант Достоевського можна порівняти хіба-що з талантом Шекспіра. Він “оголив” душу людини, надзвичайно глибоко сприйняв моральну й соціальну дисгармонію. Негармонійна, “хвора” дійсність штовхала Достоевського до думок про перетворення суспільства “минулих часів”, про поділ людей на Наполеонів і жертв, про пошук способів глибокого морального й соціального оновлення. Відбувши каторгу, Достоевський стикається не тільки із соціальним лихом (реформа не дала очікуваних результатів, настав час кризи), а й з особистим (померла його дружина і брат). В одному з листів він писав, що все його життя розламалося, все стало навколо холодним і пустим. Саме в цей складний період був написаний роман “Злочин і кара”(1865-1866), роман гнітючої самотності, важких думок і надзвичайних експериментів.

Винниченко і Достоевський були дуже різними. Не тільки епоха розділила їх (60 – 70 рр. XIX ст. і 20-ті рр. XX ст.), а й життєві позиції. Достоевський був проти революційних перетворень світу. Єднання з Богом, добро, витворення із себе людини - ось шлях до щасливого життя. У нього не людина залежить від світу, а світ від людини. “Свет надо переделать, начнем с себя” [2, 284].

В особі ж Винниченка поєдналися революціонер-практик і художник. Перший був у рядах революціонерів соціал-демократів, був захоплений соціалістичним міфом про перетворення світу. Другий був надзвичайно чутливим до несправедливості й лицемірства. Викривав приховане в собі й оточення, замислився над мораллю творців революції. Але, незважаючи на таку відмінність життєвих позицій, письменники стали близькими в обговоренні найскладніших життєвих питань.

Епоха, коли були створені романи Достоевського, характеризувалася очікуванням майбутніх потрясінь. Пророчі думки Достоевського почнуть збуватися на початку XX століття. Свідком цих пророцтв стане Винниченко, творчість якого відбила трагедію розгубленої епохи й трагедію особистості.

Але не тільки життєві катаклізми привернули увагу Винниченка до “достоевських” питань, його цікавила творчість російського письменника (про це є згадки в епістолярній спадщині Винниченка). Головним підтвердженням спілкування між двома письменниками є твори Володимира Винниченка, де спектр розглянутих проблем засвідчує його діалог з Достоевським.

Винниченко був першим, хто “освітив життя і діяльність соціалістичних гуртків і партій” [3, 200], намалював “докладно і рельєфно, як ніхто до нього, в різні моменти і в різних умовах” [3, 200]. Він поставив питання моральності особистості в контексті партійної моралі, змалював середовище революціонерів, як пише В.Панченко, зсередини. Герої його романів - це люди з революційним минулим, активісти революції, які пройшли складний шлях і у фіналі прийшли до розчарування, переоцінки й нудьги. Винниченко бачив, що дійсність не відповідала соціалістичним гаслам. Творці революції відвідували публічні будинки, брехали, випивали. Все це не збігалось з великою мрією про переоблаштування світу. Зацікавлення Винниченка питаннями щастя, внутрішньої дисгармонії, перетворення світу й людини приводять його до творчості Ф.Достоевського. Таким чином, з’являються “достоевські” питання у творчості Винниченка.

Хто ж цей герой Достоевського, про теорію якого згадують герої Винниченка? Родіон Романович Раскольников – колишній студент юридичного факультету, пригнічений бідністю, голодом і внутрішніми терзаннями. Ми знайомимося з ним у його кімнаті, схожій на гроб, де він ось уже місяць лежить у “гнітючому збудженні” й “зосередженій тузі”. Якесь

жахливе й дике питання хвилює і мучить Раскольников. Воно зародилося в ньому, живе, розвивається, ніби поза його волею. Він вирішив убити стару процентницю, у якої заклав каблучку сестри. Але, коли розум його починає розмірковувати про те, він жахається: та невже те справді буде? Вбити процентницю означає поновити справедливість, адже від неї тільки всім лихо, вона висмоктує кров з бідних і наживається на вадах. Її життя нікому не потрібне й усім шкідливе, як життя воші чи таргана. Звичайна арифметика: “За одне життя - тисяча життів, врятованих від гниття і розкладу. Одна смерть і сто життів натомість...” [4, 100]. Величезна робота думки, внутрішня мука і боротьба, розтинання себе на шматки передують вчинку. Перед тим, як піти на вбивство, Раскольников створює цілу теорію про поділ людей на два розряди: “володарі”, наполеони, які мають право вирішувати долі інших людей, і “матеріал”, “нижчий” розряд, яким можуть пожертвувати наполеони. Ця теорія подібна до теорії Ф. Ніцше, який виділяє володарів світу й матеріал, отару. Раскольников уважав, що люди, які виходять із загальної колії, повинні бути злочинцями певною мірою, бо інакше вони не зможуть вийти, а залишатися у ній їм несила. Поділяє людей на два розряди сама природа (так каже й Ніцше). Нижчий розряд або матеріал потрібний лише для зародження собі подібних. Власне люди – це ті, що мають талант сказати нове слово. І якщо таким людям для своєї ідеї треба перейти через трупи й кров, то вони, внутрішньо, по совісті, можуть собі це дозволити (так робить Мирон, Дара, Таня, Хома, Вадим – герої романів В. Винниченка). “Первый разряд всегда – господин настоящего, второй разряд – господин будущего. Первые сохраняют мир и приумножают его численно; вторые двигают мир и ведут его к цели. И те и другие имеют одинаковое право существовать” [4, 283]. Життя виділяє певний процент на жертви. До цього процента належать проститутки, хворі, жебраки. І нічого не вдієш: такі закони життя, певну кількість недолугих треба відсіяти. “Такой процент, говорят, должен уходить каждый год..., чтоб остальных освежать и им не мешать” [4, 85–86]. Але у цей процент потрапляють Дуня, Соня Мармеладова, Поля (у майбутньому) і подібні. Не хоче Раскольников процента, бунтує, не хоче покірно сприймати життя, чекати “загального щастя”. Залишається тільки єдиний шлях – стати вище світу, вище його моралі, “зламати, що треба, раз назавжди” [4, 349], виплутатися із тенет необхідності, які владарюють у світі й сплутують людей. На такий крок здатні надзвичайні люди, єдині, що мають честь називатися людьми. Раскольников іде на злочин, щоб провести експеримент (“вошь ли я, как все, или человек? ... Тварь ли я дрожащая или право имею...” [4, 435]), перевірити свою здатність до злочину. В такий спосіб він намагається довести свою належність до розряду наполеонів. “Старушонка вздор! ... Не в ней и дело! Старуха была только

болезнь... я переступить поскорее хотел... я не человека убил, я принцип убил! Принцип-то я и убил, а переступить-то не переступил, на этой стороне остался... [4, 296].

Достоевський зобразив поєдинок людини із самою собою. Два різних “я” борються у душі героя, бісівське і боже. Навіть поділ на наполеонів і жертв – це поділ душі Раскольников. Одне його “я” мислить себе Наполеоном (“... Я... задушил... по примеру авторитета...” [4, 431]), а інше “я” дає ясно відчути, що Раскольников - не Наполеон. Він тільки хотів бути в цьому розряді. Тому така вистраждана його теорія, тому такий довгий шлях він проходить і врешті повертається до людей (значить, до “нижчого” розряду). Біда Раскольников в тому, що він тільки теоретично поділив людей, тільки на словах назвав старушонку “вошью”, до розуму цю думку не довів, не витримав своїх перших кроків, а тому не мав права дозволяти собі цей вирішальний крок. Саме в цьому визнавав Раскольников свій злочин.

Майже автоматичне вбивство процентниці (“старушонку черт убил, а не я...” [4, 435]) викликало появу нових смертей. Вони, як тріщини на склі, вже без волі злочинця з’являються одне за одним. Так Раскольников вбиває Єлизавету, сестру старої процентниці, ні в чому не винну, аналогічну до Соні Мармеладової душу. Сама Соня стала жертвою, страждає сестра Раскольникова – Дуня, помирає мати Родіона, не витримавши жаху усвідомленого злочину сина. Цим злочином Раскольников знищив самого себе. Це і є перша причина поразки Раскольникова. “...Хто вбиває себе, - пише Отто Вейнінгер, - вбиває увесь світ. Хто вбиває іншу людину, скоює найтяжчий злочин, бо в ньому він убив себе. ... Якщо не має вочевидь поняття “ти”, тоді й подавно не має ніякого “я”, не має взагалі нічого. ... Людина, яка відчуває свою індивідуальність, почуває себе і в інших“ [5, 188–189].

Він хотів перенести себе до розряду незвичайних людей, насправді ж він до них не належить. І це друга й основна причина поразки. “Постійне життя на вершинах” Раскольникову не під силу. По Ніцшеанській линві, протягнутій між звіром і надлюдиною, він не зміг пройти. Його падіння до людини проходить дуже довгим і болісним шляхом. На каторзі Раскольников звертається до Євангелія. Через осягнення Бога, через титанічну внутрішню роботу, через перетворення самого себе він здобуває очищення і полегшення.

Зовсім по-іншому закінчують свій шлях теоретичних шукань герої романів В. Винниченка. Мирон Купченко створює теорію, новий принцип життя – “чесність з собою”. Він дуже схожий до теорії Раскольникова. Купченко навіть попереджає, що треба все робити правильно, щоб не було так, як у героя Достоевського. Принцип цей полягає у тому, що людина повинна бути чесною насамперед із собою і свої дії узгоджувати не із законами суспільства, а із

законами своєї внутрішньої моралі. У всіх вчинках повинна бути гармонія думок, почуттів і дій. Якщо хоч один компонент не погоджений – робити не слід, бо власне сумління стане найжорстокішою каторгою. “Ти ж мучишся більше від того, що сама вважаєш гидким те, що робиш. ...Коли гидко, то хоч умри, але не роби!” [6, 55]. Через “чесність з собою” можна дозволити собі все, навіть злочин, “кров по совісті”. Так Мирон вбиває свою матір. Розум може дозволити такий вчинок, адже мати стара, дуже хвора, страждає і ніколи не видужає. Але почуття, душа не дозволять цього ніколи. Ось тому для вчинку треба погодити ці дві великі сили. Мирон погодив, а тому допоміг матері, звільнив її від мук, вкоротивши віку. Він “з великої любові вбиває, з чесності з собою” [6, 30], “довів думку до почуття й отруїв” [6, 29]. Мирон навчає і хворого невротика Тараса, як викрасти гроші в Кисельських і тим самим урятувати сестру від проституції. “Доведіть думку про злодія до самого кінця, себто коли думка про подлість буде тільки смішною. Але до того часу, поки самі вважаєте це подлостью, ні за що не робіть, хоч би й справді прийшлося помірати. Чуєте? Дуже погано потім буде. Згадайте хоча Раскольникова з Достоевського. Чоловік відважився на злочинство. А тут то власне злочинства й не повинно бути” [6, 123]. Грабує ж Кисельський селян і на муки совісті не хворіє, він чесний з собою, для нього це не є грабунок. Отже, навчає Мирон, треба “більше до себе прислухатись” [6, 124]. Але, відчуваючи, що Тарас повторить шлях Раскольникова, Мирон робить експропріацію сам. Ці двоє людей належать до різних розрядів. Мирон – до розряду наполеонів, а Тарас – до “матеріалу”. Мирон сильний, він узяв владу, дозволив собі встановити закони, поламав слабке й нікчемне, він залишився, а Тарас загинув. Тарас повстав проти дійсності, бруду, брехні, “поліз” у “нове слово”, як каже Раскольников, зробив із себе передову людину. Але на цьому закінчилося, бо люди цього розряду “далеко ніколи не йдуть” [4, 285]. Вони самі себе покарають (Тарас знищив себе), людям вищого розряду, за словами Раскольникова, не слід навіть хвилюватися.

Мирон, як і Раскольников, роздвоєна особистість, хоча не такою мірою., Тоді, як у Раскольникова – яскраве двійництво, розкол, у Мирона – тільки інколи тріщини. Вони з’являються у двох випадках, коли йдеться про особисті почування Мирона: перше - це проституція сестри, яка у світлі “чесності з собою” перетворюється на звичайну роботу. Але це лише теоретично. Насправді ж, Мирон тільки хоче не зрадити принципу. Ця “робота” болісна для нього, і він всіма силами намагається повернути Марусю. Другий момент виявлення тріщин у принципі - це кохання до такої ж принципової Дари, яка теж будує своє життя на “чесності з собою”.



Зовсім інакше, ніж у Достоевського, закінчується історія з Мироном Купченком. Якщо Раскольников у фіналі приходиться до Євангелія, то в Купченка – свій закон і своє Євангеліє. Якщо у Раскольникова врешті решт “вместо диалектики наступила жизнь” [4, 558], то в Купченка перемогу здобула сила, “рождіння життя з трупа” [6, 260].

Різняться не тільки герої, різними є і позиції авторів. Достоевський не визнає альтернативою бунту Раскольникова, сліпу покору й сльози. Неспокійний дух великого художника не схиляється перед потворністю світу, але і бунт Раскольникова та його теорію він не приймає. Змінити недосконалий світ не можна тільки теоретичною вигадкою. Щоб змінити зовнішній світ, треба змінити світ внутрішній. Тільки робота над собою, внутрішнє вдосконалення, витворення із себе людини, на думку Достоевського, можуть перетворити світ.

Винниченко ж захоплюється “чесністю з собою”. Цей принцип став постулатом його життя. Слід зазначити, що для нього “чесність з собою” не означала репрезентування зла, насильства, всюдозволеності. Випадок з Мироном Купченком і його хворою матір’ю є, можливо, гіперболізованим і не дає підстав для буквального сприймання, а тим більше для звинувачення Винниченка у виправдовуванні кримінальних суб’єктів. Також не забуваймо про пари героїв, у думках і репліках яких присутній голос автора. Тому не тільки в “силі” Мирона є автор, він говорить і в “слабкості” Тараса. Тріумф сили дещо послаблюється, бо з “тріщин” визирає людяність, чуттєвість, життя, яке так важко втиснути в залізні рамки принципу.

Ще один Винниченків герой з яскраво вираженим синдромом Раскольникова – Вадим Стельмашенко (“По-свій!”, “Божки”). Цей якийсь собі вирішив, що може експериментувати з людьми, захотів “погратися в Бога”. Він побачив негарну дівчину й подумав, що ніхто, крім нього, не ошчасливить її, а тому вирішив подарувати Наташі на кілька місяців щастя бути жінкою. Перед цим поклав теоретичне підґрунтя: дуже довго вів розмови про можливість фізичного кохання без любові душ, про неможливість появи дітей після такого кохання і т. д. Але, як і в Раскольникова, життя не вмістилося в ідею. Наташа завагітніла. Сміливий експериментатор не міг собі дозволити незапланованих результатів експерименту. А тому підводить життя під схему. В результаті Стельмашенко стає фактично дитиновбивцею. Здавалося б, силу Вадима ніщо не повинно похитнути, адже він діє відповідно до власних переконань, а отже, вірить у свою правоту. Але знову ж таки сталося, як у Раскольникова. Метастази злочину поширилися: загинули не тільки Наташа й дитина, його теоретизування та експерименти приводять до каліцтва батька, змучення горем, приниженням, бідністю матері. А головне – принцип убив

самого Стельмашенка, вимучив, зламав, примусив створити теорію “нічого непочування”.

Отже, Стельмашенко хоче сказати “нове слово”, повстає проти моралі божків, встановлює свою мораль. “Сила моралі - в тих почуваннях, які стоять під її впливом, – роздумує Вадим. - Не факт осуду має значіння, а ті переживання, які виникають з осудом. ... **Тирани не гризуться осудом тих, кого вони експлуатують**” (підкреслення моє – І.К.) [7, 160]. Думка ця аналогічна до думок Раскольника про Наполеона: “Если бы, например, на моем месте случился Наполеон, то... даже и в голову бы ему не пришло, что это не монументально... и даже не понял бы он совсем: чего тут коробиться?” [4, 431].

Таким чином, треба згармонізувати в собі думки й почуття (а вчинок уже зроблено). Стельмашенко роздумує, що не хвилює ж його осуд попа, за те, що Стельмашенко не вірить так, як він (піп). То чому ж має хвилювати осуд Наташі та її спілників? “Значить, і я вірю, що я не повинен був обманувати Наташу хоч би маючи на увазі її благо?” [7, 160]. Стельмашенкові б, як і Раскольникову, залишитися самому, без людей, без їхнього осуду чи схвалення, ненависті чи любові. Ось тоді він згармонізував би в собі й думки, й почуття. У самотності – сила, вважає Стельмашенко. “Нічого не почувати. Ні до кого. Це – сила!” [8, 27]. Людина стає вищою, не реагує, бо позбавлена почувань. “... Ти аморальний як найбільше. Це модерно” [8, 27]. У такий спосіб можна повстати проти людей, проти їхньої моралі, адже тепер у тебе власна мораль. Свою силу, загартовану в тайзі. Вадим порівнює із силою самотніх пустельників. Але повернення до людей, любов рідних розхитують його міцну теорію. Якби ж то вони його не любили! Скалічений батько і постаріла мати любитимуть його завжди. Ніякі політичні погляди не змінять ставлення Ося до нього: “Я тебе люблю, Вадя... То не правда, що я говорив” [8, 326]. Отже, “непочування” можливе за умови повної самотності. Закривши всі канали для чуттєвості, можна зробити будь-який вчинок. Навіть вбивство тоді буде не вбивством, а допомогою слабкому хворому (мати в Купченка) чи знищенням поганого й шкідливого (старушонка в Раскольника). Але Стельмашенка тягне до людей і найбільше мучить те, що в нього своїх уже нема. Він хоче не почувати, всіма силами переконує себе у власній правоті, але не може не почувати вини, не може злочин назвати не злочином.

Вадим повертається до людей, крок за кроком іде від теорії до істини. Ланцюг перетворення його душі виконує саме життя: хвороба батька, горе матері, захована в мовчанні й скупості фраз любов Ося, горбата Саламандра, голодні діти сестри, з якими він робився надзвичайно м’яким, і нарешті, кохання до Олесі, яка своєю скромністю, віддаванням себе в жертву іншим нагадує

Соню Мармеладову. Як і Раскольников, іде Стельмашенко довгим шляхом свого відродження. Замість теорії він приймає у душу любов. Це до невпізнання змінює його. Порівняймо його чудний п'яний погляд, надзвичайно блискучі очі, постійне слухання самого себе на початку роману і в кінці твору, коли він теж робить враження п'яного, але тепер він п'яний від того, що “прокинувся”, “повернувся” від “теорії непочування” до життя. Яким же довгим і складним шляхом ішов Стельмашенко до вічних істин, яких не так уже й багато, але досягаються вони занадто дорогою ціною. Головні істини дуже часто сприймаються як банальності, як “загальні місця”, їхня простота здається примітивністю, першоосновність - елементарністю, а їхній рятівний зміст досягається занадто пізно, після різноманітних спокус, наслань, після втрат, які не можна повернути”[2, 105].

“Сліпа ветха сила” законів життя розбила оболонку принципу, виявилася сильнішою за теорію, збудовану холодним розумом.

#### БІБЛІОГРАФІЯ

1. Тюнькин К. Бунт Родиона Раскольникова/ Достоевский Ф. Преступление и наказание. - М.: Издательство «Художественная литература», 1972. - 559 с.
2. Карякин Ю. Достоевский и канун XXI века. - М.: Советский писатель, 1989. - 656 с.
3. Грушевський О. З сучасної української літератури. Начерки і характеристики. Ч. I. Українські повісті другої половини XIX в. - К.: Видавниче товариство “Криниця”, 1918. - 205 с.
4. Достоевский Ф. Преступление и наказание. - М.: Издательство «Художественная литература», 1972. - 559 с.
5. Вейнинггер О. Пол и характер. - М, 1992. - 480с.
6. Винниченко В. Чесність з собою. - Київ - Відень, 1919.-214с.
7. Винниченко В. “По-свій!” - Київ - Відень, 1919. - 208 с.
8. Винниченко В. Божки. - Київ - Відень, 1919. - 356 с.

#### ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

**Кошова Інна Олексіївна**—аспірантка Черкаського інституту соціального управління, економіки і права.

*Наукові інтереси:* поетика та естетика творчості В.Винниченка.

## ХУДОЖНІ ХАРАКТЕРИ Й СИТУАЦІЇ В НОВЕЛІСТИЦІ М.ХВИЛЬОВОГО ТА Б.ПІЛЬНЯКА

Оксана ВЕЧІРКО

У статті досліджуються особливості художнього психологізму в орнаментальній прозі українського й російського авангардистів – М.Хвильового та Б.Пільняка.

The article deals with artistic peculiarities of psychological analysis in ornamental prose of the Ukrainian and Russian avant-gardists – M.Khvyly'ovyi and B.Pil'niak.

М.Хвильовий і Б.Пільняк прийшли в літературу водночас: на початку 20-х. Це була пора, коли в радянській літературі ще лунали відгомони “срібного віку” в красному письменстві. Існував творчий плюралізм, який реалізувався у різних літературно-творчих організаціях, естетичних маніфестах і програмах.

Частина інтелігенції жила пафосом гнівного заперечення старого світу й творенням земного раю. “На початку радянської літератури як культурного явища стояли не партійні боси, не пролеткульти з наркомпросами, а чесні художники, які сповна відчували деспотизм революції і її нескінчену жорстокість, але готові побачити в цій жорстокості правий шлях до абсолютного оновлення життя, якого справді прагнула їхня душа, сповнена гнівним світозапереченням” [5, 221]. Таким був стан людського духу в революційну епоху, і він породив особливу художню ідею, яку можна визначити як антигуманістичну. Але це була сильна, органічна, по-своєму натхненна ідея, яка дала немало яскравих сторінок поезії і прози. Роздвоєна природа революційної ідеї відповідала трагедійній сутності епохи. Трагізм прози 20-х років пов’язаний не лише з матеріалом, але з подвійним ставленням автора до зображуваного: ураження людськими стражданнями поєднувалося з утвердженням правоти жорстоких законів класової боротьби, які відкидали гуманне почуття. У 20-ті роки ідеологи вимагали чіткої класової поляризації. “У межах твору, – пише М.Чудакова, – пропонувалося або висловлюватися проти ворогів нової влади, або виявляти лояльність до неї самої. Пропонувалися теми – недавнє минуле і сучасність – як переважні. Поступово їх стали пропонувати наполегливіше: “відхід від тем” сучасності чи недавнього минулого /як тема боротьби/ вважався саботажем. Наполегливо вимагалася доступність як неодмінно зверненої літератури не до читача, вихованого ХІХ– початком ХХ сторіччя, а до тих, хто до того часу зовсім не був читачем.” [7, 245].

Література 20-х років інтенсивно перетрушувала репертуар тем та цінностей, і поступово на ситі залишалося все менше й менше, був зумовлений певний набір сюжетних ситуацій, а нововведення неуможливіювались.

Так, з літературного вжитку на початку 30-х років зникло майже все, що було пов'язано з описом глибоких душевних травм і криз, психічною невірноваженістю героїв – представників нової влади.

Слід відзначити, що Б.Пільняк у російській літературі, а М.Хвильовий – в українській зуміли створити правдиві художні характери й ситуації своєї доби. Значущість і цінність героїв цих письменників не визначалася тільки залученням людини до історичного процесу. Їх передусім хвилювала проблема самотності особистості, якій загрожував рух уперед, до нового ладу, що безжально вимагав жертв і жертвності. Не секрет, що ХХ століття справді яскраво продемонструвало криккість цінностей християнської культури й моралі, їхнє безсилля перед стихією зла, яке живе в самій людині, у створених нею державних структурах; виявив граничність духовної природи людини, яка легко піддається корозії в залежності від обставин. Революція, терор, насильство в невідомих до цих пір масштабах робили людські цінності, нагромаджені сторіччями, проблематичними, якщо не сказати сумнівними.

Заради прекрасного, але зовсім незрозумілого міфічного майбутнього віддають всі свої сили герої оповідань М.Хвильового та Б.Пільняка. Ця ідея дає їм жорстоке право переступити через природні людські почуття, виправдовує зречення дому, любові до жінки, до ближнього, тих загальнолюдських цінностей, які й наповнюють буття реальним змістом. Час створив тип людини, яка втратила здатність критично мислити, і цей тип досліджено прозою М.Хвильового і Б.Пільняка досить глибоко. У письменників ми знаходимо детальний опис феноменології станів людини, перетворених жорстокими умовами в страх, хворобу, дикий інстинкт, спроможний зробити із людини небезпечного звіра. Український і російський прозаїки намагались зрозуміти психологічний механізм, який дозволив людині жити в атмосфері страху. Автори глибоко досліджують психологію жертв та їхніх катів.

Можна скільки завгодно нанизувати страшних епітетів до цієї буремної дійсності, але важко зрозуміти те, що суспільство, яке пережило стан безперервного й звичного терору, адаптується до нього ціною жорстоких моральних втрат, воно втрачає уявлення про моральну норму, в ньому народжуються фанатично віддані, сліпо вірують в ідею, люди, які готові жити її кров'ю невинних. Фіксація виняткових станів, виняткових обставин, що, виявляється, можуть бути і в історії, і в людській душі, визначають своєрідність художніх характерів у творах М.Хвильового та Б.Пільняка.

Що ж відкрила новелістика 20-х років у душах людей?

Обидва автори найчастіше зверталися до долі інтелігенції. І які ж вони були схожі й не схожі між собою! У М.Хвильового інтелігенція – зайва: без неї номенклатурі легше жити. У Б.Пільняка інтелігенція має каятись, бо завинила перед народом. М.Хвильовий, наприклад, представляє ту частину інтелігенції, яка прийняла революцію, але вийшла з неї розбитою морально й фізично, не пристосованою до нових умов життя. Тут можна говорити і про Мар'яну із оповідання “Заулок”, і про колишнього анархіста, колишнього комуніста із оповідання “Лілюлі” Огре, якого вульгарна критика звинувачувала у “недорозвинутості чуття класової колективістичної свідомості” [6, 262]. Доло інтелігенції М.Хвильовий визначає устами самого Огре: “...Знаєте?.. Я скажу правду: боляче! Бо ні туди, ні сюди: біла ворона.

Товариш Пупишкін сказав:

– Совершенно правильно ні сюди Микита, ні туди Микита... Це участь інтелігенції... [1, 376].

Огре ще працює, тримається, але відчуває порожнечу, колишній революціонер розуміє, що він зайвий, зізнаючись при цьому: “...скажу тобі: нудно мені, Ізмайле, і скоро я умру” [1, 378]. У його житті немає мети, ним володіє сум, і єдиний можливий вихід із цього становища – це смерть.

Звертається М.Хвильовий і до тієї групи інтелігенції, яка в роки громадянської війни впадала у “фанатичний екстаз”, продиктований сліпою відданістю інтересам революційного пролетаріату. Дивує своєю жорстокістю главоверх чорного трибуналу із оповідання “Я (Романтика)”. Класовий інстинкт, логіка війни перемогли в ньому любов до матері, найсвятішого, що є у людини. Ситуації в оповіданні надто загострені. М.Хвильовий торкається тонких струн людської психіки, зображує досить складний збіг обставин. Однак проблема не обмежується трагедією однієї сім'ї, вона значно ширша. М.Хвильовий розглядає її в історичному контексті, малюючи звирячу жорстокість громадянської війни. Звертається до сторінок “темної історії цивілізації”: через сучасне середньовіччя, через чека ідуть люди, “розідрані” класовою боротьбою, до “невідомої прекрасної комуні”.

Автор показує і тих інтелігентів, які, незважаючи на всю жорстокість громадянської війни, залишилися мрійниками. Саме така Катря із “Санаторійної зони”. Вона багато читає, заглиблюючись в абстрактні проблеми, плутається в аналізі своїх вчинків, але мріє про те, щоб “перекинутись у Сибір, до самого Байкалу, за тисячу верстов,.. щоб пожити там в глухій тайзі...” [1, 472], шукаючи відповіді на питання: “людина – геній чи міщанський чортик?”

Подібно до Катрі тікає від життя і Вероніка із оповідання “Силуети”, донька білогвардійців, які поїхали за кордон, залишивши своїх дітей. Вона виявляє

активність, але в своєрідній романтичній формі. Комуністка, яка хоче розв'язати проблему єднання інтелігенції з робітничим класом, переселяється у робітничий район, ходить босою, коли холодно. “Глупо, – пробує переконати її брат Стефан, – Ти хочеш ближче до маси, але цим ти тільки відриваєшся від неї. До кого в робітників антагонізм – до інтелігенції? Помилка. До тих, що ходять у чоботях? Помилка. От до кого: до тих, що ниють, що хочуть підробитися під них. Скажи щиро: “я – інтелігент”, працюй щиро, і маса буде поважати тебе” [1, 197].

Але Вероніка не погоджується з братом: “Ні, Стефано, ти мене не переконаєш, .. потрібне героїчне терпіння” [1, 198]. Таких, як Вероніка, було надто багато, вони покидали життя, залишаючись в очах людей, які їх оточували, нікому не потрібними диваками.

Була й інша група інтелігентів, яка, не розуміючи соціального значення революційних змін, просто пристосовувалась до нових умов. Людиною з такою долею виявився канцелярський робітник Аркадій Андрійович із оповідання “Заулок”. Він, не розуміючи того, що відбулося у житті, радіє тільки тому, що в його установі виплатили /нарешті, після кількох місяців/ платню, наміряється вступити до комуністичної партії і заготовив прохання: “Прошу мене зачислити в кандидати Вашей государственной партії” [1, 291]. Яке дивне інтуїтивне прозріння у чиновника, котрий знайшов, звичайно, тільки для себе, поняття великої узагальнювальної сили – “державна партія”. Не одна із громадських організацій, не один із громадських рухів, а єдина партія як державна влада.

Його дружина – Степанида Львівна, що, замість царських портретів, повставляла в рами Леніна й Троцького, пройнялась до них пошаною за те, що “вони не прикривають учрежденія”, в якому служить її чоловік. Вона “до ділов государственных” не втручається і готова купити й розвішати по всіх стінах портрети всіх комуністів – начальників її чоловіка, аби лише не звільнили його з посади.

Б.Пільняк, розглядаючи проблему інтелігенції, підкреслює дещо інше – необхідність покаяння. Свою концепцію він викладає у романі “Голий рік”, котрий, на думку критиків 20-х років, становив “поєднані чисто зовнішньо окремі оповідання, значну частину яких було вміщено у збірку ... “Билля”. Ці оповідання “були в окремоті також закінчені, ставши розділами роману” [4, 50]. Вустами одного із героїв висловлюється така думка: “... в России не было радости, а теперь она есть... Интеллигенция русская не пошла за Октябрём. И не могла пойти. С Петра повисла над Россией Европа, а внизу, под конём на дыбах, жил наш народ, как тысячу лет, а интеллигенция – верные дети Петра. Говорят, что родоначальник русской интеллигенции – Радищев. Неправда – Пётр. С Радищева интеллигенция стала каяться и искать мать свою, Россию.

Каждый интеллигент кается, и каждый боится за народ, и каждый народа не знает” [74]. На сторінках роману “Голий рік” метушилися інтелігенти, які каються, з легкістю відмовлялись від старих уявлень.

Надто складний характер стосунків інтелігенції з новою владою показує Б.Пільняк і в оповіданні “Заштат”: “Чёрт их знает, говоришь – интеллигенты!.. на самом деле, галстуки ведь на них на всех одинаковые, пойдешь разберешь... Говоришь с ним, и не понимает он тебя, и ты его не понимаешь, классового контакта нет никакого, и нет общих интересов... верить им никак не желательно. А приходится верить. Я же не доктор!.. А приказ – я не могу тебе как следует объяснить – тоже не очень желательно. Интеллигент от приказа на дыбки встает... приходится верить...”[59].

Б.Пільняк уважає, що в революційні часи повністю вимерло старе купецтво, дворянство, стара інтелігенція. До речі, сильну сторону прози Б.Пільняка критика 20-х років побачила “в умінні показати погляди, побут народженої до революції інтелігенції”[1, 16]. У цьому плані характерне оповідання “Старий дід”. У центрі уваги будинок купця, що розташований на Волзі. Час показано через долі його мешканців, вони змальовані зовнішньо типовими штрихами, як знаки змін, які приніс час. Діди і бабусі – старозавітні купці з кріпосницькими поглядами. Сини і дочки – поважні буржуа, лікарі, адвокати. Онуки вже соціал-демократи. А правнучка – комсомолка.

Б.Пільняк звертається тільки до тих героїв, які відчувають у собі живу силу інстинкту й просто змінюють свій спосіб життя, пристосовуючись до нових умов. Нона – представник четвертого покоління роду, саме їй судилося вижити, в її особі рід перемагає всі труднощі й зберігає себе. У цій історії Б.Пільняк бачить швидше зміну поколінь, а не класів, він підкреслює криве, біологічне начало. Життя людини, її суть він убачає “в звірячих давніх інстинктах, у відчутті голоду, в потребі кохання і народження... Пільняк – письменник фізіологічний. Люди в його творах схожі на звірів, а звірі як люди. І для тих, і для інших часто одні і ті ж фарби, слова, образи”[3, 403].

Незвичайну сюжетну ситуацію створює автор в оповіданні “Рік їхнього життя”. У лісі живуть трое: мисливець Демид, його дружина Марина і ведмідь Макар. Вони, люди і звір, розуміють один одного вже тому, що “в них спільна основа, життя – глуха тайга, весни, зими, роси, зорі...”[3, 402]. Б.Пільняк з великим знанням і майстерністю розповідає про життя звірів, природи. “Він тягнеться до природи як до праматері”[3, 402]. Надто цікаву сюжетну ситуацію створює автор в оповіданні “Ціле життя”, описуючи ті невідомі суворі закони, якими живуть птахи, однак переважно життя цих птахів нагадує людське життя.

“Тісно пов’язані з “фізіологією” і “біологією” у Пільняка кохання, жінка...”[3, 406]. Певний фізіологізм характеризує жінок цього автора. Вони,



як самки, “все для них пройняте статтю”[2, 228]. Саме така героїня оповідання “Смертельне вабить” – Олена. Автор розповідає про неї з моменту її народження. Описуючи життя цієї жінки, він зазначає єдине суворе правило, закон, який рухає не тільки її життя: “Правила нашего народа стары и просты, – каждый родившийся должен по весне обвенчаться, родить и потом умереть” [409]. Пільняк вбачає головне призначення жінки саме в материнстві, “и Алёна предалась ребёнку, в нём и через него чувствуя жизнь”[409].

Зовсім по-іншому зображує жінок М.Хвильовий. Його цікавить їхня доля в революції, причому часто трагічна. Саме такою виявилася Мар’яна із оповідання “Заулок”. Вона – донька канцелярського урядовця – кинулась у революційну боротьбу: вступила до комуністичної партії, почала працювати в чека й не витримала, зламалась. Коли громадянська війна вже закінчилась, Мар’яна відчула у своїй свідомості порожнечу і впала в апатію. З партії її виключили за те, що не сплатила за три місяці членські внески. Воля до життя паралізувалась. Мар’яна вирішує покінчити життя самогубством: “А щоб не було повороту, сьогодні вночі віддалась сифілітикові. Це найкращий спосіб виявити силу своєї волі [1, 287]. Але після нічної оргії Мар’яна впадає в розпач і не одважується на такий вчинок. Вона – зайва людина в суспільстві.

Інша героїня М.Хвильового із оповідання “Кіт у чоботях” людям необхідна. Працює вона куховаркою в поїзді, який прямує на південь, у Кубанські степи, при цьому виконуючи роль “паходного Леніна”. Потім ситуація змінюється, і “кіт у чоботях”, або Жучок, як звать її товариші, вже секретар партійної організації, вона невтомно вимагає від товаришів виконання партійних обов’язків. Нарешті – ніч, кімната переповнена людьми, що сплять на столах, долі і всюди; і серед темряви одинокий плач Жучка: вона не знаходить в собі сили згасити пекучий жаль за вбитою дитиною. М.Хвильовий доводить, що ніякі соціальні катаклізми не можуть перемогти в жінці інстинкту материнства, як не можуть убити високих, святих почуттів людини - кохання.

Ця ж проблема стає центральною і в оповіданні Б.Пільняка “Вірність”. “Двадцать лет тому назад было подполье молодости, была революция, были явки в домах незнакомых, но близких по духу людей, сходки в бурьянах кладбищ, митинги в пыли пригородных рощ, – было двадцать лет отроду, была студенческая фуражка, была – не вера, но – знание, знание каждым мускулом и каждым лучом солнца, что мир прекрасен, труд прекрасен, жизнь – прекрасна, прекрасно человечество, – и всё – впереди”[525]. З таким романтичним настроєм написано початок оповідання, де подано панораму життя його героя, який після арешту і заслання закінчив університет, став доцентом, а потім – професором і під час революції опинився у Смольному. Б.Пільняк малює не тільки портрет людини, а й портрет часу. Героя оповідання

позбавлено яскраво окресленої індивідуальності, зате час надзвичайно індивідуальний. Сам герой не дуже цікавить автора. Цікавлять його події, які сталися в житті героя: “И всё же было у него в этом двадцатилетии однажды – только однажды, чтобы остаться в памяти на всю жизнь! – прекрасное наваждение. Он встретил её на нелегальной квартире, и столовая в жёлтых обоях, где за столом человек в жилете читал “Русское богатство”, превратилась в чудесность, запомнившись на двадцатилетие, - и всё превратилось тогда в чудесность...”[525]. Обстановка у Б.Пільняка навмисно буденна: їдальня в жовтих шпалерах, людина у жилетці, і раптом – освідчення в коханні – і “світ по коліна”. Зустріч з дівчиною, ім’я якої він не встигає запитати, і меркне все, чим було сповнене життя до сих пір. Вони поєднуються вже через 20 років, несподівано зустрівши одне одного. Він залишає сім’ю, дітей, але те, “что было 20 лет тому назад, оказалось, было единственным, ибо мир опять стал по колено...”[529]. З цим почуттям знайденого в коханні щастя вони й починають життя. Апофеоз: народжується дитина. Батько й мати розуміють, що “все в цьому світі виправдане”. На цій високій ноті повного примирення з життям і закінчується оповідання.

Зовсім іншу життєву колізію відтворює М.Хвильовий в оповіданні “Жених”. У його основі – драматична ситуація з елементами інтриги. Дівчина Катря стає жертвою повстанського отамана, в якого служив її коханий Михайлик. Трагічний фінал цієї історії відображає всю жорстокість соціальних катаклізмів: “Він ще почав був говорити, але, зиркнувши на підлогу, де лежала в блакитному платті Катруся, раптом замовк і подивився на отамана очами божевільного”[1, 578].

Розбите кохання – тема, можна сказати, давня. Але автор, розглядаючи цю проблему в контексті суворого часу, бачить руйнування не тільки кохання – жорстока сила громадянської війни вбивала щось більше: все природне в людині. Класова ненависть, боротьба із зброєю у руках в ім’я майбутнього примушувала до того, що син убивав матір, батько – сина, брат – брата. Саме таку трагедію відтворює М.Хвильовий в оповіданні “Мати”, в основу якого було взято гоголівський сюжет. Більшовик Андрій хоче убити свого брата – офіцера Остапа, але помилково вбиває свою матір, яка, засуджуючи ворожнечу синів, вирішує піти з життя. Ситуація поставлена надто гостро, практично в ній звучать два голоси: голос Андрія, який виконує свій громадянський обов’язок, і голос матері, в якому загальнолюдське, родинне перемагає класовий інстинкт. Такий кінець подій доводить ще одну істину: суспільство, яке будує Андрій, розгубивши свої святині, не здатне до здорового розвитку, воно приречене. Мати в цьому оповіданні – тип, який знаменує трагедію неприйняття нових відносин у суспільстві й загибелі роду.

Б.Пільняка більше цікавить природа моральних стосунків у сім'ї. Ситуації, створені ним в оповіданні "Людський вітер", не відзначаються трагедією безвиході. Автор, міркуючи про людське життя, використовує прийом ретроспекції, розповідає незвичайну історію кохання, яке було розтопане й принижене:

"Она говорила:

- Иван, пойми, это всё ложь, прости. Это было наваждение. Ведь у нас было же настоящее большое счастье, мы же любили друг друга...

...Прощать тут не в чем. Это слово сюда не подходит...

...Иван! – у нас же ребёнок, у нас же сын!..

Иван Иванович сострил:

- У нас же-ре-бё-нок: вот именно, мне не надо, чтоб у тебя были жеребцы.– Ступай вон!"[4,13].

Це кохання дало життя людині, і вона, незважаючи на жорстокість батька, змогла прийняти свого брата, хай кровного тільки по матері: "Впрочем, человеческий суд не должен, не может быть столь строгим, как суд человека над самим собою"[4,19]. Таким повчанням і закінчується оповідання, в якому пам'ять про матір поєднала двох братів.

Таким чином, аналіз оповідань Б.Пільняка і М.Хвильового показав, що революція, яка змінила уявлення про цінності людського буття, протиставила "новий" гуманізм "старому", боротьбу – мирному життю, стала головною, центральною темою художньої прози обох авторів. Вони відображали це соціальне явище не як якийсь героїчне свято, а ймовірніше, навпаки – в ній вони бачили напружену, надлюдську боротьбу, в якій народились трагічні типи ХХ століття – фанатичні виконавці обов'язків та їхні жертви. Автори правдиво відкрили суперечливу сутність "нових людей", які виходили на історичну авансцену. Головний об'єкт роздумів письменників – людина в кризовому світі, саме цим визначається душевний спектр героїв М.Хвильового та Б.Пільняка /а його, в основному, представлено негативними емоціями/, видима мова душі, характер жестів, рухів, міміки героїв – різкий і динамічний, тон діалогів і монологів – злий, насмішкуватий скорботний. Повторюваність цих психічних станів зумовила й сталі риси характеру героїв: жорстокість, автоматизм, нелюдність.

Шляхом аналізу макроситуацій, які складаються із низки мікроситуацій, автори зуміли передати характер і суть глобальних змін, котрі відбувалися у суспільстві. Часто герої їхніх творів опинялися в "ситуаціях вибору", тільки вибирати доводилося між класовою ідеологією і загальнолюдською мораллю. Ситуації душевних мук, страждань жінки, головним чином, описані російським прозаїком ("Сніги", "Грего-Тримунтан", "Людський вітер"), де

більш повно досліджено моральну природу стосунків у сім'ї. У зображенні характерів цих героїнь автора цікавить підсвідома сфера, стихійний порив жінки до того, що могло змінити її сірий, одноманітний побут.

Герої М.Хвильового та Б.Пільняка діють у ситуаціях, котрі умовно можна визначити як “ситуації максимального напруження”. Однак персонажі приходять до них по-різному. Якщо Б.Пільняк веде їх шляхом динамічного нарощування подій (“Без назви”, “Смертельне вабить”), то у М.Хвильового ми знаходимо прийом “емоційної хвилі” – поєднання “нейтральних” ситуацій з моментами “найвищої психологічної напруги”, автор уміло чергує їх (“Я (Романтика)”). Своєрідна й структура цих ситуацій: Б.Пільняк звертається до обрамлення пейзажним малюнком, де визначною є кольорова гама з темними, похмурими тонами (“Без назви”, “Мати сира земля”), таку ж функцію у російського прозаїка виконує і похмурий урбаністичний пейзаж (“Повість непогаслого місяця”).

Своєрідність ситуацій у багатьох випадках визначає і спектр психологічних станів героя. Як звичайно, художні характери Пільняка відзначають сильні вольові імпульси (Андрій, Вона із оповідання “Без назви”); у героїв Хвильового широко представлено емоційну сферу (главковерх – “Я (Романтика)”). По-різному автори відтворюють несвідоме і свідоме у психіці своїх героїв. При цьому М.Хвильовий прямо називає стан й одразу дає коментар до відповідних його зовнішніх виявів. Б.Пільняк акцентує увагу на характері зовнішніх рухів, не вказуючи і не визначаючи стану. Проте, однозначно можна сказати, що обидва автори зображують своїх героїв у моменти душевної кризи, їхніх персонажів характеризує поступове нагромадження однопорядкових настроїв і переживань, які породжують відчуття туги, неспокою, тривоги, що все більше зростають.

Душевний спектр багатьох героїв М.Хвильового та Б.Пільняка визначався об'єктом дослідження прозаїків: людина в кризовому світі. Саме це й хвилювало письменників, яких об'єднував інтерес до підсвідомих, ірраціональних процесів у психіці “нових” людей.

#### ПРИМІТКИ

1 Хвильовий М. Твори: В 2-х томах.–К.,1990. Далі всі посилання на твори М.Хвильового подаються в тексті за цим виданням з позначенням у дужках тому й сторінки.

2 Пільняк Б. Целая жизнь.–М.,1988. Далі всі посилання на твори Б.Пільняка подаються в тексті за цим виданням з позначенням у дужках сторінки.

3 Пільняк Б. Повесть непогашенной луны.–М.,1990.–С.59.

#### БІБЛІОГРАФІЯ

1. Брайнина Б. Философия Б.Пильняка // Художественная литература.–1933.– №6.–С.16–19.

- 
2. Браун Я. Нигилисты и циники // Сибирские огни.–1923.–№1–2.–С.225–233.
  3. Воронский А. Литературные портреты: В 2 т.–М., 1928.–Т.1.–С.401–445.
  4. Горбачев Г. Творческие пути Б.Пильняка // Б.Пильняк. Статьи и материалы.–Л.,1928.–С.45–68.
  5. Перцовский В. Сквозь революцию как состояние души // Новый мир.–1992.–№3.–С.216–227.
  6. Христюк П. Соціальні мотиви у творчості М.Хвильового // Червоний шлях.–1924.–№4–5.–С.256–263.
  7. Чудакова М. Без гнева и пристрастия // Новый мир.–1988.–№9.–С.243–264.

#### ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

**Вечірко Оксана Леонідівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри зарубіжної літератури і компаративістики Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

*Наукові інтереси:* дослідження творчості українського письменника 20-х років Миколи Хвильового.

## МІФІЧНИЙ РОДОВІД В ІНДИВІДУАЛЬНОМУ МІФІ БОГДАНА-ІГОРЯ АНТОНИЧА ТА ІГОРЯ КАЛИНЦЯ

Олена БУРЯК

У статті досліджується функціональна роль міфічного родоводу у творенні індивідуального авторського міфу Богдана-Ігоря Антонича та Ігоря Калинця.

In the paper investigates the functional role of the mythical ancestry in the creation of individual author's myth of Bohdan-Ihor Antonych and Ihor Kalynets.

Творчість Богдана-Ігоря Антонича та Ігоря Калинця – найбільш яскраві моменти так званої міфологічної лінії в українській поезії ХХ століття, репрезентованої також іменами П.Тичини, О.Олеся, О.Луцького, Б.Лепкого, В.Свідзинського, І.Драча, М.Вінграновського, В.Голобородька, В.Герасим'юка та ін.

“Генетична” спорідненість Б.-І.Антонича та І.Калинця була помічена Ю.Шерехом [1, 117], М.Льницьким [2, 137], Е.Соловей [3, 116]. Сам Калинець вважає Антонича своїм “духовним батьком” у поезії [4, 15–16].

Спробуємо виявити типологічні риси та особливості Антоничевої і Калинцевої поезії на рівні художньої мікроструктури, досліджуючи функціональну роль міфічного родоводу в системі індивідуального авторського міфу цих неординарних митців.

Художній засіб, котрий можна номінувати як міфічний родовід, займає особливе місце в поезії Б.-І.Антонича й І.Калинця. Він відображає встановлення автором зв'язку спорідненості між образами в міфічній реальності.

Міфічний родовід засвідчує вияв глибинного міфологізму художнього мислення митця. Він виконує одне з найважливіших завдань міфу, визначених О.Лосєвим: “Міф ... вириває речі з їхнього звичайного руху, коли вони то не поєднані, то незрозумілі, то не вивчені в плані їхнього можливого подальшого існування, і занурює їх, не позбавляючи реальності й тілесності, у нову сферу, де виявляється раптом їхній інтимний зв'язок, стає зрозумілим місце кожної з них, ясною їхня подальша доля” [5, 455].

У міфічній реальності Б.-І.Антонича й І.Калинця можна умовно виділити групи міфічного родоводу, взявши за критерій види суб'єктів, що перебувають у родових зв'язках:

- 1) ліричний герой – традиційні міфічні боги, муза;

- 2) ліричний герой – реалії природи;
- 3) міфічні боги – реалії природи;
- 4) природні реалії;
- 5) реалії природи – реалії цивілізації.

Зауважимо, що цей поділ дуже умовний тому, що міфічному слову властива інтерферентність смислів, а отже, один і той самий образ може входити до складу різних груп.

Проаналізуємо функції міфічного родоводу в межах перших двох груп, які виявляють принципові моменти в розвитку авторської концепції. Родовідний ланцюг “ліричний герой – боги, муза” розкриває характер зв’язків між опозиційними частинами міфічної реальності “небо-земля”, а в аксіологічному плані допомагає досягти зв’язок ідеалу й недосконалого, художньо втіленого в розкритті глобальної барокової опозиції вічне-минуше.

Міфічний шлюб поета з музою в Калинцевій міфічній реальності розкриває інтуїтивні пошуки ліричного героя способів досягнення безсмертя. Осмислення амбівалентного характеру цього шлюбу художньо втілюється за допомогою алюзій із поезії П. Тичини. Луг Квітчастий – метафора минушого, але від цього ще ціннішого і привабливішого життя на Землі. Дощик Золотий – символ божественного, небесного натхнення, яке може стати джерелом абсолютного утвердження особистості. Тичинівські візії органічно поєднуються з алюзіями з давньогрецького міфу про Данаю.

– Дощем пролийся золотим  
і заплідни, немов Данаю,  
мої вуста, які конають  
на дні студенім самоти !.. [6, 533].

Асоціативний ряд міфу про Данаю актуалізує ідею любові як необхідної умови творчості. Таким чином художня семантика образу Золотого Дощу збагачується: значеннєві первні божественного натхнення й любові – Бога - ідеалу переплітаються, надаючи образу ваги концепта. На мікрорівні проявляється центральна опозиція Калинцевої міфічної реальності життя-смерть. Життєдайне начало Золотого Дощу, який повинен запліднити Словом вуста поета, протистоїть вустам, які конають “на дні студенім самоти”. Як і в Антонича, акцентується значення поезії як своєрідної життєвої реальності, що рятує творця від загибелі. Поняття самоти і смерті, що перебувають у причинно-наслідковому зв’язку, втілюють у художньому контексті філософський постулат: життя людини неможливе поза суспільством. У такий спосіб на мікрорівні виявляється екстравертний характер Калинцевої концепції людини.

Якщо в Калинця при зображенні шлюбу поета з музою домінує мажорне звучання, то в Антонича одруження ліричного героя з піснею має драматичне

забарвлення (вірш “Шлюб”). Талант творця – тягар цивілізації, якого не може позбутися людина, намагаючись проникнути в зелений рай природи, щоб стати там рівним серед рівних.

І знаю тільки те,  
що треба пісню, наче тіль, нести з собою ... [7, 99].

Здатність творити – тавро цивілізації, непереборна перешкода на шляху повернення людини у свій прапервісний стан безтурботного буття, де зникає необхідність болісного процесу самоутвердження. Людина приречена на драматично-оптимістичний рух до ідеалу. Дисгармонія з собою, зі світом – джерело цього руху, тому індивіду ніколи не вдасться досягти абсолютної гармонії, аналогічної стану рослини. На відміну від Антонича, який молився до всемогутнього бога-природи:” Навчіть мене, рослини щастя, навчіть без скарги умирати” [17, 269], Калинець усвідомлює, що між людиною і природою розверзлася неподоланна прірва цивілізації.

Рослині жити просто! найпростіш  
бродити підсвідомо соком,  
розмаєм милувати око,  
а треба – безвідмовно йти під ніж [64, 534].

Тому Калинцеві пошуки способів самоутвердження людини відбуваються в межах цивілізованого суспільства.

У поезії-реквіємі “Григорій Плугатар” руйнування зв’язку ліричного героя з Богом зображено як втрата орачем плуга – матеріалізованого знака цивілізації, знаряддя праці, що допомагало людині самоідентифікуватися, адже саме використання плуга й робило суб’єкта орачем.

Золотий сколотський Плуг,  
як птах, повергається  
у соняшникове небо,  
звідкля колись  
нам ласкаво зійшов [6, 497].

Плуг – це ключ до таємничої сфери богів, божий дар людині, щоб вона, самостверджуючись, наближалася до Всевишнього. Селянин, втрачаючи плуг, позбавляється можливості самовияву, реалізації свого творчого потенціалу й, відповідно, способу енергійного самоутвердження. І.Калинець осмислює вмирання роду орачів як трагедію українського народу, що втрачає Село – автентичну основу української нації. Руйнування родоводу показане митцем як переривання сакрального зв’язку людини з Дажбогом, спотворення структури дерева життя, гармонійних стосунків особистості із земним і небесним світами.

Вмирає в мені Земля,  
лиснюча черняхівська скиба.



Пригасає у ній обрубане коріння  
 мого родючого роду Орачів.  
 Відтинає мене від верховіття,  
 де у променистому гнізді  
 жив одвіку  
 селянський Дажбог [6, 497].

Втрата зв'язку індивіда з Богом осмислюється поетом як втрата людиною свого ідеального Я. Звучання образу Дажбога в поезії Калинця наближається до його тлумачення теоретиками РУНВІРИ. Зокрема Лев Силенко в книзі “Мага Віра” (Нью-Йорк, 1979) трактує Дажбога як свідомість світу, з якої – “самоволодіючої, самонаснажуючої всевишньої сили – й постала людина (слово свідомість Силенко виводить з санскритського “свідомая”, що означає самоутвердження)”, “Дажбог – це ДІЯ, яка творить у людині бажання жити, бажання бачити себе у своїх діях, самоутверджуватися... Життя в Дажбогові, і Дажбог у житті. Людина у свідомості світу, і свідомість світу у людині” [8, 21].

Аура цивілізації невіддільна від Калинцевого ліричного героя, це своєрідний оберіг, що стоїть на заваді розчинення людини в природі. На відміну від Антонича, Калинець усвідомлює всю небезпеку повернення індивіда в царину первісної природи у вигляді істоти, адекватної рослині чи тварині. У Калинцевій міфічній реальності проникнення людини у світ природи можливе лише після смерті.

а колись  
 листопадову жалобу  
 ніхто не зможе поділити  
 на твою і мою [6, 132].

Та навіть зображаючи позажиттєві метаморфози, митець наголошує на нівеляції особистості.

Згодом привиди  
 прибирають суцільну сплетену Постать -  
 єдиний Лозовий Кошіль,  
 і годі розрізнити сусідські Межі  
 у густому Лаокооні [6, 499].

Таким чином, Калинець заперечує утопічну Антоничеву “зелену” концепцію: досягнення людиною безсмертя через злиття з пантеїстичним абсолютом – проникнення у природу відбувається лише після смерті індивіда.

В Антонича ми не знайдемо міфічний родовід, в якому ліричний герой і Бог перебувають у зв'язку спорідненості. Але це не означає, що такий зв'язок відсутній. Специфіка розвитку Антоничевої “зеленої” концепції спричинила інтерференцію понять “природа” і “Бог”, тому умовно виділена нами група

міфічного родоводу “ліричний герой-боги” збігається з іншою – “ліричний герой-природа”. Завдяки такій синкретичності художніх смислів, визначальних у концептуальному плані, міфічний родовідний зв’язок ліричного героя з природою в Антоничевій “окремій дійсності” набуває особливо важливого значення для досягнення художньої реалізації авторської концепції.

Здавалося б, цей вид міфічного родовідного зв’язку повинен бути надзвичайно популярним художнім засобом в індивідуальному міфі Антонича. Насправді ж, знайдемо не так і багато його виявів. Міфічний родовід “людина-природа” характерний для початкового етапу втілення Антоничевої “зеленої” концепції, коли поет намагається ввести представника людського роду до світу природи на правах істоти, рівної з іншими природними реаліями.

Звірята й зорі, люди і рослини –  
у всіх одна праматір,  
природа вічна, невичерпна і невтомна.  
хоч час крилатий з вітром лине... [7, 546].

Така первинна фундаментальна константа, акцентована поетом, – своєрідне обґрунтування напрямку розвитку авторської художньо-філософської концепції людини. Осмислюючи спорідненість людини з реаліями природи, Б.-І. Антонич прагне знайти спосіб досягнення гармонії індивіда зі світом.

Сестра Антонича – лисиця... [7, 548].

Отже, Антонич і Калинець використовують різні способи гармонізації стосунків особистості з навколишнім світом: перший надає перевагу традиційному, універсальному, властивому всім природним реаліям родовому зв’язку, другий апробує спосіб встановлення єдності унікальний за своєю суттю, властивий лише людині – духовне зближення через любов.

У Б.-І. Антонича процес уведення людини у світ природи за допомогою встановлення з нею родових зв’язків був дуже болісним. Природа й людина виявилися надто різними, щоб особистість могла безконфліктно жити лише за законами природи. Пошуки альтернативи не увінчалися успіхом. Показова в цьому сенсі “Яворова повість” – етапний твір у концептуальному плані. Чи не вперше Антонич робить спробу зближення людини і природи через любов. Зав’язка драматичного сюжету означена словами:

...дівчину явір покохав [7, 177].

Але зацикленість митця на матеріально вираженій незнищенності людини призвела до пошуків “матеріалізації” любові, вибудовуванні міфічного родоводу, а відтак до переходу на інший, органічний для поета спосіб встановлення зв’язку індивіда з природою. Авторське намагання знайти якусь нову істоту, що поєднувала б у собі риси реалії природи й людини, виявилось

марним. Спроба вибудувати міфічний родовід – народження сина явора й дяківни тільки спровокувала ряд нових проблем замість того, щоб виконати завдання гармонійного єднання особистості й природи. Син явора й дяківни виявився істотою, для якої не існувало адекватного середовища. Дитя стало однаково рідним та чужим і світу цивілізації, і природі.

Цікаво, що в Калинця подібний сюжет у поезії “Сови серед квітів” слугує для втілення іншої ідеї. Калинців вірш “Сови серед квітів” – авторський міф за однойменною картиною Ганни Собачко-Шостак – митця з виразними елементами міфологізму художнього мислення [9]. Фантастичне переростання квітів у тварин або птахів на картинах художниці дало творчий імпульс Калинцю для написання історії появи на світ дивеняти – дитяти квітки й сови. Якщо в Антонича в аналогічній ситуації спрацювало уособлення, то в Калинця дуже потужно прозвучала алегорія. Зображуючи кохання між представниками різних сфер природи, поет втілює думку про відвічні парадокси любові, здатної об’єднати, здавалося б, абсолютно різних істот. Образ дивеняти, створений під впливом властивої міфологічному мисленню дифузності, характеризується симбіозом ознак образів квітки й сови.

... замість пір’я – пелюстки,  
хвосток, як листок,  
тільки оченята, як у тата,  
вночі витрішки продають,  
квітчину пазуху шукають [6, 379].

Дивеня – жива ілюстрація дива кохання, свідчення невичерпного творчого потенціалу любові.

Незначна кількість виявів такого, здавалося б, перспективного виду міфічного родоvodu як людина-природа в Антонича пояснюється ще однією причиною: поета не задовольняла звичайна спорідненість індивіда із природою, бо це тільки наближення до безсмертя пантеїстичного божества. Антоничів ліричний герой прагне не доторкнутися до вічності, а стати невмирущим. Не спорідненість із природою (читай: Богом), а ототожнення людини з природними реаліями стає нагальною необхідністю в “окремій дійсності”. Тотемізм виправдовував себе лише на початковому етапі реалізації “зеленої” концепції, коли автор робив перші спроби зблизити індивіда з природою, тому художня енергія розподілилася на користь уособлення серед комплексу образотворчих засобів у поезії Антонича.

Міфічний родовід, який встановлює зв’язок між людиною і природою в Калинцевій міфічній реальності, актуалізує інтерферентні смисли, що відображають етапи розвитку авторської концепції. Природні явища, стани – психологічна проекція людського Я. Міф Калинця характеризується не інтуїтивним

проектуванням психічних процесів на природу, а розмежуванням сфери людської психіки й зовнішнього світу, пошуками основи їхньої єдності. Міфічний родовід виконує амбівалентну функціональну роль: з одного боку, він свідчить про те, що людина й природа – автономні категорії, з іншого – фіксує зв'язок спорідненості. Міфічна спорідненість людини й природи ґрунтується на духовній єдності без порушення паритету. Природні життєві ритми звучать в унісон із людськими. Міфічний родовід у Калинцевому міфі – спроба відновлення первісної цілісності картини буття з гармонійно вписаною в неї особистістю.

Бо Осінь – вже не втрат пора,  
а втілення самої Втрати:  
вона в мені знаходить брата,  
з мого породжена ребра [6, 528].

Осягнення Калинцем минущості життя як постійного втрачання, здійсненого в контексті природи, для якої процес вмирання-народження – головний принцип існування, набуває філософського звучання. Життя осмислюється поетом у всій діалектичній складності. Створена поетом ланка міфічного родоводу “ліричний герой-осінь” стала джерелом виникнення ключового образу Осінньої Магдалини. Авторське засвоєння традиційного біблійного образу Магдалини як святої грішниці створює напружений внутрішній конфлікт у традиціях бароко. Але бачення цього конфлікту через призму філософії любові певною мірою знімає його гостроту й актуалізує момент діалектичного взаємозв'язку опозиційних частин образу.

Хіба то блуд, для цнот – печаль,  
коли жага оплодить літо,  
коли в обіймах б'ються злиго  
єства обох двоєначал? [64, 527].

Через витончене асоціативне переплетення стихій традиційного й авторського міфу в образі Магдалини поєднуються риси земної коханої й абсолюту любові, що символізують амбівалентний за своєю суттю феномен життя. Образ набуває рис абсолюту за рахунок асоціативного зв'язку із символом незнищенності в християнському міфі – Неопалимою Купиною.

Мені нема ні краю-дна,  
живу – Одвічна Магдалина,  
свята і грішна – двосдина –  
Неопалима Купина [6, 528].

Оксиморонний образ Магдалини в міфічній реальності Калинця – уособлення динамічної енергії любові, яка наснажує рух особистості до ідеалу.

В індивідуальному міфі Антонича зв'язок ліричного героя та коханої встановлюється з природними образами абстрактного порядку.

... брат вечір – брат наш спільний

(коханої й коханого. – Б.О.) [7, 185].

... сестро світла (кохана. – Б.О.) [7, 185].

У цьому випадку міфічний родовід не виразний, оскільки один із його членів не має конкретизованого втілення, хоча в антонімічних видах родового зв'язку й прочитується авторське прагнення до діалектичного осмислення предмета пізнання. Прикметно, що родовід стосується чужорідного для “окремої дійсності” Антонича почуття кохання. Філософія любові, не досягнута митцем як концептуальна база, не могла інакше, переконливіше прозвучати в Антонича. Поет спромігся виразити лише певні настроєві моменти, миттєві враження, переживання ліричного героя. Концептуальна пасивність цих елементів і спровокувала непереконливе художнє розв'язання.

Отже, міфічний родовід – функціонально вагомий художній засіб, який найбільш зримо порівняно з іншими тропами відображає характер розвитку та втілення авторської концепції. Міфічний родовід виконує важливу системотворчу роль, відображаючи причинно-наслідкові зв'язки у вигляді родових зв'язків. Він – своєрідний індикатор життєздатності образу в міфічній реальності. Якщо засвоюється традиційний міфічний образ, то розвиток його родовідного ряду свідчить про успішну адаптацію останнього в міфічній реальності. Родовід образу створює потужний асоціативний канал, забезпечуючи постійний незримий вплив спорідненого образу, надаючи йому якісно нового звучання. Ступінь розвиненості системи міфічного родоходу в авторському міфі прямо пропорційний потенціалу життєздатності міфу як системи.

#### БІБЛІОГРАФІЯ

1. Шерех Ю. Про двох поетів з княжими іменами //Сучасність. – 1992.–№4.
2. Ільницький М. Калиновий герб: Післяювілейне слово//Дзвін. – 2000.–№1.
3. Соловей Е. Українська філософська лірика: Навчальний посібник зі спецкурсу. – К.:Юніверс,1998.
4. Калинець І.Відчинення вертепу//Україна. – 1991. – №23.
5. Лосев А.Диалектика мифа //Лосев А. Из ранних произведений. – М.: Правда, 1990.
6. Калинець І. Слово триваюче: Поезії. – Харків: Фоліо, 1997.
7. Антонич Б.-І. Твори. – К.: Дніпро, 1998.
8. Словник давньоукраїнської міфології /Авт. Плачинда С. – К.:“Український письменник”, 1993.
9. Собачко Ганна: Альбом із текстом укр., англ., нім. мовою. / Автор тексту та упор. Г. А. Местечкін. – К.: Мистецтво, 1965.

#### ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

**Буряк Олена Федорівна** – викладач кафедри української літератури Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка, кандидат філологічних наук.

*Наукові інтереси:* проблеми розвитку сучасної української поезії.

## ДО ПРОБЛЕМИ ІДЕНТИФІКАЦІЇ ТВОРЧОСТІ В.СВІДЗИНСЬКОГО У РОЗМАЇТТІ ЛІТЕРАТУРНИХ НАПРЯМКІВ І ТЕЧІЙ 20-30-Х РР. ХХ СТ.

Юрій СЕГЕДА

Метою статті є спроба літературознавчого осмислення особливостей мистецького світогляду В. Свідзинського, його місця в літературному процесі 20–30-х рр. ХХ ст. Увагу звернено на відособлену позицію В. Свідзинського в літературі того часу, на його близькість до неокласиків, на модерністські якості його творчості та на символістичність поезики В. Свідзинського. Дослідження спирається на авторські поетичні тексти та праці вітчизняних і зарубіжних літературознавців.

The purpose of the article is an attempt of literary comprehension of Volodymyr Svidzynsky's artistic outlook edges. Attention is paid the distinguished place of the poet in the literary process of the 20-30-s of the XX-th c., to his closeness to neoclassicists and to modernists; to the symbolism of Svidzynsky's poetry. The research is based of the author's texts and works by domestic and foreign literary scholars.

Поезію Володимира Свідзинського важко ідентифікувати з якимось одним літературним напрямком, його авторський стиль важко втиснути в певні чітко окреслені межі. У творчості В. Свідзинського переплетені риси класицизму, модернізму, символізму, імажинізму. Ті чи інші дослідники на свій суб'єктивний погляд звертають більше уваги на окремі риси його поезії, водночас якісь риси оминаючи, вказуючи на його значнішу близькість до тих чи тих літературних угруповань. Проте, напевно, всі літературознавці зійдуться на думці, що постать Володимира Свідзинського в українській літературі, зокрема в поезії 20–30-х років ХХ століття, стоїть дещо відособлено.

Так, наприклад, Іван Дзюба звертає увагу на особність В.Свідзинського в українській поезії і водночас на певну його близькість до неокласиків [2, 409]. Того ж погляду дотримується Елеонора Соловей, за-уважуючи спорідненість громадянської позиції, витоків поетичної школи, подібність творчої та життєвої долі В. Свідзинського й неокласиків, зокрема М.Зерова [9, 135]. Як і неокласики, свідомо відмежовуючись від буремних громадянських реалій радянської доби, В. Свідзинський шукав творчого при-хистку в європейській класиці, в античності, у давньоукраїнській фольклор-ній традиції. Дослідники слушно вказують на значну спорідненість поетичної манери В. Свідзинського та раннього П. Тичини, тоді ще

неокласика. Іван Дзюба вбачає цю спорідненість “у характері уяви, в музиці думки, в персоніфікаціях явищ природи” [2, 410].

Взагалі багато спільних рис простежуємо в поезії В.Свідзинського й групи неокласиків, зокрема київського “п’ятірного грона” (М. Зеров, П. Филипович, М. Рильський, М. Драй-Хмара, Юрій Клен). Звичайно, немає підстав, аби категорично зарахувати Свідзинського до лав неокласиків, проте не викликає сумніву, що їхні поетичні школи й мистецький світогляд є спорідненими і розташовуються поруч у літературному процесі 20–30-х рр. ХХ століття. А “розмитість” меж групи неокласиків, їхню організаційну неокресленість поза “п’ятірним гронам” Елеонора Соловей у своєму дослідженні “Парадигма буття в поезії неокласиків” пояснює закономірним тяжінням інших талановитих поетів до їхніх засад як до нормальної творчої позиції” [8, 461]. Навіть можна сказати, що на той час творча позиція і неокласиків, і В.Свідзинського була не просто нормальною, а найбільш високою та вартісною з погляду справжнього поетичного мистецтва. І це ще одна підстава, аби поставити їх поруч. Власне, так звана група поетів-неокласиків не мала чіткої назви, програми чи маніфесту, не мала фіксованого членства, тому роль ідентифікації певного поета як неокласика перебрали на себе критики.

Проте очевидна близькість В.Свідзинського за світоглядом і поетикою до неокласиків зовсім не заважає деяким дослідникам зараховувати його до лав модерністів. Напевно, слушною є думка про те, що в мистецтві загалом і в літературній критиці зокрема всі судження є певним чином суб’єктивними й відносними. Звичайно, поетика В.Свідзинського є модерністською порівняно з неоромантизмом чи народництвом, але її можна вважати класичною порівняно з поетикою українських футуристів чи конструктивістів.

Дещо суперечливі погляди на взаємоіснування українського неокласицизму та модернізму висловлює Еммануїл Райс. Очевидно, такі його погляди спричинені суперечливою специфікою цих явищ в українській літературі. Е. Райс бачить в українській поезії ХХ ст. боротьбу модернізму й неокласицизму і водночас відзначає близькість більшості модерністів до фольклору, до класики [4, 28]. Аналізуючи погляди Е. Райса у своїй книзі “Дискурс модернізму в українській літературі”, Соломія Павличко наводить його вислів, який, можливо, міг би дещо пом’якшити дискусійність проблеми “неокласицизм – модернізм”: “Особливо яскраво впадає в око класична природа модернізму в українській літературі нашого часу. Довженко був без сумніву класиком. Але класиком був також перекладач Арістофана Свідзинський, не менш крайній модерніст, ніж співробітники паризького “Нувель Ревю францев” [3, 403]. Так, саме “класичну природу модернізму”

простежуємо у творчості В. Свідзинського або, перефразовуючи Е. Райса, “модерну природу класицизму”.

У поезії В. Свідзинського знайдемо класичний чотиристопний ямб (“Вино зорі – і лід вікна...” [6, 86], “Різьбою пагілок нових...” [6, 92], “Давно, давно тебе я жду...” [6, 140], “Ти наче протавка тепер...” [6, 189] тощо). І в цих традиційних формах часто бачимо доволі модерністські екзистенційні мотиви. Також у В. Свідзинського натрапляємо на вільний вірш – рядки неоднакової довжини, ритміка яких не становить якогось певного тонічного розміру. Наприклад:

Ні, сонце, більше не приходь.  
Блукай собі лелекою по затоках світла,  
Колисайся на вусах ячменю,  
Оставайся на руках яблунь,  
Але до мене не приходь,  
Уже-бо й радість томить мене, як печаль... [6, 178].

Аналізуючи манеру віршування, притаманну В. Свідзинському, Е. Райс про такий вільний вірш пише: “Довжина та ритмічний рисунок кожного рядка визначаються не кількістю рівномірно повторюваних стіп, а, я сказав би, поетичною наснагою рядка, що кінчається там, де спиняється закладений у нього намір” [5, 159]. Автор витворює немонотонний, переривчастий, схвильований ритм, і ця ритмомелодійна форма допомагає якнайліпше втілити мінливий і схвильований настрій ліричного героя. У таких віршах гармонійно поєднуються семи- та десятискладові рядки із дво- та чотирискладовими:

Маятник натовмився.  
День, ніч,  
Літо, зима –  
Дебелу тишу гойдай, гойдай!  
Маятник дихає, як ранений [6, 176].

Поряд із цим надibaємо у В. Свідзинського античний гекзаметр, використаний іноді для змалювання реалій ХХ століття, або таку вишукану класичну форму, як тріолети (“Вечірні тріолети” [6, 38]).

Не є В. Свідзинський стовідсотковим модерністом, бо все радикальне, пошклярськи експериментальне, епатажне – не в його стилі. Не є він і стовідсотковим академічним класиком, заскорузлим традиціоналістом. Отже, стосовно поезії В. Свідзинського справедливим було б, на нашу думку, визначення “класичний модернізм” чи “модерний класицизм”. Контroversійність Свідзинського – чудова ілюстрація того, що існує, крім “білого” та “чорного”, ще багато оригінальних і гармонійних поєднань різноманітних кольорів та відтінків.



Таким яскравим відтінком поезії В. Свідзинського є відтінок символістичний. Яр Славутич, відзначаючи вплив давньоукраїнської міфології та фольклору на формування поетичного світогляду В.Свідзинського, вказує на його близькість до тодішніх символістів, водночас зауважуючи й відмінності: “З погляду стилю поезія Свідзинського в основному символістична. Проте цей символізм цілком відмінний від символізму Загула, Савченка чи Слісаренка. Він виростав з української казки й дохристиянської міфології, духом якої овіяно “Слово о полку Ігоревім”, давні колядки, обрядові пісні, загадки й т. п. Казковий чар – найхарактерніша прикмета цього своєрідного поета” [7, 110]. Отже, з огляду на джерела, з яких черпає свої поетичні символи В. Свідзинський, маємо справу зі своєрідним міфологічно-натурфілософським символізмом. Хоча, зважаючи на ту полеміку, яка розгорнулася на сторінках “Критики” та “Кур’єру Кривбасу” (Юрій Гарнавський. “Темна сторона місяця”. – “Критика”, 2000, ч. 7–8; Богдан Бойчук. “Затемнена сторона місяця”. – “Критика”, 2000, ч. 10; Ігор Бондар-Терещенко. “Невідомий Свідзинський”. – “Кур’єр Кривбасу”, 2000, ч. 6; Елеонора Соловей. “Ще трохи про місячні затемнення”. – “Критика”, 2001, ч. 1–2), думка про ідентифікацію В.Свідзинського як символіста може викликати заперечення. Щодо такої суперечливості поглядів різних дослідників Е.Соловей висловлює думку, що поети рівня Свідзинського є контрверсійними і надаються до різних тлумачень, а за приклад наводить Болеслава Лесьмяна, разуче подібного до Свідзинського і трактованого польськими літературознавцями і як символіста, і як антисимволіста [10, 27]. Спробуємо довести тотожність світоглядних позицій Свідзинського та засновників європейського символізму, зокрема французьких поетів-символістів. Про них в одному з найновіших підручників з теорії літератури читаємо: “Символісти висунули ідею самоцінності мистецтва, його цілковитого суверенітету...Воно не повинно мати якихось соціальних зобов’язань і завдань. Мистецтво – вище за життя, і втручання життя в мистецтво буде лише згубним для останнього. Саме мистецтво, а не дійсність, є первісним” [1, 405]. Чи не збігається це з позицією В.Свідзинського, з його відстороненістю від громадського життя, з його “обчеркненістю колом мовчання”, мистецькою заглибленістю у світ природи й особистості? Звичайно, В.Свідзинський не висував ідей, не декларував, проте його декларації, його переконання втілені в поезії, закодовані в символічних образах. Наприклад, переконання в первісності мистецтва, у вічності Слова, яке було завжди і буде існувати навіть після кінця світу, бачимо у вірші В. Свідзинського “Умруть і небо, і земля...”:

... Та я хотів би увияти,  
Серед своїх останніх мрій,

Що ти довіку будеш жити,  
О буйний вітре степовий!  
Автор звертається до вітру, що є символом вічного і всюдисущого Божого  
Духу, який, навіть після загибелі світу, в мороку серед руїн повторюватиме:  
Слова поетів прозорливих,  
Уболівальників земних,  
Благання їх пісень журливих,  
І скарги, і прокльони їх [6, 241].

На думку приходять вчення про первісні ідеї Платона або біблійне  
“Спочатку було Слово...”

Отже, символісти не ставили за мету відтворення конкретної, предметної  
дійсності, не переймалися реальністю, натуральністю зображуваного. Проте  
конкретні та буденні предмети і явища не відкидалися символістами остаточно.  
“Крізь них символісти завжди бачать дещо незвичайне, містичне,  
непізнаване” [1, 403]. Так, уся поезія Свідзинського просякнута цією  
містичністю, незбагненністю, надчуттєвістю. Предмети матеріальної природи  
трансформовані в його поезії в символи, що дають змогу проникнути до  
метафізичного, потойбічного світу. Таких образів-символів у поезії  
В.Свідзинського безліч: сад, ліс, луки, дерево, квітка, листок, полум’я, свічка,  
вода, річка, став, вітер, дзеркало, човен, птах, голубка, змія, хлопчик...

В цитованому підручнику наведено механізм набуття образом  
символічного змісту, що бере витоки з народнопоетичних джерел. Паралелі,  
встановлені між проявами людського буття та предметами і явищами природи,  
закріплювалися в народній свідомості, згодом у певній пісні двочленний  
паралелізм скорочувався до одночленного – до “картинки природи”, яка  
безпомилково викликала в думці другу частину паралелі, картину людського  
буття, про яку вже не згадувалось у творі... Скорочений до одночленного  
образно-психологічний паралелізм перетворювався на образ-символ, який  
від народнопісенної лірики успадкувала авторська поезія, згодом і проза [1,  
109]. Саме з народнопоетичних джерел, з міфології та одухотвореної  
української природи черпає свої образи-символи В.Свідзинський. Більшість  
із них, як і символи народної пісні, надаються до безпомилкового розкодування  
читачем. Наприклад, у віршах “Відколи сховав я мертву голубку...” [6, 90] або

... Підвелися квіти, що цвітуть улітку.

Підніми, сонце, і мою квітку.

– Твоя квітка, землею обнята,

Лежить глибоко, не можна підняти [6; 206]

Під образами-символами голубки і квітки легко впізнаємо загиблу кохану  
ліричного героя. Проте деякі символи в поезії В.Свідзинського, по-своєму

інтерпретовані або новітньо витворені поетичною уявою, є багатозначними, розшифрувати які важко. У Свідзинського, як і в західноєвропейських символістів, “цей прихований зміст може мати нескінченні варіанти тлумачення” [1 403]. Думки читачів та дослідників можуть бути різними не лише щодо творчості В.Свідзинського загалом, а й щодо якогось символічного образу окремого вірша. Іноді таке розшифрування вимагає певної підготовленості, угаємниченості, аби відшукати відповідності між реальними предметами чи явищами і невимовленими ідеальними. Наприклад, вірш “Наклав на лук очеретину...” може здатися звичайною пейзажною замальовкою – пущена ліричним героєм засмолена стріла перелетіла через гай і впала на луці, де її потрощив копитами товар. Проте тут наявний символічний образ стріли, що має глибоке ідеальне навантаження. У світовій та вітчизняній літературі не раз зустрінемо зброю (меч, стрілу, крицю) як символ натхненного поетичного слова. Ще з античності стріла є символом думки, ідеї, спрямованої в людське серце. Згадаймо, наприклад, стрілу Купідона як символічний носій ідеї кохання. Так і стріла у Свідзинського є символічним образом його поезії, спрямованої в серця читачів. В цьому вірші, написаному 1929 року, заковано високий лет поетичного слова автора і приземлену, обмежену ідеологічними рамками офіційну реакцію на збірку “Ліричні поезії” та “Вересень”. Зрозумілим стає жаль поета за поламаною стрілою:

Шкода мені! А я так пильно  
Оглянув очерет!  
А я до сонячного блиску  
Метав співучий лет... [6, 83].

Так само образи-символи вірша “Ти ляж та й засни собі, тату...” [6, 98], взяті з міфологічних, казкових джерел, не будуть повністю зрозумілими за поверхового прочитання. Проте, аналізуючи тодішні загрозливі для поета політичні обставини, беручи до уваги його подальшу долю, маємо змогу розкрити символи вірша, хоча це тлумачення не може бути абсолютно об’єктивним. Очевидно, магічна трав’яна хатка символізує поетову самоізоляцію у світі казки, природи й людських емоцій, а “чаклунки горбаті” – символ тієї небезпеки сталінського режиму, від якої намагалися врятуватися тато й дочка. Тепер ми знаємо, що В. Свідзинському це не вдалось, дочка Мирослава залишилася без батька, якого забрав “чорний ворон” – новітній страшний символ смерті.

Найпоширенішими, найважливішими у творчості В.Свідзинського є рослинні символічні образи, зокрема – дерево. Для натурфілософа В. Свідзинського “дерево” дорівнює “людина”. І себе він неодноразово

ототожнює з деревом, наприклад, “Я хотів би бути кленом молодим...” [6, 76]. Як тут не згадати поета-неокласика Освальда Бургардта, чийї поетиці, подібно до Свідзинського, теж значним чином притаманний символізм. Він назвав себе в літературі Юрієм Кленом, узявши цей образ-символ священного дерева з українського фольклору.

Жоден поет не є ізольованим, не творить у вакуумі. Кожен – учасник літературного процесу, якому притаманні численні перетини, зміни, взаємовпливи... Тому бачимо, що неокласикам був притаманний певний модернізм, модерністи спирались на класику, а творчість їх усіх була, більшим чи меншим чином, символістичною. Це стосується і Володимира Свідзинського, постать котрого, як уже було зазначено, розміщується в літературному процесі 20–30-х рр. ХХ ст. поруч із неокласиками і водночас має якості модернізму, а його натурфілософська та міфологічна поетика є символістичною. Можливо, не всі дослідники з цим погодяться, проте, напевно, ніхто не заперечить, що В. Свідзинський – поет надзвичайно талановитий, цікавий і суперечливий.

#### БІБЛІОГРАФІЯ

1. Галич Олександр, Назарець Віталій, Васильєв Євген. Теорія літератури: Підручник // За наук. ред. Олександра Галича. – Київ: Либідь, 2001.
2. Дзюба Іван. “Засвітився сам од себе...” // Укр. слово: Хрестоматія укр. літ. та літ. критики ХХ ст. – К. – 1994. – Кн. 1.
3. Павличко Соломія. Дискурс модернізму в українській літературі: Монографія. – 2-ге вид., перероб. і доп. – К.: Либідь, 1999.
4. Райс Еммануїл. Класицизм і модернізм в українській поезії // Терем. 1996. Ч.2.
5. Свідзинський Володимир. Медобір. Поезії. – “Сучасність”, 1975.
6. Свідзинський Володимир. Поезії. – К.: Рад. письменник, 1986.
7. Славутич Яр. Володимир Свідзинський // Славутич Яр. Розстріляна муза. – К. – 1992.
8. Соловей Елеонора. Парадигма буття в поезії неокласиків (Микола Зеров) // Літературознавство: Матеріали ІІІ конгресу міжнародної асоціації україністів (Харків, 26-29 серпня 1996р.) // Відп. редактор О. Мишанич. – К. – 1996.
9. Соловей Елеонора. Свобода і несвобода перекладача (Володимир Свідзинський) // Київська старовина. – 1999. – №5.
10. Соловей Елеонора. “Ще трохи про місячні затемнення”. – “Критика”, 2001, ч. 1-2.

#### ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

**Сегеда Юрій Васильович** – аспірант кафедри української літератури Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

*Наукові інтереси:* літературний процес 20-30-х рр. ХХ ст., зокрема творчість В.Свідзинського.

## ОСНОВНІ МОТИВИ ЛІРИКИ ЮРІЯ ЛИПИ

Світлана КИРИЧУК

У статті зроблено спробу окреслити основні мотиви поетичної спадщини Юрія Липи. Об'єктом дослідження стали твори зі збірок “Світлість”, “Суворість”, “Вірую”.

In this article an attempt was made to select the main themes of Yuriy Lypa's poetical legacy. The object of this research was such works as “Svitlist”, “Suvorist”, “Viruyu”.

Поразка українського народу у визвольних змаганнях 1917–1920 років спонукала багатьох діячів мистецького життя Західної України до активних дій, що могло б допомогти накреслити шляхи боротьби за втрачену незалежність. Для цього, виступаючи на сторінках часописів “Дзвони” та “Літературно-науковий вісник”, Юрій Липа разом із соратниками Олегом Ольжичем, Юрієм Кленом, Оксаною Лятуринською, Леонідом Мосендзом, Наталею Лівницькою-Холодною пропагував націоналістичний напрям у розвитку літературного процесу міжвоєнного двадцятиліття.

Поетичний доробок письменника кількісно невеликий – це три збірки поезій: “Світлість” (1925), “Суворість” (1931) та “Вірую” (1938). Але, як пише Євген Маланюк у “Книзі спостережень”, “тут згадується експромт одного поета про “книжку невеличку”, що “важча від важких томів...” [7, 277]. На думку багатьох літературних критиків, саме в поезії Юрій Липа “найщиріше відкриває нутро своєї душі, душі, яка спрагне дії, чину...” [8, 282]. Служіння справі націєтворення, бажання пробудити патріотичну свідомість і знищити комплекс національної меншовартості – ось основа, на якій викристалізувалась світоглядна концепція поета. Кожне слово у його віршах змістовно наповнене й несе певну ідею. Доводять це й назви збірок, що якнайглибше розкривають суть поетичної творчості Юрія Липи. “Легкі та граціозні” [2, 203] вірші творять збірку “Світлість”, у патріотичній ліриці пробивається “туга за залізною Суворістю” [3; 491], а “Вірую” є блискучим взірцем релігійної поезії.

Юрій Липа виступає як “послідовний і переконаний націоналіст з вірою у постання Української Держави” [6, 50], тому чільне місце в його творчому доробку посідає державотворча ідея, а наскрізним поетичним образом є Нація. Мотиви полум'яного патріотизму є найхарактернішими для творчості поета. Душу ліричного героя поезії “Сімнадцятий” переповнює безмежна

любов до Батьківщини, яку він називає “найпрекраснішою з країн”. Тут звучить пристрасний заклик:

Вперед, Україно! В Тебе – тяжкі стопи,  
Пожари хат димлять з-під них:  
Ні Росії, ні Європі  
Не зрозуміти синів твоїх [4, 49]!

Українці мають бути непохитні в боротьбі проти ворожих для них ідей та ідеологій. Саме збереження і примноження тисячолітніх висококультурних традицій стане основою для розбудови Нації і виховання її гідності. Головною зброєю у цій боротьбі, за Юрієм Липою, стане Правда. Грізно звучить у поезії “Дев’ятнадцятий і двадцятий” молитва полків, що “моляться тільки їй (Україні – С. К.)”:

– Правдо, ти – зброя Нації,  
Ми – гнів! [4, 51].

Світоглядна концепція митця вибудовується навколо державницько-культурних традицій доби Княжого Києва, яку поети-вісниківці вважали найславетнішою в українській історії. Визначальною особливістю українського державного устрою, що виходить із часів давнього Києва, є “асоціативна група” [5, 177], традиції якої ґрунтуються на відвічних народних звичаях, що передаються з роду в рід. Виходячи з цих засад, і має зрости нове покоління національних борців.

Сила українців – у збереженні культурних традицій і в дотриманні “вічних” законів, що вирости з “великокиївської “Руської Правди” [5, 180] і з козацьких часів. За Юрієм Липою, свідомим і найвищим виявом української Людини з її стремлінням до особистої свободи і почуттям відповідальності перед релігійними святощами є доба Києва – “Вічного міста” [5, 183]. У циклі “Київські легенди” автор створює романтичний образ давньої європейської столиці:

Ой і славен Київ  
Та по всій Україні,  
Та й на цілий світ  
Від віку і донині,  
І до кінця літ [4, 35].

Поет глибоко усвідомлює значення героїчного минулого в боротьбі з найстрашнішими хворобами Нації – відступництвом і поразенством. Він неодноразово звертається до часів козацької епохи, в його віршах постають образи славних запорозьких ватажків, лицарство й відвага яких мають бути прикладом у процесі виховання нового покоління борців за національну ідею. Символічним у цьому плані є вірш “Суд Сірка”. Отаман Сірко, повертаючись

з походу, веде за собою тисячі визволених із татарської неволі бранців. Козак вирішує перевірити, “кого ж провадимо тепер на Україну? Душа козака в них, чи, може, бісурменська?” [4, 42] і дозволяє всім, хто хоче, повернутись у Крим:

І видно у степу, як стали завертати  
Одна по одній гарби в бік Гнилого Моря,  
Верталась спішно міць до ворогів велика, –  
І застогнав Сірко недовірків злічивши,  
У груди вдаривсь, помолився ревне,  
І рік: – Скарать на горло їх... [4, 42].

Страшним було покарання зрадників, але кошовий отаман не визнає компромісу. Патріотизм для нього – основне мірило духовності людини.

Основою української нації, за Юрієм Липою, є селянство, яке століттями відстоювало національну незалежність і зберігало давні культурні традиції України. Селяни безмежно вірять у “Справедливість, що карає криваво” [4, 37]. Поет переконаний, що прийде час, коли встануть вони, “як тучі” і промовлять “із дивним спокоєм”:

–Господи, був я і злодієм, і героєм, –  
Я ж бо ріжним голосам внемлю, –  
Але дав Ти мені, Боже, землю,  
То не пустив я нікого,  
І не віддав нікому,  
Аж до блиску і грому  
Страшного Суду Твого! [4, 38].

Одним із провідних у творчості поета є мотив особистого призначення, в основі якого лежить Сковородинський принцип пізнання самого себе. У філософському трактаті “Призначення України” читаємо: “Головним завданням міцної державності є дбання про те, щоб кожен її громадянин був на своїм місці, тобто там, де може вказати якнайбільшу продуктивність” [5, 177]. Ліричний герой однієї з поезій стверджує думку, що кожний повинен мати “свій труд”, бо:

...лиш, що охоче робим, робим добре.  
Людина на фальшивім місці – півлюдини,  
гончар найліпший кепський є городник [4, 53].

Власне призначення, котре Юрій Липа визначає як “труд виснажний, безустанний і відданий” [4, 6], усвідомлюється ним як невіддільне від призначення України, що, в свою чергу, вказане самим Богом:

Коли прийшла пора і ти дозрів  
У муках днів, у боротьбі з собою,

Як образ берегів в імлі, на морі –  
В одній хвилині з'явиться тобі  
Твоє призначення земне і зміст.  
То лиш приходять раз, але назавжди.  
Не стерти образу цього тобі,  
Ти не втечеш, дивись вперед – і знай:  
Одно тобі залилось: тільки жити ним,  
І сповнитися ним, воно – від Бога  
Як же ж не вчув призначення свого, –  
Ти ще не жив, і ще не вартий вмерти [4, 12].

Мотив переважання громадянських інтересів над особистими присутній у багатьох віршах Юрія Липи. Поняття власного “Я” осмислюється поетом як невіддільне від поняття Нації в цілому, тому так твердо й упевнено в нього звучить:

Ми – Нація, сузір'я мільйонів,  
Ми – серце воль, ми – буйна кузня сили,  
Що розсипає блиски, що як громи-стріли,  
І думці не догнать тих громів-перегонів, –  
Ми – Нація, сузір'я мільйонів! [4, 33].

Як і більшість вісниківців, Юрій Липа репрезентував неоромантичний напрям, що й визначило образність його поетичного світу. Однією з індивідуальних особливостей митця є стиль, просякнутий бароковими й готичними тропами. В основі його естетичної концепції лежить християнська філософія, у центрі котрої перебуває Бог як символ найвищої краси. Барокові ознаки стилю поета виявляються у філософському протиставленні душі й тіла, життя й смерті. Саме віра в Бога дозволяє досягнути вічність, зрозуміти, що все тлінне, вічна лише душа. Юрій Липа постійно звертається з молитвами до Бога, у вірі в якого вбачає нетлінне джерело для наснаги.

Долю українського народу поет осмислює крізь призму біблійних цінностей. Звідси – глибока релігійність його творчості. Автор у численних поезіях проводить думку про те, що збереження душі є передумовою збереження Нації. Християнська свідомість українців, в основі якої лежить висока моральність і глибока побожність, має забезпечити збереження культурних традицій України. Поетичні образи, в яких втілюється поняття “Нації, народженої з огня” [4, 46], сповнені неземною силою. Дотримання Божих заповідей, втілення їх у життя породжують гуманістичне звучання віршів Юрія Липи. Його твори пройняті почуттям любові, яке уможливило досягнути велич Людини й наблизити її до Бога.



**Бог, Нація, Чин** – саме на цих поняттях вибудовується “органічне “вірую” [8, 284] Юрія Липи. Філософічнопоетичні роздуми митця звучать як заповіт для України:

Пануй, пануй, пануй над вільною землею,  
Велика Націє із берлом і мечем!  
Рости, рости, рости, блискуча Перемого,  
Стелись широко нам в шляхах до ворогів!  
Цвіти, цвіти, цвіти, могутня Україно,  
Як розцвітає день,  
Як розцвітає день! [1, 253].

#### БІБЛІОГРАФІЯ

1. Із збірки “Суворість” // Баган О., Гузар З., Червак Б. Лицарі духу. – Дрогобич, 1996. – С.233–253.
2. Костельник Г. Липа Ю. Вірую: Вибрані вірші / Рецензія // Дзвони. (Львів). – 1939. – Ч. 5–6. – С.202 – 204.
3. Коструба П. Липа Ю. Суворість / Рецензія // Дзвони. (Львів). – 1931.– Ч. 7. – С.491 – 492.
4. Липа Ю. Вірую: Вибрані вірші. – Львів, 2000. – 100 с.
5. Липа Ю. Призначення України. – Львів, 1992. – 270 с.
6. Лівницька-Холодна Н. Юрій Липа, якого я знала: Уривок зі спогадів “Про моїх поетів” // Сучасність. – 1987. – Ч. 1 (309). – Січень. – С.45–55.
7. Маланюк Є. Юрій Липа – поет // Книга спостережень: Статті про літературу. – К., 1997. –С.277–286.
8. Стебельська А. Поезія Юрія Липи: Бог, Нація, Чин // Збірник наукових праць Канадського НТШ / Ред. Б.Стебельський. – Торонто, 1993. – С.281–286.

#### ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

**Киричук Світлана Анатоліївна**– асистент кафедри української літератури Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

*Наукові інтереси:* творчість Юрія Липи в текстуальному та інтертекстуальному аспектах.

## ЄВГЕН МАЛАНЮК: ТАБОРОВА ПОЕЗІЯ 1947-1948 РОКІВ

Леонід КУЦЕНКО

У статті розглядається поетичний доробок Євгена Маланюка періоду німецьких таборів “ДіПі”.

The paper investigates Evhen Malaniuk poetry in 1947-1948.

Поетичне осмислення “Ісходом” 1923 року драми залишення олтарів Вітчизни фактично засвідчило вибір митцем із “серцем повним Тобою вщерть” свого шляху в поезії, зрештою, і народження Є.Маланюка як поета-державника. Натомість, продиктований свідомістю “приреченості непроминучим мандрам” “Ісход II”, із серпня 1944 року, лише своєрідно закільцював поетичну творчість письменника між двома війнами, ставши останнім її акордом. Хронологія оприлюднених Є.Маланюком творів свідчить, що муза поезії на довгі три роки залишила митця. У це важко було повірити, проте, гортаючи письменникові записники та нотатники, даремно сподівався знайти там бодай строфу чи поетичний рядок, написані після 7 серпня 1944 року, яких, зазвичай, так густо в його зошитах. Кілька записів творів минулих років на останніх сторінках нотатника за 1945–1946 роки, перша спроба поновлення з пам’яті юнацьких російських віршів. І все.

Отже, твір “Ісход II” дійсно став тільки драматичним підсумком “вічного болю” поета за свою Батьківщину “і марноти зусиль” його діалогу з нею. Наступне трирічне мовчання засвідчило глибину письменникового потрясіння новим ісходом. Катастрофізм становища поета, знову вигнання, підсилювався втратою родини, прощанням із домом, із слов’янським світом. Розв’язка війни з її жахливим завершенням ядерним бомбардуванням Хіросіми та Нагасакі ще більше віддалила образ “привиду і примари” Батьківщини. І хоч поява нової якості поезій Маланюка була очікуваною ще з кінця 30-х років, усе ж справедливою є і думка Ю.Лободовського про те, що саме після другого ісходу “героїчна риторика, *знищена тяжкими колесами війни*, слабне й щезає, поет стає більш рефлексійним і ліричним” [1] (курсив мій. – Л.К.). Війна з її підсумком стала своєрідною межею, що поділила життя письменника (і його бачення світу) на до і після неї. “Ти серпень днів стрічаєш на межі жасних епох” [2, 452], – згодом скаже поет, оцінюючи так і минуле, і майбутнє.

У серпні–вересні 1947 року поет здійснив мандрівку південними землями Баварії вздовж кордону з Австрією від витоків річки Ізар до озера Кімзее (у поета – “Хімзее”). Берхтесгаден, Гінштадт, Кульмбах, Регенсбург... “Сизі Альпи”, “молочна бірюза Ізару”, десять днів на березі “келиху розлогого” Кімзее. Ця подорож вразила поета несподіваним побаченням із чарівною природою згаслого літа в кутку, “де затишок і мир, що їх війна щасливо оминула” [2, 453]. А побачене відгукнулося миттєвою рефлексією динамічних роздумів над гармонійністю природи і болісними пошуками гармонії душі, роздумами, що перервали трирічне мовчання:

І от, коли ворожиш жить,  
А чи прийняти праву кару, –  
Між смарагдових лук біжить  
Молочна бірюза Ізару.

І, знявшись у глибоку синь,  
Смереків згубивши скальпи,  
Вдивляються у височінь  
Камінним оком сизі Альпи.

І вічність сяє. Й дні пливуть.  
І, мандрами і болем стертий,  
Вже майже знаєш, як забудь,

Що сонце це – є сонцем смерті [2, 450].

Датована 16 серпня поезія стане згодом першою частиною твору з промовистою назвою “Осіньна весна”, назвою, що започаткувала на наступні півтора десятиліття діалог поета із собою, плекання міфу “осінньої весни”, бабиного літа життя, що мають заступити “сонце смерті”. Глибина ж психологічного самоаналізу у творі, діапазон емоційного переосмислення свого минулого й теперішнього на тлі осені, що надходить “в повняві високій”, підказали поетові несподіване жанрове визначення твору – роман.

Як свого часу в польських таборах інтернованих, поет самозаглиблюється, втішившись тим, що знову “розімкнулися уста”, що “рани зарубцьовуються”, а “несказані слова / Тремтять понад стернистими полями” [2, 451]. Отож, *ліризм* як провідна ознака поезій 1920–1923 років, стає визначальним для таборової творчості 1947–1948 років і загалом поетичної творчості після другого ісходу.

Автор не проминає наголосити на повторюваності життєвих випробувань, що випали на його життя, що “і доля, і вітер – знову тотожні / Як за юнацтва, як тоді” [3, 15]. Ось тільки поетова схвильованість, почуттєва основа його

образів та форми реалізації переживань позначені тепер філософською мудрістю митця, що переступив межу полудня віку, сконцентрованим естетичним досвідом цілого покоління і навіть епохи.

Таборова творчість – це двадцять чотири поезії серпня 1947 – жовтня 1948 років, вельми цікавих для простеження подальшої еволюції митця. Прикметно, що на початку п'ятдесятих років усі вони були переписані з таборових нотатників до окремого зошита з робочою назвою “Ісход II”, але до наступних збірок було відібрано тільки дев'ять творів. І то не лише наслідок критичного ставлення поета до своєї творчості, але й фактор внутрішнього цензора, котрий жорстко регламентував, яким має постати поет перед читачами.

Наприклад, у поданій наприкінці 1947 року до часопису “Арка” редакції “Осінньої Весни” (див.: Ч. 6. – 1947; Ч. 1. – 1948) є 6–8-а частини, яких немає в редакції твору в збірці “Проца” і яких автор більше не друкував. Осмислюючи у шостій частині колобіг життєвих катастроф на тлі скупих радостей, дарованих баварською природою, поет торкається болісної для нього теми долі України. Свідомість того, що “путь” між ними “стає і довша, й ширша”, безумовно, була ще одним потужним джерелом Маланюкових переживань. Проте апокаліпсичний характер авторових тривог викликаний не географічним віддаленням від Батьківщини, а крахом сподівань, пов'язаних із нею:

Так ширша, що й згубитися всамраз,  
Бо вже нема ні знаків, ні законів:  
Куліш замовк, в “Кобзар” вернувсь Тарас,

З тайги не чути безіменних сконів.

Тих, що могли пророкувать, – нема,  
А, що народжувалось, – в лоні вбито.  
І роки попеліють крадькома  
Без зор, без догмату, без заповіту [4, 2].  
(“Осіння весна”, Ч.6).

Настрій і категоричність його гіркою роздуму-присуду, в якому відчутний переклик із настроями ранніх поезій-інвектив, адресованих Україні, стають зрозумілими в контексті цілісного осмислення поетичної спадщини Маланюка. Щоправда, емоцію гніву заступила емоція філософського осягнення катастрофізму стану Батьківщини та плеканих поетом мрій і переживань за неї. Зрозумілими, оскільки вони не несподівані для дослідника, а підготовлені окремими поетовими творами кінця тридцятих років. Інша справа для читача. Апокаліпсична тональність шостої частини була виправдана 1947 року на сторінках таборової “Арки” гнітючою атмосферою таборів.

Натомість 1954 року в адресованій читачеві разом із вибраними творами “Прощі” вона дисонувала з тематикою міжвоєнної поезії Маланюка та виробленим у читача стереотипом митця, що, очевидно, й стало причиною перегляду композиції “Осінньої весни” та вилучення з неї розглядуваної частини твору.

Втім є й інша, значно вагоміша причина пильної уваги до цієї частини “Осінньої весни”. І не одна. Річ у тому, що надиктовані Маланюкові над водами Кімзеє три строфи, знакові у творчості письменника, оскільки вони засвідчили *вичерпаність у поетичному доробкові митця теми “Україна як проблема”* в емоційному ключі й стилістиці міжвоєнної творчості. Хвилинна експресія вихлюпнула назовні глибоку внутрішню психологічну катастрофу митця. Відкрита йому українська проблема, що стала рятівною у польських таборах, що була головним змістом його життя між двома війнами, тепер стала складовою його драми. Україна віддалилася від мети відбутися державою (“Бо вже нема ні знаків, ні законів”), що змусило поета засумніватися у доцільності його минулих націєтворчих зусиль і позбавляло мети (“І роки попеліють крадькома / Без зор, без догмату, без заповіту”) принаймні на відстані письменникового життя.

Між “Другим посланієм” та розглядуваною частиною “Осінньої весни” трирічна дистанція. У першому творі останні зусилля (із легким відтінком приреченості) достукатися до співвітчизників, але з оптимістичним фіналом, адресованим читачеві (Вам). У другому – діалог поета з Україною, констатація руїни особистих сподівань та сумні одкровення самому собі. Отже, портрет не летаргійного сну України, а психологічного стану митця. Чи хотів би поет залишити в “Прощі” такий епілог до своєї міжвоєнної поетичної творчості?

Є.Маланюк був свідомий того, що йому написався поетичний епілог до теми, котрій він віддав чверть життя, адже ще раніше він зізнавався самому собі, що “всі вироки вже проказав”. Водночас це не свідчення ані заперечення, ані зречення ним міжвоєнної творчості. Поет щедро подавав до своїх нових збірок раніше написані твори, не обминаючи й такі твори ризикованого змістовного навантаження, як “Сонет гніву і ганьби” (“Каліка виклятий – такий він і донині!”), котрий завершує розділ “Поле бою” з останньої збірки письменника “Перстень і посох” (1972). Поет ніби констатує: ви не змінилися, і мені нічого додати до написаного ще 1923 року, я все сказав. Водночас строфою з поезії “Без присвяти” (1965) засвідчує свою відданість витвореному раніше образу поета-державника:

– Ні, хай буду чорним ротом чорної  
Виклятої, але – Батьківщини,  
Хай неораної, але завжди орної,

Хай в вінку кривавої тернини! [2, 589].

То ж не йдеться ні про зневіру поета у справедливості свого шляху, ні про зневіру в покликання України. Просто поет тверезо усвідомив, що її постання вже поза межами його життя. Про те свідчить чи не єдиний твір із доробку другого ісходу, написаний у традиції і з пафосом “трагічного оптиміста”. Мова про поезію на смерть Тодося Осьмачки. Поет переконаний, що “глина чужини”, глина Бавнд Бруку не ув’язнить вогнепальний попіл Осьмачки. Запорукою тому віра письменника в те, що “правнуки, що будуть знов сини”, повернуть Осьмачку своєму народові:

Посадять дуб. І, щоб з землею злить,  
Чебрець розстелять килимом духмяним.  
Внизу Дніпро котитиме блакить,  
А в Києві шумітимуть каштани.

(Пам’яті Т.Осьмачки) [2, 542].

У творі відізначалася знайома вже поетова формула про “вічний розрив поколінь”, про “дідів і внуків” у поезії навіть правнуків, що мають продовжити справу дідів. Історія ж засвідчила, що поет нітрохи не помилився у своїх пророцтвах.

При цьому доречно згадати, що “Україна як проблема” вичерпалася лише в поезії Є.Маланюка, натомість сповна зреалізувалася у його прозі фундаментальними дослідженнями української історії та культури.

Іронією долі чи волею провидіння шоста частина роману не тільки підсумовувала певний етап поетичної творчості Є.Маланюка, але й започаткувала групу творів, у яких домінуючим виступає мотив опозиції самому собі, полеміки (рідше просто діалогу) із думками й настроями своєї міжвоєнної поетичної творчості. До них ми ще повернемося, а тепер варто зазначити, що названий мотив помітно відчутний і в таборівій поезії. Спричинила до того війна, яка розділила час, перекреслила останні сподівання на розбудження нею ж національних сил народу, розмежувала життя письменника на до і після неї:

Холодне сонце з-за сувоїв хмар,  
Мов мертва молодість, мов все минуле.  
Як страшно від уявлень і примар,  
Від снів, оман, від всього, що заснуло [4, 3].

Тезу “мертвої молодості” розвиває інший твір із поетової мандрівки баварською “осінньою весною”, який у збірці “Проща” став новою шостою частиною роману. У ньому знаходимо пояснення причин тієї досить несподіваної і категоричної атестації власного минулого: “О, лютий чин історії – тоді, // Ти був немов глухоніма Касандра” [2, 452]. Отже, “тоді”, між двома

війнами, ти був пророком, якому ніхто не повірив. Ось така логіка поетичного мислення. Заслуговує на увагу й новий персонаж поетового самоусвідомлення. Адже Касандрою продовжується ряд поетичних самоідентифікацій митця від обтятого Богом шестикрила, уярмленого Самсона до надиктованого “лютим чином історії” образу глухонімої(!) Касандри.

Своєрідно відгукнулася роздвоєність індивідуального часу (тоді й тепер) у поезіях інтимної лірики періоду таборів. Фактор рокованого минулого з “необоримим присудом: ніколи”, що стоїть на перешкоді почуття, домінуючий для 7 частини “Осінньої весни” у редакції 1947 року:

Так марилося: п’янкi нічні слова  
У душній томi. А межi нас – нікого,  
Ні спогаду, ні тiні... Лиш сплива  
Серпнева ніч. Лиш святочно і строго  
Сузір’я тчуть свою довічну путь.  
В один акорд злились душа і тіло,  
В один...  
Ні, забагато захотіла  
Палка уява. Ні, втекти! Забудь!  
Все повертається. Все мститься... [4, 2–3].

Стурбованість дисгармонією душі й тіла в наступних творах доповнюється мотивом бунту тіла, який спричиняє муки сумління. На сторінках рукопису “Осінньої весни” рядкам поезії “Мій серпень буде дівчина, не ти. / Занадто в тобі спогадів і яду” [2, 455] передує короткий запис, зроблений напередодні: “Як змити всі цілунки й дотики? Ах біла сукня...” [3, 10]. Поет подивований і стривожений недоречністю обставинам і часові народжуваного почуття любові “нешадного, як кара” [3, 18] (“День рудим розходить загаром”). Воно йому видається “смертним гріхом” і змушує благати Господа: “Чом же посилаєш, Боже Правий, / В скудне серце цю страшну любов? / Цю любов, що як пожега, як кара, / Цю любов, що як гроза, як бич...” (“Пізня спека. Випалені трави” (22.09.1947)) [3, 17]. А у наступних творах навіть намітяться мотив протиборства плоті й духу:

Кінчалась осiнь. Сіялись сніги.  
Мовчало серце і душа мовчала  
І тільки тіло, тіло рокотало  
Грозою пристрастi і бурею жаги.

Й, здається, життя цілого мало,  
Бо повинь серця рвала береги

Минулого. І ширились круги.  
І вись росла. Й безодня закликала.  
14.01.1948 [3, 20].

Конфлікт душі й тіла продовжує хвилювати поета. Його осмисленню присвячена поезія “Все гризоти, турботи, а нащо?” (червень-липень 1948) із дещо категоричним присудом: “Й марно тіла несита паша / Бідну душу зжерла давно” [3, 26]. Своєрідним продовженням пошуку розв’язки означеного конфлікту, спричиненого фатальним ісходом, із яким “Все щезло: затишок, дозвілля, хата, книги... Стихія зжерла все” [3, 25], можна вважати твір “Дві поезії на одну тему” (12.07.1948). Невідворотність втрат, свідомість приреченості мандрам “лютим океаном” світу під “безоким небом” і... цілковито несподівана розв’язка, як присутній крок до віднайдення рівноваги душі й плоті:

Що ж залишилося? Якої  
Нам тверді віднайти?

– Одне:

Залізо пристрасти людської  
Й любові золото ясне [2, 455–456].

У лейтмотивній формулі для таборової поезії “Все повертається. Все мститься” не могло не знайтися місця темі кари. На відміну від першого ісходу, перед поетом не стояла проблема пошуків причини покараності. Навпаки. Вже з перших рядків “Осінньої весни” поетом декларується готовність “прийняти праву кару” [2, 450]. Свідомість її невідворотності розкриває окрема частина роману. Чудовому серпневому дню, що “яриться... жаром барв” і не віщує жодних кар, контрастує настрої ліричного героя, якому відомо, що “кара буде – розум знає”, що “все прийдеться окупить” [2, 452]. В іншій частині роману автор пророчо прозирає у “далечинь ще не відбутих прощ” [2, 253], які ще належить відбутися.

Втім, катастрофа повторення кіл, “колобігу неустанного” за зовнішньою тотожністю приховує нові акценти поетового самоусвідомлення й оцінки подій, зумовлені “лютим чином історії”. Так переступ втрачає будь-які національні чи вузькосоціальні характеристики, виростаючи до узагальнено-філософського, всепланетарного розуміння гріха:

Ні голуб не злетить, ні крикне мева,  
Безоке небо зморою лягло.  
Останні із людей – Адам і Єва –  
Покутуєм за кров, за гріх, за зло.

(“Дві поезії на одну тему”) [3, 25].



Так свідомість гріха *мого-нашого* переростає в проблему зла світу, гріховності світу, категорії біблійної, відвічного протиборства добра й зла, у проблему планетарну:

І літо, що було як гойний дар,  
Розгніваний на людський рід невірний  
Ти перекреслив осінню, що була  
Страшніша за повільну смерть .  
16.07.1948 [3, 27].

До речі, цитований твір-строфа цілком очевидно має подвійну адресацію (гріх мій-наш). Гнів Ти-Господа на “людський рід невірний”. І тоді “найзгубніша з війн” не щадить людину своїм “безоким боєм”. Знову “воскресає” вік Атіли, торжествують гуни й “рабство квітне знову” [2, 452]. І “ти” – митцеве “я” із його поетичними інвективами, адресованими тому ж таки роду невірному, що призвели до його покараності осінню, його шляху спокути.

На коротко заговорила муза поезії в таборах “ДіПі”. Знайшлося в ній місце й інтимній ліриці, і “безумному безуму ностальгії”, проте майже в кожному творі пульсувала думка боріння добра й зла, вічності й життя.

#### БІБЛІОГРАФІЯ

1. Лободовський Ю. Поезія Євгена Маланюка // Українські вісті. – 1955. – 27 листопада.
2. Маланюк Євген. Поезії. – Львів, 1991.
3. Архів Є.Маланюка в УВАН у США. – Ф.ХХХVIII. – Од. зб. – 262.
4. Архів Є.Маланюка в УВАН у США. – Од. зб. – 248.

#### ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

**Куценко Леонід Васильович** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Кіровоградського педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

*Наукові інтереси:* життя і творчість Є.Маланюка, письменники “Празької школи”.

## МОТИВ САМОТИ В КОНТЕКСТІ ВНУТРІШНЬОЇ ЕВОЛЮЦІЇ ЄВГЕНА МАЛАНЮКА-ПОЕТА

Ганна БОНДАРЕНКО

У статті розглядається категорія самоти творчої особистості як вияв об'єктивного буття поета. Увага дослідника зосереджена на психологічних особливостях творчого процесу як дороги самоусвідомлення й самореалізації.

Об'єктом дослідження обрано збірку Євгена Маланюка “Стилет і стилос”, у контексті якої названий мотив має свою самобутню інтонацію.

In the article we also find the problem of loneliness of the creative personality as his showing of the objective existence of a poet. We pay attention to the psychological sides of the creative process as the road of self identification and self realization. As the object of research we've taken the book of Yevgen Malanjuk “Stylet and stylos”, in which the determined problem takes place independently.

Визначаючи проблеми сучасного шевченкознавства, Леонід Плющ зауважив: “...Головна складність у тому, що Шевченко об'єктивно виходить за межі літературознавства, та й у самих межах літератури порушує проблеми, властиві лише його творчості та її ролі в українській культурі, нації” [9,371]. Дозволимо собі на початку дослідження висловити ідентичне міркування стосовно творчості Євгена Маланюка. Межі його поетичного світу неможливо разом охопити. Кожна з них, у якому б напрямкові ми не пішли, залишається лінією горизонту. І, як справжній горизонт, зберігає за собою право відкривати нові грані тоді, коли наближаємося до нього.

Поетична “Книга спостережень” геніального майстра заховала в собі велику таємницю буття в усіх його земних і космічних вимірах, в тій його метафізичній цілісності й повноті, що відкривалися поетові так само, як і Тарасові Шевченку, у хвилини творчих пошуків. Оті “години праці”, де панували “розуму – уважний стилос // Та серця – вогняний стилет”, покликали до життя слово, котре стало оселею Духу, знаком великого дару, ім'я якому Євген Маланюк. Щоправда, “доба не та, масштаби не ті” порівняно з добою й масштабами Т.Шевченка, але ж “Євген Маланюк теж окрема сторінка, окрема доба, не тільки нашої поезії, але й нашого світогляду... Маланюк народився поетом” [2, 68,70].

Народитися поетом найперше означає одне – в разі пробудження таланту бути приреченим на творчість, котра від свого обранця безапеляційно вимагає, за напроцуд точним і справедливим твердженням Мартіна Гайдеггера, стояти

“посередині Між Богом і народом”, бо ж справжнього поета “викинуто, викинуто у це Між, між Богами і людьми” [4,206]. Процес входження і перебування митця у часовопросторовому континуумі творення – явище досить складне, тому всяке намагання дослідника прояснити його суть веде до усвідомлення необхідності скористатися при цьому не лише науковим інструментарієм сучасного літературознавства, а й здобутками інших наук, зокрема, філософії, психології, антропології, метафізики, даних теологічних та космогонічних систем. Синтезовані знання у сфері тієї чи іншої досліджуваної проблеми, добуті саме таким чином, дають можливість, нехай навіть гіпотетично, та все ж наблизитися до створення моделі творчого процесу, в силовому полі якого реалізовував свій талант митець, а також визначити його специфічні ознаки.

Коли ж узяти до уваги К.Г.Юнга про те, що “митець повинен бути поясненим з його власного мистецтва, а не з недолугостей його натури та із особистих конфліктів, які представляють усього тільки прикрі наслідки тієї обставини, то він є митцем, тобто людиною, на яку навалився тягар, більше, ніж для простого смертного” [13, 103], то спостереження такого плану логічно приведуть до усвідомлення можливості написання поетичної біографії автора. Така справа видається важливою вже хоча б тому, що митець як особистість по-справжньому і щонайповніше виявлений у його поезії. Виявлений навіть більше, ніж, можливо, сам себе усвідомлював.

Видається, що спроба написання такої біографії може бути більш або менш вдалою. Для обґрунтування такого припущення стане в пригоді цілий ряд факторів об’єктивного та суб’єктивного характеру, котрі й зумовлять її масштабність. Справжня поезія – це обов’язковий рух її автора до глибин власної свідомості, яка становить собою відкриту систему. “Вона відкрита трансперсональному рівневі, космічній свідомості (або ноосфері, інакше – гностичній Плеромі), котрий підтримується захисним шаром колективного несвідомого, де, термінами Юнга, архетипи діють як ключі. Саме на цьому космічному рівневі відбувається спонтанне породження імпульсів, що несуть творчу іскру” [8, 19].

Отож, маючи справу з поезією, працюємо з матеріалом, у якому авторові вдалося зафіксувати

...ту “мову богів”,

Що не плач, і не сміх, і не спів,

А гарячий згусток життя,

як розтоплена бронза [7, 607].

У зв’язку з цим логічно прозвучить ще один принциповий момент – складність творчого процесу зумовлюється не лише впливом несвідомого на

свідомий розум митця, а саме тим, що те несвідоме фактично керує його свідомим розумом. Саме тому "...було б розумним уважати творчий процес свого роду живою істотою, що імплантована в людську душу. Мовою аналітичної психології ця жива істота називається автономним комплексом, який є частиною душі, що відокремилася і самостійно живе за межами теократії свідомості" [12,325].

Та самостійна частина душі, отримавши повну владу над особистістю митця, веде його дорогою великої реалізації для виконання ним важливого завдання – “пробитися” до абсолютного плану свого буття”, а це, в свою чергу, “потребує волі й мужності, бо йдеться, по суті, про “зскрібання людського образу з нескінченності” (М.Мамардашвілі) заради “здивування світові” (Е.Фінк) за умови “виняткової самоти” (Е.Гусеррль) [3, 134]. А наступний, не менш важливий етап процесу самореалізації митця після здійснення ним “несвідомої активації архетипічного образу” полягає “в подальшій розробці та оформленні цього образу в завершений твір” [12, 334].

Отож, істинна поезія обов’язково наповнена символічно втіленими в ній першообразами, котрі вдалося вихопити митцеві з не проявленого континууму під час його перебування у трансперсональній сфері, і являє собою єдину систему, - авторський текст. Звідси випливає, що складність написання поетичної біографії митця обов’язково зумовлюватиметься специфікою такого тексту. Тим, що “кожен із нас один і той самий текст може розуміти по-різному і, можливо, зовсім не так, як він був задуманий” [8,14], оскільки його континуальна складова залишається невидимою безпосередньо. Проте всяка спроба здійснення такого дослідження стане наближенням до ймовірного варіанта теоретичного викладу поетичної концепції митця, масштабів його творчого пориву, міри виконання ним призначення “бути поетом”.

У контексті заявленої проблеми видається можливим розгляд дії силового поля згадуваної вже “виняткової самоти” в поетичному світі Євгена Маланюка. Мотив самотності постійно присутній у його творчості. Він – у кожній збірці, заявляє про себе мало не в кожній його поезії. Саме цей мотив знаходить потужну багатоаспектну художню реалізацію як на рівні самотності зовнішньої й видимої, так і в образів внутрішньої й цілковитої, якої набагато більше, яка, зрештою, великою мірою зумовлювала виростання попередньої.

Світ поетової самоти – об’єктивна для нього дійсність. Саме дійсність, а не умовна, принагідна площина, оскільки вона для митця значущіша за саме життя у його узвичаєно-традиційних вимірах. Загострене, чимраз більше відчуття самотності, відчуття її всюдисущої панівної присутності – це характерна ознака пориву і прориву творчої особистості, яка шукає відповідей на сакраментальні питання, до світу трансцендентного, у сферу буття Духу.

Перебування в стані творчого пориву сучасна психологія називає входженням у трансперсональну сферу, що означає "...переживання виходу за рамки звичних для людини меж тіла й Его. Трансперсональні переживання надзвичайно розширюють відчуття персональної totoжності, уводячи в нього елементи зовнішнього світу та інших вимірів реальності" [5, 24]. Зрозуміло, що кожен такий вихід за рахунок нових вражень обертається збільшенням внутрішнього досвіду, котрий вже не дає митцеві можливості повернутися до попереднього рівня світобачення і світовідчуття. Спектр можливих нових відкриттів, по суті, сягає безмежжя. Тут немає обмежень ні в часі, ні в просторі. Єдиноможливою висхідною величиною стає інша категорія – вічність. У такому режимі буття поет усе більше й більше розбудовує власну свідомість, таким чином, віддаляється від інших. Тут можемо, з одного боку, говорити про нові художні знахідки автора (нові знання обов'язково потребують текстової реалізації), а з іншого – про посилення почуття збільшеної власної відокремленості від світу.

Усвідомлення митцем власного приречення на невідворотну самотність уживається з непогамованим прагненням трансцендентної мандрівки ( в цьому – смисл життя й призначення), отже, бажанням збагнути таємницю сакрального, що незримо присутнє у виявленому світі, й того, котре магнетично діє, існуючи у невиявленому стані., наявність якого, проте, інтуїтивно вловлюється чутливою душею, а значить не полишає її у спокої. "...Я завжди приходив ніби з іншого світу і йшов в інший світ", – зізнається Микола Бердяєв, розкриваючи в "Самопізнанні" досвід філософської автобіографії. - ...Я зовсім не заглиблений тільки в себе і не зайнятий аналізом самого себе. Але ніщо не переборює моєї самотності. Ця самотність мені неймовірно болісна. Інколи мені вдавалося подолати її в думці. Інколи ж самотність утішала, як повернення з чужого світу у власний рідний світ. Цей рідний світ був не я сам, але він був у мені. Те, про що я говорю, нелегко зробити зрозумілим. Адже і я сам собі буваю чужим, обридливим..., але в мені самому є те, що ближче мені, ніж я сам. Це найпотаємніша сторона життя" [1, 46 – 47].

Таким чином, філософ запропонував нашій увазі притаманну внутрішній самотності здатність бути непередбачуваною, спонтанною, такою, яким спостерігаємо і сам творчий процес, що народжується у її вимірах. Ця "виняткова самота", набуваючи обрисів бажаної прекрасної дійсності, має здатність несподівано відлякувати, ставати нестерпною, а то й зовсім відступати, стишуючи власний вияв до меж начебто цілковитого її зникнення. У такому мінливому образі вона навідує того, хто відважився на творчість, а значить на "порив до нестерпності" (Євген Маланюк), хто ступив на дорогу духовного звитязтва. І з якої проблеми не починав би свій пошук

митець, він обов'язково має знайти цей “реальний шлях – шлях усамітнення”, який має “...поставити його обличчям до обличчя з його трансцедентною самістю”. І все ж від цієї перехідної ситуації піти далі в напрямку до тієї вершини, підкоривши яку, поет “виявляє свою істинну самість; і, відкриваючи її, він нарешті розуміє сутність смислу Принципу співвіднесеності, котрий становить останню таємницю всього існування. ...Маючи причетність до символічного характеру зерна, він розуміє себе як плід кінця, але і як таке, що проростає, начало. ...Він розуміє світ, і тягар світу опирається на його просвітлений розум, єдиний з Розумом Цілого. Людина стає Людиною: Я перетворюється на Ми” [11, 95].

Оце надзавдання, запропоноване тут у філософському потрактуванні Дейна Радьяра, в поетичному космосі Євгена Маланюка набуде завершеного й досконалого вияву в поезії “Серпень”, що датована 16.08.1951 року. Лінія руху мотиву самоти як найреспектабельнішого з-поміж інших проляже через смислову переакцентацію в рядковій-лейтмотиві “Час, Господи, на самоту й покору” до його варіанта “Час, Господи, покори й самоти”, який прозвучить тричі, залишаючи з волі автора право тій самоті бути найнижчою точкою напруження власних зусиль і вершиною прозріння одночасно.

Композиційно “Серпень” так само веде до визнання неспростованості цього всесильного космічного закону. Зокрема, через мотив мудрого примирення з тим, що мусиш прийняти як невідворотне, бо ж набутий досвід підказує – саме таким воно і є в цілій світобудові і власнім житті. Від заданої у першій строфі лінії поетичного думання – “...Зір звертається до себе, внутр”, через другу строфу-молитву з її пристрасним, благально-залюблеим тоном:

О, навчи  
В ночах безсонних, в бичуваннях долі,  
У дрібничковій помсті днів і діб,  
В безсиллю немощів – навчи, навчи покори... –  
та наступну, з її тверезо-болісним нещадним самоаналізом, коли відважуєшся заявити самому собі:

**Смирися, духу гордий і невдячний –**

Збунтованого ангела насліддя! –  
автор у прикінцевій частині поезії через монолог-осмислення:  
О, самото, ти, знаю, найтрудніша,  
Тебе навчитись тяжче, ніж покори,  
Ти вимагаєш скупчених зусиль...  
виведе формулу: “...Самота є завжди висота” [7, 427].

Щодо творчої долі самого Євгена Маланюка та її художнього втілення, то ця неперевершено точна і вдала формула припасується як органічна та

універсальна частина. Масштаби й частота вияву доконечної внутрішньої самотності завжди претендували на щонайповніший вияв:

Цілував, а в тобі скандувало: ц і л у – н о к.  
Квітли вишні, ти ж міряв: в е с н а – я с н а  
Навіть біль, навіть нерви дзвеніли, як струни,  
І силаби склалися навіть у снах [7, 494].

Постійне перебування митця на межі двох власних світів ( принагідно пригадується Тичинівське “Немов я є, й немов мене немає”) стане знаком його неймовірно тяжкої і разом з тим світлої дороги духовного посвячення, яке для власної об’єктивізації вимагатиме поетичного слова. Адже “для передання суті духовних переживань та описування трансцендентних реальностей найбільш адекватним і вдалим, хоча й не зовсім досконалим засобом, є поезія” [5, 42], енергетична спрямованість якої може бути двоплановою.

“Якщо художник готовий прийняти у своєму житті й мистецтві духовну мету, тоді мета може виражатися як людська духовність або як божественна духовність. Людська духовність пов’язана з прагненням художника до особистісного здійснення. Вона має справу з очікуваним і бажаним, які виконуються у сфері його художнього сприйняття. Крім того, в божественній духовності мовиться про відречення особистісної волі художника перед внутрішньою божественною волею. З цього погляду, натхнення і творчий намір не можуть зазнати невдачі, тому що просвітленість сприйнятливості художника налаштована точно в унісон з Універсальною Реальністю у ньому” [6, 15]. Якщо тепер в контексті процитованого сформулювати питання, чи стояла перед Євгеном Маланюком проблема вибору для власної художньої реалізації, то відповісти на нього доведеться коротким “Ні”. І це тому, що, уважно перечитуючи поезію за поезією, вихоплюючи з них сторінки, які розкривають таємниці його внутрішнього космосу, маємо можливість відстежити динаміку розгортання меж його свідомості, яка була вимушена “криком кричати” від безвиході власної, і тієї, що в ній опинилася рідна земля, яка відважилася “тверезим варягом” увійти “в добу історичних вітрів і злив”, мужньо відтявши себе “від зачарованого кола”, зуміла не втратити віру у великому двобої за життя і сягнути тих вершин, котрі дають універсальні знання:

І тоді ти бачиш кожну билину,  
Кожну комаху, кожне зерно землі.  
Мудрий листок листопада,  
Морозом спалену квітину,  
Ріку, що пливе безупину,  
І пізній плід,

І бляклий цвіт.  
Все переживе загладу  
І оживе знов,  
І житиме без кінця.

Бо один закон в державі Творця – Любов [7, 613].

Прикметною у контексті заявленої проблеми прочитується збірка “Стилет і стилос” (1925). Як відомо, вона побачила світ роком пізніше, аніж перший, підготовлений автором до видання “Гербарій”. Можна собі уявити, з яким нетерпінням і хвилюванням чекав поет на його появу. Натомість сталося інакше. Коли ж тепер отой непослідовний розвиток подій прийняти як закономірність, то знайти мотивацію для неї можна вже при самім початку – у назві тієї збірки, що вийшла першою і для всього поетичного доробку Євгена Маланюка звучить заголовною, без усякого перебільшення епохальною.

Будучи справжнім поетом, він не міг не бути лицарем своєї “Єдиної” матері-землі, не міг не бути воїном “за світлу радість дня”. У наведених парах “стилет і стилос”, “поет і воїн” незримо присутній потужний смисловий зв’язок, який виростає на ґрунті обов’язкового наповнення поетичного слова Шевченковим “вогнем”, що над ним ніяка сила не має влади.

Проте, спочатку до стверджувального “стилет і стилос” лежав шлях вибору, напруженого розв’язання дилеми, об’явленням якої автор і розпочинає свою збірку:

Стилет чи стилос? – не збагнув. Двоєко  
Вагаються трагічні терези [7, 32].

Вибір як центральна проблема “Стилета і стилоса” моделює розвиток подій у масштабах усієї збірки у двох художніх планах, котрі розгортаються як “...два протилежні елементи, що змагаються один з одним. наслідок художнього розвитку цього змагання (точніше – взаємодії) ці елементи зливаються знову в синтезі, яка й породжує катарсис” [9, 324].

Тут принагідно відзначимо композиційну довершеність аналізованої збірки, котра, будучи зібранням автономних поетичних текстів, водночас становить єдиний текст, лейтмотив якого виведений автором у заголовку. Розгляд “Стилета й стилоса” на рівні цілісного тексту можна прийняти як ілюстрацію однієї з вимог до художнього матеріалу – “Мистецтво створити художній ефект полягає в тому, щоб знайти й продемонструвати таку комбінацію елементів дійсності, яка дозволяла б досягнути якихось суттєвих цілей за допомогою мінімуму засобів” [9, 324].

У поетичному тексті “Стилета й стилоса” все гранично досконале. Подійність, що виростає у рамках духовного пошуку ліричного героя, постійно ускладнюється, зумовлюючи наростання потенціалу емоційної



енергії захоплення й співпереживання, насамкінець, енергії радісного звільнення від напруженого пошуку, який тривав у ще різкоконтрастних вимірах двох світів – земного й духовного. Моментом звільнення від напруги, яка наростає, починаючи вже з першої поезії, й рухається далі тільки по висхідній, графічне відображення якої вимальовується у вигляді синусоїди до прикінцевих трьох поезій, що їх можна назвати остаточною синтезою, зважаючи на ту переможну, по-весняному просвітлену настроєвість, якою вони наповнені вщерть. А сама проблема вибору повністю вичерпується у завершальній строфі епілогу:

Вже всі примари розлетілись

При деннім світлі простих мет.

**Ось: розуму – уважний стилос**

Та серця – вогняний стилет. [7, 74].

Безперечно, на ту пору вибір був непомірно складним, оскільки він обіймав відразу дві сфер: матеріальну й духовну. Він лежав у площині суперечностей двох ймовірних напрямків самореалізації, тиснучи шаленою напругою у точці їхнього перетину. Коли з'ясовувалися питання: бути воїном чи ні, то малася на увазі реальна воїнська заангажованість з її присягою, формою, дисципліною, отже, службою і зброєю разом. Поезія ж потребувала тиші й усамітнення. Зрозуміло, що за таких обставин треба було вибирати. І поет обиратиме, вибір даватиметься нелегко.

Здавалося, уже в першій збірці щодо згаданого питання можна було савити крапку. Рішення прийняте:

Безмежжя! Зачарований тобою,

Пливу в тебе! В твій п'яний синій хміль! [7, 32].

Стосовно проблеми можливого місця боротьби, то вона теж розв'язується. Оповідач пориває з можливістю розгорнути бій по горизонталі, одночасно заявляючи: "...тільки тут веселий галас бою", тобто у вимірах синього безмежжя. Проте вже наступний поетичний малюнок переводить героя в інші часовопросторові виміри, де реальні "брязкік зброї", "поле бою", "Жорстокі кроки орд" і "стугонить, і дуднить, і дуднить Українська земля стоголоса...". Щоправда, подана в поезії конкретика живого бою, як видиво, зміщується у часі, накладаючись одна на одну в завершальному – "І знову: тьма. І знову: Калка". Панорамна сцена різночасових боїв зводиться автором в один часовий потік. Отже, бій стає явищем позачасовим і постійно тривалим. Він триває знову і знову, ніби демонструючи потужну силу того "зачарованого кола", що в ньому віками б'ється Україна та яке владно тримає у граничному напруженні самого автора. Пристрасне дихання бою наповнює збірку. Він то сниться поетові:

Скінчився на Калці бій.

І чую крик – убий! убий!

І на землі криваві стязі, –

Я – полоненим руським князем [7, 57].

то постає живою реальністю, у контексті якої він бачить воїном самого себе: “Вже я хитаюся безсило.// Не криє блідості шолом” [7, 37], то навідує його гарячим нестримним бажанням – “Схопитись гриви! Стиснуть спис!” [7, 67].

Те, що переживання бою, як реальності, відбувається у площині метафізичній, ще більше посилює проблематичність вибору “поет чи воїн”. Вона різко загострюється у третій поезії збірки “Внизу – землі людська короста”, де зачудований синню височини оповідач раптом піймає себе на думці: “Чому ж часами тут так страшно? Так зимно диха самота”. І вже по тому бажаним, так само не зрозуміло, чому – стане світ традиційно узвичаєний і знову буде снитися “Лихоліть огненний слід” [7, 34].

Ліричний герой, керований бажанням вирватися з пекла безпросвітної циклічності земного буття, самотньо заходить у простір “Між богами і людьми”, аби піти далі. І в молитві, зверненій до Бога, він сердечно просить його: “З’явися І браму в вічність одчини”.

Звідси нам відкриваються координати тієї дороги Євгена Маланюка, яка реалізується в образі дороги Поета надлюдства (Д. Мережковський), генія, обранця Бога, володаря космічного знання. А його філософія, як і філософія Тараса Шевченка, “належить до типу діалогічної “філософії дороги”, центральними категоріями якої є пошук Бога, шляхи до пізнання Божественної Істини, діалог з Богом, діалог безпосередній (містичний) або опосередкований діалогом з людьми, культурою, природою” [10, 135].

Сьогодні важко однозначно говорити про те, чи Євген Маланюк усвідомлював себе поетом уже з дитинства і чи міг би він, як свого часу М. Бердяєв, аналізуючи прожите й пережите, констатувати: “У мене з дитинства було сильне почуття покликання” [1, 48], тим більше, що в авторському поетичному зізнанні прочитаємо: “Забув, як зачалися вірші...”

Але жодних сумнівів не викликає відчуття незглибної, колосальної масштабності виявлення ним свого божественного призначення у поетичному слові. Це почуття посилюється, стає делікатнішим, пронизливішим, концентруючись у доконечній відданості меті:

Завжди напружено, бо завжди – проти течій.

Завжди заслуханий: музика, самота.

Так, без шляху, без батька, без предтечі.

Так – навпростець – де спалює мета [7, 35].

Спотужніла потреба творити виростає на повну силу, повертаючи автора з роздоріжжя проблеми вибору між узвичаєним і трансособистісним у русло духовних пошуків, які обов'язково загострюють тугу за досконалістю, за цілісністю, пориваючи за межі видимого через внутрішній рух за умов усе тієї ж “виняткової самоти”. “Творчість” не є “життя”, творчість – це порив і злет, вона здійснюється над “життям” і спрямовується за межу, за грані, до трансцендентного. Туга сходить від “життя”, віж сутінок і мли “життя” і спрямовується до трансцендентного. Творчість і є рух до трансцендентного” [1, 54].

Спізнане в промінні Небесного світла пробуджує Дух, відкриває смисли Божественного й вічності, народжує слово, яке виростає у поезію Чину.

#### БІБЛІОГРАФІЯ

1. Бердяев Н. Самопознание. – М., 1991. – 446с.
2. Біляїв В. Про Маланюка // Євген Маланюк. В 15-річчя з дня смерті. Упорядник О.Керч. – Філадельфія, 1983. – С.63–71.
3. Бурова О.Річ та онтологічний простір думки // Філософ. і соціол. думка.– 1995. – № 3-4. – С.117–135.
4. Гайдеггер М. Гельдерлін і сутність поезії // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. – Львів, 1996. – С.198-207.
5. Гроф С. Космическая игра. – М., 1991. – 446с.
6. Зваренштейн А. Фонтан искусства. – М., 1999. – 60с.
7. Маланюк Є. Поезії. – Львів, 1992. – 686с.
8. Налимов В. Разбрасываю мысли. В пути и на перепутье – М., 2000. –344с.
9. Плющ Л. Екзод Тараса Шевченка. – К., 2001 – 384 с.
10. Плющ Л. Шаманная поэтика Т.Г.Шевченко // Филос. и социол. мысль.– 1992.– №6-7. – С.130 – 145.
11. Радьяр Д. Планетаризация сознания. – М., 1995. – 304с.
12. Юнг К.Г. Об отношении аналитической психологии к поэзии // Юнг К.Г. Сознание и бессознательное. – Санкт-Петербург – Москва, 1997.– С. 313 – 335.
13. Юнг К.Г. Психология і поезія // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. – Львів, 1996. – С. 91–108.

#### ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

**Бондаренко Ганна Семенівна** – старший викладач кафедри українознавства Кіровоградського державного технічного університету.

*Наукові інтереси:* літературознавство, культурологія, філософія.

## КАТЕГОРІЯ “МУЗИЧНІСТЬ” І ЗВУКОВА СИМВОЛІКА У СВІТОГЛЯДНИХ УЯВЛЕННЯХ ТА ХУДОЖНЬОМУ СВІТІ Є.МАЛАНЮКА

Оксана КУХАР

У статті розглядається “музичність” світовідчуття Є.Маланюка, смислова та функціональна роль звукових символів у його художньому світі.

The article is devoted to Evhen Malaniuk’s music perception of the world; meaning and functional role of sound symbols in his artistic world.

Традиційним об’єктом літературознавчого аналізу є художній світ митця, що за своєю суттю є образною картиною світу, створеною уявою письменника. Хоча його характерною властивістю є співвіднесеність із предметною, соціальною, психологічною реальністю [6, 730], однак породжується й упорядковується він відповідно до задуму художника. У цьому плані художній світ митця є його духовно-інтенціональним утворенням, конкретизованим згідно з особливостями світовідчуття суб’єкта, тобто автора. Він репрезентує систему уявлень письменника про світ, людину, сукупність життєвих позицій, принципів, ідеалів, ціннісних орієнтацій. Тобто іншими словами є особистою філософією – “альтернативною філософією” (Е.Соловей), сформованою у результаті вільного дослідження дійсності. Отже, *художній світ* митця ніщо інше, як *втїлену в художніх образах авторська модель світу*. Однак світоглядні уявлення в цілому і їхнє художнє втілення мають своєрідний характер, що визначається авторськими підходами та принципами осмислення дійсності, котрі у свою чергу детермінують певний принцип художнього мислення і відповідну систему мистецьких прийомів та виражально-зображальних засобів. Т.Еліот з цього приводу зазначав: “Оскільки поетові випадає створювати внутрішній світ почуття і уявлення, що самоусвідомлюється, то йому доводиться для цієї внутрішньої стихії підбирати відповідні зовнішні вияви, через які ця ідеальна повнота проглядала б у вичерпальній довершеності” [13, 192].

Послугуючись вищенаведеними загальними теоретичними положеннями в аспекті осмислення специфіки художнього світу та поетики Є.Маланюка, маємо можливість дослідити *вплив світовідчуття митця на конструювання авторської моделі світу та детермінацію певного типу виражально-зображальних засобів*. Осмислення такої проблеми потребує розгорнутого дослідження, котре неможливо здійснити в межах однієї статті.

Тому предметом нашої розмови обираємо одне з художніх втілень світоглядної моделі Є.Маланюка, яке певною мірою наближає до розуміння окресленої нами проблеми – *поетичну репрезентацію авторського уявлення про світ як музичний твір*.

Перш ніж звернутися безпосередньо до названого аспекту, варто зробити деякі зауваги щодо специфіки світогляду та світовідчуття митця. Дослідження **спогадів** (ритуали Різдва, оповідки діда про відьом та чортів), **листів** поета (інтерпретація подій дійсності та власної долі в релігійному дусі), **щоденникових записів** (описи-перекази снів), **поетичних творів** (використання біблійних алюзій, сюжетних колізій та образів, жанрів Святого Письма) Є.Маланюка дають право говорити про потужний струмінь *містичного* в його світобаченні. У філософії “містика” визначається “як система релігійно-ідеалістичних поглядів, що передбачають визнання існування надприродних сил і можливість спілкування з ними” [11, 368]. Відповідно, містицизм можемо трактувати як особливий тип світогляду, що являє собою перехідну ланку між міфологічно-релігійним і філософським інтерпретуванням світу, одночасно подаючи їх синтез. Для містичного світовідчуття властивим є тлумачення подій та явищ дійсності як таких, що спричинені дією ідеальних субстанцій. При цьому активізується міфологічна свідомість, для якої “всі речі та істоти у світі уведені в мережу містичних подібностей і винятків” [3, 535]. Через міфологічну пам’ять суб’єктом здійснюється пошук у відомих сакральних історіях аналогій подіям, що переживаються. У результаті художник послуговується міфологічними моделями, сюжетно-образним матеріалом міфологічного характеру, що визначає основний принцип художнього мислення та особливий мистецький прийом – міфологізування.

Дію цього принципу та прийому в художньому світі Є.Маланюка можемо простежити на прикладі розгортання авторських уявлень про світобудову, що асоціюється з музичним твором. Загалом у міфологічній (та й філософській) традиції трактування світобудови є однією зі складових космологічної міфологеми (мотиву) (К.Леві-Стросс). Основним внутрішнім смислом названої міфологеми є перехід від хаосу до космосу. Її об’єктивування у силу переваги релігійно-містичного стрижня у побудові світоглядних уявлень про реальність у поетичних творах Є.Маланюка здійснюється через *християнську символічну модель світу*. У розв’язанні питання про походження суцього вона наслідує традиційну міфологічну космогонічну модель – створення дійсності надприродною силою, якою є Бог – носій абсолютного знання й могутності. Особливістю християнської міфології є наголошення на “логосній сутності творення світу Богом” [10, 61] (біблійна формула “І Бог сказав...”), а також буквено-алфавітна (Бог – “Альфа й Омега”) вказує на істотність *логосного* в

організації космосу. Є.Маланюк цілком приймає цю модель, виголошуючи її перефразованим варіантом біблійної сентенції у поезії під символічною назвою “Істотне”:

Співа блакить, крізь готику риштовань,  
Дзвенить цемент крізь дужу плоть будов.

І все ж таки: в началі було Слово!

І все ж таки: начальний дух – Любов! [8, 362].

Однак категорія “логосність” християнського міфомислення набуває особливого трактування і навіть трансформації у художньому світі Є.Маланюка в категорію “музичність”, що впливає на формування специфічних світоглядних уявлень та детермінує певний спосіб їх художньої репрезентації. Процес переосмислення релігійного концепту, імовірно, був детермінований близькістю світогляду й творчої манери митця до когорти символістів, про що неодноразово зазначалося Ю.Войчишин, І.Фрізером, Б.Рубчаком, Б.Бойчуком, Т.Салигою. А, як відомо, для їхньої естетики, світогляду та світовідчуття було притаманним визначення пріоритету музики як першопочатку сушого й мистецтва зокрема. Пригадаймо Тичинівське: “Не Зевс, не Пан, не Голуб-дух” та твердження А.Белого: “Мне музыкальнѣй звукоряд / Отображает мирозданье” [1, 412].

Однак варто зазначити, що розуміння Всесвіту як музичної композиції не було власне винаходом символістів, адже така традиція йде ще від міфологічно-філософських побудов давньогрецьких орфіків і є варіантом космогонічних уявлень. Саме вони створили концепцію “гармонії сфер”, за якою всесвітня музика (Musica Mundana) організовує безформений хаос: кожна з планет у своєму русі, коловороті породжує звуки, об’єднання котрих є гармонією – космосом [2, 28].

У художньому світі Є.Маланюка спостерігаємо поєднання моделей християнської космогонічної теорії та уявлень стародавніх греків, що відповідає індивідуальній картині світу. Залишаючи традиційні міфологічні концепти (Бог, Всесвіт), поет надає їм нової символічної оболонки, для декодації якої послуговується музичними поняттями. Проте внаслідок застосування саме музичного коду відбувається акцентуація на тих смислах міфологічних образів, які є актуальними для свідомості та світовідчуття Є.Маланюка. Так, християнський догмат “Бог – Творець світу” в художньому світі трансформується в ідею Абсолют – носій і генератор божественної краси, що створює світ за законами мистецтва. Використовуючи музичні терміни, поет презентує Всесвіт в образі космічного оркестра, яким керує Бог-диригент (“В космічній рокоганні лір”, “Згучить все та ж музика зорь / Під скиптром диригента Бога” [8, 63], “Всесвіт – храм, де копула блакитних глибин / Двиготить злотосонячним дзвоном” [8, 193], “Так близько

вічність. Диха синь / В орбітах космоса-сонати” [8, 79]. Однак варто зазначити, що послуговування музичною термінологією та символікою звуків не було прерогативою інтерпретації ідеї власне процесу творення світу. Ознаки музичного твору митець переносив і на життя, світоустрій у цілому, розуміючи його як динамічний музичний витвір Верховного Композитора:

Ні. Бог життя – не вирог і не кат,  
Він пружить час, електризує мозок,  
Щоб рев сирен, і гуркіт естакад,  
І рух, і грім зрослися в маестазо. [8, 266].

Поетичні твори митця дають право говорити про те, що поняття “музичність” набуває категоріальних ознак, оскільки застосовується поетом як індикатор в оцінці явищ дійсності для виявлення індивідуального світовідчуття та визначення найбільш суттєвих, закономірних зв’язків та відношень дійсності, відбиває якості та зв’язки буття.

Категорія “музичності” асоціювалася у художньому мисленні поета з ідеєю *гармонії*. У філософській думці це поняття трактується зокрема як “категорія, що відбиває співмірність і впорядкованість частин цілого” [11, 108]. Таке визначення є синонімічним міфологічній ідеї космосу, що означає “цілісний, впорядкований, організований згідно з певним законом всесвіту” [9, 9]. Власне, переносячи на світ ознаки твору мистецтва, Є.Маланюк оцінював рівень його відповідності ідеї космосу за “коефіцієнтом музики” – ступенем наближення до ідеального – гармонії.

Знаками такого стану ставали звуки (символіка звуків), що за відчуттями й переконаннями визначалися милозвучністю, передавали радість, лагідність, ніжність. З їхньою допомогою митець здійснює масштабне, панорамне відтворення світу як музичного твору, що зумовило виникнення у художньому світі Є.Маланюка “музичних акварелей”. Як відомо, для художньої акварелі притаманне відтворення враження від дійсності в тонких пластично-зорових образах [6, 21]. Натомість у “музичних акварелях” Є.Маланюк використовує для вираження особистих уявлень про дійсність художні образи, семантично адекватних музичним поняттям (“космічна *фуга*”, “*струни зореметних рун*”, “*зеніт мелодії*”, “*звучить органом*”, “*сурма золота*”, *тиша, хорал, спів*) та дієслівні форми із значенням звуку (дзвенить, гримить, звучить, лунає, шумить, співає).

Об’єктом відтворення можуть бути відчуття, навіяні певною просторовою організацією, котра відповідає уявленням митця про гармонію. При цьому автором використовуються тропи зі звуковою семантикою, які створюють ефект невеликої музичної мініатюри:

*Дзвеніла синню вишина*  
Така нестримано прекрасна,

*Співали* квіти і дерева,  
*Шуміли*, зеленіли луки. [8, 347]

Іншим об'єктом може бути певний момент часового тривання у динамічному перебігові життя світу й людини (полудень – середина літа – час між молодістю і зрілістю), переживання якого асоціюються у Є.Маланюка з поняттям повноти й досконалості буття:

Ще день високий, ще трива  
*Зеніт мелодії* в блакиті  
Ще синь, і хвилі, і трава  
Купаються в останнім літі  
Ще *тиша сонячна дзвенить*  
Воздушним склом в *лункім просторі*,  
Та знаємо, це тільки – мить. [8, 348]

Подібні музичні замальовки практично не існують як окремі поетичні одиниці, а входять до певного твору або циклу як певний часо-просторовий пейзажний антураж для розгортання подій (“День прозвенів жагучим золотом сонця” (із циклу “Місячна соната”), “Липень”, “Гомін гір”, “Катастрофа”, “Сьогодні” (з циклу “Степова Еллада”) “Тори і озеро – келих розлогий” (роман “Остання весна”), “Знову біблія літа розкрила” (цикл “Євангелія піль”)).

Окрім описаного випадку, Є.Маланюк послуговується і поодинокими звуковими символами для відтворення ідеальності та ідилічності об'єкта дійсності. Зокрема митцем створюється образ Батьківщини за допомогою ряду звукових знаків, що відбивають національний колорит. Так, Україна асоціюється в уявленнях Є.Маланюка зі співом. Цей образ може бути пов'язаний з конкретними автобіографічними фактами (спів дівчини (“Вічне”), річки (“А там – Синюхи безустанний спів” (“Війна”), сусіди (“Над Дністром”), пісня бабусі (“Голос півстаречий, півдитинний”)); або мати загально символічний характер (“співає степ”, “співає сонце: Слава в вишніх!” [8, 105], “свистить простір”, “пшеничний спів”, “співучий степ”, “*співає* синім вітром даль” [8, 322], “Та *дзвін козацької балади / під вітру степового співу*” [8, 34], “*Рокоче й клекотить там широчінь Дніпрова*” [8, 221], “Бринить бджолиний спів / І вічність – без границь, відкрита” [8, 583]).

Однак дійсність, що поставала перед поетичним поглядом Є.Маланюка, демонструвала не лише ідилічність. Втрата державності, громадянська війна, новий “египетський полон” українського народу – стани буття, які у свідомості митця асоціювалися з ідеєю невпорядкованості – хаосу. Пізніше в роки другої еміграції додаються спостереження за перебігом життя цивілізації, котра демонструвала духовне звиродніння людства. На означення таких



дисгармонійних станів життя поет використовував звукові символи, доміантною експресею яких була різкість, рвучкість, сум, тужливість, понурість. Вони набували ознак антитетичних образів, що відтворюють ідею гармонії. Так, на протигагу веселому співу з'являється образ "панахидного співу", співу кобзаря про "свій вічний жаль", "плачу" пречистої Марії, хижий свист вітру-душогуба, сичання листопада, гудіння дощу, крик ворона як знаки бездержавної і полоненої України. За допомогою оксюморонного поєднання звукових образів Є.Маланюком створюється розгорнутий експресивний образ персоналізованого поля бою ("Поле бою" (зб. "Перстень і посох").

Для відтворення об'єктів, які в художньому мисленні митця співвідносяться з ідеєю деструктивного злого начала, використовується образ "реготу" – символічної репрезентації сатанинського, демонічного сміху. Він, зокрема, передає характеристики вічного прокляття України – простору, котрий поет-мислитель визначав як "відвічний "коридор", відвічний географічний "протяг" у нашій історичній "помешканні", через який "проходили періодичні хвилі кочових навал, що їх Азія викидала зі своїх нетрів" [7, 22]. Образ степу, безмежжя персоналіжується, набуваючи ознак антагоніста Бога: "Диким зіллям здіймається степ / І регочеться з неба і Бога" [8, 196], "Регоче сатана / Що злом стає добро і винний знов невинний" [8, 437], "Тільки бурєю далеч регоче" [8, 179], "Як не ховай, все вирина / Прокляттями гріха і ночі / Бо в кожному зламі звірина / Жагою тварною регоче" [8, 208]. Здебільшого, конотаційне навантаження таких образів окрім негативної емоційної наснаженості, передає ще й внутрішнє відчуття ліричного суб'єкта, пов'язане із трагічним переживанням подій дійсності. Проте таке світосприйняття Є.Маланюк може об'єктивувати і через іншу групу символів – знаків тиші, що створюються безпосереднім вживанням слів із відповідною семантикою, через заперечення звукових символів на означення гармонії та за допомогою оксюморонного поєднання образів на означення звуків і образів тиші. Вони здатні відтворювати напружену атмосферу ("Мовчання затиснуло кліщі / Тільки очі кричали у п'їтьму" [8, 171]), ідею небуття ("Той мертвий май без музики і сонця / Мов твір давно померлого японця" [8, 511]), непередбачувану розв'язку подій ("Тільки замість рапсодії Ліста / Сласно й гидко гугнявить one-step" [8, 246]), ідею незреалізованості або спотворення життєвого потенціалу даного Богом-митцем ("Сама доба – глухий Бетховен / Сама доба – сліпий Гомер" [8, 425]), драму життя ліричного героя ("Ще й досі чую грози музик / В моїй могильній самоті" [8, 133], "Ось без мелодії й без слів / Веду останнє аріозо" [8,40], "Та сонячні сни, бач / Здійснилися марно: поетом глухим / В музику власну заслухалим" [8, 435]), його душевне та життєве виснаження ("Зо мною ангели

не розмовляють більше” [8, 555], втілювати ідею втрати, наприклад, Батьківщини:

І от знову дощі. Не дихнеш, не промовиш  
Крізь завісу просторів у скудний мій день  
Ані леготом піль, ані квітом любові,  
Ані шумом топіль, ані вітром пісень. [8, 566].

Таким чином, у художньому світі Є.Маланюка можемо визначити принаймні дві групи звукових знаків, за допомогою яких митець оцінює рівень відповідності дійсності ідеї гармонії. Семантичними центрами їх є міфопоетичні ідеї космосу та хаосу.

Проте можемо визначити й окрему групу музичних символів, які в поетичному мовленні Є.Маланюка втілюють *ідею боротьби за космос або шлях до нього*. Такі символи відзначаються піднесеністю, оскільки є репрезентантами ідеї змагання добра зі злом. Окрім того, семантика таких образів, як “марш”, “грім”, “соната”, “гімн”, має відповідне конотаційне забарвлення. Іноді для акцентуації уваги на патетичності, відтворюваного процесу, поет використовує образ бурі у поєднанні із звуковими символами (“Вже воздух диха у знемозі” / Передчуттям музики бур” [8, 90], “Триміли дні із бурі і заліза” [8, 211], “А туг – ідуть широкою ходою / під марш пісень, що в кожному – буря! штурм! [8, 290]. Функціонування таких образів надає творам героїчної пафосності, оскільки вони репрезентують ідею боротьби, а “пафос героїки – це пафос дії” [4, 27]. Утілення ідеї перетворення дисгармонійного, демонічного світу в організовану цілісність здійснюється Є.Маланюком через протиставлення какофонії і патетики, причому перша мислиться як минула й довготривала, а остання як майбутня апокаліптична, що передбачає відродження (“В майбутнє”, “Post Scriptum”, “Діва-Обида”)):

Єдиним полем бою  
Розгорнулася далечинь:  
Вітром регоче – лихо,  
Псами виють – епохи,  
На вітровім безкраю  
Сурмою  
Вігер  
Історії,  
В просторах  
Дзвенять мечі! [8, 225].

Подібні звукові символи стають “будівельним матеріалом” для міфологізування і побудови *авторської моделі есхатологічного відродження*, панівною ідеєю котрої є встановлення ладу у дисгармонійному

суспільстві на зразок музичного. Є.Маланюк для побудови альтернативного міфу відродження обирає біблійні сюжетні колізії, подані в Откровенні Іоанна Богослова, акцентуючи увагу не на картині Апокаліпсису, а на мотиві творення нового ідеального світу. Проте митцем наслідуються лише схема міфологічного сюжету, а образи мають власне індивідуальний характер. Так, християнський Бог у моделі Є.Маланюка поданий в іпостасі Бетховена, а новонароджений світ – його “Патетичною сонатою”. Основою для такої символізації стали авторські музичні враження і переживання, викликані пристрасною і пафосною музикою Бетховена, із якою ототожнюється пафос величної, знаменної події відродження, поданої у Книзі Книг. Таке містичне трактування музики Бетховена не викликає подиву. Англійський композитор і піаніст Кирил Скотт, визначаючи вплив музики цього композитора на свідомість людей та асоціації, які вона може породжувати, говорив про таку особливість музики Бетховена, як “можливість передавати у звуках почуття”, за допомогою музики “звільняти людей від певних почуттів” [12, 273]. Така здатність музики викликати катарсис асоціювалася у поетичному мисленні Є.Маланюка з ідеєю очищення від гріха і духовного відродження людства.

Художнє втілення авторської моделі есхатологічного відродження подається через систему експресивно насажених образів, які репрезентують дисгармонійність наявної дійсності (жадоба, захват, скрегіт, жах, грім, буря, руїни). Вони є матеріалом для космотворчої діяльності Бога-диригента, роль котрого полягає перетворенні їх у гармонійну музичну композицію (“музику епохально гулку” (“Прага”), “бурю звуків” [8, 425]), емоційною домінантою якої є пристрасність і пафос народження нової дійсності:

І знаю –  
Новий Бетховен  
Громами й бурями продиригує  
Нову Сонату Патетик.  
І от – широким рокотом бароко  
Враз д’горі, в синь, в зеніти Бога-Слова  
Вогненным святом Духа завирус  
І вибухне ХХ вік. [8, 251].

Такий музично-поетичний образ нового світу не був поодиноким випадком в українській літературі 20–30-х років. Подібні асоціативні смисли подані в п’єсі М.Куліша “Патетична соната”, темою якої є відображення революційних подій та формування в їхньому вирі людини нового часу. Вони супроводжується піднесеною, пристрасною, радісною музикою Бетховена, що має символізувати процес творення нової дійсності, котра мислилася як ідеальна, гармонійна. Однак, щоб долучитися до неї, головний герой мусив

розстріляти своє кохання, і лише по тому його “охоплює надзвичайне піднесення”, йому “здається, що світ починає грати спочатку на геліконах, баритонах, тромбонах Патетичної симфонії, що згодом переходить на кларнети, флейти, скрипки” [5, 280]. Зігравши на контрасті вчинку героя і пафосності піднесення “Патетичної сонати”, М.Куліш на противагу Є.Маланюкові руйнує ілюзію щастя, запропоновану революцією. І для нього цей музичний твір є символом апокаліпсису – “голубою симфонією” Малахія Стаканчика, вбивством Бога в людині.

З огляду на вищезазначене щодо інтерпретації Є.Маланюком дійсності як музичного твору можемо говорити про особливу категорію світовідчуття та мислення поета – “музичність”, що за смисловими домінантами співвідносна з поняттями “гармонія”, “космос”. За допомогою звукових символів здійснюється переосмислення автором міфологічної християнської моделі творення світу та репрезентація мотиву відродження. Завдяки вияву “коефіцієнта музичності” митець оцінює явища, події дійсності, визначаючи їх за опозицією звукових символів, що репрезентують какофонію або музичний лад.

#### БІБЛІОГРАФІЯ

1. Белый А. Стихотворения и поэмы. – Москва – Ленинград, 1966.
2. Золтаи Д. Этнос и аффект. История философской музыкальной эстетики от зарождения до Гегеля. – М., 1977.
3. Кассирер Э. Опыт о человеке. – М., 1998.
4. Кодак М. Поетика як система: Літературно-критичний нарис. – К., 1988.
5. Куліш М. Патетична соната // Твори в 2-х томах. – К., 1990. – Т.2.
6. Літературознавчий словник-довідник. – К., 1997.
7. Маланюк Є. Нариси з історії нашої культури. // Маланюк Є. Книга Спостережень. Статті про літературу. – К., 1997.
8. Маланюк Є. Поезії. – Львів., 1992.
9. Мифы народов мира. Энциклопедия в 2-х т. – М., 1998. – Т.2.
10. Сирцова О. Апокрифічна апокаліптика. Філософська екзегеза і текстологія. – К., 2000.
11. Философский энциклопедический словарь. – М., 1989.
12. Цитуємо за Аунер М. Магическое и мистическое влияние музыки // АУМ. Синтез мистических учений Запада и Востока. – 1990. – № 2. – С. 272– 283.
13. Элиот Т. Назначение поэзии. – М., 1997.

#### ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

**Кухар Оксана Олександрівна** – аспірантка кафедри української літератури Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.  
*Наукові інтереси:* дослідження міфологічних структур у поезії Є.Маланюка; творчість “пражан”.

## МАЛА ПРОЗА ЄВГЕНА МАЛАНЮКА НА СТОРІНКАХ ЕМІГРАНТСЬКИХ ВИДАНЬ

**Людмила МИХИДА**

У статті на матеріалі рубрики “Листи до любезних земляків”, що виходила в Нью-Йоркському часописі “Вісник”, простежується проблематика малої прози Євгена Маланюка.

The problem of Evhen Malanyuk small prose is observed in the article based on the material of the heading “The Letters to polite country men” which was being published in New York chasopis “Visnik”.

Ім'я Євгена Філімоновича Маланюка на літературній мапі України постало як факт, заперечити який уже несила нікому. А ось про літературний портрет письменника цього ще не скажеш. Попри колосальну кількість досліджень і публікацій, діаспорних та материкових, він залишається мозаїкою, у якій не достає чимало камінців. Причому досить яскравих, аби без них можна було б обійтися. Зокрема, це стосується прозової спадщини письменника, що досить скупко подана в маланюкознавстві. Жанрове визначення прози Є. Маланюка має свою специфіку. Попри те, що письменник своїми працями вніс новий струмінь у наукове освітлення творчості й особистостей, наприклад Шевченка, Гоголя чи Куліша, трактувати їх як суто літературознавчі дослідження заважають доволі сильні публіцистичні та есеїстичні компоненти. Письменник, очевидно, це добре розумів, коли запропонував, готуючи до друку двотомник праць, своє жанрове прочитання прозового доробку як “спостереження”, “проза”, об'єднавши таким чином есе й публіцистичний нарис, рецензію і сторінки із щоденника. Ми ж послуговуємося терміном “мала проза” Євгена Маланюка, відмежовуючись таким чином від великих історіософських праць цього періоду.

Адже, якщо “Малоросійство”, “Нариси історії нашої культури” були предметом наукових студій, то “мала” проза Євгена Маланюка – статті, рецензії, публіцистика тощо – практично обійдені увагою. А надто – доробок митця 50–60-х років, що так і залишився тільки на сторінках малотиражних діаспорних видань. Тимчасом, Євген Маланюк, розуміючи вагомість своїх прозових текстів, чимало з написаного в той період планував включити до своїх “Книг спостережень” (про це свідчать рукописи проектів названих

видань, які зберігаються в архівах УВАН). Зокрема, до “Книги спостережень III” – проекту, котрому, як відомо, не судилося бути здійсненим.

Отож, зосередження уваги на прозі Є.Маланюка є одним із нагальних завдань, що стоять сьогодні перед літературознавцями. І стосується це передусім текстів, що друкувалися на сторінках діаспорних часописів “Вісник”, “Київ” та “Листи до приятелів” – журналів, що практично недоступні ні пересічному читачеві, ні фахівцям.

Коротко представимо названі видання. **“Вісник”** – суспільно-політичний націоналістичний місячник Організації Оборони Чотирьох Свобод України. Виходив у Нью-Йорку з 1947 року. З редактором І.Левчуком Євген Маланюк підтримував стосунки й плідно друкувався на сторінках часопису. Особливої уваги заслуговують “Листи до любезних земляків”, сторінки “З нотатника”, критичні статті, спогади про друзів тощо.

**“Київ”** – літературний двомісячник, що виходив у Філадельфії з 1950 року. Редагував часопис теж знайомий Є.Маланюка – Б.Романенчук, котрий залишив спогади про письменника. На сторінках журналу Євген Маланюк друкував записи зі свого щоденника, де відгукується про періодичні видання, що виходили в СРСР, статті про талановитих представників українського емігрантства. Десь у середині 50-х через негативну статтю на смерть О.Довженка, подану часописом, Євген Маланюк відмовився від співробітництва із виданням.

**“Листи до приятелів”** – Нью-Йорський щомісячник. Виходив з 1953 року. Публіцистичний часопис у широкому розумінні жанрового вираження – політика, культура, мемуаристика. Редактор цього видання М.Шлемкевич запропонував Євгену Маланюку вести у виданні рубрику “Книги звідти”.

Оскільки межі статті не дозволяють охопити увесь спектр проблем, поставлених у статтях, рецензіях, відгуках письменника на актуальні події в літературному та громадському житті діаспори та материкової України, що знайшли свій відбиток у названих часописах, зупинимося лише на одній із постійних рубрик, яку Є.Маланюк назвав **“Листи до любезних земляків”**.

Як зізнається сам Є.Маланюк, назву цієї серії публікацій він запозичив у М.Чирського<sup>1</sup>, а той, у свою чергу, – в Г.Квітки-Основ’яненка. Переважно це були роздуми про державну й зовнішню політику Росії, про проблеми України й українців, які були в складі СРСР не нацією, зі своєю багатющою культурою, а “советським народом”.

Якщо взяти матеріали журналу “Вісник” (а саме в ньому виходила зазначена рубрика) за 1958–59 роки, то на його сторінках ми знайдемо “листи” із закликами до “земляків” “рятувати душу” від забуття й експериментів, від байдужості й “культурного сатанізму”. За часте вживання терміна “сатанізм” Євгена

Маланюка не раз критикувала заокеанська преса. Але, спостерігаючи за наслідками культурної революції, що проводила і проводить Росія, Є.Маланюк не міг назвати цей культурний геноцид інакше, як “доктрина Павлова (з собаками – колись і з десятками мільйонів людей – за сорок літ існування СРСР), в результаті якої отримали “скалічення душі і розуму”, “масовий естетичний і також моральний ідіотизм” [3, 18].

Єдиною силою проти російської культурної експансії, на думку автора “листів”, була Європа: “Ненависть до “Європи” і страх перед промінюванням духа і культури – ось чим двиготять твори найчільніших духовних виразників “Росії” [3, 18] – цими словами Маланюк пояснює державну й міжнародну культурну політику царської Росії, а згодом СРСР.

А їм, синам і дочкам України, залишалося “рятувати українську душу”. А рятувати, на думку митця, можна було тільки за умови політичної, як теоретичної, так і практичної, вправності. “Нехтувати теорією політики, – зазначав Є.Маланюк, – не варто навіть тим народам, у яких теоретичні основи національної політики віками входили в свідомість поколінь. Що ж казати про нас... Коли читаємо – “рятувати українську душу”, – автоматично з’являється думка про **історичну пам’ять**, не лише політичну, але й культурну, отже **духовну**” (виділення – Є.М.).

Тут же Є.Маланюк зазначає й причини тих проблем, що викликали наявний стан речей в Україні: “Окуповуючи Батьківщину нашу, ворог поставив собі генеральним завданням в першу чергу ту українську історичну пам’ять або вбити, або відбити (як відбивали, напр., печінку під час допитів в че-ка). Завдання це ворог виконує систематично, безперервно, послідовно, застосовуючи всі способи фізичні і моральні, ураховуючи всі осягнення науки – від Павлова до промивання мозку, від “українізації” до комбінованих “відлиг” і “реабілітації” включно” [4, 81–82].

У кіноповісті О.Довженка “Україна в огні” знайдемо підтвердження цих думок. Воно звучить з уст німецького офіцера Ернста фон Крауза, що звертається до свого сина: “... Людвігу, ти мусиш знати, у цього народу є нічим і ніколи не прикрита Ахіллесова п’ята... У них немає державного інстинкту... Ти знаєш, вони не вивчають історії. Дивовижно...” [1, 164].

Важко встояти проти такої “культурної” агресії, яку протягом кількох десятиліть застосовує Росія до українського народу. Наслідки цієї агресії відчутні і за її кордонами. “Ворог має аж надто багато союзників і помічників в країнах нашого розсіяння, – пише Є.Маланюк, – але найпевнішим союзником і помічником ворога є ніщо інше, як наша нечувана вроджена політична наївність...” [4, 81–82]. Адже і серед еміграційної еліти існували думки про відродження української культури в радянській Україні.

На висловлювання типу: “Що не кажіть, а там (мається на увазі радянська Україна) якісь зміни відбуваються...” Євген Маланюк мав свою тверду позицію: “Українство” обертають на провінційну дивовижу анахронічного племені многонаціонального ССРСР (все частіше просто “Росії”), вірніш решток племені, яке носить вишивані сорочки, співає жалісних пісень, танцює гопака...” [5, 4–6]. І продовжує: “При такій ситуації залишається лише, систематично “наближати”, змінити правопис, і, взагалі, пильнувати, щоб не було петлюрівського “гимну” замість старшобратського “гімна”...” [5, 4–6].

Імперська ненажерлива машина поглинала все, що не підлягало її розумінню, а тому було ворожим для неї. Поглинала акуратно й майже непомітно для свідків цього дійства. Представники української літератури були змушені писати на замовлення, а простіше кажучи, те і про те, що дозволялося, обов’язково вихваляючи “вчителів”, які були представниками російської класики: Пушкін, Горький, Достоевський і т.д.

Усі ці “уроки” були обов’язковими для представників Малоросії: “Ми, мовляв, знаємо, що ти, Рильський, є одним з найбільших майстрів вірша цілої Європи, ми знаємо, що ти, Бажане, є потенційно одним з двох–трьох найбільших поетів сучасності, ми знаємо навіть, що в глибині душі ви обидва зневажаєте всяких маяковських і горьких і бридитеся ними, але з тим більшою насолодою ми наказуємо вам: цілуй дірку від носа! І з ще більшою насолодою ми спостерігатимемо, як ви ту дірку, скрегочучи зубами й ридаючи душевно, – все ж таки поцілуєте... як колись, ще в громах Війни за Державність, самозгубно поцілував її бідний Тичина, тоді ще несвідомо-безвладний медіум воскреслої Нації” [5, 4–6].

На ці твердження Євген Маланюк дає досить конкретну відповідь: “Українська література за час свої примусової коектизестенції так переплуталася з російською, що в багатьох випадках трудно розпізнати, де кінчається одна і починається друга” [7, 7].

Письменник упевнений, що, дозволяючи українцям гратися у національне відродження, імперія, тримає цей народ під контролем. Адже не є великим відкриттям те, що, крім уроків української мови та літератури в школі та на філологічних факультетах педагогічних вузів, українську мову ніде не вивчали і не користувалися нею. Що вже говорити про славетне історичне минуле, про яке взагалі мало що було відомо пересічним громадянам землі, котра зветься Україною.

Він досить скрупульозно стежить за мистецькими, а особливо літературними подіями в Росії та Україні, і робить дуже цікавий висновок, що радянська машина нищить не тільки культуру національних меншин, а й власне російську. Взяти хоча б для прикладу творчість Бориса Пастернака,



якого дехто з амераканців-українофілів уважав українцем через прізвище. Маланюку довелося пояснити “різницю між словами ”пастернак” і “Пастернак”, а при тім додати, що “п. Борис Пастернак” продукується російською мовою і навіть з походження є “москвич” [6, 3–5].

У 30-і роки творчість Б.Пастернака була підтримана російською еміграцією, але це не заважало йому протягом чотирьох десятиліть легально жити й працювати у радянській Росії. “Розуміється, – стверджує Є.Маланюк в одному з листів, – літературна політика совлади була (і є) далеко не однаковою на теренах РСФСР і УССР. І якби Б.Пастернак ужив у своїй літературній діяльності, напр. української мови (як, напр., І.Кулик), то і його літературна кар’єра, і його літературне єдинолічництво – були б давно і відразу ж припинені. Але, видно, щастям Пастернака було те, що він є письменник російський, а понадто – “москвич” [6, 3–5]. Навіть неприємності з боку влади, що постали після присудження йому Нобелівської премії за роман “Доктор Живаго”, мали вигляд домашнього арешту. Порівняймо з трагедією українського письменства!..

Та передусім Євгена Маланюка хвилює не доля російської літератури, зокрема в особі Пастернака, а доля української культури, про потурання якої він довідується з періодичних видань радянської України. Один із фактів стосувався й мистецької долі рідного міста, що була своєрідним індикатором категоричних змін в курсі нової влади щодо українського мистецтва загалом. “Колись в Єлисаветі (по царському – Єлизаветграді), – писав Є.Маланюк, – родовищі національного театру, oprіч славної Реальної Школи, де вчилися Е.Чикаленко, М.Садовський, П.Саксаганський і ряд інших, аж на Юрію Яновському кінчаючи, була не менш славетна фабрика Ельворті, при якій (“за кривавого царизму”!) існував сливе постійний **український** театр... А тепер з “Вітчизни” (ч.8 ц.р.) довідуємося, що в тім же Єлисаветі, себто по-советському “Кіровограді” (бувший “Зіновевск”) існує теж постійний, але вже “Кіровоградский Государственный **Русский** Театр им. Кирова” [6, 3–5] (виділення – Є.М.).

Фактично мова йшла про засилля російськомовної культури за рахунок нищення української. Повна ізоляція останньої в межах підрадянської України, з одного боку, і спотворення, фальсифікація досягнень у діаспорі, замовчати які було просто неможливо, з другого. Разом – це брудні технології, що застосовувалися повсякчас і повсюди для нівеляції мистецьких та наукових досягнень українців.

Коли 1956 року в Нью-Йорку вийшла друком “Історія української літератури. Від витоків до епохи реалізму”, та ще й українською мовою, це було справжньою трагедією для московської влади. У місячнику “Дружба народів” було вміщено критичну статтю під назвою “Под маской

объективизма или история украинской литературы по пану Чижевскому”, автором якої був, за словами Є.Маланюка, “якийсь Б.Комановський”. На думку критика, автор ставив собі нелегке завдання: не маючи можливості “мазнуть по томові квачем – “фашист” чи навіть “буржуазний націоналіст”, зробити “науковоподібну статейку”. Що ж саме турбувало науковця з великої столиці? На це запитання Маланюк дає коротку, але змістовну відповідь: “Зміст цієї величенької статейки-фейлетона, розуміється, стандартний. Книга Чижевського, тим більше “на українском языке”, авторові статейки, річ природня, рішучо не подобається. Це підкреслено вже в самій зневажливо-насмішкуватім заголовку статейки ненависним словом “пан” [10, 32–33].

Однією з гострих проблем, поставлених у “Листах...”, є прагнення долучити до боротьби за українську державність молодь. Є.Маланюк дбав, щоб українська молодь, яка народилась і жила далеко за межами України, зберегла духовний зв’язок з Батьківщиною. “Але ж ту молодь треба чимсь **духово** притягати. Треба ж плекати справжні національні вартості, які тій молоді імпонували б, які ту молодь тягли б” [10, 32–33]. І понад усе йому не хотілося, щоб молоде покоління виховувалося на спотвореній українській культурі, що подавалася б як “звільгаризовані “народні” пісні й танці, спрощена “патріотична” література з паперовими “позитивами”, з вічевою “глибиною думки”, вишиваними івасиками-телесиками, бляшаними деклямаціями про Чин та інші Великі Букви” [10, 32–33]. “Від якогось часу поточна преса дихає пустою, де справді немає за що зачепитись. Що ж допіру говорити про пресу рідномовну?” [7, 7]. Закликаючи еміграційних критиків читати “першоджерела” радянської періодики, Маланюк вимагав самостійної і правильної оцінки друкованого матеріалу й закликав на шпальтах заокеанської української преси: “подавати свій, власний **національний** коментар, свою власну **національну** (а не “готову”, “партійну”, отже **мертву**) думку, думку **зроджену**, а не скопійовану, імітовану чи репродуковану – це аджеж найелементарніший обов’язок” [8, 24–25] (виділення – Є.М.).

Читаючи радянські видання, письменник неоднозначно ставить проблему брехні, яка розрахована на елементарну необізнаність читачів, він вбачає у створенні постійних діаспорних видань часткове розв’язання інформаційного голоду. “Створення на еміграції місячника – генератора мислі, навіть при скромних наших можливостях, не є річчю неможливою. Це лише питання 1) доцільно спрямованої **енергії**, 2) **хотіння** (а не лише побажання), ну й, розуміється, 3) культурного **рівня**, який виключав би повітовість обривів, всіляку (втім і патріотичну) графоманію та халупницьке аматорство” [8, 24–25]. Продовжуючи свою думку в наступних “Листах до любезних

земляків”, він вбачає помилковою віру в те, що зі зміною капітана біля штурвала імперського корабля придуть зміни на його Батьківщину, або хоча б у ставленні до неї: “Відлига” – весни не принесла, – зазначає письменник.– Історично-традиційний мороз охопив знову СРСР з половиною Європи включно. Охопив, і тими “замороженими формами” переконує про свою стабільність, міць, потужність і непереможність” [9, 2–3].

Отже, на думку Є.Маланюка, там далеко, на материковій Україні, зміни придуть не скоро. І перед еміграційним українством знову й знову постає задача працювати над тим, щоб духовне життя еміграційного українства не звелось, – “фігурально кажучи, до писанки, “ансамбля Мойсеєва” й малоросійської ковбаси, а нові покоління зникнуть в машинах чужих побутів і чужих культур, тоді в Москві зітхнуть з полегшенням і навіть оголосять перерву для заслуженого відпочинку” [4, 4–5]<sup>2</sup>.

Євген Маланюк твердо впевнений, що рано чи пізно, а Україна здобуде свою незалежність. Його “Листи до любезних земляків” не були монологом у пустку, їх читали, про них писали, на них надходили відповіді. Це означає, що до його думки прислухалися. Ілюстрацією цієї тези може стати уривок з листа О.Семененка до Є.Маланюка: “Ваші “Листи до любезних земляків”, як завжди, талановиті, гострі і свіжі. Читаю й думаю: але ж яке то лихо, що треба всю ту силу витратити проти рідного Пошехоня (не сміє ніхто називати це безголов’я Миргородом, бо Миргород це краса і сила проти сірих, марудних і жертвних сучасників), проти Русі Одеської. Яке ж це горе, що свіже слово не може донести до України. Там зрозуміли б, там читач. А то, братіку, тут наші зойки і плачі в подушку. А у вас іще юнацька завзятість є – бачу це з радістю з деяких гіпербол, таких милих юнацьких перебільшень” [11, 2].

Є.Маланюк, звертаючись у своїх “листах” до еміграційної інтелігенції, з розумінням ставився до тих літераторів, які жили й працювали в радянській Україні, але абсолютно негативно ставився до незнання історії або навмисного її перекручування і всякого роду ренегатства. Українці-перевертні, які “натурально ненавидять все, що хоч трохи пахне “Україною” [2, 4], займають у публіцистичному матеріалі письменника особливе місце.

Про одного такого “типового росіянина” Марка Алданова, що народився не в Рязані чи Калузі, а в Києві, вміщено велику статтю у “Віснику” (№9. – 1954). Цей “російський” письменник був відомий на заході своїми історичними романами. На перший погляд, зауважує Є.Маланюк, “докладність деяких подробиць рясність імен і цитат, досить сміливий тон при подаванні “правдоподібностей” – мусить робити **на середнього читача** певне враження... Мовляв, знання доби, очитаність, ерудиція...” [2, 4] (виділення –

Л.М.). Та все ж “історичні повісті п. Алданова не нагадують нам ані Вальтера Скотта, ані Фльобера, ані Сенкевича (говориться очевидно не про талант)... З причин, про які можна домислюватись, п. Алданові бракує не лише дару творити живі постаті, що є кінцевим для справжнього прозаїка, але й бракує відчуття духу доби, відчуття самої “історичності” [2, 4] (виділення – С.М.).

Проблема, яку порушує Маланюк-критик, не так у відсутності таланту Алданова і навіть не у викладі історичних подій того чи іншого періоду, а в моральному аспекті цих творів. Маланюк особливу увагу звертає на “мазайлівщину” Алданова: “як справжній “русский” з Києва п. Алданов є прикметний своєрідною, чисто “мазайлівською” естетикою щодо прізвищ: кожне українське прізвище є для нього вульгарне і смішне (навіть симпатичного йому героя – Яценка). Натомість, треба припускати, що прізвище, напр., “Сінебрюхов” автоматично збуджувало у п.Алданова почуття краси, величі, розмаху...” [2, 4].

Великою помилкою було б стверджувати, що Євген Маланюк піддає критиці твори Марка Алданова тільки за те, що він став російським письменником. Зовсім ні. Перебираючи поетичні сторінки письменника можна зустріти посвяти Анні Ахматовій (Ганні Горенко) та її чоловікові – видатному російському поетові Миколі Гумільову, розстріляному за участь у протибільшовицькій змові 1921 року. Отже, справа не в належності гореписьменника до тієї чи іншої літератури, а в тому, як написано і про що написано. “Мусимо признатися, – виносить свій вердикт Є.Маланюк, – що нам – з багатьох причин – трудно було б проявити якусь поблажливість до автора, хоч він ніби і “земляк” [2, 5].

Як зауважувалося вище, “Листи до любезних земляків” – це лише крихта з написаного Маланюком-прозаїком. Та все ж матеріали, які увійшли до цієї рубрики, дають змогу диференціювати тексти відповідно до тем, заторкнутих автором: пошуки причин поразки; з’ясування сутності українства, низки комплексів йому притаманних, що породжені століттями бездержавності; доля української культури в умовах тоталітарної держави; вплив системи на долю митця тощо. Враховуючи особливий інтерес Маланюка до постатей його сучасників, одним із завдань дослідження стало осмислення його рецепції на їхні ставлення до найактуальніших проблем доби, а також виявлення штрихів, деталей, що склали Маланюкові портретні замальовки колег по перу.

#### ПРИМІТКИ

<sup>1</sup> Йдеться про побратима по національно-визвольних змаганнях, а пізніше – по таборах інтернованих у Каліші, публіциста Миколу Чирського.

<sup>2</sup> Багато советської продукції українських книжок, судячи із смішно-малих накладів (1000-2000), обраховані виключно для обдурювання еміграції і для достачання

статистичних аргументів для пп. “знавців Росії”. Вистачить вчутися в саме виконання підсоветських “українських співів” на плитах (переважно тутешньої продукції), щоб зрозуміти з якою саме метою ті плити продукуються й поширюються. – Примітка Є.Маланюка.

#### БІБЛІОГРАФІЯ

1. Довженко О. Україна в огні // Довженко О. Кіноповісті. Оповідання.– К., 1986. – С.164.
2. Маланюк Є. З нотатника // Вісник. – 1954. – № 9. – С. 4.
3. Маланюк Є. Листи до любезних земляків // Вісник. – 1958. – № 5. – С. 18.
4. Маланюк Є. Листи до любезних земляків// Вісник. – 1958. - № 7-8. – С. 81–82.
5. Маланюк Є. Листи до любезних земляків// Вісник. – 1958. – № 10. – С. 4–6.
6. Маланюк Є. Листи до любезних земляків // Вісник. – 1958. – № 11. – С. 3–5.
7. Маланюк Є. Листи до любезних земляків // Вісник. – 1959. – № 1. – С. 7.
8. Маланюк Є. Листи до любезних земляків // Вісник. – 1959. – № 2. – С. 24–25.
9. Маланюк Є. Листи до любезних земляків // Вісник. – 1959. – № 5. – С. 2–3.
10. Маланюк Є. Що їх найбільше пече // Вісник. – 1959. – № 6. – С. 32–33.
11. Лист О.Семененка до Є.Маланюка від 7.09.1958 // Архів Є.Маланюка в УВАН у США. – Фонд. XXXVIII. – Од. зб. 648. – С.2.

#### ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

**Михида Людмила Миколаївна** – магістр філології, викладач української мови та літератури Кіровоградського будівельного технікуму.

*Наукові інтереси:* творчість Є. Маланюка, проблеми історії української культури.

## ТРИ “ЕМІГРАЦІЇ” В УКРАЇНСЬКІЙ ПРОЗІ 1940 – 1950 РОКІВ

Юрій МАРИНЕНКО

Об’єктом дослідження статті є визначні зразки української прози 1940 – 1950 – х років повісті О.Довженка «Зачарована Десна», Т.Осьмачки «Старший боярин», роман І.Багряного «Тигролови». Аналізуються проблеми національної ідентифікації.

The masterpieces of Ukrainian prose 1940 – 1950-th years (the stories “The Charmed Desna” by O.Dovzhenko, “The Older Boyarin” by T.Osmachka; the novel “The Tiger Hunters” by I.Bagryany) are investigated. The problems of national identification are analysed.

“Мале літературне відродження” [4, 331] – так назвав статтю про літературний процес в еміграції часів Мистецького українського руху М.Ільницький, ідентифікувавши МУР з Ренесансом української культури. “Період це був короткий, але сповнений бурхливого й цікавого життя, – писав півстоліття тому активний учасник і теоретик мистецького руху Ю.Шерех. – (...) Історія подбала за те, щоб виразно відмежувати його в часі: початок кінцем Світової війни, кінець – масовим виїздом української еміграції з Європи...” [8, 196]. Цілком погоджуючись із засадничим підходом розглядати діяльність мурівців як акцію, метою якої було “продовжити безперервність літературного процесу, обірваного більшовизмом у Східній Україні на початку 30 – х років, а на Західній – з початком і особливо після Другої світової війни” [4, 331], дозволю собі зробити певні корекції про нетотожність процесу відродження і Мистецького українського руху.

Із цього приводу висловлю кілька міркувань. 1. Здається, ніколи в літературознавстві воєнний період історії українського письменства всерйоз не тлумачився як катастрофа. Точніше, спроби були, скажімо, в щойно цитованого Ю.Шереха. Проте якщо з тим фактом, що “війна 1939 – 1945 рр. спричинилася до ліквідації того стану, в якому перебувала українська література перед тим” [8, 196], можна погодитися, то запевнення, що “український літературний процес припинився” і що мурівцям доводилося відновлювати його “від старту початку тридцятих років – вперед” [8, 167] сприймаються нині як непорозуміння. До такого висновку приходять останнім часом літературознавці після прискіпливого вивчення феномена українського письменства 40-х рр. ХХ століття.

Скажімо, в докторській дисертації польська дослідниця Агнешка Корнієнко, зокрема, зазначає: "...для української літератури війна *не була катастрофою* (тут і далі курсив мій. – Ю.М.), яка б спричинилася до цілковитого припинення чи ліквідації літературного процесу, хоча, звичайно залишила свій, головню *тематичний* відбиток на творчості *окремих* авторів" [6, 132]. І далі, ще: "Можна припустити, що ані раніше, в часи II Речі Посполитої, ані тим більше під наглядом радянської влади, літератори не знайшли б таких сприятливих умов для інтеграції власного середовища, на які, попри переслідування, вони здобулися під час воєнної завірюхи" [там само]. Промовистий факт: саме в цей час (1942 – 1943 рр.) почав активно формуватися корпус художніх творів, що стало ґрунтом для теоретичних міркувань Ю.Шереха про стилі тогочасної іміграційної літератури. Маю на думці написану ним наприкінці 1945 року статтю "Стили сучасної української літератури на еміграції". Висновок: враховуючи загальновідомий факт "відпруження" у духовному житті країни, що після кривавого терору 30-х років намітилося з початком німецько-радянської війни, для української літератури цей період можна вважати одним із найсприятливіших періодів у ХХ ст.

2. Характеризуючи особливості існування у часі української літератури, Д.Грабович відзначає "феномен несущільності, перервності (discontinuity) розвитку українського літературного процесу" [1, 14]. Ідеться про його своєрідну "циклічність", коли на зміну більш чи менш тривалого "завмирання" приходять період більш чи менш яскраво вираженого розквіту. Не заглиблюючись в історико-теоретичні міркування, наведу цитату, в якій синтезовано розроблені національним літературознавством властивості української версії Відродження (за Є.Маланюком – "обудження"): "...це виявлявся спонтанний рух вперед, часто з *оберненими поглядами назад, у минувшину, в нерозв'язані вчорашні проблеми*. Вимушена прикутість до рятівного минулого зумовлювала орієнтацію на традицію як засіб компенсації втрачених етапів літературного та духовного розвитку. Мовиться не про одне В., а про цілу низку перманентних В., що витворюють чи не єдину базову платформу українства, коли з чергової національної катастрофи поставала нова генерація, представлена переважно письменством" [2, 123–124]. Висновок: підставою для визначення в українській літературі періодів "відродження" (Ренесансу) є передусім відносно (попереднього й наступного відрізків часу) вищий ступінь активності митців. Крім того, Ренесанс в українській літературі означає повернення художньої свідомості митця до природного, нормального стану функціонування національної літератури. Отже, те,

що в практичному вияві ми стосовно українського мистецтва характеризуємо як відродження, для іншої літератури – норма.

3. Певний хаос вносить деяка неузгодженість у вживанні таких ключових у цьому випадку понять, як “література”, “літературний процес”, “історія літератури”. Приміром, ось читаємо в Д.Грабовича: “Так само, як література не є лише процесом, а передусім сукупністю текстів, так і її дослідження, пошуки її історії, обов’язково мусять заглиблюватися й звиряти себе в цих текстах” [1, 10]; і трохи згодом цей же автор сам себе заперечує: “... література – це передусім процес” [1, 24]. Вочевидь, підставою назвати певний період в історії культури слід уважати інтенсивність творення якісної художньої продукції; не виходу маніфестів, програм, полемік тощо. Підкреслимо, саме створення художнього тексту (навіть не публікації). Практика дає немало прецедентів (із більш давніх періодів), коли твори друкувалися через дуже тривалий час після написання (“Слово о полку Ігоревім”, поезії Т.Шевченка, романи П.Мирного), однак ні в кого не виникає сумніву, що вони представляють епоху, коли вони визрівали в уяві митця, ставали рукописом. Ще один висновок: початок т. зв. “малого відродження” у цьому разі слід уважати рік 1943.

4. Відносними є також поняття “література материкова” й “література діаспори”. Особливо це актуально, коли йдеться про 40-ві роки. Скажімо, традиційно вважаються материковими письменниками Ю.Смолич, П.Тичина, М.Рильський, водночас І.Багряний, Т.Осьмачка – представниками діаспори. Фактично, наприклад, “Похорон друга” написаний за тисячі кілометрів від України, водночас “Тигролови”, “Генерал” Багряного, “Старший боярин” Осьмачки створювалися в Україні. При цьому, коли говорити про, так би мовити, компонент українськості, в кого більш наявна національна стихія, то більш національного письменника, ніж Осьмачка, годі шукати; писав він волею власної художньої свідомості, а не під диктовку з чужого центру. Висновок: постає на часі потреба відмовитися від подібного поділу українських письменників. Принаймні, не бачу вагомих на те підстав. На стала українська література автономним (суверенним) самодостатнім явищем світової культури. Це зовсім не гріх її. І не значить, що потрібно заперечити феномен, скажімо, празької школи, проте її історіософізм закорінений у “Золотому гомоні” Тичини, новоромантизм – активних романтиків літературного Харкова зразка 20 – х рр., власне сама вона, здається, претендує бути закордонною філією ВАПЛІТЕ.

Тим часом – нині вже очевидний факт – найкращі здобутки тодішньої української прози позначені симптомом втечі або еміграції. Смыслів цього поняття маю на думці два. Перший: не всіх, виявилось, письменників удалося



зачинити в казармі тоталітаризму. В одному випадку це була втеча від режиму в буквальному розумінні (наприклад, Багряний, Барка, Гуменна), в іншому – еміграція внутрішня як своєрідна форма дисидентства, зазвичай літературною критикою сформульоване як “писання в стіл”, “втеча в себе” [7, 315] (скажімо, Довженко, такими архітворами, як “Щоденник”, “Зачарована Десна”, при цьому слід врахувати факт фактичної примусової еміграції – вигнання за межі України). Другий – головний, власне мистецький – смисл полягає у перенесенні хронотопу внутрішнього світу літературного твору в інші (неподібні до реального) часи і в інші простори.

Це був протест проти режиму (влади сатани), всюди прониклого фальшу, дизгармонії жорстокого цинічного світу. В найбрутальніші часи новітньої історії проснулася у художникові ця жага доброго, красивого. Ось як воно виразилось у Довженковому “Щоденнику” (записи одного дня – 2 квітня 1942 року): на тлі цілої “зливи нарисів” про “кров і смерть”, що ними були переповнені всі газети, що, здавалося, “надлюдське горе уже давно перелилося через край в кожній людській душі” [3, 76], якось несподівано з’являються, мовби вставна новела, три невеличкі абзаци про “похожого на Бога” діда: “він був добрий і гордий (...) Він був добрий дух лугу і риби” [3, 78].

І так само після болісних рефлексій про “витравлювання українського” в Художньому інституті і в архітектурі, про “безбатченків” і “лакиз” [3, 78], про національну катастрофу воєнної пори – “Повернувся боєць до рідного села, а села немає. Повернувся до хати, а хати нема. Ні хатини, ні батька, ні матері, нікого. Пусто скрізь...” (запис від 4 квітня 1942 р.) – ностальгійний відступ, туга за чимось справжнім і радісним: “Сьогодні Паска. Найпоетичніше свято людей (...) свято оживання життя (...) і всі люде у цей день були незвичайними (...)” [3, 83].

Саме такого дня Паски 1942 року, як свідчить запис уже від 5 квітня 1942 р. у “маленькій кімнатоньці” великий художник “сміявся і плакав” над спогадами “про дитинство, про хату, про діда, про сінокіс (...) Скільки ж прекрасного і дорогого було в моєму житті, що ніколи-ніколи вже не повернеться! Скільки краси на Десні, на сінокосі і скрізь-усюди, куди тільки не гляне моє душевне око...” [3, 83].

Дистанція в часі й просторі, відтак породжувана нею ностальгія за втраченими назавжди дитинством і рідною землею визначають філософське підґрунтя стосунків героя-оповідача зі світом, тим самим зумовлюють драматичну колізію “Зачарованої Десни” О.Довженка: “І тютюн уже не зацвіте для мене поповими ризами...”, бо й літа пройшли, “і день повечорів, і не літаю вже”. Зрештою не стало, як колись Атлантиди, й самої колиски українського духу – села: “ні хат, ні садів, ні добрих веселих людей”. Усе воно

зникло в прірвах катаклізмів, на які так багате було ХХ сторіччя, – “одна лише Десна залишилася нетлінною у стомленій уяві”. І не лише війни мав на думці письменник, але й, так би мовити, “мирне соцбудівництво”: “Як мені жалко (згадав оце), – читаємо щоденниковий запис від 14 квітня 1942 р., – що знищили хутори на Україні (...) Як згидило наш чудовий пейзаж і скільки бездарності і холоду було в цім непотребстві” [3, 92].

Відтак замість утраченого земного раю Довженко створює, як зазначає Р.Корогодський, “апологію рідного краю. Землі Обітованої”, дає “власну версію Біблії”, таку версію “Сіверської землі”, яка всім своїм могутнім художнім потенціалом переконувала сучасників, “що жити в такому краї, бачити його заповітну красу – і є щасливою місією людини...” [7,295]. І як не запевняє письменник (ніби виправдовується перед невидимим цензором за свою, як називає її, “помилку”), що він “не приверженець ані села старого, ні старих людей”, утім своє “благодослівення” шле саме тій старій ще трохи патріархальній Україні, якою вона була в роки його дитинства – на рубежі ХІХ – ХХ ст. І – промовистий факт – найпоетичніші засоби в усій своїй творчості Довженко використав саме на сторінках “Зачарованої Десни” й присвятив врослій у землю по самі вікна хаті, яку, здається, “ніхто й не будував, а виросла вона сама, як печериця між грушею і погребом”; стеблам тютюну, що цвів серед городу “великими золотими гронами, як у попа на ризах”; неграмотній і забобонній матері, що понад усе любила “садити що-небудь у землю, щоб проізрастало”; часто непривітному й напідпитку батькові, з якого “можна було писати лицарів, богів, апостолів, великих учених чи сіятелів”; дідові, що був, як відомо вже, “дуже похожий на Бога”, любив “гарну бесіду й добре слово”, а щонайбільше – сонце...

Ніби навмисно уникає автор “Зачарованої Десни” одного слова – Україна. Це при тому, що в інших творах він його не цурається, а, скажімо, в писаному одночасно “Щоденнику” трапляється майже на кожній сторінці. Лише в одному місці надто близько він підійшов, і, здається, готовий був устами героя (батька) промовити, проте так і залишилося воно неказаним. Але дивовижна властивість художнього мовлення великого таланту: часом навмисно замовчуване, формально неказане слово здатне дати читачеві інформації більше, ніж якби воно прозвучало. Маю на думці вже хрестоматійний діалог ліричного героя з батьком: “– Що там за люди плывуть? – То здалека. Орловські. Руські люди, з Росії плывуть. – А ми хто? Ми хіба не руські? – Ні, ми не руські. – А які ж ми, тату? Хто ми? – А хто там знає, – якось журливо проказує мені батько. – Прості ми люди, синку... Хахли, ті, що хліб обробляють. Сказати би, мужики ми (...) Колись козаки, кажуть, були, а зараз тільки звання залилось”. Його дефіцит компенсується усім внутрішнім світом повісті, її могутньою

націєтворчою енергетикою: краєвидами, язичництвом персонажів з їхнім соцепоклонництвом, філософією серця, вічною тугою за досконалістю тощо.

Інтенсивність поетизації духовного суверенітету українства, що мала місце в нашій літературі 40–50-х рр., крім того, що це була форма протесту зголоднілої на щирі, не нав'язані, а власні, автентичні почуття художньої свідомості митців проти жорстокої, цинічної дійсності – пояснюється, як на мою думку, ще, принаймні, двома обставинами. По-перше, тоді стався сплеск творчої активності письменників після безплідних або майже безплідних 30-х рр., яким лише війна, як це не сумно констатувати, відкрила нові можливості виявити себе в слові. По-друге, до лав прозаїків прийшли власне поети (Багрянний, Осьмачка).

Характерний приклад Т.Осьмачки. Успішні дебют і поетична творчість у 20-х роках (збірки “Круча”, “Скитські вогні”, “Клекіт”), що закріпили за ним славу першокласного поета, й цілковита мовчанка протягом усіх 30-х років аж до початку війни. Не від’їхавши в евакуацію (еміграцію?), він невдовзі потрапляє в Західну Україну, де 1943 р. видає четверту книжку поезій і водночас пише повість “Старший боярин”.

Книга справила вибухове враження на сучасників письменника глибиною проникнення “цілого укладу українського життя, яким воно було давніше, коли його не заторкнули ворожі руїнницькі впливи, або яким воно уявлялося (...) Тут мова йде про створення образу України в свідомості емігранта, про заселення цієї свідомості постатями, краєвидами, ароматом традиційної України (...) дарма, що в старому вигляді ця Україна ніколи не повернеться, а може ніколи така й не існувала” [8, 221–222].

Повертаючись до цитованої вже думки Ю.Шереха, припустимо, може, й справді ніколи не існувало такої України, може вона справді просто примарилася Осьмачці року Божого 1943-го... Можна було б усе це припустити, але читач її відразу “пізнає”, вона така, як її хоче бачити читач, саме такою якою застає її на початку повісті – садиба Корецької: з біленими стінами хата над яром, оточена з трьох боків садком, ворота, тополі... А взагалі весь твір являє собою ідентифікаційний код національного буття українців.

Формально часопростір повісті обмежено тісними рамками: дія відбувається протягом одного тижня середини червня 1912 року переважно в селі Тернівці. Причому автор ніби заповнює (чи зчитує) щоденник свого героя. Так у суботу 15 червня Гордій з’являється у своїй тітки Горпини Корецької, наступного дня в неділю слухає бувальщину про Маркуру Пупаня, в понеділок зустрічається з Варкою, у вівторок відвідує Діяковського і т. д. Це перший рівень сприймання твору. Другий: за цей час відбувається калейдоскоп таких подій, які важко втримати в зазначених межах: спалахує й розквітає

кохання, не відбувається вже, здавалося, невідворотне весілля, натомість відбувається зовсім незаплановане, стався злочин і відбулася помста, буквально на очах перетворюються у пустку квітучі господарства (Діяковського, Корецької, зрештою й Проня) тощо. І ось третій рівень, коли часопросторова конкретика повісті здається зовсім неістотною: все, що ніби за авторською версією відбувалося в селі Тернівці літа 1912 року, з однаковою вірогідністю могло статися в Україні в другому тисячолітті після Різдва Христового. “Ніщо в повісті час, і рік, і день, – пише Ю.Шерех, – Є довічна Україна – царство мертвих, і живих, і не народжених ще українців” [8, 236].

Перефразовуючи критика, скажу, ніби з Гоголевих повістей і Шевченкових поезій виростає старосвітська Україна дореволюційного зразка в повісті Тодося Осьмачки. І якщо “література має право ідеалізувати дійсність і ставити людині ідеали, то тут ці завдання здійснені”. І якщо “мрія і сон мають законне місце в житті людини (...), то твір Осьмачки цінний насамперед тим, що приносить українському читачеві мрію, “золотий сон” про Україну” [8, 222].

Любить, відчувається, письменник предмет свого зображення. Імпонують йому розкішні пейзажі, дзвінкі дні й фантастичні українські ночі Тернівки, охайні садиби тітки Корецької й о. Діяковського... Високопоетичним стилем говорить автор про впорядкований двір Діяковського: двір був “в охайності і чистоті великій”. Захоплений письменник і можливостями, які забезпечує людині матеріальний достаток, головним чином, добродійність... Надривне, сказав би, почуття автора до предмета свого зображення. Це простежується у “нерівності” стилю, коли перед читачем зненацька з’являється досі прихована особа оповідача (початок дев’ятого й кінець десятого розділів). Своєрідний такий дуже гоголівський поетичний реквієм дому священика Діяковського “Ніхто не знає, як я любив тишу колишніх священичих садіб...” Ох, як я любив вас, священичі садиби в Україні (...) Ох, як я вас любив, зниклі з лица землі священичі садиби!..”

Чимось схожа історія появи іншої книги, представленої на початку 1944 року на конкурс Українського видавництва. Вирваний на зорі творчого злету й за десять років майже забутий або й просто незнаний поет Іван Багряний року Божого 1943, рятуючись від гестапівсько-енкаведистських опричників, шукаючи також рятунку від набутих у сталінських тюрмах недуг, потрапляє нарешті до чи не єдиного ще благополучного куточка в цілій Україні – Галичини. Там за якісь три тижні буквально вибухає новою книжкою, яка принесе авторові небувалу популярність, — романом “Тигролови”.

Можна простежити, як Одиссей свою Ітаку, шукає герой Багряного вже не материк – острівець цієї автентичної українськості. Ставши свідком катастрофи національної Атлантиди, відтак утративши шанс знайти її у звичному просторі,

він відкриває її несподівано в далекому Забайкаллі. Що вона жива в душі героя, читач поінформований з попереднього розділу. Варто лише Григорію заплющити очі, і в уяві неодмінно народжується картинка з дитинства: пасіка, він маленький прийшов до діда, “під велетенською липою іконка Зосими і Савватія, а навколо вулики-вулики... Стоять дуплянки, мов козаки в брилях, накриті великими череп’яними покришками. Спілі шпанки, як дівоче намисто, як дівочі губи, між зеленим листом. А там черешні...”.

Гнаний долею аж на Далекий Схід персонаж випадково потрапляє у сім’ю уссурійських мисливців; і ось він розглядає родинні фотографії Сірків: дівчата у вишиваних сорочках і в намисті, хлопці верхи на конях зі зброєю, що дуже нагадують козацький загін... “А ось – ціла родина. Величезна родина! Діти, батьки, онуки й правнуки, – чоловіка з сорок. Цілий рід! Дід з бабою посередині, решта, згідно з родинним станом, розташувались обабіч і ззаду. Діти рядочками стояли обабіч діда й баби, у парадних кашкетиках і чобітках... І все це на тлі гір. Українська степова родина на гірському тлі (...)”.

Відчувається : після енкаведистського пекла Григорій, потрапив до справжнього раю. Момент пробудження вдало збігається з почутими звуками рідної пісні. Привабливий звуковий образ (дівочий голос асоціюється з образом сестри) доповнюється так само зоровим: перед ним виявилася хоч і чужа дівчина, та “така ж хороша та бистроока, із стрічкою над чолом, і юна, смаглява від сонця”. Враження усталюється іншим, чоловічим, голосом – “це дебелий, спокійний голос. Батьківський”.

Настільки разючою виявилася схожість дитячих візій з тим, що довелося зустріти в Сірків, що здалося воно “явною галюцинацією”. Усе: образи в кутку, рушники, дерев’яне ліжко, запах васильків, мати в очіпку і в рясній стародавній спідниці, знайомі назви тощо недвозначно – промовляло іменем батьківщини. Від того, читаємо в романі, ставало легко й радісно: поряд з ним були рідні йому люди. На самому, здається, краю землі живуть близькі й рідні “як мати, як батько, як сестра і брат”, люди.

“... Того, що не відображено художнім словом, – пише з цього приводу Г.Клочек, – немовби і не було в житті. Маємо приклад (ідеться про “Тигролови”. – Ю.М.) неминущої значущості художнього слова, що наділене здатністю виокремлювати з плину життя якісь фрагменти і залишати їх у свідомості багатьох читачів, тобто – у суспільній свідомості” [5, 222]. Для України це особливо актуально. Позбавлена політичного статусу, вона тривалий період лише художніми творами могла виявляти претензії на належне їй місце в просторі й часі. У найлютіший для народу момент історії – середини ХХ століття – вітчизняне письменство спромоглося всупереч суспільній думці,

мовляв, ніякої України нема, показати цілі території “Землі Обітованої”, заселеної гордими, мудрими й амбіційними людьми – українцями.

#### **БІБЛІОГРАФІЯ**

1. Грабович Г. До історії української літератури: Дослідження, есе, полеміка. – К.: Основи, 1997. – 604 с.
2. Літературознавчий словник-довідник / Гром'як Р., Ковалів Ю. та ін. – К.: ВЦ “Академія”, 1997. – 752 с.
3. Довженко О. Господи, пошли мені сили: Щоденник, кіноповісті, оповідання, фольклорні записи, листи, документи. – Харків: Фоліо, 1994. – 655 с.
4. Ільницький М. Мале літературне відродження (літературна критика періоду МУР’у) // Дар служити науці. Науковий збірник на пошану доктора історичних наук, професора Володимира Задорожного. – Ужгород: Памфлет, 2001. – с. 331–352.
5. Клочек Г. Шкільна версія роману “Тигролови” // Багряний І. Тигролови: роман; Чому я не хочу вертатись до СРСР?: памфлат – Кіровоград: Степова Еллада, 2000 – С. 206 – 238.
6. Корнієнко А. За естетичними критеріями . Проблема періодизації української літератури I пол. XX ст. // Дзвін. – 1998. – №5-6. – с. 127–136.
7. Корогодський Р. Довженко в полоні. – К.: Гелікон, 2000. – 352 с.
8. Шерех Ю. Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології. Три томи. Т.1. – Харків: Фоліо, 1998. – 607 с.

#### **ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА**

**Мариненко Юрій Васильович** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

*Наукові інтереси:* українська проза середини XX століття.

## УКРАЇНСЬКЕ ТРИПЛЛЯ ДОКІЇ ГУМЕННОЇ (На матеріалі повісті “Велике Цабе”)

**Ксенія Браїлова**

У статті розглядається повість Д.Гуменної “Велике Цабе” – художнє уявлення письменниці про світ Трипільської культури.

The article examines the story of D.Humenna “Velyke Tsabe” – author’s image of Trypil culture in particular.

Середина 1930-х років відзначилася у житті Докії Гуменної як закінчення складного життєвого періоду, коли за короткий час письменниці довелося пережити гучну славу й не менш великий розгром за серію нарисів “Листи зі степової України”, де вона показала тогочасне село таким, яким воно було насправді, тобто не з позицій “соціалістичного реалізму”, який саме у цей час активно насаджувався у радянській літературі. Таким чином Д.Гуменна опинилася у ситуації, коли професійна робота на ниві слова для неї стала неможливою через перешкоди з боку ідеологів літератури, а будь-яка інша професія не могла задовольнити душевних прагнень молодой письменниці.

У цей час Д.Гуменна займається самоосвітою, багато читає, веде докладний щоденник, у якому занотовує свої роздуми, враження і почуття. На жаль, той щоденник було загублено в роки війни. “Крах у літературі” – так визначила Д.Гуменна ситуацію, що склалася. Для подальшої творчої роботи їй були необхідні нові враження, цікава робота, подорожі, спілкування– усе те, що могло б лягти в основу сюжету нової книги, бути джерелом натхнення, спонукати до роздумів. Натомість – відлюдкуватість, самотність, думки про смерть. З безлічі книг, які були доступні в кращих київських бібліотеках, Д.Гуменній найбільше припали до душі дослідження з археології та перекладна література про первісну людину. Першим поштовхом до цього книжкового товариства стала книга “По вогонь” Роні Старшого. За нею – “Золота гілка” Д.Фрезера, “Світанок європейської цивізації” Г.Чайльда, етнографічні дослідження Катерини Грушевської, “Праці етнографічно-статистичної експедиції у Південно-Західний край” П.П.Чубинського, “Археологічний літопис” Н.Беляшевського, “Значення жінки в орін’якську епоху” П.П.Єфименка, “Матеріали до української етнології”, “Етнографічний збірник”, “Праці Державного історичного музею” та ін.

Зацікавлена в нових знаннях, Д.Гуменна спілкується з київськими археологами (Неоніла Леонівна Кордиш, Віктор Платонович Петров, Татьяна Пассек), відвідує засідання “Археологічної комісії”, стала учасницею археологічних розкопок трипільського селища Халеп’є біля містечка Трипілля. Результатом цього став нарис “З історії сивої давнини”, надрукований у “Молодому більшовику” (1940, ч.10–11); були й інші спроби стисло та популярно сказати про трипільську культуру (нариси “Таємниця черепка”, “Оповідання про мустьєрського хлопчика”).

Завдяки знайомству із великою кількістю літератури з теми прадавньої історії Д.Гуменна прагне за зразком західної літератури виплекати в українському письменстві новий жанр, який би художньо відтворював далекі історичні епохи: “Я посвячуся намаганням переводити сухі звіти на зрозуміле всім літературне образове плетиво. Якщо в західній літературі є такий жанр, то чому й у нас не можна його плекати? В цій ділянці я не маю жодної конкуренції. А ще – я ж ніколи не вдам писати про сучасне так, як вимагають від мене” [4, 273]. Так письменниця знаходить свою тему в літературі. При цьому молода письменниця знову ризикувала: тема праісторії могла стати ще одним аргументом проти неї, адже в літературній критиці 1930-х років існувало загальновизнане табу на ліричні, особисті, історичні теми, які одразу ж кваліфікувалися як утеча від дійсності, контрреволюція. Тема давнього минулого могла з таким же прицілом бути кваліфікована як заперечення дійсності.

Світ прадавніх “примітивних” людей став духовним притулком для Д.Гуменної. Вона виношувала задум створити трипільську повість, продумувала способи зробити її цікавою необізнаному з археологією читачеві; для цього читала історичну літературу, дослідження з фольклору, який сприймала як зв’язуючу ланку між сучасністю і минулим. Враження та ідеї, які нагромаджувалися у цій праці, і склали основу твору. Крім того, вже з дитинства спостереження і роздуми про навколишній світ стали для Д.Гуменної органічною складовою її характеру: “Ідучи, починаю думати про те, що не раз думається – без відповіді. А що тут було колись? Не може ж бути, щоб життя починалося з моїми батьками і дідами. Та відповіді нема. Жита хвилюються й мовчать” [5, 86]. Ще живучи в Жашкові під час спілкування із відвідувачами батькової книгарні, дізналася про Україну “як про новий феномен”: “У нас же поняття “українське” здебільшого правило “мужицьке”. А вірніше, “українське” було таке природне, що я над тим не задумувалася” [5, 95]. Україна тоді уявлялася їй такою, “де завжди дзвенить-бринить, як не різдвяними колядками-щедрівками, то весільними, петрівчаними піснями” [5, 95]. Відкриття Трипільських поселень стало для Д.Гуменної не тільки науковою сенсацією, але й можливістю знайти однозначну відповідь на



питання “як тут було колись”. І не просто “колись”, а на самому світанку української цивілізації, коли закладалася національна своєрідність українського народу, його характер, формувалася звичаєва культура, етнічні особливості.

Питання про генетичний зв'язок українців із мешканцями прадавніх територій між Дністром і Дніпром сьогодні викликає неоднозначні думки. У цій історико-політологічній полеміці існують різні “за” і “проти”. У працях Д.Гуменної на тему прадавнини висловлене однозначне “за”: Україна була і є прямою спадкоємицею досягнень Трипільської цивілізації, і в національній історії України Трипільська культура може бути визначена як один із формотворчих чинників процесу формування нації. Такий погляд на праісторичні духовно-культурні та ментально-психологічні засади, які постають своєрідним субстантивним “каркасом” етносу, відстоював Ю.Липа в праці “Призначення України”. А.Астаф'єв в есе “Континуальність як модель національної історії” зазначає, що Ю.Липа генетично пов'язує українську національну психологію саме з Трипільською культурою [1, 24]. Отже, віднайти взаємозв'язок сучасної України з Трипільською культурою – означає ще й відкрити основи, на яких формувалася душа нашого народу.

Головне завдання своєї нової книги письменниця визначила так: “В доступній формі донести до широкого загалу скарби, які поки що залишаються скарбами вузького кола фахівців-археологів” [7, 122]. Слідом за цим неминучим поставало друге завдання, значною мірою важливе для Д.Гуменної як для української письменниці: дати відповідь на питання “що ж таке Трипільська культура та яке відношення має вона до нас, українців” [7, 122].

Справді, трипільці в баченні Д.Гуменної – це прадавні українці, етнос, що тисячі років заселяв цю землю. У післямові до твору автор пише саме про це: “Люди, які заселяли 5 тис. років тому Україну, - наші прямі предки. Вони живуть в нас самих, вони через безконечний ланцюг поколінь і всупереч також безконечним домішкам, руїнам, загладам, чужорідним колонізаціям та начебто винищенням дощенту – відроджуються безсмертно в сучасному українцеві, його світовідчужанні, моральній і етнічній поведінці, звичаях, традиціях, побуті, мові й політичних ідеалах”. [7, 124].

Повість “Велике Цабе” була закінчена у 1948 році, кілька розділів друкувалися в журналі “Київ” [4, 67–77], окремим виданням вийшла 1952 року в Нью-Йорку.

Обкладинка до книги була створена Петром Холодним, але в оформленні письменниця використала й інші матеріали: зображення археологічних знахідок з різних регіонів України, деталі малюнка з глиняного посуду тощо. Потрібно сказати, що і в пізніших книгах (“Минуле пливе в прийдешнє. Розповідь про Трипільля” (в-во УВАН, Нью-Йорк, 1978), “Прогулянка алеями

мільйонліть” (Укр. в-во “Смолоскип” ім. П.Симоненка, Нью-Йорк – Балтимор, 1987)) Д.Гуменна активно використовувала подібний стиль оформлення, чим допомагала читачеві більшою мірою зануритися у той культурний період життя українського народу, про який йшлося. Всі ілюстрації до повісті взято із наукових праць Т.Пассек, О.Кандиби, Б.Богаєвського, Н.Кордиш, Л.Чикаленка, М.Гімнера. У книзі вміщено карту поширення трипільських поселень (Т.Пассек, “Періодизація трипільських поселень”, 1949), а як додаток вміщено листи-рецензії д-ра В.Петрова та проф. П.Куртного. Обидва рецензенти аналізують ступінь наукової достовірності викладених фактів з погляду археології. “Великою силою” авторки була відзначена ними конкретність місця і часу описуваних подій (1500–1800 р. до н.е.; місце дії – поселення Коломийщина II, Володимирівка, Усатово, станиця Костромська); Д.Гуменна точно взяла показники різних типів громад того часу з погляду їхньої господарчої природи.

Проф. П.Куртний значну увагу приділяє принципів побудови художнього твору на основі реальної історичної правди, адже цілком можливими могли бути зауваження, що Д.Гуменна свідомо “українізує” далеке минуле, коли ще не сформувався український етнос і національна належність трипільців не могла визначатися за сучасним національним поділом. Проте аналіз археологічних знахідок того часу свідчить, що трипільська культура є “насправді перший могутній розквіт української вже своєрідності. Він дорівнює щодо культурних форм, на тлі європейського оточення того часу, до великих культур Єгипту, Єгипту та Месопотамії” [10, 150]. Історично українська етично-побутова культура виникла й оформилася з трипільської культурної єдності, саме в ній знаходимо джерела багатства відтінків духу українського народу – таким є висновок ученого.

У свою чергу д-р Петров більше уваги приділив визначенню самотності повісті Д.Гуменної: у ній органічно поєдналися і художньо трансформовані археологічні відомості про трипільську культуру та фольклорні знахідки письменниці. За словами В.Петрова, Д.Гуменна “цілком компетентно” відтворює світ, у якому жили наші пращури. Мистецька особливість повісті “Велике Цабе” полягає у тому, що авторка із глибоким знанням доби, що ґрунтується на найновіших як на той час наукових даних, показує героїв, їхній побут, вчинки в дії, в живих образах. Г.Костюк відзначав ще й таку рису, як абсолютна відсутність засобу констатації, пояснення, що послабило б звучання твору [8, 67]. Д.Гуменна органічно поєднала у повісті прагнення познайомити читача із Трипільською культурою та ідею духовної єдності українського народу із далекими мешканцями теренів України.

Дещо про саму повість. На початку розповіді перед нами Лука Савур – скульптор і науковий співробітник Інституту археології. Він за допомогою пластиліну реконструює знайдені в розкопках кістяки людей прадавньої доби. Робота над новим кістяком його дуже захопила і, всупереч будь-яким сподіванням, нова скульптура виявилася жіночою, а не чоловічою. З рук Луки постала постать вродливої дівчини. У роздумах про те, як жіночий кістяк міг опинитися у похованні, у міркуваннях про життя в ту далеку добу скульптор засинає. У сні вродлива красуня ожила, а біля неї стояв молодий хлопець Лука, який закохався тієї ж миті. Сюжет повісті становлять довгі мандри Луки в пошуках його коханої – Ягілки, з якою по волі долі він змушений був розлучитися.

Територія, охоплена подіями твору, наповнена життям: одна за одною розселилися родові толоки в степах: “Он неподалік живуть істрії, орли, тури, бузи... Там далі – тираси, таври... Підеш у другий бік – боги, буги, свароги, савурі, товарі, тиверці...” [3, 45]. У своїй подорожі Лука відвідав різні з них: після розмови з характерником Бусолом зачарований на мандри Лука довго блукав у лісових хащах, згадував рідний дім, як ходили гуртом на полювання, як всією толокою готувалися до побудови нового куреня – одинакуві усе це було тепер не під силу. І ось Лука врешті знайшов незнайому толоку, **де живуть кремезні чоловіки, що ходять з кам’яною сокирою та молотом кожний**, хотів пристати до них, але вони не прийняли його до себе, тому що Лука був на коні. Урядили всіх і вирішили: “Як з’явилася несподівано людина на коні – так негайно мусить і зникнути. Ще одвіку такого не було, а хто над конем силу має, той напевно у дружбі з Хо” [3, 28]. У пошуках кращої долі Лука подався далі. На толоці росів у цей час були обжинки, і Лука мало не загинув – його хотіли з’їсти. Довгими днями й ночами спостерігав Лука за тим, як Хорс на небі старіється, гине – надходила зима. Позбавлений родової опіки й захисту, Лука опинився сам на сам із світом: “Він же сам нічого не вдіє, не заворожить, щоб вродився новий Хорс на небі. Якби то він був дівчина! А так – Хо схопить його своїми кігтями, зімне, розшматує, зжере.

І не захистить мама, ані баба-паніматка, сам він, сам!” [3, 35] – з розпачем розуміє Лука. У такий критичний момент опинився він серед віл-посестер. У цьому розділі письменниця описує свято божого народження – святий вечір, коли всі чарують над народженням Хорса-телятка. Весь розділ ніби зітканий із переповіданих древніх колядок, у яких вгадуються окремі словосполучення, що дійдуть до нашого часу, а звідси й поетична образна мова з лексичними повторами, поетичними вставками:

“**Нова радість стала.** Віли святкують гойне свято. І всі прикмети на щастя, на здоров’я благословляють, щедро в коморі, щедро й на дворі, і в куренях за столами. **Радуйся!**”

І зорі на небі радіють, всі повисипали, і хурделиця вщухла, весь світ біло освятився в цю хвилину божого народження. **Радуйся!**” [3, 38].

“... та й веселі ж усі, та й співають ...

Піч наша регоче,

Короваю хоче,

а рогачі дригають,

а лавки моргають...” [3, 38].

Елементи щедрівок органічно відтворюють настрої, світовідчужання учасників події. Проте ідея знайти звияжних воїнів не полишала Луку – попереду його чекали незміряні простори Таврії, у яких він пережив і полон на похороні Багатого Цабе, і зустріч з войовничими химерами – сміливими жінками, які такі сильні, що скоріше нагадують войовничих месниць, мають при собі тризубчасті списи й носять довге пір’я. Приставши жити до толоки химер, Лука став свідком великої весільної учти (розділ “Сварожичі”), однієї чарівної ночі ходив шукати жарквітки.

Закінчується твір тим, що Луці все ж вдалося викрасти Ягілку, з цією метою він навіть побратався з племенем савурів, розірвавши свою кривдність з родом лелек. Але після того, як він викрав Ягілку, на його батьківщині нещастя, голод, лелеки покинули це місце. Необхідно було покутувати за здійснений гріх. Лука вирішує поїхати додому, куди його завжди кликало серце.

В останньому розділі – “Савур-могила” – настає розв’язання головної проблеми твору: проблеми гріха і його покути. Глибоко в могилі зв’язаний Лука Савур перебуває протягом довгих тисячоліть. За життя він так і не спокутав свого, проти Яги-паніматки, гріха. Його кохана Ягілка завжди поряд – вона щороку відроджується з кожного колоска. Раптом крізь колосся почув Лука Савур гомін над головою та людські голоси – древня Савур-Могила стала об’єктом дослідження археологів. “О-о-ох! Нарешті, прийшла покута!” [3, 117] – пронеслося у свідомості Луки.

У роздумах про зміст і завдання покути гріха Д.Гуменна стверджує: покутувати – означає віддати себе, щоб рід не загинув: “От він тепер своїм далеким нащадкам в пригоді стане, щоб пам’ять про рід не загинула, мусів так довго чекати свого часу” [3, 118].

Високо оцінив художність твору Г.Костюк: “Її розповідь про ту добу – це чарівна поема з добірним метафоричним словом, з внутрішнім ритмом, з мистецьким поєднанням реального з надреальним і давноминулого з сучасним” [8, 67]. У повісті письменниці вдалося відтворити духовну

атмосферу життя давніх людей. Цьому сприяло і її чітке уявлення про життя та побут в ті часи, і її високе відчуття слова. У “Післяслові” Д.Гуменна багато уваги приділила “розшифруванню” ужитих у тексті твору слів, власних назв. При цьому письменниця зізнається, що всі ці зразки є “швидше виявом здивовання, що так згармонізовані етнографічні та археологічні дані знаходять своє відображення в живій мові; цьому згусткові та нашаруванні колишніх ідеологій, зашифрованих у мовні символи” [7, 43]. Так, лексеми **тавр-товар-ставропіль-таврїя** Д.Гуменна пов’язує за спільним коренем –тав- (-тов-). Семантично вони пов’язані між собою як назва племені та назва місця, де воно проживає, відповідно сучасне слово **товариш** письменниця пояснює як “член роду товарів” [7, 132]. Спорідненими з ними розглядає письменниця і ряд слів дворіг, ріг, два, твар (обличчя), тварина, твір, творити, тавро. Практично ця метода роботи виявилася у творі в тому, як Д.Гуменна вживає лексику на позначення прадавніх засобів чарування, частин обряду: **жар** (вогонь), **жере** -семантично пов’язане із поняттям “чар”, – благословляє, хорсовод – хоровод, **хорс** і **корж** як синоніми, **із богом-сіллю** – хлібом-сіллю, **віл** – вілія (щедрий вечір), **освятився** – освітився.

Українці – це прями нащадки трипільців – таке бачення місця свого народу у світовій історії відстоює Д.Гуменна в повісті. Вона прагне розширити в сучасників розуміння історичних меж життя нашого народу. І це прагнення цілком аргументоване, потрібно тільки зрозуміти мету письменниці, відчуті основи методу її роботи. Так, саме відчуті, адже на рівні світогляду, розуміння і переосмислення давно відомих фактів саме елемент інтуїції виявляється визначальним. Письменниця прагнула з’ясувати для себе і донести до сучасників розуміння цих явищ.

Ідучи від слова українського фольклору кін. ХІХ – поч. ХХ ст., його закодованих символів до невідомих сторінок минулого, Д.Гуменна зрозуміла, що саме слово було тим засобом, який об’єднував рід, оберігав його, ставав основою буття. Усі персонажі повісті сходяться в одному: людське слово має неабияку чарівну силу, вона може і зашкодити, і оберігати від зла. Саме тому в обрядах слово й дія мають тісний зв’язок, взаємодоповнюють один одного. Та й сама лексема **слово** набуває у повісті особливого смислового навантаження, письменниця вживає її у словосполученнях **приспівувати слово, сказати слово, чарувати словом**. Напр., “Але й то – так спроста на полювання не підеш. Як хочеш успіху, то вперед удай полювання танком, приваб – заклич, примани звіра. Найголовніше ж, щоб мати-господиня, коли хлопці, дівчата та дядьки на влогах, щоб мати безперестань примовляла та **чарувала словом чудодійним**” [1, 22].

Д.Гуменна багато уваги приділяє деталям пейзажу. Олюдження природних явищ дає можливість створити атмосферу дійсно чарівного живого світу, в якому живуть герої повісті, показує спосіб мислення у ті прадавні часи: “А Хорс усе старіється, усе пізніше виходить на небо. Все більше мороків збирається у степах. Вони вже не такі дитинно блакитні, полохливі й серпанкові, вони пронизують пожовклий степ і клубочаться вже не тільки в яругах, але й по верхах, усе стає сіре, мокре, сиве, як борода мороза Хо.

І от Хорс і зовсім занедужав, бо не може високо підлізти на небо, а часом і зовсім не приходить, – тільки розвидніється, та й зараз смеркає вже, – на віти Хо” [1,35].

Жива й нежива природа є у творі олюдженою. У цьому світі люди набувають незвичайних властивостей, особливо жінки. А чарують у повісті всі жінки – це як природне уміння дихати – без нього не житимеш, як і без знань, котрі допомагають існувати й виживати в злагоді з природою. Обряди, пісні, примовки, дібрані Д.Гуменною із багатющого українського фольклору, в контексті твору набувають особливого змісту, письменниця уміло актуалізує їхнє прадавнє начало.

На сторінках повісті зустрічаємо ніби зародки різних сучасних історико-етнічних граней життя українського народу. Ось характерник Бусол благословляє Луку в далеку путь. Він розповідає йому про звитяжних побратимів “за горами, за ріками, за дрімучими лісами, за жовтими пісками” [3, 19], живуть вони там великою толокою, “межи тієї громади нема й духу бабського” [3, 19], “це такі велетні, що одною рукою підіймають кам’яні жорна, перестрибують з одного берега на другий, всі мають чудодійні червономідні сокирки, що не кришаться... Як не вгодиш їм з першого разу, то ще й наб’ть і проженуть” [3, 20], – закінчив свою розповідь старий. З розповіді характерника зрозуміло, що оповідає він про богатирів-козаків, а спосіб життя цих велетнів – то є прообраз Запорізької Січі.

Цікаво й мальовничо описує письменниця весілля у розділі “Сварожичі”. Починається все під час пишної міжродової учти, коли “прийшов ярий Хорс та кличе всіх на шлюб у гаї та зелені галявини, усіх, хто хоче. Звуться вони весіллям, бо Хорс вливає в груди всім веселого п’яну” [3, 61]. Толоки готуються до цього свята за два дні, печуть родовий хліб – коровай весільний, “чарами-співами й чарами-танками надають йому хорсової сили” [3, 62]; в цей день не одній дівчині розплітають косу, а найсміливіші ідуть шукати жарквітки. І ось у Савур-толоці, де був цей дівич-вечір, зненацька з’явилися сварожичі, зчинилася бійка. Сама Савур-мати з вівсом у руках сказала закляття проти сварожичів, але воно не допомогло; слово взяв величавий літній сварожич, перев’язаний рушником навхрест: “Ми не лихі люди, ми мисливі! Здоганяли ми куницю, бачили, як у

вашу толоку забігла. Віддайте нам нашу куницю, нашого князя красну дівицю” [3, 65]. Савуричі були проти того, щоб віддавати їм своїх, богом даних, дівчат; вони сприймають як велику ганьбу іти жити з Савур-толоки в чужі курені. Але одна Доня зізналася і пішла жити до сварожичів.

Опис весілля, думається, не дарма вміщено в повісті, адже саме весілля як зразок родинно-обрядового фольклорного дійства містить у собі прадавні архаїчні сліди. “...Ця весільна містерія – свідоцтво того, як по-своєму переломила людність соціально-родинні зміни і ні від кого не запозичене, – різко окреслене національне обличчя народу. Дивовижна однастайність весільного звичаю і на Київщині, і в Буковині, і в Лемківщині, і в Галичині, і на Полтавщині, – це дуже важливе свідоцтво того, що український нарід живе одним органічним життям і що цей природний невидимий зв’язок дужчий за шматування території українського народу межі різними завойовниками останнього тисячоліття”, – підсумовує Д.Гуменна у “Післяслові” [7, 137].

Повість “Велике Цабе” посідає особливе місце у творчості Д.Гуменної. Від часу її створення письменниця знайшла свій стиль і метод в осмисленні теми прадавньої історії. І хоча усі наступні твори на цю тему було виконано в інших жанрах, основа творчого підходу залишилася незмінною: Д.Гуменна через перенесення (екстрополовання) відомих їй етнографічних елементів, мовних фактів на прадавні часи здійснює справжнє відкриття призабутих таємниць нашої давньої історії. Це – творчий принцип Д.Гуменної, втілений у повісті “Минуле пливе в прийдешнє”, в есеї “Родинний альбом”, збірці новел “Прогулянка алеями мільйоноліть”, у казці-есеї “Благослови, Мати!”. Допитлива і спостережлива, Д.Гуменна весь час у сучасному відшукувала залишки минулого, його знаки й символи. Вона постійно стверджувала ідею: те, чим є наш народ, – усе це завдяки нашим предкам. Обмежувати власну історію одним тисячоліттям є вкрай несправедливим стосовно тих, хто закладав генетичну своєрідність українського народу у найвіддаленіші часи. І ще більшою несправедливістю є те, що, вже маючи знаки й пам’ятки, які свідчать про зв’язок українського народу із жителями прадавньої Трипільської цивілізації, ми обминаємо їх, не доносимо відомості про ці надбання до широкого кола людей, а вчені обмежуються суто науковими, академічними дослідженнями.

Зі сторінок повісті постає окремий світ зі своїми звичаями, історією, чітко визначеною територією. Духовна аура повісті залишає враження про своєрідний “контакт” із прадавньою історією, настільки далекою, що все чарівне й незвичайне, описуване в ній, видається цілком можливим та ймовірним саме завдяки цій древності.

Інша справа – це чи відповідають погляди письменниці на життя в трипільські часи історичній правді. Про це варто замислитися, враховуючи

методи роботи Д.Гуменної над твором, засоби, завдяки яким вона черпала життєвий матеріал для повісті. Уміння бачити логіку історичного процесу в Д.Гуменної було настільки природнім і глибоко властивим її художньому баченню, що вона володіла здатністю за відомими фактами й символами оживити прадавні часи. Саме тому вона легко вичленює прадавній елемент з мови, з фольклору, з побуту українців. Для неї сучасне образне мислення рідного народу – це відкрита книга, яку вона вміє читати й оживляти.

Світ Трипілля відтворився в уяві Д.Гуменної завдяки спостереженням і переосмисленню знань з археології та фольклору. Її “Велике Цабе” – то така собі феєрична зупинка в історичному просторі, стоп-кадр з нашого прадавнього життя.

#### БІБЛІОГРАФІЯ

1. Астаф'єв А. Континуальність як модель національної історії (Нарис з історіософії українського радикального націоналізму) // Молода нація. – К.: “Смолоскип”, 2001.- с. 5-41.
2. В'язовський Г. Творче мислення письменника: Дослідження. – К.: Дніпро, 1982.- 335 с.
3. Гуменна Д. Велике Цабе. - Нью-Йорк, 1952 – 155 с.
4. Гуменна Д. Великий Цабе // Київ. Журнал літературознавства й мовознавства Літературно-мистецького товариства в Філадельфії. – 1950. – вересень-жовтень. - №2. – с.67-77.
5. Гуменна Д. Дар Евдотії. – Укр. В-во “Смолоскип” ім. В.Симоненка. – Балтимор, Торонто, 1990 .- т.1. - 306 с.
6. Гуменна Д. Дар Евдотії. – Укр. В-во “Смолоскип” ім. В.Симоненка. – Балтимор, Торонто, 1990 .- т.2. - 346 с.
7. Гуменна Д. Післяслово // Гуменна Д. Велике Цабе. - Нью-Йорк, 1952– с. 121-143.
8. Костюк Г. На перехрестях життя та історії (II). (До 70-річчя життя і 50-річчя літературної діяльності Докії Гуменної) // Сучасність. – 1978. - №4(172) – с. 50-75.
9. Лист-рецензія д-ра В.П.Петрова // Гуменна Д. Велике Цабе. - Нью-Йорк, 1952 – с. 145-148.
10. Лист-рецензія проф. П.П.Куртного // Гуменна Д. Велике Цабе. - Нью-Йорк, 1952 – с. 149-155.

#### ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

**Браїлова Ксенія Володимирівна** – аспірантка кафедри української літератури Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

*Наукові інтереси:* творчість Докії Гуменної.



## ПРОБЛЕМИ ГЕОЕТНІЧНОЇ ВКОРІНЕНОСТІ У ПОВОЄННІЙ ПРОЗІ УЛАСА САМЧУКА

Ірина РУСНАК

У статті на матеріалі трилогії «Ост» і спогадів Уласа Самчука досліджується національний образ світу. Зупинившись на характеристиках окремих символів, важливих для розуміння української моделі світу, авторка детально аналізує образ селянського хутора в прозі митця. У статті підкреслено важливість збереження національної ідентичності для духовного відродження України.

The article deals with national world's image research on the basis of trilogy "Ost" and Ulas Samchuk's reminiscences. Having analyzed some symbols, important for understanding of Ukrainian world's image, the author analyses in detail the image of peasant hutor (very small settlement) in Samchuk's prose. The author underlines the importance of national identity preserving for the spiritual revival of Ukraine.

Друга світова війна закінчилася у Східній Європі поразкою Третього Рейху, відступом західних впливів у всіх європейських країнах, окупованих радянською армією, та встановленням тут тоталітарних режимів на кшталт російської моделі. У тому змаганні за гегемонію Німеччини в Європі та світі, за здобуття життєвого "рауму" (простору) для німців найбільше постраждала Україна. Страшні фізичні руїни, багатомільйонні людські втрати, дискредитація в очах міжнародної спільноти українських націоналістів та їхніх ідей. За межами України опинилися сотні тисяч утікачів від "радянського раю", серед яких - відомі політики, вчені, митці.

Уже в перші повоєнні роки в еміграції бурхливо розгортається мистецьке, зокрема, й літературне життя. Побутування української еміграційної літератури було головно наслідком зовнішніх умов. Перед письменниками постало серйозне іманентне завдання - створити українця як громадянина сучасного світу, що в дійсності відбувалося у житті самих емігрантів. Однак найважливішою залишилася проблема збереження власної самототожності, національної ідентичності. Цим і пояснювалася активна залученість митців до процесу витворювання і розпросторення ідеології та риторики національної самототожності (не тільки на масову свідомість, що стало доконаним фактом серед емігрантів, а й на інші семантичні структури, зокрема, на літературу). У життя почала втілюватися програма виживання українського етносу в умовах бездержавності, розпорошеності у світі, чужомовності за кордоном і химерної багатомовності у радянській Україні, що в цьому контексті слід розуміти як накинену російськомовність, в умовах потужної експансії

чужих культур чи штучних культурних утворень. “Загублена українська людина” (М. Шлемкевич) намагалася не поспішати за прискореним темпом доби, а зупинитися, роздивитися довкола, знайти щось надійне й стабільне. І таким абсолютом було довкілля буття, охарактеризоване М. Гайдеггером як Дім, Поле, Храм. Усе це й зумовило кристалізацію основних ідей і проблем повоєнної прози Уласа Самчука, серед яких чітко виокремлюється проблема геоетнічної вкоріненості, “місцерозвитку”.

Термін “місцерозвиток” запропонував 1927 року П. Савицький, а до активного слововжитку ввів Л. Гумільов [3, 38]. Він широкий і охоплює не тільки “місценародження”, тобто малу батьківщину, а й природно-кліматичні умови регіону, специфіку ландшафту, певні місцеві особливості, тобто все, що так чітко тримається у пам’яті людини таким, яким постало перед нею ще в дитинстві. Зазначимо, що термін “місцерозвиток”, на думку Ю. Барабаша, за своєю внутрішньою структурою близький до бахтінського “часопростору”. Словом, він “характеризує взаємозв’язок і взаємодію етносу - на різних стадіях його історичного існування - з якісно й просторово цілісною сукупністю природних явищ і предметів - ландшафтом” [2, 137].

За мету ставимо собі осмислити “місцерозвиток” у повоєнній прозі Уласа Самчука - трилогії “Ост” і дилогії “На білому коні”, “На коні вороному”. Маємо передусім на увазі сукупність найрізноманітніших природно-кліматичних явищ, ознак ландшафту й місцевих особливостей, діапазон яких у письменника неймовірно широкий: від маленького хутора, садибного топосу, прадідівських могил, доріг на Дермань і Тилявку - до великих доріг у західний світ, до подолання кордонів-меж, що розширювало не просто географічний, а життєвий простір. Усе це утримувалося пам’яттю митця, впливало на його уяву й по-різному віддзеркалювалося у творчості. Детально проаналізувати кожний із них не маємо змоги, тому зупинимося на найбільш презентабельних, що відкривають можливість проникнути в художню історіософію України у творчості Уласа Самчука.

Образ **українського хутора** найбільш цікавий у цьому плані, оскільки має символічний зв’язок з географічним простором, якому належить. Аналізуючи національні архетипи як втілення долі та історичного досвіду народу, С. Кримський підкреслює, що стародавня Україна виникла на березі степового океану. Степ був джерелом постійної експансії кочових племен, відтак і сприймався русинами як “темрява”, “безодня”, “хаос” [4, 80]. “Буття-у-світі” (М. Гайдеггер) українців породило поступове освоєння степу, який з хаосу, простору кочовища перетворився на зоране поле. Річка (в масштабах усієї України це – Дніпро) мислилася тепер не як перешкода, а як транспортний

шлях, околиці давніх міст і сіл набрали вигляду хуторів. Відбулося “вбудовування” українського “життєвого світу” в природне середовище. Відтак хутір став символом перетворення стихії в обжитий простір, відвойований у неї великими зусиллями.

У творчості Самчука це поліфонічний і наскрізний образ уже хоча б тому, що поданий у всіх великих творах митця. Тим більше, що перший том трилогії “Ост” має доволі промовисту назву – “Морозів хутір”. Образ хутора, звичайно, тривимірний. Він постає як реальне село, як символ українського національного світу і як духовний космос нації. Уже від часів своєї появи **хутір належить плоті народу (роду)**: “І все тут довкруги це ти сам. Весь той там хутір. Древній кудесник, весь в білому, батько... Суцільна простота, незломна воля, невинна послідовність, основа основ будівлі бугтя” [7, 326]. Життя хутора – це запорука існування всієї нації, втручання у цей унікальний світ, намагання перебудувати його на основі нових порядків призводить до складних процесів, до одвічної боротьби нового з традиційним. На думку Р.Мовчан, Самчук зумів продемонструвати цю непросту діалектику взаємостосунків старого з новим на досить високому регістрі філософського й соціального, естетичного й психологічного, навіть політичного мислення [6, 75]. Більшовицькі порядки (нове) принесли в український хутір (традиційне, старе) дух руїни, смерті. Цим, очевидно, можна пояснити значну кількість описів поруйнованих, розторощених українських хуторів, які так добре знав і любив Самчук [7, 93, 8, 144–146, 9, 240]. Думку про те, що без хуторів не буде України, висловив у своєму емігрантському щоденнику і Є.Маланюк [5, 60]. **Хутір – душа роду (народу)**, тому його нищення породжувало руїни в душах людей, в національному організмі. Так, коли більшовики нищпорили по всіх закутках хутора, старому Морозу здавалося, що то “порпаються брудними пальцями в його душі” [10, 447]. Руйнуючи Морозівку, голота нищила і його основу – власність. На думку О.Шпенглера, власність – це не поняття, а правідчуття. У первинному значенні – це земельна власність, а прагнення перетворити все, що має людина, на земельну власність (грунт) завжди, запевняв учений, є свідченням людини доброї породи [12, 344]. Руйнуючи український хутір, більшовизм проводив небачені експерименти над людьми “доброї породи”: Самчук постійно наголушує на винятковості персонажів-хліборобів, це один з головних мотивів його історіософії України. Так, Іван Мороз – “виняткова людська істота виняткової долі ..., первоістотність, з якої постала нація” [7, 334]. Людина-хлібороб в усі часи несла на собі вагу гігантської національної конструкції.

Р.Мовчан зазначає, що руйнування потужного духовного космосу українства “напрочуд випрозорить ідею хутора, надасть їй глибокого

символічно-узагальнюючого змісту” [6, 78]. Дослідниця говорить про знищення духовного космосу нації як про факт доконаний, з чим погодитися не можна. На таку позицію наштовхує, скажімо, умовно-символічний час у романі “Морозів хутір” – від Різдва до Великодня. Народження – життя – страждання – жертва – смерть – воскресіння. Уже сама апеляція до християнських символів заперечує у творчості Самчука смерть як останню інстанцію буття. Свідчення цьому – численні Різдвяні та Великодні дійства, розваги, застілля, осмислені Р.Мовчан через чужомовний афоризм – “бал під час чуми” [6; 80, 82]. У російській мові він вживається у значенні “бенкет, безпечне, веселе життя під час якогось суспільного лиха”. Такий підхід веде до викривлення українського світобачення й світосприймання. Тим більше, що “Морозів хутір” – частина великого епічного полотна, яке являє собою своєрідну експозицію до всієї тієї “чуми”, описаної в наступних частинах трилогії. Коли ж говорити про причини такої чутливої “тілесності”, “приземленості” українця, то криються вони у довготривалій бездержавності України. Головна сфера, що замінила інтелектуальну й духовну активність, політичні амбіції народу, - це ритуал, дійство, свято, де й проходить його суспільне життя. Наближений до землі, хлібороб вкладав у її обробіток душу, тому плоди «пшеничної землі» являють собою справжні витвори мистецтва, а їх споживання – високоестетичний, споглядально-духовний процес, а не буденний акт. Отже, Великдень у Самчука займає вагоме місце в символічному ряду образів, тут закодовано майбутнє відродження українського хутора, а значить і української моделі світу, зрештою, відродження незалежної України.

Як бачимо, українська універсальна картина світу, що її презентує хутір, багатогранна й розмаїта. Відтак навколо цього символічного образу групуються інші образи-символи: земля, збіжжя, хата, родина, культові дійства, людські взаємини, природа, що становлять символічний вияв космічного потягу. На думку О. Шпенглера, кожна культура починається “від землі” й тягнеться в космос. Тут ідеться не про те, **що є світ** сам по собі, а про те, **що він значить** для істоти, яка в ньому живе, як вона сприймає і переживає зазначені символи [12, 122–123]. У запропонованій Самчуком моделі чітко виокремлюється світ дольний (земля), світ горішній (небо) і світ серединний, в якому живе людина.

**Земля** становить лінію перетину життя і поза-буття (за М.Гайдеггером – “не-буття”, “ніщо”), своєрідну ватерлінію між світом явним і світом померлих предків. Не-буття осмислене Самчуком через образ могил, які не відштовхують живих, а навпаки, притягують своїм духовним значенням. Зв’язок цього святого місця зі світом живих дуже тісний.

На кладовищах після Великодня поминають померлих родичів (пишні обіди з великою кількістю ритуальних страв, що смакують по-особливому), тут протягом теплого сезону молодь мала чудове місце для прогулянок, а хлопчачки – для розваг [8, 156]. Могила – це знак смерті, однак у прозі Самчука яскраво засвідчено, що українець піднімається над цим. Пам'ять про померлих родичів, про відомих діячів минулих епох [9, 42-47], про безіменних героїв, котрі стали жертвами сталінського терору [8, 157], живе у серцях нащадків. Отже, померлі через смерть перейшли у безсмертя. Відтак категорія могили пов'язана із життям не стільки тілесно, скільки на рівні духовному.

Одночасно земля виступає для українця-хлібороба головним джерелом життя, пов'язана з ним на рівні матеріальному. Це ніби універсальне лоно, в яке навесні кладуть добірне зерно – генетичний код життя. Сито й жадібно вбираючи людську працю, запліднена земля наливає своїми соками кожну зернину, котра приносить господареві двадцять нових “зерен, жовтих і пахучих, як віск, і цінних, як золото” [7, 577].

Єдиним ідеалом землеробського роду було орати землю, сіяти хліб, мати гарну родину. “В градації суспільних вартостей, - наголошує письменник, - ця вартість одна з основних, на якій базується сама екзистенція буття на землі в його елементарній природі” [9, 266]. Мета українця – твердо стати на своїй землі й побудувати на ній власний космос - заповітний хутір. Історія українського землеробства – це історія праці народу над перетворенням рідної природи. Людина насичує собою навколишню природу й одночасно просочує своє життя, побут, тіло, душу нею: “Земля і ґрунт, і колос збіжжя, і запах розораної ниви ствердилися в істоті Івана” [9, 328]; “це було його (Іванове. - І.Р.) я, це він, це його доля” [9, 327]. Григорій Мороз навчав синів стояти впевнено обома ногами на своїй землі, бо це найважливіше, що може бути в людини. Головне – не зрадити її, бо відступництво – найбільший гріх для землероба [10, 106]. Як священну реліквію береже господар Морозівки побите шашелем, вичовгане не тільки руками, а й часом, старе рало. Його рід з діда-прадіда орав землю, сипав у неї зерно, годував ним людей [10, 476-477]. Отже, земля - це ґрунт, підстава існування роду (народу), його власність, його найбільша матеріальна й духовна цінність. Вона наповнює людину життєдайними соками так, що аж тріщать їй кості й тягнуться наповнені кров'ю (символ життя) жили [10, 550]. Людина, подібно дереву, востає у рідну землю, звідти й походить її генетичний код – коріння роду, **корінь** життя. Ідея кореня пов'язана з довготерпінням, оскільки ріст, вростання - це тривалий у часі процес. Цим, очевидно, й пояснюється терпимість як одна з характерних ментальних рис українців.

**Дерево** – це ніби архетип-брат людині по серединності, бо обое перебувають між небом і землею. Дерево – потужна вісь українського простору, яка забезпечує зв’язок неба й землі. Вибравшись на нього, дітлахи хочуть побути “просто високо” [9, 237], тобто наблизитися до світу горішнього. Категорія дерева тісно пов’язана в Самчука із садом і парком, що позначають достеменно обжитий, олюднений простір, а також із лісом – простором диким і незайманим. У цьому плані названа категорія має винятково позитивну суть. Автор, щоправда, неодноразово наголошує на тому, що дерево може вмирати не тільки природною смертю, а й від втручання у його життя цивілізації. І таке вторгнення у природу є виявом зла, чи то мова йде про руйнування парку графа Демідова в роки ре-волюції [10, 308], чи про вирубані в радянську добу сади Морозівки [11, 263], чи про знищення Веймарського парку під час бомбардувань амери-канської авіації [7, 139-140]. Але письменник ніколи не показує оста-точної загибелі зелених насаджень. Осиротілий явір на фоні покалічених кістяків дерев, самотні тополі серед пеньків – вони перебирають на себе всю вагу вертикальної конструкції. Опора українського світу уражена, проте вона ще є, і доволі міцна. Деревя – оберіги національно-го космосу, тому вони є неодмінним обрамленням дороги, хутора, села, хати.

Категорія **хати** в національній моделі світу українців дуже важли-ва. У хаті родина живе, тут роками накопичується її добро. Але вона являє собою не тільки матеріальний, а й духовний скарб, у якому закодовано сенс людського життя, долю родинної спадщини, зрештою, долю роду, хоча іноді матеріальні вартості переростають себе, перетворюючись на духовні. Так, старий глек, придбаний сорок чотири роки тому й подарований майбутній дружині Катерині на знак першого знайомства, був для Григора Мороза пам’яттю про неї, символом їхнього сімейного життя. І коли він ненароком, напуваючи пораненого, роздушив посудину, то відчув раптом, як руйнуються родинні святині від “маразму землі” [10, 582]. Це був початок нищення звичного для хлібороба укладу життя.

У спогадах Самчука з особливим бодем описано поруйновані села Волині, зокрема й Дерманя. Разюча картина відкрилася перед письменником, коли він ступив на подвір’я дідівської хати, в якій свого часу народилася його мати. На обійсті стирчали кілька обгорілих дерев, високий мурований димар і широка піч з великим припічком [9, 236]. Український світ був поранений війною, проте його кістяк (димар, як і де-рево, категорія осьова) вистояв, засвідчуючи тим свою незнищенність і вічність.

У хаті народжувалися, жили й вмирили, любили й страждали, виховували й плекали дітей-онуків. З хатою пов’язувалися і моральні категорії: обов’язок, сумління, відповідальність, любов, правда. І тому вона в усі часи була

своєрідним символом, що єднає минуле із сучасним і майбутнім. Тож зв'язок хати з родом цілком зрозумілий.

У спогадах вражає постійне звертання письменника до символу **дороги**. Особливо виразно виділяється фольклорний архетип “дорога-доля”. Дорога “у світі”, а це власне і є доля, пролягла в митця від отчого порога, однак “проекцією дороги в далекі світи” виступає дорога до Крем’янця [9, 262]. По ній багато їздилося, а ще більше ходилося, думалося, мріялося і надіялося. Важливими смислами для письменника були наповнені дороги до Дерманя і Тилявки. Там, біля порога отчої хати, відбувалося прощання-відхід, потім дорога-подорож-долання межі, подвиг (здобуття освіти, перше літературне хрещення, визнання), повернення додому, таке довгоочікуване та бажане. У цьому колообігу найтрепетнішими й найдраматичнішими для Самчука були дороги повернення – “щаслива путь” [86, 10] і дорога відходу – “дорога назад” [9, 211], “назад до точки” [9, 54]. Кожного разу він залишав позаду щось важливе, останнім разом – найважливіше, чим була для митця Україна. А відважився Самчук на відхід з тої простої причини, що не сповідував сквородинського “не шукай щастя за морем”, навіть Шевченкове “а ви претесе на чужину шукати доброго добра” не було для нього переконливим [8, 207]. Письменникові більше імпонували пристрасті Марка Поло й Колумба, ніж пристрасті “ставка, млинка і вишневого садка”. Ні, він не заперечував одвічних атрибутів свого народу, але прагнув, щоб Україна вирвалася з пасивного, елегійного, нейтрально-споглядального стану, набула динаміки, шорсткості, драматизму. Смісловий ряд “хата – прощання – дорога – подвиг – повернення” однак не залишається відкритим, розімкнутим. Останньою ланкою у цьому ланцюжку є художня спадщина Самчука, яка після його смерті повернулася в Україну. Дорога відходу-смерті стала дорогою повернення-безсмертя.

Якщо категорія дороги передбачає повернення, то протилежною їй за значенням є категорія **річки**. “Куди тече та річка?” – це не просто прагнення дістати вичерпну географічного характеру відповідь, а глибоке філософське питання, яке виникло у допитливого Володька (“Волинь”). Монотонне хлюпотіння річки заворожує його, чарує, спонукає до дослідів і глибоких роздумів, до самозаглиблення. Річка тут символізує плін людського життя. Вона плине зі світу дитинства у світ дорослий. Усе тече, все минає, вороття назад не буде. Але річка як першопочаток, як “місценородження”, звідки починається буття загалом, мислиться Самчуком і як зворотня дорога вглиб, у вічність. Життя Івана Мороза “від Дніпра по-чалось, на Дніпрі скінчиться” [7, 259].

Категорія річки охоплює географічний простір, особливо значущий для людини. Не випадково український Дніпро окреслює для родини Морозів значно більшу територію, аніж, скажімо, німецький Ільм [7, 259]. Це вісь, “на якій обертається наша планета від Перуна і до наших днів” [8, 220]. А всі ті менші річки, назви яких так густо розсіпані в прозі Самчука, розширюють поняття “наша планета”, під якою автор розумів Україну.

Особливе місце Дніпра в житті українського народу засвідчують численні описи ріки. Ракурс у Самчука в основному горизонтальний. Дніпро заявляє про себе зовнішнім виглядом: плавністю течії, просторами розливу, мінливими сонячними барвами, що розчинилися у воді. Не Дніпро дивиться, а в його товщі відображаються небо, сонце, ліс. Однак зв'язок між рікою і світом відбувається не тільки за рахунок зору, ніби на віддалі один від одного, а й за допомогою звуків. Береги Дніпра щільно заселені звіром та птаством, і звуковий діапазон таких картин досить широкий. Засвоєння навколишнього світу відбувається і через запах. Це втягування, всмоктування докільця, повітря, це дихання речей. Скільки запахів, таких густих і свіжих, має сам Дніпро [10, 59]! Тут пахне все: небо, земля, вода, рослинність [10, 547–548], пісок [10, 38]. Таке ося-гання світу викликає молитовний настрій, хочеться молитися “за все, що бачать очі, що чують вуха, ніздрі, кінчики нервів на руках, на цілому тілі. Все те підносить і звеличує” [10, 59].

Дніпро в Самчука постає як щось “трансцендентне, невловимий для розуму чар, що простягнувся уздовж по залитій сонцем землі україно-руського роду і племені”, це “божество ... Побіч Вітра-вітрила, Сонця трисвітлого” [9, 11]. І ймення цьому божеству – Дід-Славута, який упроповж тисячоліть “лучив і ще лучить головні моря головних культур” [10, 223]. Це дорога “із варяг у греки”, яка забезпечує зв'язок між різними регіонами України і, що особливо важливо, між Україною та світом. Категорія ріки у Самчука складна і відображає низку бінарних понять: вічність - мить, буття-небуття, початок – кінець, простір – вісь, чистота – бруд.

Улас Самчук переконаний, що українська культура розцвіла з лона материнського ландшафту, з яким тісно пов'язана впродовж усього свого існування. Вона виробила власну форму, просторову модель (селянський хутір) з притаманними тільки їй пристрастями, ідеєю, волею, життям, смертю. Незважаючи на ту руїну, що її зазнав хутір у 20–30-х роках ХХ ст., він відродиться до нового буття, і ніщо не зможе заперечити його на цій землі. Щоб забезпечити українському просторові життєдайну енергію, письменник священнодіє згідно з народною традицією, описуючи процес постання оновленого українського світу. Тільки після цього символічного акту творення світу територія, на якій житиме народ, буде освячена присутністю Бога, а



значить – придатна для проживання. Цим potwierджується її непроминущість, бо, підкреслює С. Андрусів, “тільки сакральне надає речам довговічності” [1, 208]. Ось який вигляд має Самчукова картина світотворення: “...маленький хуторець під лісом, маленька здовж доріжка, маленька річка, що в’ється лугом, і тільки велике над усім небо, і велика довкруги тиша. І спокій, у якому, здавалось, розчинилось все, на що лиш гляне, око. І також здавалось, що той спокій – вічність. Що так було завжди колись, так є завжди тепер, так буде завжди в майбутньому. Що того маленького хутора з його маленькими правами не зрушить з місця ніяка земна сила, що це якась незрушима скеля істини, що поставила його там сама рука сотворителя вічного во славу і добро вічного. Його призначення було – бути. Існувати. Займати шматок місця у всесвіті” [7, 293]. Через сакралізацію простору, в якому живе українська родина і яким є хутір, відбувається освячення усього етнопростору – України. Цим актом світонародження письменник potwierджує незаперечність існування українського Космо-Психо-Логоса (Г. Гачев) у часі та просторі, його безмежність і вічність.

На початку третього тисячоліття науково-технічний прогрес нав’язує людству шалений темп історичних змін. “Майбутнє насувається так швидко, – зауважує сучасний філософ, – що розривається зв’язок між минулим і прийдешнім” [4, 76]. Відтак посилення уваги до “місцерозвитку” кладе початок процесам національного Ренесансу. Саме таке національне піднесення і відродження переживає сучасна Україна. А це зобов’язує не тільки свідомо осмислити проблему геоетнічної вкоріненості української нації, а й визначити її історико-культурні параметри як “етнічно-генеалогічну політику всієї нації” (Е. Сміт).

#### БІБЛІОГРАФІЯ

1. Андрусів С. Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х років ХХ ст. - Тернопіль, 2000. - 340 с.
2. Барабаш Ю. «Місцерозвиток», або Чи знаєте ви українську ніч?: Національний ландшафт як ментальний чинник. М. Гоголь // Філософська і соціологічна думка. - 1994. - № 7-8. - С. 135–145.
3. Гумилев Л. Етногенез и биосфера Земли. - Л., 1989. - 496 с.
4. Кримський С. Сприймавши серцем, осягнувши розумом: Національні архетипи як втілення долі та історичного досвіду народу // Віче. - Серпень’93. - С. 76–83.
5. Маланюк С. Із щоденникових записів // Панченко В., Куценко Л. “Свангеліє чужих піль...”: Подорож до двох вигнанців. - Кіровоград, 1996. – С. 59–60.
6. Мовчан Р. “Морозів хутір” Уласа Самчука // Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету. - Вип. VI. - Тернопіль, 2000. - С. 73–86.
7. Самчук У. Втеча від себе: Роман. - Вінніпег, 1982. - 428 с.
8. Самчук У. На білому коні: Спогади. - Львів, 1999. - 229 с.
9. Самчук У. На коні вороному: Спогади. - Львів, 2000. - 279 с.

- 
10. Самчук У. Ost: Роман у 3 т. - Т. І. Морозів хутір: У 3 ч. - Регенсбург, 1948.– 584 с.
  11. Самчук У. Темнота: Роман у 2 ч. - Нью-Йорк, 1957. - 494 с.
  12. Шпенглер О. Закат Європи. Очерки морфології мирової історії. - Т. І. Гештальт и действительность. - М., 1993. - 688 с.

**ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА**

**Руснак Ірина Євгенівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

*Наукові інтереси:* еміграційна література, творчість Уласа Самчука.

**ОБРАЗ СІМ'Ї КАТРАННИКІВ ЯК ОБРАЗ ДОБРА В  
РОМАНІ ВАСИЛЯ БАРКИ “ЖОВТИЙ КНЯЗЬ”  
(До питання про гуманістичний зміст твору  
як джерело його художності )**

**Наталія ОСТАШКО**

У статті досліджується гуманістичний зміст роману В. Барки “Жовтий князь” системним пообразним аналізом першої складової опозиції “людина-влада”. Споглядання руйнації владою гармонійної ідеальної родини призводить до виникнення у читача катарсисного переживання. Ефект емоційного потрясіння підсилено усвідомленням історичної правдивості подій. Саме тому стверджуємо, що система образів сприяє створенню у читача не лише емоційних станів, але й є запорукою виникнення розумної, інтелектуальної емоції. Текст, що викликає у реципієнта подібні емоції, генерує потужну художню енергію.

In the article the humanistic context of the novel “The Yellow Prince” by V.Barka is researched. The research is carried through system character analysis of the first constituent of the opposition “a human being - power”. The contemplation of the destruction of harmonious perfect family results in cathartic feeling, which is experienced by a reader. The effect of emotional shock is intensified by realization of the historic truth of events. Therefore the author asserts that the system of characters creates not only various emotional states, but promotes the rise of intellectual emotion. The text, that stimulates the appearance of the mentioned emotion, generates powerful spiritual energy.

Гуманістичний зміст роману Василя Барки “Жовтий князь” можна дослідити, аналізуючи такі опозиції та змістові зв’язки, як “людина – влада”, “людина – церква”, “людина – земля”, “людина – людина”. Та все ж не важко помітити, що центральною опозицією роману є опозиція “людина – влада”. У цій статті буде розглянута перша складова даної опозиції – “людина”. Завдання полягає у тому, щоб через аналіз цієї складової не лише розкрити гуманістичний потенціал роману, а й зрозуміти, як цей потенціал генерує художню енергію. Інакше кажучи, в цій статті нам належить здійснювати аналіз в єдності змісту й форми. Можна сказати, що йдеться про дослідження **поетики гуманізму**.

У творі Василя Барки “Жовтий князь” зображено українську селянську родину Катранників, і саме вона символізує образ Добра, що є першою складовою опозиції “людина – влада”. Другою складовою опозиції є образ Зла. Завдяки контрасту – протистоянню Добра й Зла – яскравіше видно Добро й ще чорнішим стає Зло. Опозиція “людина – влада” втілюється у протистоянні

селян, “хліборобів”, та партійців, яких діти називають “хліботрусами” [1, 51]. Я. Орлюк визначає представників цієї опозиції як “люди–варвари та люди–жертви”; Н. Князева визначає їх як “ті, що творять пекло, і ті, що мучаться” [7, 17].

Письменник створив яскравий, потужний за своїм енергетичним потенціалом образ Добра, який генерує художню енергію твору. Автор змальовує родину хліборобів – світлу, чесну, порядну, споглядання якої викликає захоплення та пошану. “**Діти-Дім-Душа.** Напевне, це головні стержневі поняття, на яких побудовано роман” [9, 21].

На початку роману подано склад родини повним чи майже таким. Подані усі рівні родинної ієрархії. Найстарша у цій сім’ї – бабуся, Харитина Григорівна. Її син Мирон Данилович – господар і голова родини, його дружина – Дарія Олександрівна. І, нарешті, троє їхніх дітей – сини Микола, Андрій та донька Олена.

Як після першого прочитання твору, так і після детального системного аналізу образів роману можна з упевненістю стверджувати, що кожен член сім’ї є доброю, порядною, високоморальною особистістю. І саме з цих людей складається родина, яку без перебільшення можна назвати **ідеальною**.

Споглядання ідеалу, його осмислення, розуміння породжує глибоке естетичне враження. Ідеал (від фр. *Ideal* – зразок) – вища мета прагнень – як естетична категорія має надзвичайно важливе значення для кожної особистості, бо вся історія людства й кожного індивідуума зокрема є лише поступовим утіленням ідеалу й перетворенням гіршої дійсності в кращу. Осмислюючи родину Катранників як ідеальний образ читач переживає стан емоційного піднесення, захоплення.

На думку П.В.Симонова, “... головне в художньому творі – це той **позитивний ідеал**, який присутній при відтворенні навіть непривітних, дисгармонійних, ворожих людині сил” [10, 75]. Ідеал родини Катранників протиставляється недосконалій дійсності, стає об’єктом пошани. Саме тому руйнування, знищення світлого, ідеального образу родини Мирона Даниловича, і знищення не ворогами, не під час війни, а саме владою, яка задумала й по-диявольськи втілила в життя голодомор, викликають у читача емоційні стани обурення, образи й навіть гніву.

Розуміння **сутності емоції** є надзвичайно важливим для осмислення процесу впливу літературного твору на реципієнта. Емоція – це не тільки переживання певного фізіологічного стану. “Емоція – це щось, що переживається як почуття (*feeling*), котре **мотивує, організовує та скеровує сприйняття, мислення та дію.** (Підкресл. наше. – Н.О.)” [5, 27]. Зрозуміло, текст, який здатний викликати в реципієнта багату гаму емоцій, генерує потужну **художню енергію**.

Катранники – ідеальні особистості, добрі, порядні люди, із яких складається ідеальна родина. Автор називає членів родини по імені та по батькові, засвідчуючи таким чином своє винятково шанобливе ставлення до них. Харитина Григорівна живе заради дітей та онуків; стосунки Мирона Даниловича та Дарії Олександрівни як чоловіка й жінки сповнені любові та взаємоповаги. Смісл їхнього життя – діти. Микола та Андрій – гордість Мирона Даниловича, бо кожен батько мріє про таких синів. Микола – старший брат, якого слухає та поважає молодший Андрій. Старший брат для Оленки – завжди захист та порада. А Оленка для батьків – велике щастя та втіха. З якою любов’ю зачісує її мати, із яким болем переживає батько її хворобу! І кожен із членів родини – глибокодуховна особистість, шанує церкву та Божі заповіді, живе за принципами християнської моралі.

Катранники утворюють родину гармонійну. Гармонія (від гр. *harmonia* – зв’язок, стрункість) – співмірність частин, злиття різних компонентів об’єкта в єдине органічне ціле. Гармонія у музиці – це об’єднання тонів у співзвуччя–сполучення в одночасному звучанні декількох звуків різної висоти. Лише завдяки гармонії можливе народження прекрасної мелодії. Прекрасна родина можлива тільки за умови існування між її членами почуття любові та взаємоповаги. Таким чином формулюємо тезу: **Катранники – гармонійна, ідеальна родина, споглядання якої породжує високе естетичне почуття.**

Звертаємо увагу й на те, що образ ідеальної, гармонійної родини Катранників є цілісним. Зображаючи кожного з членів родини, автор створив **завершену систему образів**. Усі засоби твору, усі сюжетні моменти “працюють” на кінцевий результат – створюють цілісний образ кожного з Катранників та родини в цілому.

На нашу думку, існує ще одне вельми “замасковане” джерело художності. Суть його полягає в урахуванні автором (свідомо чи підсвідомо) психологічних особливостей сприйняття читачем літературного твору. Відомо, що читач пізнає світ художнього твору через призму власного емоційного досвіду, світоглядних концептів. Ступінь проникнення у смисли твору залежить певним чином від віку та від статі реципієнта. Систему образів твору створено таким чином, що враховано *критерій віку*: “літня людина”, “доросла людина”, “дитина”; також враховано *родинний статус* – серед образів родини Катранників – “бабуся”, “дружина”, “чоловік”, “донька”, “син”; важливим для відображення взаємин у родині є зв’язки “старший – молодший”. Тож, жінка, мати, дружина сприймає світ, у якому жили Катранники, очима Дарії Олександрівни – через її почуття, думки, переживання; чоловік, господар, батько саме через образ Мирона Даниловича краще відчує трагедійність твору, стан розпачу та безвихідності, в якому жило українське селянство. Ось чому

вважаємо: саме така **система родинних образів** є одним із прихованих чинників, що сприяє виникненню у читача стану високої емоційної напруги.

Вважаємо за доцільне здійснити детальний аналіз кожного із системи образів, створених автором, бо саме глибокий аналіз сприятиме розкриттю **джерел художності**. Як відомо, художність літературного твору визначається глибиною змісту, наявністю підтекстів, глибиною проникнення у суть явища, його системним баченням. Ось чому інтерпретація змісту твору через розкриття сутності його образів, їхньої смислової глибини є розкриттям джерел його художності.

**Мирон Данилович** – голова родини Катранників – український селянин, хлібороб із світлими думками та чесними вчинками. В ідеальній родині він – ідеальний син, ідеальний чоловік, ідеальний батько. Перше, що бачить читач, коли зустрічає Катранника у творі – вираз непокори, докору в очах Мирона Даниловича: “У погляді одного, що біля вікна, вражає докір із фосфоричною гіркою свічення, від якого трудно відхилитись” [1, 46]. Ми не знаємо ще, який вигляд має цей селянин, але вже відчуємо його силу, небажання коритися. Для його ворога – Отроходіна – у перший момент навіть не існує образу людини – лише погляд, що бентежить та прилякує. Автор підсилює створений ефект через вживання метонімії: “... говорить (Отроходін) суворо – в очі коло вікна” [1, 46].

Очі Мирона Даниловича “сірі, трішки блакитнясті... з проголубінню” [1, 46]. Перше, про що згадується при характеристиці очей людини, колір. У цьому разі автор робить саме таку деталь опису – колір очей героя – другорядним, висуваючи на перший план стан його душі, дзеркалом якої є очі. “Аж **сивими**, на дні западин, виглядають очі... мов землистого тону, як і вуса, опущені крайцями вниз”. Вони – “сиві”, немов старі, очі літньої, мудрої людини.

Катранник – уже немолода людина, не можна назвати його красенем. Василь Барка змальовує його як звичайного чоловіка, і начебто усі деталі образу працюють на підсилення образу рядового, нічим, на перший погляд, не примітного селянина: “**З вигляду** – середовий чоловік; і в прізвищі сільська **звичайність**: Катранник. Вираження **буденності** підсилено, бо небритий...” [1, 46]. Одяг Мирона Даниловича – немовби ще один доказ його звичайності, котра, як і його очі, втратила свій первісний колір: “Сатинову сорочку, колись темно-синю, тепер білясту, з рештками початкового барвлення біла коміра, закривав піджак неозначимої сірості, як буває на старих стернях під час обложного дощу” [1, 46].

Автор не дарма звертає увагу читача на нескореність погляду хлібороба, бо лише зовні Катранник начебто звичайний чоловік, а насправді він є

сильною людиною, яка має достатньо внутрішніх сил для того, щоб опиратися усій системі. Він – не раб, а людина з нормально розвинутих почуттям гідності.

Внутрішній світ Мирона Даниловича – світ християнських цінностей, у якому на першому місці Бог, родина, праця. Він – хлібороб, роботящий селянин, для якого праця – святий обов'язок перед Богом та рідними. **Праця** – це можливість прогодувати родину. Саме через працю висловлюється безмірна повага до землі та природи. Катранник опиняється у безвихідному становищі – через штучно створені владою умови його позбавили можливості працювати, прогодувати свою родину. Зруйновано його господарство, порушено, поламано нормальний хід життя селянина, в якого забрали врожай, худобу, можливість заробити.

Катранник мучиться саме тим, що неспроможний забезпечити родину найнеобхіднішим. Поряд із ним – уважна та мудра дружина, що розуміє становище, в якому всі опинилися, жаліє, підтримує його: “Страшенно засмучений він – ще таким не бачила... , от бідний наш, невсипуший робітник, всю сім'ю годує, і за що вони мучать?” [1, 62]. І ця взаємоповага, взаємопідтримка двох близьких людей, що потрапили у трагічну, безвихідну ситуацію, особливо зворушує, породжуючи буквально катарсисний емоційний стан.

Навіть коли сам голодний, все одно на першому місці думки про те, як залишити побільше їжі для родини: “Був бездумний, їсти хотілося потваринному. Та скоро турбота охопила його – про сім'ю; вирішив: зароблені гроші зберігати для неї...” [1, 225].

У світоглядній системі цінностей Мирона Даниловича **родина** займає найвищий щабель. Заради сім'ї він готовий на все. Без дружини та дітей його світ є зруйнованим, емоційно спустошеним: “Відчув, який покинутий він без рідних, сам-один, і непотрібний нікому, і чужий, пробігує тінь від хмари: нікому немає діла до нього. Порожній став світ і сирітський” [1, 144]. Катранник усвідомлює нікчемність свого життя без родини, бо для нього саме життя – це піклування і турбота про сім'ю: “Без кінця втішні діти йому і любі. Ось, побувши далеко в ці дні, відчув, що і не жив без них, що вся душа його, – тут, і одному без них не варто на світі ходити” [1, 115]. Після смерті первістка для Мирона Даниловича “життя почало йти, ніби в тумані чи мряці” [1, 142]. Не може розрадити доньку, яка схудла та ослабла, якщо б міг – перебрав би її муку на себе: “бідне моє, – тужить він, – ми старі мучимось, бо грішні, а воно безвинне терпить за нас” [1, 94].

Опинившись сам на сам із лихом, він робить усе можливе, щоб вижити, бо відповідає за матір, дружину, дітей: “...лихо приходить, а помочі ж – ні від

кого! (...) тільки сонце в світі чує їхні жалі” [1, 86]. Іде у невідомий край на заробітки; крадеться вночі, мов звір, до схованок із їжею.

Мирон Данилович бореться з відчаєм, слабкістю, смертю до останнього. Повертаючись додому з далеких мандрів із їжею, яку беріг для родини, вмирає з думкою: “... якби на дітей поглянути”, і готовий навіть до смерті, “аби вдома” [1, 243]. Саме після смерті господаря, батька, чоловіка лунають надзвичайно добрі, сповнені любові та поваги слова: “...був світлий словом і серцем до них, як при небі, – ніколи не чули окрику недоброго (...) Добивався з останніх сил, щоб нам дати” [1, 247–248].

Під час сприйняття образу Мирона Даниловича можна передбачити виникнення у читача гострих емоційних переживань. На нашу думку, доцільно говорити про створення у реципієнта не лише емоцій жалю, співчуття, суму, гніву, обурення, а й “надорганічної” [4, 28] розумної інтелектуальної емоції. У досвідченого, обізнаного читача ефект емоційного потрясіння підсилено усвідомленням того, що у творі “Жовтий князь” відображено події, історичним підґрунтям яких був історичний факт – голодомор в Україні 1932–1933 років. Маємо зв’язки “**життєва правда – художня правда**”. Зараз з’явилося чимало документальних свідчень про голодомор 1933 року. Здебільшого це спогади людей, яким удалося вижити у всеукраїнській трагедії. Такі спогади важко читати тому, що вони породжують **емоції жаху**. Тому виникає запитання: чи не ґрунтується художність роману Василя Барки власне на емоціях жаху?

Письменник, покладаючи в основу свого твору історичні події (життєву правду), працює образно – створює художній образний світ. Історична правда, на нашу думку, підлягає кінцевому аналізу, а аналіз образів, створених художньою правдою, є безконечним. Саме тому стверджуємо, що система образів, створених Баркою у “Жовтому князі”, і насамперед образ Мирона Даниловича, породжує у читача не лише емоційні стани, так звані органічні емоції, але й емоції, які пройняті думкою, інтелектуальним осмисленням (назвемо такі емоції **розумними, інтелектуальними**: саме такі емоції набувають естетичного забарвлення) є запорукою виникнення **розумної, інтелектуальної емоції**. На думку Б.І. Додонова, надзвичайно гостро “людина переживає саме те, що вона сприйняла не безпосередньо, а те, до чого вона прийшла в результаті роздумів” [4, 10]. Сказане стосується й інших образів персонажів – членів родини Катранників.

**Харитина Григорівна**, найстарша в родині, мати Мирона Даниловича, живе оточена повагою та любов’ю. Живе на світі заради дітей та онуків. Вона втратила чоловіка, коли ще була молодою: “...пригадано співи з молодого віку: співала і тужила, споминаючи покійного мужа. Забрано на німецьку війну зимою; прислав один лист і з того часу – жодної вістки. Далеко в



безіменній могилі його загорнуто” [1, 117], але – ніколи не говорить про власне горе. Її мудрості, терпіння та любові вистачає на кожного в родині.

Перед читачем постає літня, схудла жінка: “...висохла від літ. У чорному; просторно і рівно держиться одежа, після прасування. Хустка біла, далеко вперед нависла, аж очі втонули під тінню: глибоко сивіють, як і в сина, тільки без блакитнястого тону. Був колись, замолоду, та вицвів на пекучій дорозі” [1, 56]. Слід зазначити, що при описі зовнішності героїв, бабусі в тому числі, автор зосереджує увагу читача на стані сильного схуднення людини. У кожному портреті – згадка про загострені риси обличчя, про вільність одежі, що завелика для господаря. Важливим є те, що Барка надає опис зовнішності кожного з персонажів **після смерті**, знову-таки вказуючи на винуватця загибелі – голод. Харитина Григорівна після смерті має вигляд виснаженої, замученої людини: “...обличчя, що так пожовкло і вкрилось тінню, так схуднуло і запалося. Сама шкіра вкриває череп” [1, 113].

Бабуся в родині – людина з великим життєвим досвідом, завжди допоможе, розрадить. Вона пам’ятає ті давні часи, коли селянин міг працювати заради родини, дітей, жити в гармонії з природою, Богом. Разом з невісткою намагається зберегти цей світ для своїх онуків – світ злагоди й любові, що завжди панував у їхній хаті. “Їхня хата, ще прадідівська, з сволюками в старовинних знаках, різблених і свічами палених, була завжди біла. Харитина Григорівна і невістка так поралися, так гляділи, щоб зберегти добрий вигляд зовні і всередині” [1, 65].

І коли після обшуку – дій влади, які порівняно із землетрусом, стихійним лихом, – бабуся болісно переживає, сприймаючи як чорний знак те, що родинна атмосфера в хаті зруйнована, стіни втрачають свою святість. Вона бачить, що там “гірше, ніж у сараї” [1, 66]. Для матері Мирона Даниловича це гірше, ніж смерть: “Сльоза збігла по щоці. Здогадалася стара – вже кінець настав... На старість побачила: знищено їхню хату, хату святиню, де ікони споконвіку осіявали хліб на столі” [1, 65].

Мудрістю, любов’ю своєю заслужила шану онуків. Коли захворіла, діти, “забувши про свою біду, припадають до її плеча; беруть її зморщені стемнілі руки в свої долоні і до обличчя собі тулять. Бояться говорити голосно, щоб не хвилювати її” [1, 111]. Коли Харитина Григорівна йде від родини, відчувається, що це є завчасно. Ще б жила, якби не голод. Її відхід важко переживають усі члени родини: “Була їм стара як великий янгол, тільки ними жила і для них була в неї вся думка і праця” [1, 112]. Невістка, що була за рідну дочку, просить вибачення у матері, бо відчуває – ще не все встигли для неї зробити, не встигли віддячити за добро та любов, хоча, напевне, це неможливо. “Мамо, я знаю, ви нас любили і все для нас віддали; собі не взяли нічого; ми такі винні перед

Вами, дуже винні, не пам'ятайте, чим ми вразили!” [1, 113]. Смерть матері викликала в Мирона Даниловича, дорослої людини, глибоке відчуття сирітства. “Залишилися сиротами без бабусі. За всіх думала й утішала кожного, – тепер її нема. Ніби половина життя в світі, відійшовши, згасла” [1, 117].

Перед читачем **Дарія Олександрівна** постає, передусім, як мати. На початку твору бачимо, як вона свою доньку, Оленку, зачісує з радістю та втіхою. Зошит, у якому гордість Оленки, – гарна оцінка – найцінніший скарб для матері: “Зошит з милими кривулями дорожчий, ніж речі хатні (...) ліпші, ніж празниковий візерунок (...) і все не може відірватися (від зошита. – Н.О.) ні почуттям, ні поглядом” [1, 43]. Із донченим зошитом у руках прийме вона смерть, коли несила буде жити, бо втрачено чоловіка та дітей: “Найдорожча річ була в матері від покійної доні, мабуть, остання, вся оплакана: з нею смерть...” [1, 281]. Дарія Олександрівна була “найдобрішою душею в світі” [1, 295]. Її доброта є святою: “У материнському почутті, – читаємо в есе Барки “Мати пророка”, найближча присутність Бога, як сонця любові. До нього найбільше подібне на землі серце матері (...). Вона, в Україні оспівана ще від Шевченка, “молилася, турбувалась, день і ніч не спала, своїх діточок непевних звичаю навчала. Руки струдить, стерпить недугу і горе – ради дітей. Вона і хресну смерть за них прийме” [2, 77].

Народила та виростила добрих, співчутливих та розумних дітей, які у важкий для родини час “німо мучаться; все розуміють. Звідки в них терпець? Як в старих” [1, 102]. Є мудрою та терплячою. Усвідомлює, що стан, у якому опинилася родина, неможливо витримати і дорослому, тож, намагається оберігати дітей від лиха: “Дарія Олександрівна сама бачить: край життя; так треба ж зберегти малих від страху” [1, 67]. Немовби вища сила тримала жінку на ногах: “Дарія Олександрівна, хоч найменше їсть, – усе дітям віддає! – але тримається, мов чудом” [1, 97]. Недарма Барка характеризує любов матері як надприродну, священну силу: “Мати – великий ангел, даний людині на землі” [2, 77].

Мирон Данилович захоплюється її мужністю та витривалістю. Бачить, як важко їй, а вона все ж іде іншим на допомогу: ” “праведнице моя!” відгукнувся враз усім серцем до неї Мирон Данилович” [1, 97]. Письменник підкреслював, що вона є праведною у своїх думках та вчинках, бо є віруючою людиною. Саме віра дає їй сили, щоб жити далі заради своєї родини. Чаша – символ життя – була великою допомогою на важкому шляху: “Господиня гляділа на відсвіти (чаші. – Н.О.) і ввижалося їй, що невідомо, де і як, треба йти: довго і тяжко, з терпцем страшним, хоч падати, а знов підводитися і йти до останнього знаку, – так треба” [1, 85].

Батько родини, який має бути сильним та надійним, усвідомлює, що не впорався б без допомоги своєї праведної дружини. Йому здається, що вона є витривалішою за нього: “Із терпеливістю, дивною самій, зносить голодні болі. Дивлячись на неї, Мирон Данилович буває вражений: така сила противлення недузі і зморі, особливо виголодженню – в жінки, ніби слабшої; коли ж рухається так вільно! – витриваліша, ніж він” [1, 191]. Дарія Олександрівна втрачає один за одним найдорожчих людей. Помер Микола, потім – Мирон Данилович; майже одразу за чоловіком згасає улюблена донечка.

Серед дітей Мирона Даниловича та Дарії Олександрівни - Оленки, Миколи та Андрія – найстаршим є **Микола**. Первісток у родині Катранників був посправжньому доросліший і розважливіший за молодших брата та сестру – в системі ідеальних членів родини він є ідеальним старшим братом: “...завжди був мирний, з теплим словом, – ніколи не крикне (...). Тільки гляне тихими очима, підожде, думаючи щось, ніби зовсім стороннє і гарне, тоді зробить, – про що вони (брат із сестрою. – Н.О.) просили. Світив добрістю братік” [1, 141].

У родині діти виховувалися в атмосфері взаємоповаги та пошани. Старшого сина шанували молодші не тільки через вік, а й через позитивні риси характеру: “Андрійко слухається – звик! Шанував брата: той боронив, завжди добрий і справедливий, з тихою і світлою думкою в худорлявому вигляді” [1, 51].

Коли Микола захворів, то мужньо, по-дорослому терпів свої страждання. Його смерть принесла невимовне горе усім членам родини. “Став коло постілі тато – неспроможний слово вимовити: душа скована...” “Це – кінець!” “Здавалося, серце западає в яму” [1, 140]. “Мати припала – ...здавалося, втратила розум, і от смерть її саму звалить” [1, 140]. Менші брат і сестра також перейнялися жахливою атмосферою смерті, що запанувала в їхній хаті. Вони усвідомили, якою неминучою є ця втрата: “...Навіки такого другого не буде. Вони гірко покинуті без нього” [1, 141].

Донька **Оленка** “як зоря в хаті, дивна тихістю” [1, 42]. Стосунки між матір’ю та донькою сповнені тепла й любові. Задля щастя матері Оленка готова виконувати будь-яке завдання, бо є старанною, слухняною дитиною. Коли гармонійний світ взаємоповаги та любові одного разу похитнувся – мати “грізно нагримала ... і майже не вдарила доньку” [1, 41] за невдачу у навчанні Дарія Олександрівна карала себе дуже довго.

Любов дівчинки до родини перемагає вплив зовнішніх факторів – школи, вчителів, однолітків, свідомість яких була частково покалічена більшовицькою владою. Незважаючи на численні насміхання, дівчина продовжує ходити до

церкви: “Гарно – з мамою піти; у церкві бабуся стоїть; а від посмішників одвернутись, і годі” [1, 43].

Оленка терпляче, мужньо переносить усі страждання, що випали на її долю та долю родини. Її смерть стала великим горем для всієї родини. “Моє дитя, – говорить мати, – таке любе, ніколи не пам’ятало мені кривди ніякої, і все мені прощало, і таке блаженненьке моє і чисте, як зірочка мені: чого ж ти впала з неба, і вже не зійдеш мені...” [1, 249].

Утрату бабусі, старшого брата, батька, сестри, а потім і матері довелось пережити молодшому синові родини Катранників, **Андрійкові**. Вихований у родині, де панувала світла атмосфера взаємоповаги та справедливості, він інтуїтивно відчуває добро й тягнеться до нього. Ділиться останнім останнім хлібом із сусідом Петрунею, який майже умирає від голоду. Незважаючи на турботливе ставлення сусідів, болісно усвідомлює своє сирітство: “І тоді сирота відчув, що нема вже коло нього найдобрішої душі в світі – його мами... з відчаю залився гіркими, як ще ніколи в житті, тяжкими краплями, що ніби аж парували пекучою солоністю” [1, 295]. Надія побачити маму живою, знайти її підштовхує його до безконечної, невизначеної мандрівки. Хлопець відправляється у подорож, якій не буде кінця. Фактично він ставить собі за мету нездійснене – повернути втрачене материнське, родинне тепло, яке було знищене владою.

Окрім членів родини Катранників, змальованих Баркою, перед читачем постає **панорама образів** знедолених, виснажених голодом селян. У селі Кленоточі більше нема чого відбирати у людей, але обшуки тривають. Василь Барка використовує концепт подорожі саме для того, щоб показати: по всій Україні діється те ж саме.

Поїхавши до міста в пошуках хліба, Дарія Олександрівна бачить, що робітникам там несолодко: “всіх із заводу гнали після роботи ще й додатково працювати цілий вечір на полі” [1, 164]. Люди повсюди опинилися в безнадійному стані: “.невідхилима біда всіх настигла” [1, 74], “тільки сонце в світі чує їхні жалі” [1, 86]. Людина не вважається за цінність: “з нами обходяться, як дурні хазяї з собаками” [1, 93], а коли Сталіну доповідають про смерть мільйонів, він відповідає: “Не говоріть мені про це: в нас людей досить” [1, 171–172].

“В селі Кленоточі люди вмирили, як і скрізь на Україні, – їхній хліб і всяку поживу забрано, а самих покинуто на неминучу гибіль, бо держава, використовуючи силу проти них, як смертельний противник відняла, крім харчів, також можливість заробити на прожиття. Стан – гірший, ніж під час чуми” [1, 132]. Влада відбирала у людей життя. Перебрала на себе функцію вищої сили – тільки не світлої, а темної, демонічної. Після неймовірних

страждань та нестерпних мук, що довелося пережити селянам, вони стали **“хліборобами-тінями”** [1, 181], **“людськими тінями”** [1,206].

Населення стало “сірим” [1, 215]. “Василь Барка послідовно показує, як мертвогна сіра дійсність знебарвлює буквально все, що потрапляє в її замкнене коло. Кольорові деталі допомагають схопити суть цілого явища” [6,148]. М. Братусь зазначає, що саме сірий колір характеризує тоталітарну епоху “через сірий...розкривається сутність тієї тоталітарної епохи, тієї зловісної машини, яка нівечила долі багатьох” [3, 14–15].

Перед читачем розгортається жахлива трагедія українських людей, які вижили, вистояли, тому що “людей по справжньому єднає тільки спільне горе, віра, традиція, родина, любов, але та, яка втілює в собі **гуманістичне начало**” [8, 17].

\* \* \*

Отже, на початковій хронопозиції роману бачимо ідеально згармонізовану сім'ю Катранників. Стосунки між членами цієї родини – апофеоз людяності. Це гуманізм високого звучання, і він, безперечно, є потужним джерелом естетичної енергії. Поступове знищення цієї сім'ї тоталітарною владою викликає тривалу в часі, постійно пульсаційну трагічну емоцію. І то є не тільки емоція жаху, ні. Істинно художність ґрунтується на інтелектуальній емоційності, – і саме такої емоційності домагався й домігся автор “Жовтого князя”.

#### БІБЛІОГРАФІЯ

1. Барка В. Жовтий князь. – К., 2000.
2. Барка В. Мати пророка // Вершник неба: Есе. – Львів, 1998. – с.77 – 80.
3. М. Кольористичний епітет як ознака тоталітарної доби (за творами І .Багряного) // Дивослово. –2001. – № 5. – с.14–16.
4. Додонов Б.І. В мире эмоций. –К., 1978.
5. Керрол Изард. Психология эмоций. – СПб., 1999.
6. Кульницька М.Поетика кольору в романах Василя Барки // Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство. Вип.VII. – Рівне, 1999.– с. 141–152.
7. Князев Н. Специфіка мови роману В.Барки “Жовтий князь”// Дивослово. –1998. – №3. – с. 16–18.
8. Мовчан Р. “Жовтий князь” Василя Барки // Слово і час. – 1998. – №12.– с. 19–14.
9. Недвига Н.Г. Дети и голод. (по роману В.Барки “Жёлтый князь”) // Роман и жизнь. Научная конференция по роману В. Барки “Жёлтый князь”.– Краснодар, 1995. – с. 21 – 23.
10. Симонов П.В. Что такое эмоция? – М., 1966.

#### ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

**Осташко Наталя Юрївна** – аспірантка кафедри української літератури Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.  
*Наукові інтереси:* проблема художності літературного твору.

## “...І НЕ РОЗБИТИ БДЖІЛОНЬКУ СЛАБУ, ЩО ВПАЛА В ДОЩ І СОХНЕ НА ДОРОЗІ”<sup>1</sup> (Естетика літературного шістдесятництва на етапі зародження)

Любов КУЖІЛЬНА

Розглядається пафос естетики шістдесятництва на етапі зародження у зіставленні з теорією і практикою аналізу естетичних категорій: трагічного, гармонійного, драматичного й комічного.

The beginning of new culturological and aesthetical epoch in the history of Ukrainian Literature is characterized by the appearance of “The poets of 60-s”. Estimation of their ideological-creative search in the period of their entry into literature at the outset of their formation in the light of literary-critical thought of the sixties, in particular their ideological leaders: I.Dzyuba, Eu.Sverstyuk, P.Svetlichnyi.

*“...вільна гра душевних сил – це і є  
еманація людського, те, чого не  
спостерегти на нижчих рівнях  
живого...”<sup>2</sup>*

*І.Дзюба.*

Естетика літературного шістдесятництва в українській літературі ХХ століття може розглядатися, на наш погляд, як приклад одного з духовних спустошень і трансформацій в українському суспільстві ХХ ст. Те, що робилося у духовній сфері, в українській літературі 60-х років мало характер “випаленої землі”. Як писав І.Дзюба, “випалювано не все, і випалені ділянки інтенсивно засаджувалися – створювався новий біоценоз змішаного характеру. Тобто, духовність не знищували тотально, її знищували вибірково, а головне **підмінювали і змінювали**, створювали нову духовність чи псевдодуховність, нам вільно її називати як завгодно, але влада її над поколіннями триває й досі, і це найстрашніше. А в добу утвердження і переможної експансії цієї нової духовності вона уявлялася її adeptам як всесвітня і всевічна, як остаточне духовне визволення людства” [10, 9].

Співвідносячи націонал-соціалізм і більшовизм у спектрі втрат людського, критик наголошує, “коли “старе” знищували задля “нового”, багатьом здавалося, що “старе” вже саме себе заперечило, а нове обіцяє вищу красу й вищу справедливість, і не всім і не зразу ставала зрозумілою неадекватність, а потім – і злочинність цієї підміни” [10, 9].

Ідея “комуністичного суспільства” володіла людьми і на Заході: “А чи досліджено хоча б параметри цього полону, не кажучи про тонкощі дії його атмосфери?” – ставить питання критик [10, 9]. Спробуємо поставити це собі за завдання і дослідити його на матеріалі критики й літератури 60-х років.

Критика на поезію “шістдесятників” сама себе поділила на тих, хто галасливо “за”, і тих, хто так само “проти”, а також тих, хто прагне “розібратися”. Серед третьої групи виділяємо три гілки (так само, як і серед поетів): ті, що мовчали, ті, що прагнули співпрацювати з владою, і ті, хто відверто ставав на бік влади і виражав її ідеологічну позицію. Перш ніж назвати, хто є хто, як серед критиків, так і серед поетів, охарактеризуємо зміст їхньої естетики у зіставленні із старою естетичною позицією.

По-перше, якщо за часів панування вульгарної соціології у кожному мистецькому творі автор мусив розкривати соціальне походження героїв, то тепер письменник повинен був зобразити “людську душу, а не професію, світогляд людини, а не її чин і звання, серце, сумління, свідомість, а не посаду” [31, 145]. Однією з кардинальних проблем літератури є саме цей герой, серце, сумління і свідомість якого показує художник. Він “дістав право” розповідати про події, учасником яких він не був.

По-друге, виступаючи проти вульгарного соціологізму, естетика не відкинула соціологізму в аналізі художньої літератури. Письменник повинен був вводити ту чи іншу виробничу деталь. Але це виправдано тільки в тому випадку, коли за цим стоїть поетичне відкриття.

По-третє, література розглядається як вираження, символ (!!!) внутрішнього життя народу. Ліричний герой виростає в символ всенародного діяча, що нерідко розглядається як творча позиція самого письменника. Одні поети “асоціативної орієнтації”, скажімо Л.Костенко, В.Голобородько – це поети “серця”; інші (Коротич, наприклад) – розуму. Л.Новиченко вважав органічним поєднання цих двох ліній “складної асоціативності” у творчості І.Драча. Якщо ж конкретизувати нашу “третю тезу” естетики з боку “внутрішнього” (або з боку внутрішньої людини), то в загальному естетика шістдесятництва на етапі зародження:

по-перше, відроджує на вищому рівні деякі моменти почування і уяви, особливої асоціативності “первісного мислення”;

по-друге, спостерігається своєрідний опір людської душі при певному практицизмі й раціоналістичній сухості, певному чуттєвому вигасанні й нівеляційності та масовості нашої “технічної доби” й певній “відчуженості” сучасної цивілізованої людини.

Ці якості естетики, охарактеризовані Л.Сеником і І.Дзюбою, синтезував Й.Кисельов і назвав нову якість естетики шістдесятників на етапі зародження

поезією думки [13]. Критик наголошує, що “сучасність проявляється в літературі не в формальних ознаках, не в зазначенні злочинної події і явища, не в предметних аксесуарах твору, а в його душі, в сутності поставлених проблем, в характері конфлікту, особливостях духовного і психологічного світу, в тому, що зветься атмосферою художньої речі” [13, 194]. На наш погляд, “вся ця внутрішня органічність поліса – споріднена замкнутість частин (індивідів) – у кінцевому підсумку і викликала до життя органіку міфологічного світоспоглядання. Важлива особливість міфу як організму – рівноправність загального (ідеї) і часткового (матерії): тут і загальне регламентує поведінку окремого, і приватне, зі свого боку, зменшує темперамент й апетит загального. Як показує О.Ф.Лосєв, саме цим відрізняється організм від механічного влаштування, основу котрого складає влада загального над приватним... У межах античного світобачення мистецтво, безумовно, належить природі; “естетичне” ще безпосередньо онтологічне. Цілком досконалий художній твір – космос, який можна інтерпретувати як живе, персоніфіковане і навіть самоусвідомлююче людське тіло” [5, 314–315].

На наш погляд, це ще одна суттєва риса естетики шістдесятництва – як символу внутрішнього ества людини. Наступною її якістю є певна зашифрованість, таємний код. На це неодноразово звертала увагу критика 60-х років, зокрема А.Макаров писав, аналізуючи поезію І.Драча: “Відбувається копітке **розшифрування** (Л.К.) реалістичного змісту одвічних поетизмів нашого сприйняття” [21, 148]. Це твердження також справедливе для естетики інших шістдесятників, про яких В.Турбін писав: “Уже давно з’явилась група молодих художників слова, творчість яких стала лабораторією поетичної мрії і, напевно, якимось прологом, колективно написаною передмовою до наступного за сьогоднішнім, до нового етапу “історії української літератури й мистецтва” [34, 305]. Далі йде перелік імен, які зараз уже всім відомі як поети-шістдесятники. І знову ж критик підкреслює: “Фантастичні образи знову **дешифруються**: соняшник – це люди, сонце – поезія; а що стосується інших сонць, тих, котрими торгує поет, то це людські почуття, помисли і прагнення” [34, 307].

Саме ці “фантастичні образи і є знаками найбільш наукових якостей людського розуму, за твердженням великого Ейнштейна” [10, 151].

Виходячи з природи знака<sup>3</sup>, як він розглядається в сучасній семіотиці й структуралізмі, окреслимо завдання цієї статті: розкрити світогляд шістдесятників з огляду на підміни й заміни державної ідеології через пафос та естетичні категорії гармонійного, трагічного, драматичного, сатиричного. Це зумовлено тим, що: “По-перше, пафос виражає “дух часу” (або суперечить йому), по-друге, пафос – один з найважливіших компонентів передметоду,



по-третє, у ньому виражається аксіологічний аспект методу й по-четверте, реципієнт передусім сприймає пафос твору як емоційне, естетичне вираження його цільності” [35, 16].

Наскрізною суперечністю епохи був дивовижний теоретичний прогрес у пізнанні справжньої природи й особливо плідне практичне застосування його, з одного боку, а з другого – незначний прогрес або навіть брак його в багатьох важливих сферах духовного життя і суспільного устрою. Це створило неприємне відчуття внутрішньої роздвоєності.

Прийнято вважати, що художність та естетичність – це різні речі, але, на наш погляд, художній твір, який грішить проти життєвої правди, а точніше несе в собі фальшивий естетичний ідеал, програмує ще на рівні задуму вагомі естетичні втрати. Спробуємо проникнути в цю суперечність між “любителями славослов’я, прибічниками сусального оптимізму” [4, 83] і людьми, які “прагнуть знайти силу і красу правди не тільки в святково-ідилічних, а й у трагічних моментах життя, у їхніх буденних конфліктах, осмислюючи образ сучасника в усій його життєвій вірогідності” [16, 69], піднімаючись до осмислення соціальної і моральної значущості конфліктів, розглянемо **злість, брехню, зневіру, підлість** як новітні бойові тамтами. Не будемо при цьому забувати про великий полон комуністичної ідеї як глобального соціального міфу і, відчуваючи духовне митарство таких, як Б.Олійник, Д.Павличко, І.Драч, М.Вінграновський, а такі, як Л.Костенко, В.Симоненко, відчули цю глобальну підміну і обрушились на неї з усією силою сатири. Зовсім не випадково М.Овчаренко писав: “Визначне місце в творчості шістдесятників займає сатира, довгі роки проскрибована за сталінщини. У Л.Костенко поетичний образ людини ідеалізований і окрилений правдою, пориваннями, мріями, коханням, щирістю, щедрістю” [23, 165–166]. І далі критик продовжує: “Мабуть, від часу другої частини Шевченкового сну українська література не чула такого гостро сатиричного засуду підлабузництва й кар’єризму... Її гармонійний і оптимістичний світогляд, сполучений з вірою в правду й доброту людини, органічно виростає з українського національного світогляду: “Людина ніби не літає, а крила має. Вони, ті крила, не з пуху – пір’я, а з правди, чесноти й довіри, з вірності, з вічного поривання, з щирості, з пісні, надії, мрії. Її віра в людський дух, як найвищу вартість, наскрізь гуманістично-ідеалістична і в глибокій суті навіть християнська (“Зоряний інтеграл”) [23, 187]. Б.Антоненко-Давидович був зачарований її блискучою сатирою “Сьоме небо”, де земного батька простого сина, який “в боги потрапив випадково”, показано в образі сучасного бюрократа в сонмі лакуз на сьомому небі. Цей новітній бог, на відміну від біблійного Саваофа, який з глини сотворив людину, вражає нечуваним чудом, перетворюючи самодостатню людину в... податливу до

тиску, безлику глину [1,52]. Саме процес перетворення людини в безлику лину і є, на наш погляд, об'єктом сатири і у В.Симоненка, яка, на думку ряду критиків, зокрема, М.Овчаренка і Л.Кореневича, є в річищі Шевченкової естетики. І це не епігонство, це мудре засвоєння Шевченківських традицій [16,68].

Сила, яка робила з людини податливу глину, уявлялася поетові не менш руйнівною, ніж атомний вибух. Тому позиція критика М.Овчаренко захоплює: “Симоненкова любов до України, як і в Шевченка, це трагічна пристрасть... Його любов до України розіп’ята між радістю і смутком, між благословенням і прокляттям, між життям і смертю” [23,170]. І все ж тільки виступ Л.Костенко вважається “переломовим у розвитку нашої найновішої літератури... орлиця, яка збудувала собі гніздо на скелі, не поселиться на смітнику. Поет типу Л.Костенко не піде в отару пресованих бовдурів і пружинно-спіральных негідників” [23, 169]. Л.Костенко не просто щира, а вона шукає іншого ракурсу. Для неї прості люди “вночі – це вогники, в світлі дня – люди праці” [1,154], тому так природно їй вдалося показати трагедію Греції і її вірного сина Маноліса Глезоса; архетип “вічної матері” супроводжує змагання Мандрівника з Василіском у казці “Мандрівки серця”. Новий побратим, який допомагає перемагати Мандрівникові, – це незламний дух самого Мандрівника, котрий “непідвладний ні втомі, ні смерті”, дух – “юний і ясний, яким ти є сам у собі!” – наголошує Антоненко-Давидович [1,154], звертаючись до читача, неначе пробуджуючи його з вічного летаргічного сну соціальної пасивності. “Чи ж не є дух, який веде Мандрівника Ліни Костенко до перемоги, тим Франковим духом, що “тіло рве до бою, рве за поступ, щастя, волю?” Чи не про нього казав наш незламний Каменярь: “Підеш ти у мандрівку століть з мого духу печаттю?” Розуміється, мова мовиться не про формальну сторону творів, не про поетичний інструментарій, а про той прапор, який гідно колись несли наші великі попередники” [1, 154]. У цій позиції дух української класики (Шевченко, Франко, Леся Українка), дух “розстріляного Відродження” 20-х років і неоромантиків, і “Молодої музи”. Це дух, що спонукав появи нового періоду в культурно-громадському житті в Україні: “Вже сьогодні можна... твердити, що В.Чорновіл, В.Мороз, В.Симоненко, І.Дзюба, М.Горинь та інші започаткували новий період в культурно-громадському житті на Україні. Здається, ні одне покоління культурних діячів радянського періоду не може похвалитись людьми з таким почуттям гідності – особистої та національної, тим більше людьми з такою свідомістю політичного поневолення українського народу. Здається ні одне покоління тих діячів не зуміло до тієї міри позбутись ідеологічних хомутів, щоб побачити за фасадом офіційних фраз “дрімуче холопство” всіх тих “обивателів”, “гвинтиків” та “шановних лакеїв”, на яких така багата кожна деспотія”, – писав В.Нагірний про появу критично думуючих

людей, які мають відмінні світоглядові позиції [22, 157], правда, тільки в 1974 році. У чому ж саме проявляється та їх солідарність?

Центральний елемент цієї проблеми зводиться до **автономії людини** – її особистості – в суспільстві, яке б забезпечувало її **громадське** (правність), **моральне** (сумління) та **інтелектуальне** (свобода думки) право самовизначення [22, 157]. Це, на нашу думку, ті три кити, об які не раз спіткалась правда шістдесятників, може саме тому і називав її В. Стус “плексигласовою субстанцією” в одному з листів, це та правда, що зовні приваблює, а зсередини не гріє, тобто рівень правди у творі визначає і рівень його художності [15, 58]. Це той випадок, коли категорія художньої правди найтіснішим чином пов’язана з категоріями моральності й духовності. Тут пригадаймо антонім “правда-кривда”, у якому виражене народне розуміння моральності правди. Згадаймо також і відомий афоризм В. Шукшина “Моральність є Правда”. Для талановитого письменника осмислення сутності людини (правдиве бачення) обов’язково пов’язане з оцінкою її моральності.

На думку Л. Толстого, Мопассан зазнавав художньої поразки тоді, “коли описував предмет (тобто людину) тільки з одного боку і зовсім не звертав уваги на інший найбільш важливий, духовний бік, який складає сутність предмета” [15, 228]. Скажімо В. Коротич, перебуваючи високо в небі, забув дух землі, його герої, будучи біля зірок, відірвався від соціального життя, тому всі його декларації сатиричного змісту проти міщанства, пристосуванства, жерців тихого щастя виглядають і неправдиво, і неестетично. Це помітила критика, оцінюючи збірки “Запах неба”, “Місто”: “Складається враження, – писав Г. Сивокінь, – що в цьому циклі поезій Віталій Коротич знову виявився суголосним з тим самим ліричним героєм, який у “Місті” і деяких інших віршах надто високо злітає над землею, так що й життєво правдиву людину з набраної висоти важко розглядіти” [33, 156]. Саме “поняття гармонії часто виражає мрію, здійснення ідеалу в майбутньому. Знаменно те, що коли великим мрійникам минулого знадобилось виразити свою мрію про прекрасне майбутнє, гармонійне суспільство, вони прагнули своїм соціально-філософським працям надати художню форму, як це робили, наприклад, Кампанелла в “Місті сонця” чи Томас Мор в “Утопії” [35, 76]. Цілком справедливо, що “гармонія характеризується поняттями зв’язку, повноти, симетрії, контрасту, міри, закономірності, урівноваженості, упорядкованості, пропорції і диспропорції. Без розвиненого відчуття гармонії неможливе створення довершеного твору” [15, 153]. Дуже часто у наших шанованих поетів і Б. Олійника, і І. Драча, і М. Вінграновського спостерігаємо підміну дійсності ідеями торжества мрії, тобто вони цілком потрапляють під вплив політичної доктрини комунізму в його радянській інтерпретації, що нерідко приводить

до відчутних художніх втрат, хоч дехто, як скажімо М.Вінграновський, уперто наполягає не зараховувати його до соціалістичного реалізму. Але загалом творча позиція шістдесятників хвилює своєю широю вірою, своїм щирим перебуванням у полоні ідеї, своїм прагненням проникнути у космологію: “Що таке космологія? – ставить питання М.Руденко. – Наука про Всесвіт. Але це визначення не можна назвати повним: наук про Всесвіт багато. Гадаю, точніше можна сказати так: це є наука, котра вивчає Всесвіт як ціле, в його виявленій для нашого сприйняття формі. Езотерична філософія також вивчає Всесвіт, проте вона цікавиться передовсім його потаємними властивостями – духовними, енергетичними, фізичними (тими з них, що їх ми не можемо сприйняти відчуттями). Простіше кажучи, космологія вивчає кістяк Всесвіту й узагалі все те, що надається до фізико-математичного аналізу” [27, 547]. Нерідко у шістдесятників космологія мислиться як альтернативне поняття. Чому ж воно альтернативне? Тому, що вони лише частково згодні із космологією, котру заснував Альберт Ейнштейн, згодні із визначенням маси Всесвіту і, можливо, середньої густини речових утворень (планети, зорі, галактики). Але, продовжуємо думку М.Руденка, “ці речовинні об’єкти містяться поза сферою, яку окреслює Ейнштейн, насправді Ейнштейн обрахував радіус не Всесвіту, а лише Світової Монади. А у Світовій Монаді немає ні зірок, ні галактик – є вельми розріджена **Мисляча Плазма**. Інакше кажучи, променевий Мозок того організму, який ми називаємо Всесвітом” [27, 547]. Саме цей Мозок і цікавив як естетичний ідеал, наших шістдесятників, саме це інколи критики і називають його романтизмом чи ідеалізмом. Тому не випадково Л.Костенко свій естетичний світогляд називає магічним реалізмом, а В.Стус наполягає, що він не романтик, а ідеаліст...

Якщо “Мисляча Плазма” – це теж матерія, то цей ідеалізм є великою рушійною матеріальною силою соціального прогресу. Наводимо до кінця вступні слова М.Руденка до його “Альтернативної космології”: “Радіус, за допомогою якого можна окреслити Всесвіт як ціле, становить  $10^{21}$  радіусів Світової Монади. На цій відстані від центру Всесвіту гравітаційні сили близькі до нуля, отже, можна казати про останню межу Світобудови. Прошу звернути увагу: ми користуємося для виміру Всесвіту радіусами Світової Монади – тобто тією величиною, якою Ейнштейн описував його як ціле! Лише тут вичерпуються творчі можливості Природи, але це така неймовірна відстань, яку ми не спроможні уявити” [27, 547].

Тільки виходячи з ідеї гармонії Всесвіту, можна вважати цілком надійним орієнтиром таку “субстанцію” естетичного: “Естетична оцінка в мистецтві відповідає логічній оцінці в науці. Естетична оцінка в нашому розумінні не є еквілібристикою, смакуванням краси, милуванням заради милування.

Естетично оцінити твір – це визначити, наскільки зміст відповідає художній правді, тому що художник мислить образами: образ повинен бути художньо правдивим, тобто відповідати природі зображуваного. В цьому – досконалість, прекрасне в творі художника. Неправдива ідея, неправдивий зміст не може знайти досконалу форму, тобто не може глибоко естетично захопити, “заразити нас”, і якщо ми говоримо – ідея неправильна, але оправлена в прекрасну форму, то це слід розуміти в дуже вузькому, дуже умовному значенні” [15, 59].

Сприкріле відчуття власної тимчасовості й минулості не стало у естетиці шістдесятників трагічним, не виродилося в цинічне “один раз живемо”. Якщо “я тимчасовий, то мусить пройти Вічність крізь мене”. “Вони вірили в інше небо, ніж вузькі рамки радянської системи”, “ставали офірою” іншого неба, з якого “на землю посилається багато, та тільки володарі відправних бандеролей, виходячи на харчі білкового світу, не пізнають своїх власних передач” [10, 356–357], – писала В.Лаврова.

Переконує така позиція Ю.Барабаша щодо естетичної позиції М.Вінграновського: “Риси внутрішнього світу сучасної людини, її роздуми про сьогоднішнє і прийдешиє, про війну і мир, драматичні суперечності дійсності і – водночас – нездоланність у ній світла, добра, щастя – ось що молодому поету щастить віддати у кращих своїх віршах” [2, 93]. М.Гльницький в одному з кращих нарисів книжки “На вістрі серця і пера”, присвяченому все тому ж Миколі Вінграновському немовби **розшифровує** (Л.К!!!) методика свого аналізу: “Образне ядро поезії Вінграновського, – пише він, – існує в такому вигляді, що розчленувати його, аби побачити як утворилася тканина твору, перевірити алгеброю гармонію, здається просто неможливо, щоб дійсно не умертвити цієї **гармонії** (Л.К.), цієї живої тканини” [28, 211]. Що ж до естетичної позиції Б.Олійника, то він був не менш переконливим. “Філософічність і навіть ідейний заряд поезій Б.Олійника при їх виразно виявленій публіцистичній спрямованості, – зазначає М.Гльницький, – дуже рідко втілюється у формі чистого роздуму, медитації, мислительний заряд переважно впливає з гострої ситуації, з сюжету, де драматизм переплітається з усміхом, а жарт не раз виявляється виходом із трагічного становища” [28, 213]. Якщо Б.Олійник “рецензує” історичні ідеї в становленні нового світогляду, то І.Драч, на думку В.Турбіна, їх “експонує”, і ніяке відчуження людського в людині не може затьмарити красу й силу, могутність народного розуму: “тому в багатоголосії думок, в суєті дискусій так чітко і дзвінко виділяється чистий голос молодого українця:

- А ось сонця! Сонця! Кому сонця!” [34, 312].

Цілком очевидно, що творчість супроводжує епігонство, а пошукам

істини– видимість істини, думка критики не вичерпує ні якою мірою зображеного – так скажімо, як програма концерту не вичерпує його змісту. Отже, з фольклору при сумлінному ставленні шістдесятникам удалося добути немало нових творчих задумів, навіть дістати поштовх до роздумів над проблемами естетики. Якщо зосередитись на проблемах комічного, то зрозуміло, що “ревнителі побутового здорового глузду змушені миритися все з новими й новими поетичними абсурдами, які непомітно самі стають здоровим глуздом” [10, 151].

Глобальні духовні внутрішні суперечності між звичайною людиною, “бджілонькою слабою, що впала в дощ і сохне на дорозі” та офіційною ідеологією, що була осередком гніту, між простою людиною і формою держави, яка стояла не на віковій народній мудрості, а на імперській позиції періоду Т. Шевченка, суперечності між цією людиною і формою культури та мови, котрі перекривали кисень до творчості й самоідентифікації з’явилась ідеологія шістдесятництва в суспільстві, і естетичний її феномен в українській літературі. Грунтуючись на працях Т.Мора, Т.Кампанелли, раннього Маркса, досягненнях науки, вони прагнули знайти гармонію між цією Мислячою Плазмою і влаштуванням суспільства та естетичним її втіленням у літературі.

#### ПРИМІТКИ

<sup>1</sup> Цит. за Мороз Л. Образ великого гранослова // Вітчизна. – 1965. - №4. – С. 204-205.

<sup>2</sup> Цит. за Дзюба І. У дивосвіті рідної хати // Дніпро. – 1965. - №4. – С. 152.

<sup>3</sup> Поняття знаку за: Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Структура стиха. – Л.: Просвещение, 1972. – 271 с.

#### БІБЛІОГРАФІЯ

1. Антоненко-Давидович Б. Перед невижатою смугою // Дніпро. – 1962.– №11. – С. 150-157.
2. Барабаш Ю. Це поезія... // Прапор. – 1961. - №6. – С. 93-94.
3. Бойчук В. Два поети // Сучасність. – 1965. – №4. – С. 49.
4. Брюгген В. Зачарований світом // Прапор. – 1965. – №3. – С. 82-84.
5. Вайман С.Г. Гармонии таинственная власть: об органической поэтике.– М.: Сов. писатель, 1989. – 365с.
6. Вінграновський М. Цю жінку я люблю. – К.: Дніпро, 1990. – 205 с.
7. Горинь Б. Тихий і громовий голос В.Симоненка // Сучасність. – 1988.– Ч. 12. – С. 106–114.
8. Данько М. На передовій позиції // Прапор. – 1966. - №11. – С. 88-89.
9. Дзюба І. Духовні спустошення й трансформації в українському суспільстві ХХ століття // Дивослово. – 2001. – №3. – С. 9–10.
10. Дзюба І. У дивосвіті рідної хати // Дніпро. – 1965. – №4. – С. 145–152.
11. Драч І. Лист до калини. – К.: Веселка, 1990. – 231 с.
12. З матір’ю на самоті / Авт. та упорядник М.Д.Сом. – К.: Молодь, 1990.– 128 с.
13. Кисельов Й. Поезія думки // Вітчизна. – 1961. - №11. – С. 188–196.

14. Кисельов О. Поезія мислі і боротьби // Вітчизна. – 1963. – №7. – С. 195–197.
15. Клочек Г.Д. У світлі вічних критеріїв. – К.: Дніпро, 1989. – 221 с.
16. Кореневич Л. Світять чесно його слова // Прапор. – 1968. – №4. – С. 65–69.
17. Коротич В. Вибрані твори: У 2-х т. – К.: Дніпро. – Т. 1. – 386 с.
18. Костенко Л. Вибране. – К.: Дніпро, 1989. – 559 с.
19. Лаврова В. Ключи к тайнам жизни. – Ломоносов. – 1996. – 383 с.
20. Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Структура стиха. – Л.: Просвещение, 1972. – 271 с.
21. Макаров А. Поет шукає сучасність // Дніпро. – 1966. – №3. – С. 147–155.
22. Нагірний В. Іван Дзюба в царстві Ждановщини // Сучасність. – 1974. – №7–8. – С. 151–164.
23. Овчаренко М. Поети духу і правди (Ліна Костенко і В.Симоненко) // Визвольний шлях. – 1972. – №2. – С. 162–173.
24. Олійник Б. Поезії. – К.: Дніпро, 1986. – 356 с.
25. Павличко Д. Таємниця твого обличчя. – К.: Молодь, 1979. – 188 с.
26. Пугач В. Справжнє і підроблене // Вітчизна. – 1965. – №8. – С. 148–153.
27. Руденко М. Найбільше диво життя. Спогади. – К.: Едмонтон. Торонто. – 1998. – 588 с.
28. Салига Т. В об'єктиві критичних концепцій// Вітчизна.–1981.–№4.– С. 210–213.
29. Сверстюк Є. Виступ на вечорі пам'яті В.Симоненка в Київському медичному інституті у грудні 1963 року // Визвольний шлях. – 1971. – №6. – С. 697–700.
30. Світличний І. В.Симоненко “Земне тяжіння” // Зміна. – 1965. – Ч. 1. // Бойчук В. Два поети // Сучасність. – 1988. – Ч. 12. – С. 106–114.
31. Сенік Л. Буття як діяння // Жовтень. – 1963. – С. 144–151.
32. Сенік Л. Під романтичною мантиєю // Прапор. – 1965. – №7. – С. 86–87.
33. Сивокінь Г. Запах неба і дух землі // Дніпро. – 1963. – №1. – С. 154–157.
34. Турбин В. А вот солнца! Солнца! Кому солнца // Молодая гвардия. – 1965. – №4. – С. 303–312.
35. Фролова К.П. Теория и методика применения эстетических категорий в литературоведческом анализе. – Днепропетровск. – 1985. – 100 с.

#### ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

**Кужільна Любов Василівна** – кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри української літератури Кіровоградського педагогічного університету ім. В.Винниченка.

*Наукові інтереси:* естетика і поетика літературного шістдесятництва.

## ЛЮДИНА Й ПРИРОДА В РЕЦЕПЦІЇ М.ВІНГРАНОВСЬКОГО-ПОВІСТЯРА

Антоніна ГУРБАНСЬКА

У статті досліджується оригінальність творчого мислення Вінграновського-повістяра в художній реалізації проблеми “людина і природа”, його гуманістичні ідеї, особливості творення сюжету та форми.

The originality of creative thinking of Vingranovski – stories writer in the artistic realisation of the problem “Man – Nature”, the writer’s humanistic ideas, peculiarities of the plot and form creation are investigated in the article.

Різноманітні грані співжиття людини з довкіллям, показ людини як частини природи, її творця й охоронця – один з найвиразніших пластів світової літератури другої половини ХХ століття. Наявність самої ідеї єдності людини й навколишнього світу в українському письменстві цього часу пояснюється загостреною увагою суспільства до моральних аспектів життєдіяльності особистості, від якої залежала (а сьогодні залежить особливо) екологічна ситуація. Одним з тих, хто зініціював природоохоронну тему й зреалізував її в річищі нових ідейно-естетичних віянь, є яскравий шістдесятник Микола Вінграновський.

Використовуючи традиції класичної літератури (І.Франко, Л.Толстой, М.Коцюбинський, С.Васильченко, О.Копиленко, О.Довженко та ін.) і взявши за орієнтир зізнання М.Пришвіна: “Реалізм, яким займаюсь я, є бачення душі людини в образах природи” [3, 83] Вінграновський ґрунтовно і, головне, по-сучасному допомагає читачеві розібратися у внутрішній сутності людини, визначає позитивну чи негативну енергію у ставленні до навколишнього середовища, а відтак – до самого себе. Його повісті “Первінка”, “Сіроманець”, “Кінь на вечірній зорі”, оповідання “Гусенятко”, “Бинь – бинь – бинь”, “На добраніч”, “Літньої ночі” відзначаються глибокою зануреністю у причинно-наслідкові зв’язки явищ і подій, відвертим виявленням авторської позиції в оцінці зображуваного, веселою і сумовитою поетичністю вислову, життєлюбством та оптимізмом.

Об’єкт пильної уваги митця – духовна субстанція людини, українського села. Показуючи діалектичні взаємозв’язки між людиною і природою, Вінграновський-гуманіст заперечує будь-яке насилля і пластично проводить головні художні смисли: рівень духовності суспільства прямо пропорційно



залежить від того, яким є його взаємини з природою; зберегти духовність – врятувати довкілля від загибелі; патологічні зміни в психіці – криза в природі. Це триєдине завдання Вінграновського – прозаїка найбільш повно та об’ємно репрезентують повісті.

Так, моделюючи сферу співжиття людини та довкілля, і, наголошуючи на єдності живого світу в повісті “Первінка”, письменник показує вплив природи на поведінку, вчинки й почуття героя. Це малий Миколка, який через війну передчасно став дорослим. Його батько на фронті. Село тільки-но звільнене. І у стані внутрішнього піднесення семирічний хлопчина активно береться за господарювання – купує корову, доглядає город і сад.

Маючи чутливу до всього живого душу, Миколка чує, як “в сіро-блакитних тілах яблунь вже говорила весна”, як “яблуні наче прислухалися до самих себе” як “Сива груша співає”, він розуміє, що з персика “не вийшли ще зашпори” і тому “він у саду малий і скоцюрблений” [7, 285–286].

Знедолена війною природа викликає у душі дитини благородні поривання й добрі вчинки. Співчуваючи розчакнутій гарматою гілці яблуні, хлопчина “намів глини, замастив яблуні рану, стулив гілку докупи, обв’язав старим мішком” і “ще восени Миколка обіклав персика околотом, аби він зимою не замерз” [1, 285–286]. Дбаючи про свіжий і міцний сюжет, ювелірну відточеність фрази та узагальнення, Вінграновський виходить з переконання, що “головна річ – людська душа, її стан, її рухи в таких чи інших обставинах” [5, 108]. Тож далі читаємо: “Якщо корінь не вмер, – подумав Миколка, – то доведеться його [персика. - А.Г.] підрізати під самий корінь: може, з кореня ще яке персиченя та виросте...” [1, 286].

Зворушливою є і дружба хлопчика із Собакою, який пристав до нього у розбитому війною степу. Обоє беззахисні у тому нелегкому житті, вони “дивилися один одному в очі”. За Миколчину доброту Собака “лизнув його в щоку”, й це стало початком їхньої справжньої дружби. Допмагаючи вижити Миколчиній сім’ї у тяжкий повоєнний час, Собака приносить із степу такі необхідні трофеї – сувій сукна, битий валянок на праву ногу (на ліву в Миколки вже був), настінний годинник. Він першим відчув повернення з фронту глави сім’ї. “І хоча Собака ніколи й не бачив Миколчиного тата, але раптом він оголосив і мамі, і Миколці, і всім у селі, що йде господар з війни, та ще й білого коника веде за собою, щоб орать!” Більше того, Вінграновський пише, що, зустрівши фронтовика, як людина, “Собака” був уже на татових медалях і голосно плакав татові в поранене обличчя”.

Виражаючи справжню гармонію людини й природи, єдність усього живого на землі, що є основою основ життя, його квінтесенцією, Вінграновський вдається до персоніфікації, до різючої деталі, як-от:

показуючи, як розділяє загальну радість корівка Первінка, прозаїк пише, що “по її чорненькому обличчю з темно-голубого, як слива, ока теж котилась темно-голуба, як слива, сльоза...” [1, 288]. І хоч у повісті відтворено переважно світ дитинства (її автор, як і герой, “дитина війни”), це не суто дитячий твір: він спонукає дорослих задуматись над проблемою вічної єдності живого світу, про що вони, ставши дорослими, на жаль, забувають. Для цього прозаїк, вдавшись переважно до реалістичної манери письма, використовує і романтичний ключ. Так, весняне пробудження саду символізує незнищенність народного духу, продовжуваність життя: “Під листям біленькими губками дихала трава і врзніобіч розбігалися мишачі окопчики. В сіро-блакитних тілах яблунь вже говорила весна... На ній [на Сивій груші. – А.Г.] була тьма - тьмуца гнізд...А над садом у синьому небі цвіли білі молоді хмари” [2, 285–286]. Отже, виросте трава, прилетять пташки, наберуть сили хмари. М.Вінграновський, як і його побратими по перу В.Близнець (“Землянка”) та Гр. Тютюнник (“Вогник далеко в степу”), вдається до ненав’язливої, проте активної паралелі: відновлення природи – відновлення мирного життя. Таке філософське трактування основ людського буття М.Вінграновським.

Висвітлюючи взаємини людини й природи, повістяр виробляє свій філософський і психологічний підхід, збагачуючи наше письменство новими образами, сюжетними та стилевими пошуками, оригінальним розв’язанням конфлікту та композиційним задумом.

Улюблена манера прозаїка – розповідь у двох планах: про світ людей (і насамперед дітей) та світ тварин. При цьому моральні конфлікти й колізії емоційно “озвучуються” виразною авторською думкою та співпереживанням, і на передній план сюжету виходить зображення дійсності не тільки в її проблемно-тематичному вираженні (співжиття людини з природою), а і в індивідуально-особистісному, морально-психологічному, що підкріплюється ліричною основою твору. Має рацію М.Слабошпицький, коли пише, що “не завжди можна впевнено поставити знак рівності між оповідачем і безпосереднім автором, однак саме в прозі М.Вінграновського відстань між ними скорочена до мінімуму, часто вони зливаються в одне “я” [4, 176]. І це “я” є насамперед боротьбою проти бездуховності та морального виродження людини.

Ведучи розповідь про дружбу сільського хлопчика Сашка із грозою степу вовком Сіроманцем (однойменна повість) та про “війну”, яку оголосив Сіроманцеві Василь Чепіжний, прозаїк у центр кута свого погляду ставить морально-етичні категорії добра й зла.

Розгортаючи сюжет твору (Сашко стає оборонцем вовка, а Чепіжний – лютим ворогом), Вінграновський ніби запрошує читача на деякий час

відкинути увявлення про хижацьку сутність вовка й заглянути у світ людської моралі.

Своїм дитячим розумом (а це позиція оповідача й автора!) Сашко збагнув, що запопадливий та егоїстичний Чепіжний і йому подібні далеко лютіші й набагато небезпечніші за Сіроманця. Ця думка підтверджується риторичним запитанням: “Тоді хто з них вовк...?” [1, 299]. А далі читаємо: ”Де він є, отой Сіроманець, – думав собі Сашко. – Взяв би та й утік десь в інші краї чи гори, де вовків люблять. Аби я був вовком, я б тоді все розказав Сіроманцю і про Василя Чепіжного, як він ночами краде у полі соломку на мотоциклі... І ніхто не ганяється за Чепіжним на вертольоті! Ніхто! Ні за ним і ні за такими, як Побігайло!” [2, 301].

У цьому внутрішньому монолозі письменник з позиції народної моралі відтворює пульсацію мислення героя. І ось ми вже бачимо, як Сашкові думки матеріалізуються у конкретні вчинки. Саме в його діях (діях дитини – людини, не зіпсованої прагматичністю світу) Вінграновський шукає і знаходить ті духовні резерви, які можуть допомагати боротися із хижацьким ставленням до природи та бездуховністю, яка її знищує, і саме діти, а не дорослі в прозі митця виконують роль вихователя.

Чистий, незіпсований і навіть поетичний світ ми бачимо і у створенні Вінграновським образів звірів та птахів. “Причому в зображенні “персонажів” з фауни він показав себе не лише художником, а й - несподівано– оригінально спостережливим натуралістом (оригінально, тому що спостережливість його межує з фантазією і в неї переходить) а також, сказати б, вигадливим зоопсихологом” [2, 336].

Одухотворяючи Сіроманця, письменник показує його психіку, відтворює звички, думки, бажання, захоплення: “Вночі прийшла осінь, і вовк хмукнув на сизий листок ожини, хмукнув і сказав: ”Ого-го!” Тоді підняв лапу і лапою вмився. Промив очі, порозтрушував з себе листя, послухав свист синиці і знову ліг. “Далеко,- сказав він собі. – А навіщо?”. Потім вовк заспівав” [1, 295].

Тепла лірична інтонація в манері Вінграновського органічно поєднується з гумористичним забарвленням (звірі й птахи “думають”, “кажуть”): саме щирий і непідробний гумор є методом підсилення душевної розмови з читачем. З читачем, у якого Вінграновський формує морально-естетичну основу, розвиває внутрішню диференціацію добра й зла, прагнення творити добро й берегти довкілля. Бо людина й природа – невіддільні.

#### БІБЛІОГРАФІЯ

1. Вінграновський М. Вибрані твори. – К., 1986.
2. Дзюба І. Чарівник слова // Українське слово: У 4-х кн. – К., 1994. – Кн.3.
3. Пришвин М. Незабудки. – М., 1969.

4. Слабошпицький М. Сюжет нервів, вболівань, радості // Вітчизна. – 1986. – №11.
5. Франко І. Старе й нове в сучасній українській літературі // Збір. тв.: У 50 т. – К., 1982. – Т.35.

#### **ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА**

**Гурбанська Антоніна Іванівна** - кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

*Наукові інтереси:* українська література XIX-XX ст., її жанрова специфіка, розвиток дитячого письменства, методика вивчення літератури в школі та в університеті.

## ІНТИМНА ЛІРИКА ЛІНИ КОСТЕНКО: ФІЛОСОФІЯ КОХАННЯ

Ганна МАКОВЕЙ

У статті досліджується вироблена на основі почуттєвого досвіду філософська концепція кохання однієї з найталановитіших українських поетес Ліни Костенко.

The article considers philosophic concept of love worked out on the basis of own experience by one of the most talented Ukrainian poetesses Lina Kostenko.

У внутрішньому світі ліричної героїні Ліни Костенко дивовижно поєднуються раціо й емоціо – дві іпостасі неповторної особистості, дві грані самобутнього таланту, два полюси своєрідної жіночої натури. Очевидно, це йде від особистості самої авторки. Її розум – то дар філософічності, як писала інша поетеса, Галина Гордасевич, “непрестанна робота думки в намаганні осягнути вічність і безконечність” [1, 112]. Виразною домінантою почоловічому рельєфної і ясної думки Л. Костенко продовжує найкращі традиції творчості великих українських жінок, зокрема Лесі Українки, про яку так крилато висловився І. Франко: “...це чи не самотній чоловік на всю новочасну соборну Україну” [2, 270–271].

Цю особливість неординарної натури Л. Костенко відмічали багато дослідників. В. Брюховецький визначає цю рису Л. Костенко як “потужний інтелектуальний струмінь” [3, 13]. В. Базилевський називає високий рівень думання відмінною рисою її таланту [4, 107]. В. Панченко виділяє інтелектуалізм як характерну рису ліричної героїні поетеси [5, 12]. С. Барабаш підкреслює “могутню й надзвичайно активізовану ерудицію ліричної героїні” [6, 223].

Простежимо, як утверджується ця ознака в поетичному світі Ліни Костенко, зокрема в інтимній ліриці. У віршах першої збірки “Проміння землі” потік раціо ще не дуже виразний. У збірці “Вітрила” помічаємо, як поступово збільшується кількість віршів-роздумів, спроб аналізу власного почуття й кохання взагалі. Таким внутрішнім змінам відповідають зміни форми. З’являється вірш, невимушена, природна синтаксична будова якого найкраще передає перебіг думок ліричної героїні, усвідомлення нею помилок юності й перехід до дорослого життя (“Тінь”). Часте повторення дієслів “знаю”, “думаю” відбиває постійне прагнення ліричної героїні зрозуміти, осягнути, збагнути

кохання. Але результат часто набуває форми “не знаю”, показуючи визнану ліричною героїнею неможливість усвідомити підсвідоме.

У ранніх збірках Л. Костенко помічаємо ще одну ознаку поетичного мовлення – афористичність, яка в зрілих поезіях стала невід’ємною рисою. Як зазначала Г. Кошарська, аналізуючи цю особливість творчості поетеси, “афоризм і своїм змістом, й інтонаційно посилює образ раціонального, безстрашного, подеколи цинічного, однак оптимістичного спостерігача-філософа” [7, 17]. Л. Костенко, на думку В. Брюховецького, поступово переходить від стильового виділення афоризму до його органічного “розлиття” в цілому творі

[3, 41] Ерудиція поетеси, її знання історії рідного краю, світової культури та літератури знайшли відображення у постійних, вдало пристосованих до власної поетичної атмосфери алюзіях. За словами Т. Салиги, “У сучасній поезії майже нема авторів (крім Д. Павличка і І. Драча), які б “впускали” в свої вірші античність, мотиви з європейської культури так, як щедро це робить Л. Костенко” [8, 140].

Розумове начало ліричної героїні відобразилося у поезії частим повторенням коротких називних речень, що, за вдалим спостереженням М. Найдана, є відбитком інтертекстуальних впливів на лірику Л. Костенко видатного російського поета-символіста О. Блока [9, 155]:

Чужинець ти. І всі ви – яничари.

Турецьке зілля хиже і безнебе [10, 272].

Яскравим зразком медитативного таланту поетеси видається поезія “Звичайна собі мить. Звичайна хата з комином”. Цей вірш, вміщений у циклі інтимної лірики “Безсмертним рухом скрипаля”, на перший погляд, не належить до любовної поезії. У ньому подано роздум про час і людину в часі, героєм поезії стає “мить”. Але під впливом аури циклізації настроїв інтимного переживання переноситься і на цей твір. Поетеса виводить на перший план індивідуальне сприйняття світу окремою людиною на противагу загальному. По суті це теж протиставлення раціонального й чуттєвого. Думка бачить світ звичайним (“Звичайна собі мить. Звичайна хата з комином”), а почуття немов оживлює його мільйоном барв і відтінків. Отой “на росах і дощах настояний бузок” немов уводить нас у чарівний, ірреальний світ спогадів. Л. Костенко дуже влучно підмітила людську здатність любити, ідеалізувати минуле порівняно з більш критичним чи об’єктивним ставленням до теперішнього. Тому минулу закоханість лірична героїня сентиментально називає “казкою казок”, мінорно-ірреальним “сном серед садів” [10, 306]. Так поетеса намагається донести до читача важливу думку – цінувати мить. Загострена життєвою утомою й досвідом (авторський неологізм “коли ти вже

здорожений”) пам’ять по-іншому розставляє пріоритети, і з підсвідомості вириваються спомини барвистою райдугною літа, мрійливою тишею-заколисанням зими, теплою романтикою сонячної весни.

Роздум ліричної героїні не раз переходить у повчання. Очевидно, її зрілість, яка вже знає ціну помилкам молодості, дає їй право на ці уроки.

У радощах кохання й стражданнях розчарувань, у щасті взаємності й тузі самоти – у всіх закутках свідомості майже завжди був присутній її відданий вартовий, її вічний охоронець – розум. Він аналізує пережите й лаконічно формулює його в поетичний афористичний висновок.

У вірші “Сахається розгублена душа...” [10, 273] є рядки, що раптом схоплюють вселюдське, перетворюють особистий досвід на близьку кожному максимуму, відбивають притаманне більшості бажання щастя й добра. Її поетичний світ стає світом кожного читача, де будь-яка мить – то боротьба за красу взаємин, за доброту життя, шлях від Танатосу до Еросу, від смерті й болю до життя й любові. Як влучно добрала поетеса слова, щоб передати поступ кохання: “тихі кроки щастя”. Саме такими кроками воно приходить. Непомітно й ніби звичайно. Ми спочатку навіть не усвідомлюємо, що воно поруч. Багато років витратили психологи, щоб довести й науково обґрунтувати положення, що всупереч традиційній думці кохання не виникає, як спалах блискавки [11, 52–53]. Воно поступово розвивається у глибинах підсвідомості й лише з часом з’являється на поверхні свідомості несподіваним осяянням для людини. Ліні ж Костенко, щоб створити цей глибоко філософський вірш, знадобився досвід тільки одного життя, гострий розум, прекрасна інтуїція, небуденний талант.

Бездоганна робота скептичного розуму авторки в спробі осягнути кохання знайшла відображення й у висновку поезії “Якщо це вимагає пояснення”:

Любов – небезпечна вихватка.

Призводить людей до усобиць і смуги [12, 116].

У наведений афоризм поетеса вклала дуже влучне спостереження. Дійсно, дві найбільші рушійні сили людства – це любов і ненависть. І часто не ненависть, а саме любов (розчарована чи сліпа) призводить до небезпечних наслідків. Нереалізована сексуальна енергія шукає виходу й знаходить його в злі [13].

Лірична героїня вперто намагається втиснути кохання у зрозумілі кордони логіки, ставить питання до розуму, прагнучи з’ясувати причини: “Чому я думаю про Вас?”. Їй у відповідь сама вибудовує логічний ланцюжок пояснення: “Це так природно”, “Не моя провина” [10, 324]. Їй дійсно вдалося створити шедевр інтимної лірики, поєднавши логіку й пристрасть, з’єднати речі, несумісні на перший погляд, у більш-менш досконалу систему – її

поетичний внутрішній світ. Вона “пішла шляхом інтелектуального насичення вірша, органічного ліплення словесного образу, всього твору як естетичної цілісності” [14, 89]. Та чи вдалося їй досягнути любові? Які грані відкрив і дозволив їй зрозуміти багатоликий Ерос?

Звернімося до поетичного світу інтимних переживань Л. Костенко, щоб знайти відповідь на ці питання. Як показують наші спостереження, рацію й емоцію можуть по-різному співіснувати в її світі. В одних творах вони утворюють симбіоз, паралельне існування, ідуть назустріч, як іпостасі однієї людини, в інших між ними виникає боротьба. Тут ми зосередимось на тому, як первинна емоція, враження іде назустріч думці й народжує вторинне переживання, як реальний почуттєвий досвід, осмислений ясним розумом ліричної героїні, обертається концепцією любові.

Бачення ліричною героїнею кохання неоднорідне, багатогранне, як багатогранний її досвід. Авторка передає динаміку живого почуття хитавицею слів, образів, станів. Її психологічне переживання сконкретизоване в образах-асоціаціях, що тяжіють до конкретики образу думки й конкретики чуттєвої.

Різнобарвна мозаїка моментів емоційного переживання розпадається на сповнену образно-насичених відтінків палітру, в якій домінує ідеальне кохання, як безцінний шедевр, що подібно до витворів високого мистецтва залишиться у віках: ...ти до плеча мене притулиш безсмертним рухом скрипаля [10, 302].

Цей рядок із вірша “І день, і ніч, і мить, і вічність...” дав назву циклу інтимної лірики в книжці Л. Костенко “Вибране”, тому зупинимось на цій поезії докладніше. У невеликому за обсягом творі (вісім рядків) двічі вживаються лексеми безконечного: в першому рядку, що дав назву віршу, **вічність** уводиться в асоціативний ряд ознак любові, і в останньому рядку – “**безсмертним рухом скрипаля**”. Таким повтором у сильних позиціях поетеса утверджує тезу про те, що кохання – абсолют, у ньому шлях до безмежжя вічності. І саме в океані пристрасті людина втрачає почуття реальності, перестає рахувати час, поринає у вир безконечного. І тоді в одній коханій людині концентруються усі аспекти буття: “І день, і ніч, і мить, і вічність, і тиша, і дев’ятий вал...”. Так в поетичній дефініції любові з’являється тиша, а поруч – дев’ятий вал, але не як процес чи тривалий стан, а як миттєва реалія, тимчасовий спалах духовної і фізичної напруги. Кохання поетеси – то вічна музика двох душ.

Виводячи любов за межі конкретного людського існування, у безконечні горизонти макрокосму, Л. Костенко створює ситуацію балансування на межі дійсної та поетичної реальностей, що, за вдалими спостереженням О. Ставицької, “надає особливої естетичної принади художньому часу, мовний план якого засвідчує присутність миттєвого, конкретного у вічному, непроминальному



і навпаки”[15, 27]. Художня трансформація реального часу відбилася і в оксюморонному образі “безміру в добі” з поезії “І як тепер тебе забути?” [10, 283], що символізує викликану коханням неспівмірність вимірів.

У філософській концепції кохання Л. Костенко почуття її ліричної героїні, звичайно, оксюморонне, воно поєднує у собі радість і біль, жагу і смуток. Усвідомлення суперечливості кохання приходить до авторки ще в збірці “Проміння землі” (вірш “Не навчили мене подруги”[16, 30]). Поступово з’являється і стає типовим для її інтимної лірики епітет “світле кохання”, що показує, як глибшає її розуміння цього феномена. Колись неприємна грань кохання – страждання стає з часом світлим, бо в ньому відчуває лірична героїня шлях до внутрішнього очищення, катарсису:

Хай буде гірко. Спогадом про Вас.

Хай буде світло, спогадом предивним [17, 20].

Найбільш яскраво це філософське осягнення поетеси виявилось у “Світлому сонеті”[18, 149], де вона висуває парадоксальну, на перший погляд, думку: щаслива дівчина в сімнадцять, хоча й пережила нещасливе кохання. Але для Л. Костенко будь-яке кохання – щастя. Воно благословенне вже своїм приходом, адже Ерос обдаровує любов’ю не кожного. Крім того, кохання – то чи не найважливіша школа життя, адже лірична героїня у любові “піднялась над власним его, вивищилася в людяності, стала незмірно багатшою, душевно щедрішою, навчилася дарувати своє тепло іншим”[19, 33]. Таким незвичним ракурсом повернула поетеса звичайний сюжет, довівши один з основних законів природи, сформульований психологом О.Шварцем: “Кожного разу, коли ми кохаємо, частинка нас має померти, щоб змусити решту розвиватися і рости”[20, 148].

У межах оксюморонного поля поетеса висловлює і своє визначення любові, сповнене захоплення й журби:

Любов неповторна –

моя валторна.

Шляхи прощальні –

перша скрипка печалі [10, 8].

Валторни й скрипка – це ті інструменти, яким авторка довіряє своє почуття.

Інколи двобокість почуття, гіркий присмак печалі в солодкому вині кохання авторка передає за допомогою епітетів і метафор, що сплітають суперечливий орнамент переживань ліричної героїні. У поезії “У світі злому і холодному” стан ліричної героїні відбивають такі образи:

... несподівана печаль,

... серце калатати посміло в ніжності німій,

... тихий погляд, що п’янить,

Нехай це сонечко посвітить.

Нехай ця туга продзвенить [10, 274].

Світ сонечка і дзвін туги – ще одна смуга спектра переживань закоханої ліричної героїні. Для відбиття цього суперечливого стану поетеса створила цілу низку прекрасних образів: “дивна отруга”, “чиста печаль”, “зойк у мовчанні” (як уособлення поєднання протилежностей), “сяйво навкруги” (як віддзеркалення психічного стану закоханої людини, коли все поруч з нею сяє) [10, 283].

Суперечливість переживань ліричної героїні в коханні – процес цілком закономірний. Адже саме почуття передбачає динаміку внутрішнього світу. Кохання – це не стан, якого можна досягти і в якому наше бажання зупиняється, кохання – це тривале прагнення, безконечна невпевненість і небезпека, вічний і тривалий акт творення. Творення почуття, себе, коханого. Прекрасною метафорою розкрив цю якість Х. Ортега-і-Гасет: “Кохання – це повіль, котра струменить з глибин нашої особистості. Це не статичне буття, а рух до коханого” (цитую за книгою О. Schwarz “The psychology of sex”) [20, 103].

У цьому русі виразним моментом кохання постає свято, адже, незважаючи на елегантні й мінорні нотки в поезії, лірична героїня – жінка-оптимістка. У її поетичних роздумах не раз натрапимо на образ “будень серця”, що уособлює для ліричної героїні нелюбов, рутинну сірість, так би мовити безкохання. Цей антонім “неповторного” невеселим настроєм забарвлює життя і світ:

... в цім калейдоскопі літ,

де все нещадно звичне і щоденне... [10, 296].

А любов, як здатність щоразу бачити в обличчі коханого нове, як протилежність звичці, у світі ліричної героїні стає “гарним покаранням” [10, 312], осяйним святом розчинення в почутті:

Ловлю твоє проміння

крізь музику беріз.

Люблю до оніміння,

до стогону, до сліз.

Без коньяку й шампана,

і вже без вороття, –

я п’яна, п’яна, п’яна

на все своє життя! [10, 289].

Любов, як довгоочікувана тиша, стан спокою й гармонії – ще один аспект бачення ліричною героїнею цього почуття. Майже в кожній поезії слово “тиша” стоїть поруч з коханням, а “тихий” стає своєрідним, авторським постійним епітетом.

У зрілій ліриці поетичне осмислення прекрасного й водночас болісного почуття втілюється в образі “тихого саява над моєю долею”[10, 278], що нагадує ореол святості, струмись Божого благословення героїні любов’ю, яке вона пронесла крізь усе життя.

Своєрідну модель гармонійних стосунків авторка бачить в образі закоханої пари, що “самотня в безмежжі” летить у просторі зірок і “небесних степів”[10, 307]. Такий космос двох не раз з’являється в літературі й філософії, як відбиття авторського сприйняття любові. Пара з вірша Л. Костенко оживлює у нашій пам’яті образ двох закоханих душ з “Божественної комедії” Данте. Але в нього вони мешканці пекла, засуджені за перелюб до вічного покарання – польоту в бурі невпинного вихру [21, 29]. А в поезії Л. Костенко образ закоханих створює ідилічну картину існування вічного дуєту в космічному вакуумі. Так народжується бачення кохання, як найвищої спроби природи вивести індивіда з його вузьких рамок і наблизити до іншого. Доповнюючи один одного, чоловік і жінка в любовному союзі утворюють свій автономний світ, як єдині мешканці зоряного всесвіту. У їхньому власному мікркосмі в малому масштабі відбувається все те, що відбувається у великому всесвіті. Ця самотність двох, немов величність космосу, мов непорушні у своїй могутності спокій і гармонія. Вони і є всесвіт, що живе за своїми недоторканими законами. Напевно, про такі миті писав М. Метерлінк: “Хвилинами здається, що це кохання – миттєвий спогад про велику первісну єдність, який до глибини пронизує нас”[22, 121]. Ця самотність закоханих – прекрасна для ліричної героїні, вона тішиться відстороненістю від світу людей і єдністю з коханим. З усіх можливих станів для зображення закоханих лірична героїня обрала політ – стан мрії, ідеалу, ілюзії, що доносить невагомість, легкість, безтурботність настрою ліричної героїні. Цей аспект її концепції любові відображає близьке авторці сприйняття кожної людини, як космосу, духовної безконечності.

Людська думка обмежена, здатна схопити лише один момент, один бік явища, а кохання – процес розмаїтий. Звідси з’являються конфлікти між думкою і почуттям, з’являються аспекти, які думка не може досягнути. Через те Л. Костенко вдається до містики й релігійно-духовного сприйняття любові. Думка про спорідненість інтимного переживання й релігійного не нова. Екстаз поклоніння Богу – то теж своєрідний вияв любові. А стосунки двох закоханих можна без сумніву назвати релігією серця, поняттям близьким до Гегелівського розуміння кохання як “самозабуття, коли закоханий живе не для себе, знаходить коріння свого існування в іншому і все ж у цьому іншому повністю насолоджується собою”[23, 276]. Називаючи кохання “таїнством наших причасть”[10, 314], Л.Костенко передала містичну незбагненність взаємопроникнення двох істот. Вона прилучає це високе почуття до того

великого таїнства, яке християнство вклало в поняття причастя, триєдиного Бога й непорочного зачаття. Ще один відбиток релігії серця в інтимному світі ліричної героїні – образ “голубого склепіння невидимого храму”[24, 125]. Це прообраз кохання, духовної співпраці двох наполегливих зодчих, що нагадує основне положення концепції Е. Фромма: любов – це мистецтво, творча сила, яка збагачує й підтримує людство; оволодіння цим мистецтвом вимагає від закоханих чималих зусиль, спрямованих на перебудову й розвиток своєї особистості в цілому [25, 3].

Безпомічність ліричної героїні в намаганні досягнути кохання закономірна й викликана тим, що це почуття – загадковий мешканець царини підсвідомого. Воно залишається незрозумілою й дивовижною формулою, “чудною теоремою”[24, 131], “магнетичною силою обрання”[24, 47]. Його прихід не залежить від бажання людини:

Ох, не рання любов, не рання!  
А прийшла, не питала згоди.  
В магнетичній силі обрання  
таємниця твоєї вроди.

Ці рядки надзвичайно інформативні. У них віра в долю, розуміння глибинних законів кохання (тяжіння двох протилежних начал), визнання таємничої енергії любові і її здатності трансформувати фізичний та духовний лик обранця, зробити його вродливим. Відлунням цього аспекту поетичної концепції любові звучать слова Осипа Назарука: “Кожна правдива любов – се повторення таємничого минулого вселюдського. Се золотий дзвін його бувальщини, його високих злетів і кривавих упадків та покути. О, дивний єсть зв’язок мужчини з жінкою, а ім’я йому – таємниця”[26, 136].

Незбагненність любові, її таємнича й недосяжна для людського розуму природа спонукає ліричну героїню творити образи ірреального світу для уособлення кохання. Часто це сон, ворожіння, чудо, хвороба, марення:

...казка днів...,  
Я дуже тяжко Вами відболіла.  
Це все було як марення, як сон [10, 278],

Нареченою нарече й  
заколисує, заворожує  
чорнобрив’я таких ночей [10, 313],

...чорна магія ночі... [10, 316].

Ці ірреальні образи-стани, як і любов, беруть свій початок у глибинах підсвідомості, там розвиваються й існують, являючи назовні лише миттєві

спалахи, над декодуванням яких ми інколи б'ємося все життя. Наведені вище художні образи доводять, що Л. Костенко певною мірою досягла успіху в розкритті таємниці любові. Ця її перемога відбулася не лише завдяки ясному чоловічому розумові, але й інтуїції – розумові підсвідомості, значно посиленому коханням.

Можливо, цією складною природою поетичного мислення поетеси зумовлена поява й такого рядка: “Любов відкрити важче, ніж Америку” [10, 280]. У перлині інтимно-медитативної лірики “Сумна Колумбіана” Америка, земля далека й невідома, terra incognita, стає символом любові. А вся поезія – роздумом на тему кохання, в якому лірична героїня розбирає категорію любові на складові. Ось головні тези її поетичного дослідження: 1) хоча любов виникає й розвивається в сфері емоцій, розум теж виграє від її з'яви, бо кохання облагороджує, змінює на краще всю людину; 2) на той час, коли його знайдеш, яким ти будеш? Чи не зачерствіє душа? Чи не будеш занадто розумним чи занадто дурним? Чи буде здатна твоя душа, побита й вражена бурями та вітрами буднів, відчутти любов? Скільки людей, обтяжені “сурогатами”, затаєні в колообіг “міражів”-ідеалів, зустрівши справжнє кохання, сприйняли його як недостатньо досконале, не ідеальне, не варте уваги. Тож важливо, щоб духовні “вантажі”, нагромаджені людиною, сприяли виникненню почуття, кликали любов. Людина має бути внутрішньо готовою кохати й бути коханою; 3) важливо “впізнати” рідну душу й повірити їй. Довіра – це теж іспит душі, екзамен на відкритість, на здатність впустити до себе в душу іншого; 4) життя – то вічна боротьба раціо й емоціо, розуму й почуття, чергування радощів і розчарувань. Розум завжди осудить порив. Але завжди йтиме слідом інший порив, і збентежена душа знову й знову кидатиметься назустріч міражу щастя. Така природа людини, майстерно розкрита жінкою, здатною на високі переживання.

Лейтмотивом усієї інтимної лірики поетеси проходить її відверте визнання:

Один-єдиний дотик абсолютного –  
моя душа відкрилась, як Сезам [10, 303].

У ньому – захоплення силою та величністю незбагненого й водночас повна беззахисність, безборонність перед обличчям любові; у ньому усвідомлення непроминальної цінності почуття і його благотворної дії на людину. Над усією піснею любові Л. Костенко, над її раціонально-почуттєвою концепцією кохання здійснюється надзвичайна велич духу, багатство душі та безмежна людяність поетеси, для якої – попри всі печалі й страждання – кохання залишається найкоштовнішим скарбом людського життя.

#### БІБЛІОГРАФІЯ

1. Гордасевич Г. Силуети поетес: Літ. Портрети. – К., 1989. – 246с.

2. Франко І. Леся Українка//Збір. Тв. У 50-ти тт.–К., 1984. – Т.31. – С.254–274.
3. Брюховецький В.С. Ліна Костенко: Нарис творчості. – К., 1990. – 260с.
4. Базилевський В. Поезія як мислення//Дніпро. – 1990. – №3. – С.106–116.
5. Панченко В. Поезія Ліни Костенко. – Кіровоград, 1997. – 47с..
6. Барабаш С.Г. Ліна Костенко//Нові імена в програмі з української літератури: Посібник для вчителя. – К, 1993. – С.217–248..
7. Кошарська Г.Д. Творчість Ліни Костенко з погляду поетики експресивності.–1994. – 166с.
8. Салига Т. У глибинах гармонії : Літературно критичні статті. – К., 1986.– 285с.
9. Найдан М. Інші поети в творчості Ліни Костенко//Сучасність. – 1994. – №10. – С.151–161.
10. Костенко Ліна. Вибране. – К., 1989. – 558с.
11. Рюриков Ю.Б. Мёд и яд любви. – М., 1990. – 448с.
12. Костенко Л. Над берегами вічної ріки. Поезії. – К., 1977. – 163с.
13. Фрейд З.Основной инстинкт. – М., 1997. – 654с.
14. Лой В.М. Спартанка Києва//Календар знаменних і пам'ятних дат. – К.,2000. – С.88–96.
15. Ставицька Л. “О скільки слів, і скільки снів мені наснилося...”//Дивослово. – 2000. – №3. –С.26-29.
16. Костенко Л. Проміння землі. Вірші. – К., 1957. – 58с.
17. Костенко Л. Сад неганучих скульптур:Вірші. Поема-балада. Драм. Поема.– К.,1987. – 207с.
18. Поезія: [Збірка] / Костенко Л., Олесь О., Симоненко В., Стус В. – К., 1998. – 222с.
19. Ковальчук О. “Нехай тендітні пальці етики торкнуться вам серце і уста”//Добірка статей, присвячених творчості Ліни Костенко//Дивослово. – 2000.– №3.–С.33–35.
20. Schwarz O. The psychology of sex. – Harmondworth, 1949. –296p.
21. Данте Алигьери. Божественная комедия. – М., 1967. – 627с.
22. Метерлинк М. Полн. Собр. Соч.– Т.2. – Пг., 1915. – С.85.
23. Гегель Г.В.Ф. Эстетика. – М., 1969.– Т.2. – С.276.
24. Костенко Л. Неповторність. –К., 1980. –224с.
25. Фромм Е. Искусство любви. – Минск. – 1990. – 80с.
26. Назарук О. Роксолана: Іст. Повість з 16-го ст. – К., 1990. – 302с.

#### **ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА**

**Маковей Ганна Володимирівна**– аспірантка кафедри української літератури Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.  
*Наукові інтереси:* теоретичне осмислення інтимної лірики.

## ФІЛОСОФІЯ ХРОНОТОПУ В ПОЕЗІЇ ЛІНИ КОСТЕНКО “І ЗАСМІЯЛАСЬ ПРОВЕСІНЬ...”

Світлана БАРАБАШ

У статті розглянуто категорії часу й простору як фундаментальні основи художнього освоєння дійсності. Аналіз одного тексту уможливило простежити процес акумуляції індивідуального авторського мислення у синтезованому образі хронотопу. Національна реальність, сублімована в часопросторі, визначає принципи розвитку ліричного сюжету в поетичній мініатюрі.

In this article we open the problem of such aspects as space and time of being—the fundamental levels of evaluation of existence. Analyzing one of the text we may search the process of accumulation of individual authors mind in the air and time existence. The national reality, putting in to the limits of time, determines the principal sides of development of the lyrical plot in the creation.

У часи суспільних змін культурологічна сфера нації набуває характеру стрімкого загострення власної суб'єктивності як вирішальної життєтворчої сили, беручи на себе відповідальність за тих, з ким цивілізаційні процеси пов'язали спільним культуротворчим сенсом. Саме в драматичних обставинах суспільних трансформацій національна реальність демонструє свій внутрішній зв'язок із найдивовижнішими феноменами людського духу.

Своєю багатовимірністю українська реальність завдячує потужній духовній насиченості. В екстремальних умовах її самоцінність набуває масштабів сенсожиттєвого, космічного характеру, опановуючи власний сегмент духовного простору, в центрі котрого перебуває людина як сенсоутворювальна субстанція.

Відповідно до міри спорідненості із національним всесвітом у всіх аспектах свого фізичного й духовного буття, ініціюючи його власною життєтворчістю, цілісна особистість прилучається до сфери ідеального як космічного феномена. Природовідповідність постійного вкорінення людини у національну сферу в її досконалих виявах сприяє прилученню індивіда до енергії прашчурів, як до живої творчої сили.

Унікальний процес часо-просторового самоздійснення сенсотворчої спільноти – нації, безумовно, залежить від темпоритму самоусвідомлення кожної особистості як складової гармонійної цілості.

Живучи у своєму часі й при цьому розбудовуючи душу до трансцендентних меж, до здатності вбирати в себе всі драматичні перипетії історії свого народу,

як власні, індивідум рухається шляхом самовдосконалення, зберігаючи й закріплюючи у своїй пам'яті все найцінніше з погляду Вічності. Досвід минулих поколінь, трансформованих індивідуальною долею, акумулює потенцію енергії саморозвитку, стає кодом духовного руху нації, котрий визначає логіку її тривання у часі й просторі.

Інтегральний процес формування національної реальності розгортається у межах часопростору, поєднуючи в непроминальну цілісність усі покоління, споріднені спільним домом Буття – землею, небом, природою, характером праці, мовою. Ця сфера духовного тривання спільними зусиллями народу вибудовує універсальну космічну модель, належну до вічного. Осягнути національний феномен у його багатоаспектності та багатовимірності засобами мистецтва під силу талантові масштабному й схвильованому.

Художній світ Ліни Костенко, його філософська глибина й естетична неповторність – благородний матеріал для осмислення проблеми хронотопу в його національній своєрідності. Бо специфіка категорій часу й простору в творчому мисленні поетеси визначається внутрішніми вимірами реальності, об'єктивної дійсності, трансформованої у самотутніх обширах її духовно-мистецького буття.

Незалежно від того, чи лірична мініатюра, чи драматична поема потрапляє у поле зору читача, творчий пошук поетеси наближає глибокодумну особистість до найточнішого усвідомлення себе часткою вічного руху у сфері досконалого.

Своєрідність часово-просторової моделі поезії “І засміялась провесінь...”, котрою відкривається збірка “Вибраного” Ліни Костенко, потребує особливо пильного прочитання з причин невивадковості її знакового місця у книзі та ще тому, що цей текст належить до тих, які акумулюють у собі цілий спектр глибинних змістів, котрі засвідчують полівалентність твору. Проблема параметрів хронотопної моделі світу у названому поетичному творі виявляє ряд важливих факторів суб'єктивного авторського розуміння хронотопу. Таке розуміння позначає особливе відчуття хронотопу з розмитими часовими межами й усвідомленням просторової сумісності віддалених епох.

Метафорична структура початкової фрази поезії “І засміялась провесінь: - Пора!..” заряджена такою динамікою весняної акції, що мотив руху стає визначальним у розвитку ліричного сюжету. Ця інтенція має стрімкий вектор емоції: від споглядання профанної реальності як об'єкта спостереження через осягнення ідеї власної причетності до історичного феномена свого народу і бентежного усвідомлення його й своєї вписаності в одвічний космічний колообіг.



Перебіг, темпераментний рух емоцій у ліричному сюжеті позначений переживанням різних душевних станів ліричною героїнею – здивування, тривоги, сумніву, сум'яття і знову здивування. Рефлексія ніби замикається в коло, а проте в подоланому часі й усвідомленому просторі ця повторювана рамкова емоція (здивування) набрала вже іншого відтінку, коли лірична героїня тільки ступила на найважчу в житті стежку до себе самої. Це тривожне здивування приховує необхідність самооцінки, фіксованої у тексті повторюваним питанням: “І що зорю, який засію лан?”

Як же долаються ті незримі пороги часопросторового плину в межах означеного тексту незбагненої глибини й місткості? Спостерігаємо, що часові й просторові координати в названій поезії модифікуються відповідно до того, як вони психологічно сприймаються й моделюються у синкретичному потоці авторської свідомості, котра долає шлях від земного до трансцендентного, координуючись із космічним буттям. А воно маркується у самому текстові словом “вічність”: “Яка важка у вічності хода!”

Художнє мислення Ліни Костенко має унікальну для сьогоденного словесного мистецтва здатність на мінімальній площі тексту атрибутувати будь-яку філософську категорію так само переконливо й талановито, як “вічність” у цьому разі.

Незвичайно цікаво розкриває свої потенції у тексті категорія художнього простору. Оригінальність просторової структури поезії забезпечується незвичайною концентрацією дійства у сфері географічно позначених сегментів земного. Це, ймовірно, проекція стану душі авторки на об'єктивний світ через образи-концепти, витворені особистісним чуттям, структуру котрого визначало колективне підсвідоме із контексту родового мислення, оперте на інтуїтивні передчуття, первісні знання.

Поетеса має дивовижний талант поселяти свою ліричну героїню в просторі, де нескортий дух ширяє вільним птахом понад ландшафтами й між епохами в неймовірній гармонії зі світом. Цей простір усвідомлений, маркований власними назвами, означений емоційно й возведений у ранг абсолютного. Саме ці його ознаки дають змогу відчутти золотий перетин зовнішнього світу із внутрішнім переживанням ліричного “Я” в прекрасну мить осягнення своєї неперебутності. Власне, саме цей простір переживання, почування, усвідомлення здатний поєднати минуле із сучасним і майбутнім в образі абсолютного.

Спроба інтелектуального осягнення динаміки духовного поступу людиною потребує чуттєвого заглиблення у таємничий сенс первинного, природного, архетипового, без чого поступальний рух до істини просто неможливий. Бо саме продовження традиції, невпинне прямування опановує простір матерії, одухотворюючи його особистісним розумінням, повагою, готовністю до

поступу як обов'язку індивідуума перед власним народом у його історичній неперобутності:

Яка важка у вічності хода! –  
за Чорним Шляхом, за Великим Лугом.  
Така свавільна, вільна, молода –  
невже і я іду вже, як за плугом?!

Зауважимо, що Ліна Костенко не вдається до позірнього оптимізму як експресивного локомотиву руху ліричного сюжету. Більше того, у наведеній строфі це прозоре й упізнаване поєднання “вже – невже” ніби мало б зняти оптимізм легкої й темпераментної самохарактеристики – “свавільна, вільна, молода...”. А проте питально-окличне інтонування власного сумніву справляє надзвичайне враження: кожен має пройти через чистилище вибору свідомо й гідно, хоча цей шлях справді непростий і вимагає особистої мужності від кожного окремо.

Словесний рельєф простору аналізованого тексту настільки випуклий (аж до ілюзії фізичного відчуття його), що створити такий обшир під силу обдаруванню з яскравим виявом таланту живописця. Тому фразу “За Чорним Шляхом, за Великим Лугом” реципієнт сприймає, як озвучену історію, масштаб котрої оприявлено знаними географічними позначками.

Сила впливу на свідомість читача зростає за рахунок нарощування образу того ж таки Великого Лугу, що має літературну традицію. Асоціативні фонди пам'яті в такому разі приєднуються до потужної енергії Шевченкового слова. Бо саме у світі Кобзарєвої художньої історії цей образ трансформувался з позначеного наддніпрянського обширу, де полювало, рибалило й часами перебувало українське козацтво, в символ рідного краю і його вольниці. Разом ці два образи – Чорного Шляху й Великого Лугу – окреслили в історичній пам'яті читача той непроминальний знак розпростороєної сили народу, котра до пори до часу захована й порятована лише в слові.

Оскільки названі топонімічні знаки в тексті повторені кожною строфою, емоційна дія їх посилюється вчетверо. А впізнаваність топосів, безперечно, породжує в адресата відчуття співпережитого часу й простору, більше того, – спільно пережитої історії, як долі.

Якою мірою у процесі сприймання ліричного твору реципієнт активізує підсвідоме, найбільше залежить від сили таланту митця та ще від рівня готовності свідомості, того хто сприймає відкривати коди багатшарового поетичного тексту.

Об'єктивний часопростір ліричного сюжету поезії “І засміялась провесінь...” актуалізується кожною строфою і при цьому утворює цілість мистецької реальності особливого образного сплаву, котра потребує

мислительної напруги рецепієнта. Інтелектуальне споглядання ліричної героїні увібрало енергію чуттєвого досвіду авторки, пропущену через аналітичну думку. Ліричний сюжет розгортається за авторською волею на основі взаємопроникнення у просторі тексту законів циклічного та лінійного розвитку, надзвичайної взаємозумовленості часових і просторових означень. Національний образ простору ми вже окреслили. Диво пластичного оприявлення часу продемонстроване Ліною Костенко в незвичайний спосіб – в образі продовжуваного родового кореня, узагальненого займенником “усі”:

І засміялась провесінь: - Пора! –  
за Чорним Шляхом, за Великим Лугом –  
дивлюсь: мій прадід, і пра-пра, пра-пра –  
усі ідуть за часом, як за плугом.

Процес переживання часу особистісною свідомістю авторки максимально конкретизований. Часова модель насичена багатьма феноменами, перейнятими часовими значеннями. Мотив, який актуалізує процес ущільнення, безперервності духовної праці на землі всіх наступних поколінь, які, змінюючи одне одного, утримують світопорядок, забезпечує хронологічну єдність дійства:

За ланом лан, за ланом лан і лан,  
за Чорним Шляхом, за Великим Лугом,  
вони уже в тумані – як туман –  
усі вже йдуть за часом, як за плугом.

Психологічна напруга слова в тексті зумовлена оприяудненням категорії часу, як внутрішнього часу самоусвідомлення особистості, сприйняттям його, як процесу, перебігу, перетікання у фіктивній дійсності. Послідовне злиття віддалених часових площин у синхронну цілість у нашому випадкові сприймається, як єдність, як сфера, за визначенням М.Гайдеггера, “буття – в – світі”.

Отож, відчуття часу, продукovanого авторською свідомістю, містить, як ми вже зазначали, духовні категорії обов’язку й відповідальності перед родом, традицією, материзною. При цьому час, пережитий предками, незримими каналами моральності переливається у свідомість нащадків, стаючи внутрішнім часом особистості на вершині її самоусвідомлення.

Диво поезії, у котрій об’єктивно віддалені часом явища волею автора максимально зближуються мистецьким простором, криється в опредмеченні психічного часу особистості як багатовимірного феномена. Саме цей фактор дає змогу рецепієнту сприйняти розмежовані часи як синхронні, у сфері котрих живе й він сам.

Уже йшлося про те, що хроногоп поезії “І засміялась провесінь...” розбудовується на основі синкретизму свідомості митця. Потік переживань

реалізується в безмежжі простору як стабільного місцебуття, над котрим невлашний час. Звернімо увагу на те, що це безмежжя по-особливому конкретизоване поетесою коротким прийменником “за”, повторюваним так само, як і географічні маркери, кожною строфою. Це надзвичайно важливий акцент: виявляється, сфера дії, руху, роботи як буття не обмежена горизонтом видимого й знаного.

Внутрішній вимір дійсності в поезії визначає параметри глобальної позачасовості, коли авторська свідомість сприймає лінійність, поступальність процесу “минуле – сучасне – майбутнє” у його логічних зв’язках із вертикальним рухом, а простір, позначений топосами, продовжує сам себе в позамежжі, в незорості, фіксованій таким економним позначенням – “за”.

Динамічна зміна хронотопу в тексті зумовлена ще й своєрідною особистісною манерою реакції авторки на навколишнє. Спостерігаємо розвиток ліричного переживання через ефект симбіозу видимої об’єктивності із суб’єктивністю світобачення творчої особистості. Стилістика фіксує цей процес дієсловами, котрі виражають розвиток психічного сприйняття фіктивної дійсності ліричною героїнею (чи авторкою): дивлюсь, іду, ідуть, зорю, засію.

Саме в такий спосіб уявна поетична дійсність у тексті реалізує своєю матерією психоментальну парадигму поетеси, сублімуючись у ключових словах. Ті з них, що концентрують онтологічну часопросторову сутність, визначають вектор мистецької уяви, спрямованої до безконечності через сталість, повторюваність, тривалість у часі неперехідних законів хліборбського буття як порятунку від зникнення та ще можливості упорядковувати хаос. Чуттєве й мислительне сприйняття простору оприявлюється певними знаками-ключами. Ці ключові слова, або поняття-ключі, як прийнято говорити сьогодні, виконують функцію носіїв австрського стилю, вони набувають статусу вічних, актуалізуючи первісні чуттєві враження, котрі, зазвичай, видобуваються із сфери підсвідомого. Саме вони засвідчують неповторність часопросторової структури поезії, оперту на суб’єктивний зміст авторської свідомості, несучи одночасно часове й просторове наповнення, узаконюють єдність цих категорій у їхній потенційній готовності до взаємодифузії.

Варто нагадати, що саме ключові слова перебирають на себе функцію формування часопросторової моделі тексту шляхом особливої фіксації категорій часу й простору багаторазовим називанням (час – три рази; шлях, луг, плуг, туман – чотири; лан – шість разів). А енергетична сила фрази “... Дивлюсь: мій прадід, і пра-пра, пра-пра...” уможливило ілюзію зустрічі минулих і сучасних поколінь роду в одномоментній площині часопросторового перехрестя.

Корекція взаємин між фізичним та історичним часами здійснюється у поезії одухотворенням одвічної хліборобської праці як творчості, що облагороджує світ й одночасно забезпечує тривалість буття людини та нації. Може, найпотужнішу енергію на шляху прямування до істини випромінює незвичайне поєднання у межах словесної сфери понять абстрактного й конкретного плану (час – плуг, вічність – туман). Таке уречевлення емоції через процес впізнаваності посилює її вплив на реципієнта.

Інтерпретація дійсності через вихід за межі її просторово-часових законів несе в собі ідею багатоаспектності витвореного фіктивного світу в літературному творі. Змодельована реальність тут набирає рис вільної дійсності, котра породжує настрій збентеження індивіда в запропонованих автором обставинах. І що важливо: сум'яття ліричної героїні перед вимогливим часом, що простує в безконечність, перед незбагненністю зв'язків миті й вічності не компенсує почуття тривоги стосовно особистісної адекватності тій космічній величавості, яка відкривається перед внутрішнім духовним зором. А в тексті знаки питання посилюють інтонаційну синусоїду тональності, зафіксовану знаками оклику або й рідкісним поєднанням обох разом, та ще таємничими трьома крапками наприкінці:

І що зорю? Який засю лан?  
За Чорним Шляхом, за Великим Лугом.  
Невже і я в тумані – як туман –  
і я вже йду за часом, як за плугом?..

Як бачимо, метафора буття у Ліни Костенко визначає філософію руху в безмежжі та безконечності як внутрішнє зусилля, духовну акцію, котра єдина забезпечує земній людині надію на особисте безсмертя, бо в тій психологічній точці, з якої лірична героїня здатна досягнути одвічний труд народу, частинкою котрого вона є, як поступ, як подвиг, є своя особливість: у незглибному симбіозі часопростору зникає загроза небуття.

Саме час і простір як фундаментальні категорії художнього освоєння дійсності в поезії розкрили свій естетично-філософський потенціал, котрий акумулював індивідуальне світобачення поетеси, увівши його в космогонічне мислення всесвітнього розуму, оптимізуючи цим буття особистості в реальному світі.

#### ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

**Барабаш Світлана Григорівна** — кандидат філологічних наук, доцент, завідувача кафедрою українознавства Кіровоградського державного технічного університету.

*Наукові інтереси:* культурологія, літературознавство, філософія, педагогіка.

## СЕЛЯНСЬКА ПРОЗА ІВАНА ЧЕНДЕЯ

Наталія БЕЛОКОНЬ

У статті “Селянська проза Івана Чендея” розглядається місце автора в сучасному літературознавчому процесі, успадкування автором українських і європейських літературних традицій. Проблема створення Чендеєм національного селянського характеру, погляд автора на створення типу родової людини в літературі 60–70х. Творчість Чендея вивчали Г.Сивокін, М.Жулинський, Ф.Федаки та ін.

The article “Village prose by Ivan Chendei” deals with the author’s place in the modern literature of the 60-70. It should be mentioned that Ivan Chendei is one of the founders of the village prose. But his literary activity wasn’t paid enough attention to. This work is devoted to the problems of the national character formation.

Творчість Івана Михайловича Чендея збігається з періодом 60–80-х років, коли в літературі поширюється селянська проза. Виникнення селянської прози передбачили деякі умови. По-перше, більшість дослідників підкреслюють провідну роль жанру оповідання і повістей. По-друге, нові художні відкриття були зроблені саме в творах про село. Тут порушується питання про долю духовних і моральних традицій народу, про цінність народного досвіду, сформованого століттями.

Зміни в соціальному та духовному житті народу в нову добу викликали інтерес письменників до народного характеру. Саме цей інтерес до особи й розуміння народного характеру стимулювали пошуки форми та стилю.

В першій половині 60–х років найбільш явно відчутне досягнення повісті про село, яка змінює ідейний зміст прози. Особливий успіх повісті 60–х років пояснюється її розглядом характеру. За своєю природою повість, як уважає більшість дослідників, є жанром, котрий вивчає “долі людства”. Повість цього періоду різноманітна в жанрово-стильовому плані. Можна виділити її види як ліричну, соціально-побутову, соціально-психологічну. Повісті стає притаманний ліризм та епічність, документальність, риси нарису та публіцистики.

У 60-ті роки виникає інтерес до людини, до індивідуальної психології, з’являється дослідження людського в людині, осмислення всезагального в індивідуумі.

Як чітко підмітив О.Гончар, література 60-х років невідступно освоєє нові сфери людського буття. “Не втрачаючи соціальності, не зрікаючись того, кращого, що вже набуто..., література... посилює також аналітичне дослідження людини, намагаючись сягнути в найглибші надра психіки, в тайники душі, де народжуються циклони почуттів, а може зароджуватись і зло” [2, 13].

Інтенсивність внутрішнього життя героїв 60–х років, їхня громадська й моральна чуттєвість визначили естетичні пошуки прози наступних десятиліть. Герої прагнуть до самовираження так, як герої В.Шукшина, Гр.Тютюнника, О.Гончара. Авторська відповідальність за духовний стан сучасника збагачує психологічні форми узагальнення, проникнення у складну структуру внутрішнього світу особистості і систему її зв'язків з внутрішнім світом [4, 64]. Ця тенденція відчувається в створенні народних характерів І.Чендея, С.Гуцало, Г.Тютюнника.

До творчості І.М.Чендея в літературі не завжди виявляли інтерес. З появою його творів в літературі з'являється багато критичних праць, які припадають на період 60–70-х років. Творчість митця розглядається у восьмитомній “Історії української літератури” [1, 197]. У працях М.Жулинського, Г.Сковороди, В.Чумака, Ф.Федаки. Потім про творчість І.Чендея довгий час мовчали. В “Історії української літератури ХХ століття” під ред. Дончика знову зазвучало ім'я літературного майстра нашого століття. Його творчість присвячена опису життя людини, людини з народу, частіше селянській людині. Автор розкриває і аналізує народні характери, розповідає про життя і проблеми селянського життя. Як відомо, на його погляди вплинули автобіографічні спогади. Якщо говорити про головні здобутки прози 60-х років, то можна знайти цілий ряд героїв з неповторними характерами, з різними, інколи драматичними долями. Таким героєм є Михайло Пригара з роману “Птахи полишають гнізда”. Історія і сучасність переплітаються у романі. Характер героя у романі є своєрідним. Він несе в собі найважливіші цінності людини, яка змогла втілити в собі минуле й сучасне. Герой у своє життя, у свою працю вкладає душу, прагне робити свою справу чесно й гарно, намагаючись передати дітям традиції і цінності свого народу. Автор зображує героїв у різних життєвих ситуаціях, на їхню долю випадає багато потрясінь, але вони залишаються добрими, чесними, відкритими. Його герої частково автобіографічні, вони – люди з його рідного краю. І.Чендей розповідає нам у творах історію свого народу, розкриває типові народні характери Закарпаття.

У процес розвитку літературознавства 60 – 70- років уписується творчість Івана Михайловича Чендея. Його творчість починається зі збірки новел “Чайки летять на схід”. Збірка одразу ж була оцінена критиками. Михайло Чабанівський відзначив, що І.Чендею вдалося створити збірний образ

закарпатського селянина, ”якого гризли віковічні злидні, топили у воді угорські поліцаї, а він оживав, мріяв, боровся, чекаючи інших днів” [3, 169]. Критик зауважив, що автор не прикрашає свого героя, не відриває його від землі, не приписує йому того, чого не могло бути. Як ми бачимо з оповідання, перед нами постає жива людина з усіма вадами, з усіма індивідуальними рисами характеру. Які ж вони характери першої збірки новел? У новелі “Чайки летять на схід” розкривається трагедія хлопчика, який гине не зрозумівши, чому жандарми ведуть його з батьком, чому зав’язали йому очі. Письменник намагається тонко зобразити світ наївної дитини, приховати брехню батька заради того, щоб заспокоїти сина. Сам Іван Чендей зауважив, що події новели – автобіографічні. У березні 1939 року Закарпаття було окуповано й автор бачив, як чужинці вели на страту селян. А пізніше в музеї письменник побачив прострілені кишенькові хустки, які належали батькові й сину Уйфалуші. Але в новелі Чендей виводить образ шарфа в руках батька як символ тепла, уваги й любові до сина.

Треба зауважити, що перші новели Івана Чендея тяжіють до традиції Стефаника не лише в засобах зображення подій, але й у майстерності створення народних характерів. Відчувається тяжіння Чендея до експресіонізму, до суб’єктивної інтерпретації дійсності, до загостреної емоційності.

Пригадаймо новели Стефаника, в яких автор подає широку картину життя західноукраїнського селянства. Як у Стефаника, так і в Чендея герої відчувають на собі злидні й голод. У новелі Стефаника “Синя книжечка” розкривається трагедія селянина Антона, що продав свою землю й хату і змушений іти з рідного села наймитувати. У Чендея у новелі “На заробіток” перед читачем постає трагедія родини Петра і Юлини. Петро змушений їхати заробляти гроші, а вся чоловіча робота перекладена на плечі жінки.

Трагічними є картини народного горя, зображені в новелах “Кленові листки”, “Катруся”, “Сама-самісінька”. Крайнє зубожіння, безправ’я, голод, різні драми селянського життя знайшли відображення у творчості Стефаника.

Проблемність та актуальність творів І.Чендея для сьогодення наявна. Необхідність повернення до вивчення творів Чендея очевидна, оскільки йдеться про ключову постать української літератури. Народні селянські характери письменника постають як національні характери. Він дотримується у творах того закону, що людина землі й від землі розвивається за тими законами, що і весь світ. Ось чому героям І.Чендея притаманний філософський погляд на життя (Василь Порадюк, Михайло Пригара та ін.). Герої намагаються співвіднести себе зі світом і намагаються зрозуміти своє місце в ньому. Ще більш парадоксальним виявилось те, що герой Івана Чендея міцно



утримувався у світі завдяки поверненню до цінностей селянського буття: землі, річки, верховини, лісу, дому, коліски, родинного столу, дерева. Зникали соціалістичні канони, здивування викликало те, що в оповіданнях, новелах, романах Чендей повертається до нестандартної проблеми – родової людини як типу народно-національного характеру, до патріархального буття як ціннісного буття. Родинне життя, рід людський актуалізовані свого часу Шолоховим, Фолкнером, підняті Ч. Айтматовим у “Материнському полі”, як і “Звичайна справа” Белова, виявилися співзвучними з творами Івана Чендея. Нестандартність проблеми полягає у тому, що письменник говорив не про соціалістичний тип людини, а народний український характер, характер верховинця. І в нього це було звужено до характеру на окремому клапті землі. У родовій людині І. Чендея, передусім, визначаємо твори сімейні про народження сім’ї, про її виродження, занепад. Такий процес можна простежити навіть у межах одного твору (“Птахи полишають гнізда”, “Тестамент”, “Син”, “Калина під снігом”). Сім’я формує погляди на світ і людей, любов до землі, до праці, й знецінення цих цінностей призводить до краху. Тоді автор вдається до створення маргінального селянсько-українського типу. Образ міста постає як зваба, коли втрачаються всі цінності (“Син”, “Тестамент”). У новелі І. Чендея “Син” відчувається певний перегляд з Тютюнником “Син приїхав”.

У 60-ті роки, коли в Україні почалося формування нації, І. М. Чендей видає збірку “Калина під снігом”, яка тонко вловила суспільні процеси. Символічна назва збірки: калина – символ не тільки України, скільки символ пробудження української свідомості, що виразилося у створенні ним родової людини як типу народно-національного. Але народний характер Чендея не завжди позитивний. Автор простежує тенденцію в українській літературі про розпад сім’ї, роду. Відчутна тут тенденція Панаса Мирного про селянський характер як пропащу силу, але в Чендея підтекст дуже глибокий: виродження селянства, селянської культури, традиції.

Одностадіальність І. Чендея з російською літературою Распутіна та Шукшина простежується роздум про зникнення української селянської традиції зі своїми проблемами та характерами. Чендей вписався у світову традицію селянської прози, але цього вперто не хотіло помічати українське літературознавство. На жаль, його ім’я трапляється лише в бібліографічних довідках, а твори практично не внесені ні до шкільної програми, ні до програми вищих навчальних закладів.

Сьогодні українське літературознавство намагається вписати письменників у модернізм та постмодернізм. Коли говорити про Івана Чендея, то можна констатувати, що йдеться про розвиток реалізму. І тут необхідно нагадати, що реалізм у нас, як завжди, ототожнювався з життєподібністю, з естетикою

повсякденного життя. При цьому забувається, що на реалістичних плечах утримується синтез ХХ століття. Реалізм Чендея спрямований на досягнення буття як цілісності. Письменник активно задіяв внутрішній монолог, характерний для Джойса, елементи асоціативної манери, котрі притаманні проблемі відчуженості, як, наприклад, у Кафки, Селінджера. Він поєднує поетику традиційного реалізму з модерністськими вкрапленнями. Він не тяжіє до реалізму без берегів, формула якого прийшла до нас від француза Роже Гараді. Але проза Чендея не стільки зображує, скільки виражає внутрішній світ автора. Можливо, це Чендесівська модифікація відкритого реалізму, про який у свій час говорив Луї Арагон. Але підкреслимо, що жодна проблема не була досліджена сучасним літературознавством.

Проблемність творів Івана Чендея передбачає проблему національного характеру родової людини, її модифікації, маргіналіям і відчуженість – це все підпорядковано специфіці реалізму Івана Чендея.

#### **БІБЛІОГРАФІЯ**

1. Буряк Б.С. Історія української літератури. – К., 1968. – Т.7. – С.187.
2. Гончар О. Твоя зоря. – К., 1980 – С.13.
3. Чабанівський М. Перша книга оповідань. \ Вітчизна – 1956. – 5. – С.169-171.
4. Шляхова Н. Художній тип. – Одеса: Маяк, 1990.- С.64.

#### **ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА**

**Белоконь Наталя Анатоліївна** – викладач кафедри теорії та історії світової літератури і культури Горлівського державного педагогічного інституту іноземних мов.

*Наукові інтереси:* література другої половини ХХ ст., характерологія.

## ОСОБЛИВОСТІ ПОЕТИКИ ХУДОЖНЬОГО ЧАСУ РОМАНУ ТЕОДОЗІЇ ЗАРІВНИ “КАМІННЯ, ЩО РОСТЕ КРІЗЬ НАС”

Марта КОНДРАТЮК

На матеріалі роману сучасної української письменниці Теодозії Зарівни розглядаються особливості художнього освоєння часу як багатопланового структурного елемента композиції, сюжету та образно-концептуальної системи художнього цілого.

The peculiarities of artistic time modeling in T. Zarivna's novel are investigated in the article. The category of time is viewed as the polygonal structure element of the composition, plot and image system of the literary work.

Однією з найбільш загадкових таємниць, що тривожать розум та спонукають до пошуків відповіді, є Час. Всесвіт надійно приховує розгадку таємниці Часу, тоді як людство мріє відкрити цю скриньку Пандори. У цих спробах науковці користуються переважно ключами точних наук. Мистецтво пропонує свої шляхи й способи освоєння реального, фізичного часу та моделювання часу художнього.

Ще Аристотель, а за ним й Г.Лессінг, Р.Інгарден, Р.Раймонд поділяли мистецтво на “часове” й “просторове”. Зараз існує думка, що чисто “часових” і чисто “просторових” видів мистецтва не існує. Час і простір нерозривно пов’язані й тією чи іншою мірою присутні в будь-якому творі мистецтва, утворюючи його хронотоп. Художній образ існує, живе та розвивається в параметрах художнього часу та простору, один з яких виявляється панівним для окремих видів мистецтва. “Образ завжди суттєво хронотопний” [1, 235].

Для хронотопів художніх творів літератури домінантою може бути категорія художнього простору або ж категорія художнього часу. І все ж естетична думка здавна розглядала літературу переважно як мистецтво часове, відзначаючи її специфіку в здатності передавати видозміни та відтворювати події, які тривають у часі. Категорія художнього часу – то насамперед категорія розвитку дії. Час для літератури — водночас об’єкт, суб’єкт та засіб зображення.

Мистецтво слова звільняє час від ньютонівських фізичних характеристик і моделює його, наділяючи оригінальними та неповторними ознаками. Через те варіації художнього часу майже безмежні. Митець моделює художній час, керуючись власним творчим задумом, та олюднює його, наповнюючи

людським змістом (персонажами, подіями, почуттями, фантазіями тощо). У цьому полягає основа відмінності часу художнього й реального. На відміну від реального, художній час не є незворотним процесом, ним можна оперувати, досягаючи можливої тільки в художньому творі влади над часом.

У цікавий спосіб розв'язує питання художнього часу письменниця Теодозія Зарівна в дебютному романі “Каміння, що росте крізь нас” [2, 14-176]. Цей роман відразу привернув увагу читачів та літературних критиків. До того часу Теодозія Зарівна була відома вузькому колу шанувальників поезії та більш широкому колу телеглядачів передачі “Спочатку було Слово...”, яка виходила на УТ-1. Дві збірки поезій “Дійство на крузі” та “Сторож покинутого раю” зробили її лауреатом премії В. Симоненка. Маючи дві вищі освіти (філологічну та театрознавчу), Теодозія Зарівна скуштувала хліба й сільської вчительки, й столичного театрознавця.

Свою спробу писати прозу письменниця пояснює тим, що їй “хочеться наблизити віддаль між тим, що хочеш, і тим, що можеш” та “привести у відповідність своє мислення і уяву зі словами, які ти для цього обираєш” [5, 4]. Очевидно, Теодозії Зарівній певною мірою вдалося зробити задумане, бо нещодавно побачив світ її другий роман “Солом'яний вирій” [3].

Безперечно, проза дає безліч можливостей моделювання художнього часу. Вона розширює “крапковий” “одномоментний” художній час поезії до часу людського життя, поколінь, цивілізації. Роман, як синкретичний жанр, володіє найбагатшою часовою палітрою. Тут категорія художнього часу переростає формально-структурні рамки та набуває образно-концептуального значення. Художній час стає важливою складовою поетики роману, в якому конкретно-часове значення поступово переходить у філософсько-поетичний образ.

Теодозія Зарівна плідно скористалася зі свободи, яку дає жанр роману, і змодельувала взаємопов'язану та взаємовідзеркалену двопланову систему хронотопів, котра стала основою архітектоніки роману. Особливе маневрування оповіді у художньому часі виявляється в розмежуванні хронотопів за розділами. Часові переходи від сучасного до минулого й навпаки стають засобом концентрації додаткової напруги, посилюють інтригу, хоча й стримують розвиток подій.

До монтажу подій, що відбуваються у віддалених історичних епохах, вдавалися у своїх історичних романах П. Загребельний, Р. Іванчук, Ю. Мушкетик та інші. Т. Зарівна використала історичний матеріал як тло й сконцентрувала увагу на індивідуальному, особистісному. Для цього вона вилучає особистий час героїв з широкого соціально-історичного контексту. У романі відсутні календарно-історичні та топонімічні маркери хронотопів. За побутовими деталями події першого, четвертого, сьомого та одинадцятого

розділів співвідносяться з сучасним. Художній час решти розділів історично конкретизований через припущення, що старовинна картина, навколо якої розгортаються події роману, належить до XIII століття. Головний герой цієї частини роману означений як “князь”, тож ономастична підказка теж відсутня.

В основі композиції роману “Каміння, що росте крізь нас” лежить монтаж подій 2 часових потоків, які розділяє майже тисячолітня прірва. Перший – кінець XX століття, час, у якому живе Славка; другий часовий потік – приблизно XIII століття, час князя та маляра Ілька.

Часовий потік, що вміщує події сучасності, має ледь не детективний сюжет. Працівниця музею Славка, незаміжня молода жінка, намагається знайти та примусити шукати інших старовинну картину, що зникла з музею. Займатися пошуками її спонукає не стільки професійний обов’язок, як особиста магічна залежність від картини, котра “повергла її в німотний шок і остовпіння” [2, 21]. Лик чоловіка, зображеного на парсуні, справляє на неї сильне враження. Славка бачить у ньому те, чого не знаходить у чоловіках довкола себе. Сублімація почуття нереалізованого кохання на чоловіка з картини змушує Славку розмірковувати: хто ж зображений і яким він був насправді. Тут і народжується зав’язка до двоплановості художнього часу роману.

У розділах роману про минуле авторка поступово відкриває читачеві таємницю, якої не може розгадати її героїня. У цих розділах князь постає реальним і живим, а не ідеалізованим маревом, як в уяві Славки. Другий часовий потік охоплює роки князювання головного героя і розширюється завдяки його спогадам про дитинство й отроцтво. Ця сюжетна частина роману більша: із одинадцяти розділів роману їй належить сім. Художній час охоплює все життя головних героїв: фабульний час розпочинається з моменту входження князя на престол, а сюжетний вміщує спогади про дитинство та отроцтво.

У цій частині роман набуває рис історичного, хоча історизм тут умовний, оскільки не містить достовірних відомостей про існування цієї парсуни. Через те роман “Каміння, що росте крізь нас” Т. Зарівни, як і “Диво“ П. Загребельного, набуває ознак художньої історичної гіпотези, створеної автором за умов відсутності документально-достовірного матеріалу. По суті це авторська модель життя князя, авторська модель історії.

Структура художнього часу роману ускладнюється внутрішніми пропорціями фабульного та сюжетного, індивідуального та соціально-історичного, подієвого та побутового художніх часів. У розгортанні часу зустрічаються дві тенденції, які перебувають у складній взаємодії – об’єктивний погляд автора й психологічна суб’єктивність героя. Особливо це помітно в розділах про сучасне, в яких попри об’єктивність викладу лагідне авторське

“Славочка“, “Славуня“, “Славка” надає співчутливого емоційного тону оповіді.

Комбінування різної оповідної техніки то максимально наближує читача до героїні та події через оповідь від другої особи однини з активним займенником “ти” та використанням теперішнього граматичного часу на позначення теперішньої актуальної дії, то дистанціює за допомогою об’єктивізованого викладу від третьої особи та оповіді в минулому граматичному часі. Таке комбінування характерне для розділів про сучасне. Виклад в історичній частині ведеться від третьої особи й тільки в минулому граматичному часі, що додатково підкреслює віддаленість подій у часі.

Художній час роману складається із часу фабульного (часу безпосередньої дії) та часу ретроспективного. Частка останнього більша в історичній частині роману. В цій частині ретроспекції чітко означені, як спогади героїв, або вплітаються в текст, непомітно входять у фабульний час, створюючи своєрідну часову пастку.

Техніка монтажу, переходи з одного часового пласта в інший, ретроспекції дали змогу авторці віртуозно маніпулювати художнім часом, будувати надійний часовий каркас сюжету твору.

На “часовому перехресті” письменниця створює образи персонажів, що несуть у собі прикметні ознаки часу, його моральні, психологічні й духовні характеристики. Однією з таких характеристик є стосунки людини з часом. Т.Зарівна тонко використовує особливості індивідуального сприймання часу людиною, наділяючи центральних персонажів власним відчуттям і взаєминами з часом. Як відзначив Д.С.Лихачов: “Художній час, на відміну від часу об’єктивного, використовує розмаїття суб’єктивного сприймання часу. Відчуття часу в людини, як відомо, вельми суб’єктивне. Він може тягнутися, а може бігти. Миттєвості можуть зупинятися, а довготривалі періоди промайнути миттєво”[5, 8].

Славка надто гостро відчуває недосконалість та фальш навколишнього світу. Вона ніби випадає з нього, зі світу, “...який їй не подобався, але який вона не вибирала”[2, 43]. Героїня має сформований характер і цілеспрямовану волю, але є розгубленою та безпорадною перед сучасним суспільством. “Відчуття покинутості і самотності брало за горло”[2,44]. Зайвість, “інакшість” героїні підкреслюють і її стосунки з часом, який вона сприймає як нездоланну перешкоду, фатум. Славка прагне “забутися від минулого, нинішнього, від майбутнього” [2, 19], відчуває, що “час зірвався з гори некерованим возом”[2, 19]. “Відсутність поїдженої часом парсуни”[2, 111] сприймається нею як втрата частинки себе.

Після невдач, розчарувань, згвалтування хвиля суперечливих почуттів заганяє дівчину в стан депресії. Змінюється її відчуття часу: “ще зовсім недавно стала боятися часу, раптом відчула, що він застиг, як сутінки” [2, 76]. Не в змозі повернути картину Славка намагається знайти відомості про князя в архівних та історичних документах, щоб повернути собі відчуття аближення. Але й тут час стає на заваді. Славці не до снаги “реставрувати час” [2, 111]. “Час, як велика медова стіна, до якої липли порохнява і бруд...” [2, 111], приховує постать князя й залишає її в невідомості. Попри марність пошуків Славка виходить із депресивного стану, вирішивши для себе, “що час треба любити усяким” [2, 76] і “все довкола – давно перевірений годинник” [2, 76]. Душа героїні, її світовідчуття – то своєрідний камертон твору.

Час Славки розширюють і доповнюють історії з життя її матері, старої хворої жінки, з якою Славка живе в однокімнатній “хрущовці” на п’ятому поверсі. Трагічні короткі розповіді матері про її дівоче кохання Іриня, віденського студента й вояка УПА, розплату за те кохання таборами, тортурами й приниженням, усім своїм життям, про зустріч та коротке сімейне життя зі Славчиним батьком, який теж пройшов через табори, окреслюють долю жінки за тоталітарної системи. Ці невеличкі штрихи надають несподіваного ракурсу коханню Славки до слідчого, полковника Курінного, який є частиною державної машини, що понівечила життя її батьків. Це кохання з фатального перетворюється на любов до ворога, яка не зникає навіть після згвалтування Славки Курінним. Попри те, що “він – старший за маму, сухий і недобрий, як бритва цідив крізь тонкі губи, тьв усе, що потрапляло під руку, і його костисте, жорстке лице не висвітлював жоден промінь” [2, 44], і “він, мабуть, був добрим енкаведистом і, може, судив її тата” [2, 44], Славка пробачає йому й розуміє, що щаслива через це кохання й навіть “...її існування не мало сенсу без існування цього чоловіка” [2, 144].

Таких несподіванок і психологічних парадоксів у романі багато. Ці психологічні оксюмори реалізуються через несподівані повороти сюжету. Авторка особливо не опікується чіткими й логічними причинно-наслідковими зв’язками між подіями, ніби підкреслюючи ірраціональність, суперечливість життя взагалі й людини зокрема.

Час князя – це центральний, активний час. Князь впливає на хід власного життя та життя підлеглих. Він має владу, але сам виявляється заручником обставин та обов’язків, які накладає князівська влада. З роками він розуміє це все гостріше й шукає відради у любоощах, вині та військових походах. Гріх братовбивства, який він вчинив ще огроком, приревнувавши дівчину до брата, мучить його душу.

Другий центральний персонаж історичної частини роману – Миця-Ілько. Випадково знайдений у лісі напівдикий хлопчик виховується з милості при князівському дворі, виявляє талант до малярства й стає учнем майстра. Про це ми дізнаємося з спогадів Ілька. Нещадні удари долі відбирають у нього все, що було йому дороге, й навіть бажання малювати, він стає відлюдником.

Вічна проблема стосунків між владою та мистецтвом перенесена тут у план взаємин князя та Ілька. Незалежність Ілька дивує князя й навіть викликає деяку заздрість. Відлюдник-монах Ілько стає чи не єдиним другом князя на схилі літ. Ці протилежні за характером персонажі мають і протилежні стосунки з часом. Князь має час за ворога, якого треба підкорити. Літо, яке він провів у любовоцях із дочкою золотаря, дає йому відчуття “завислого часу” [2, 28], котрий починає рухатися, як тільки князь повертається до державних справ.

Князь намагається контролювати час, а, пригадуючи минуле, “намотувати час як нитку на палець” [2, 98]. Важливі події у його житті стають для нього точками відліку часу. На відміну від князя, Ілько не бореться з часом. Він відсторонився від світу й суєти, від часу. Ще коли він малював по церквах, він зрозумів, що “маляр – це мандрівник, від місця до місця, від церкви до церкви, прощаючись по суті навіки. Невідомо, що буде завтра” [2, 91].

Несподіваний поворот сюжету здивує читача і в цій частині. Художник, котрий зважився переступити через табу, що карається смертю, і намалювати людський лик, – це вихованка Ілька, дівчина-підліток на ймення Зірка. Сила її кохання до князя дає їй сміливість порушити табу, але не засліплює її настільки, щоб стати коханкою князя, пожертвувавши талантом і свободою. Ілько із Зіркою тікають, залишаючи по собі згарище своєї хижки й картину в таємному схову, картину, яка потрапляє до рук Славки через десяток століть і вражає своєю красою.

Роман “Каміння, що росте крізь нас” має феміністичну тональність. Письменниці вдалося тонко передати суто жіноче в її героїні Славці, передати особливості жіночої психіки. Героїня переживає різні психічні стани: від закоханого піднесення до депресії та розчарування. Феміністичне начало в романі не переходить до феміністичного екстремізму, а тільки наголошує на тендітності та красі жінки. Авторка, як і героїня, не вдається до звинувачень на адресу чоловіків, хоч і зважає на більші можливості впливати на ситуацію. Чоловічі образи зберігають свою привабливість і різноманітність: це і ідеальний образ Іриня, і образ Гордія, колишнього коханого Славки, і образ доброго Славчиного тата з відбитими печінками, і суперечливий образ Курінного, і образ Франя, безнадійного закоханого в Славку, й могутній образ князя, і таємничий образ маляра Ілька.



Два часові потоки – минуле і сучасність – дотикаються у фіналі роману. Славка, тікаючи з поверненою їй Курінним картиною, здіймається над площею у височинь, де її зустрічає Зірка. Вони разом летять до світла. Таке містичне розв'язання фіналу є ще однією несподіванкою сюжету, який досі був правдоподібним.

Складна взаємодія двох часових потоків породжує паралельні зв'язки між центральними персонажами Славкою та Зіркою, Курінним та князем і загалом між сучасним та минулим. Поєднання часових площин підкреслює й поглиблює позачасовий характер проблем, поставлених романом. Силоне поле роману вибирає широке коло морально-філософських проблем. Одна з них – “людина і час”, яка подана в романі у формі трьох моделей цієї дихотомії. По суті кожний центральний персонаж має свій погляд на цю проблему. Можна виділити три моделі стосунків людини й часу: Славка і її страх та пасивність щодо часу; князь з його спробами контролювати час; маляр, котрий, здається, часу не помічає, навіть ігнорує його.

Отже, концепція художнього часу виявляється на кількох рівнях: на рівні персонажів, на рівні авторської свідомості й на рівні твору, як художнього цілого. Письменниця перевела взаємини людини й часу з абстракції у сферу людського життя, але художній час, що ґрунтується на пам'яті окремої особистості, виявився для авторки завузьким, і вона розширила його рамки до рівня історичної пам'яті. Сама назва роману “Каміння, що росте крізь нас” є потужним символом. Т. Зарівна в інтерв'ю зазначила: “...образ трави, яка росте крізь нас, мені видався дрібнуватим. Це за дуже короткий час. А каміння – те, що росте віками, непереможно і надійно” [7, 4].

За формальними та змістовними ознаками категорії художнього часу важливо побачити авторську концепцію. Для роману “Каміння, що росте крізь нас” ця концепція містить усвідомлення людиною власної безсилості й марності протидії часові, але одночасно визначає позачасовий характер людських цінностей і почуттів. Фантастична фінальна сцена польоту Зірки й Славки до вищого світла виводить художній час роману на рівень вічного часу, який за власного життя людина не може досягнути.

У романі Т. Зарівна створила складну концепцію художнього часу. Синтез містичних, романтичних та псевдоромантичних, авантюрних, феміністичних, історичних, психологічних, філософських моментів у романі характеризує його як твір модерний з певними елементами постмодерної стилістики. Мова роману розкішна й дивовижно свіжа. Щільна метафоричність виявляє поетичне начало авторки. Темпоральні елементи входять в образотворчі засоби й утворюють окремий потужний пласт поезики часу.

---

Паралельні та перехресні зв'язки між двома часовими потоками творять тонке мереживо, в яке авторка впіймала проминальність людського життя й вічну суперечливість людської душі.

#### **БІБЛІОГРАФІЯ**

1. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975.
2. Зарівна Т. Каміння, що росте крізь нас//Березіль. – 1999. – №9–10. – С.14–176.
3. Зарівна Т. Соломяний вирій//Березіль.–2001.–№№5-8.
4. Лобовик І. Ляже нам на плечі руїна і держава // Березіль. – 2001. – №5–6. – С.39–49.
5. Лихачев Д.С. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. – 1968.–№8 – С.74 – 87
6. Лихачев Д. С. Историческая поэтика русской литературы. – М., 1997
7. Поклад Н. Вітаючи проминальність. //Літературна Україна.– 2001. – №23. – С. 4

#### **ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА**

**Кондратюк Марта Володимирівна** – аспірантка кафедри української літератури Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

*Наукові інтереси:* художній час, українська історична проза.

**ЕММА АНДІЄВСЬКА: “СЛОВО – МАГІЧНИЙ ЗАРЯД”****Іван ЗИМОМРЯ**

Розглядаються деякі аспекти художнього світу відомої письменниці й художниці Емми Андієвської, котра, за її висловом, є україною, що живе за межами України, з додатком інтерв'ю письменниці автора статті.

Some aspects of literature world of the famous writer and artist Emma Andiyevska are considered in the article. She, by her own words, is a Ukrainian writer who lives outside Ukraine. Her interview made by the author of the article is added.

Емма Андієвська належить до таких авторів – майстрів слова, про яких писати – це змагатись із традиційним, ustalеним, загальноприйнятим [4, 7, 167, 81, 7, 217]. І мовиться не про екзотичну тематику, яку осмислює вона, приміром, як поет, прозаїк чи досконалий живописець. Радше – бесіда про трактування нею самої сутності вартостей, спроможностей, сказати б, усвідомлених доцільностей. Тут поетика – навіть на рівні її елементів – рідко наближається до народної творчості. Останнє постає примітною ознакою для багатьох українських письменників, які тільки нав'язують читачеві свій ракурс бачення народнопоетичних джерел і панівних фольклорних образів. Натомість Емма Андієвська має свою шкалу оцінок, своє підпорядкування цінностей, а відтак – співвідношень між відтворюваними подіями, явищами, ба навіть критеріями відбору життєвих реалій. Аналіз її художнього доробку спричиняє висновок: вона – носій експериментально-інтелектуальної художньої системи з її підвищеною увагою до внутрішнього ества людини. Згадаймо у цьому сенсі її прозові полотна “Роман про добру людину”, 1973; “Роман про людське призначення”, 1982, коли в основу творення характерів письменниця кладе певний код, що розгортається у заданому ритмі – то повільно, то ретроспективно прискорено. Однак повсюди наявна апеляція до подвійного адресування внутрішньому й зовнішньому світові людини, що свідомо загострює проблеми психологізму. У цьому контексті зримо проступає спільний, власне, культурний генокод українського письменства, яке Емма Андієвська збагачує, примножує новими зразками, ідеями, напругою мислі, аби, якщо за Ігорем Калинцем, то “орати метеликами”. Чому? Бо “... в грудях – коні, що – замість легень” – так відповідає Емма Андієвська у вірші “Опуклі віддалі” зі збірки “Атракціони з орбітами й без” [1, 122]. Либонь, не буде перебільшенням, коли наголосити: науку творчої суверенності вона засвоїла

давно; може, тоді, коли риторичним запитанням забезпечила надійний зв'язок з християнською традицією – одним із основних інвенційних джерел української літератури загалом і Нью-Йоркської групи письменників – зокрема (Емма Андієвська, Богдан Бойчук, Віра Вовк, Богдан Рубчак, Патриція Килина, Юрій Тарнавський):

Ніч від зірки до зірки  
Низько лежить облогом.  
Мірило іншої мірки  
Все ще дорога до Бога?

Цитовані рядки містяться у збірці “Кути опостінь” (Нью-Йорк, 1962)[2, 32]. Відтоді минуло чимало літ, але Емма Андієвська полишається вірною своєму Світовиду – він наскрізь український, хоч і заснований не на національно-етнографічній тканині, а переважно – на загальнолюдському, синтетичному тлі. Її творчість загалом, і поезія зокрема, навчають в іпостасях естетичної, етичної та дидактичної функції конкретно співпереживати, активно сприймати дух вічних, а не “мандрівних” істин. Звідси впливає той закономірний висновок, якого можна дійти після докладного прочитання її творів, а саме: що б не творила Емма Андієвська – пером і пензлем, – вона це робить не для байдужих, ситих і сонних, а для тих, хто діє й живе поступом. Це засвідчує – рельєфно й переконливо – низка її поетичних і прозових видань, зокрема “Атракціони з орбітами й без” (Львів, 2000, 136 с.) та “Проблема голови” (Львів, 2000, 60 с.), “Казки” (Париж-Львів-Цвікау, 2000, 136 с.).

На особну увагу заслуговує сонетарій Емми Андієвської, що міститься у книжках “Межиріччя” (Київ, 1998, 134 с.) та “Вілли над морем” (Париж-Львів-Цвікау, 2000, 120 с.). Тут зримо не проступає макросвіт, закорінений у національну етнокультуру, а радше – художній психологізм, розвинутий на ґрунті індивідуальної рефлексії, близької до символізації зображуваної деталі чи життєвої картини. Як слушно стверджує Віктор Коптілов, “поетеса не оспівує виникнення й перебудову всесвіту, а відображає збентежену душу людини нашого часу з його кричущими суперечностями” [5, 7]. Іншими словами, під пером Емми Андієвської виразно відчувається суб’єктивна манера письма, де перевага надається не фабулі, сюжету, а ліричній імпровізації, підкресленій насиченості світосприймання, вишуканому розгортанню імпресіоністичного малюнка, приміром:

На сході (дощечка на грудях) – час-кістяк  
В карнавку – сльози й цибулини страху.  
Вселюдську програмує катастрофу  
Метелик, загортаючись в листок [3, 45].

І годі тут шукати типологічну ознаку між Калинцевим образом “орати метеликом”, з одного боку, і сугестією панорамної конструкції в Емми Андієвської – з другого: сонет “Краєвид з висувною касетою” містить прозорий погляд на химерний момент, коли метелик “вселюдську програмує катастрофу”. Між багатьма свідченнями, осмисленими різними авторами у творах сучасної української літератури (Ліна Костенко, Іван Драч, Дмитро Павличко, Володимир Яворівський, Петро Скунець та ін.), художній малюнок у названому сонеті напрочуд тонко поєднується зі вселенською катастрофою у Чорнобилі. Варто підкреслити: для Емми Андієвської загалом характерний її власний конгеніальний голос, коли мовиться про той ґрунт, на тлі якого вона творить систему образів, художньо оригінальних і психологічно переконливих.

З’ясувати окремі питання, що закономірно виникають у процесі рецепції творів Емми Андієвської, власне, і покликаний матеріал, який тут подається у формі інтерв’ю. В його основу покладені відповіді Емми Андієвської, які містяться в її винятково змістовному й цінному листі до автора цих рядків від 27 січня 2002 року<sup>1</sup> (курсивом подаємо запитання автора цієї статті, звичайним шрифтом – відповіді Емми Андієвської).

*Життєпис Емми Андієвської. Яким він постає авторці “Атракціонів з орбітами й без” у фактах, подіях, устремліннях, життєвих перегонах?*

Життєпис ЕА такий, як це він поданий в “Атракціонах”. Для мене – аби бодай згрубша встигнути зробити те, що я можу зробити. Якщо Провидіння ласкаво уділить на це часу.

*Емма Андієвська – українська письменниця й американська громадянка: сполука традицій неспоріднених народів чи особистісна спрямованість на взаємодію різних національних культур?*

Для мене **всі** культури – мої. Але українська – це моє серце. Бо тільки тоді видно, що можна створити для своєї власної.

*Емма Андієвська – поет, прозаїк, художник. Було б цікаво почути голос Емми Андієвської як від імені цієї “тріїці”, так і від кожного – з наявних жанрів – зокрема. Іншими словами, де вдалося самореалізуватися Еммі Андієвській найповніше?*

Поет, прозаїк, маляр. – Самореалізація? Я – по вуха – в кожному. Ніколи не **думаю** про самореалізацію. Просто я **бачу** візії, які намагаюся якнайточніше втілити. Коли я беруся за пензлі, я маю подумки всю картину, до найменших подробиць. Отож – лише скопіювати візію, колір якої і предметність визначає настрій.

Поезія – в настрої з’являється куляста блискавка, яку лише треба смикнути за мотузку, й тоді вона (блискавка) переливається в слово.

Проза – так само куляста блискавка щодо структури-здуму. Але кожне речення – на відміну від поезії, де все **готове**, – треба виписати. І тут я виписую доти, доки всередині не подзвонить калатальце – готове. Мала проза **дається**, як поезія. Велика – кожне речення треба виписати, щоб у ньому не було зайвих тельбухів. Тельбухи – це недбайливе ставлення до слова. Слово – магічний заряд і, щоб діяти, воно мусить бути вільне від сміття.

*Емма Андієвська та її творче начало. Чи можна його виокремити з рухомої дійсності, коли б вести бесіду про “Народження ідола” (1958), “Науку про землю” (1975), “Спокуси святого Антонія” (1985), “Сегменти сну” (1998), “Вілли над морем” (2000), з одного боку, а також про “Тигри” (1962), “Герострати” (1970), “Роман про добру людину” (1973), “Роман про людське призначення” (1982), “Проблему голови” (2000) – з іншого?*

Ви забули про “Поезію” 1951 р. Там усе те моє, що – пізніше. Питання не точно сформульоване, тому важко на нього відповісти. У мене нема протиставлень, а є різні **фасети** моєї творчості, в яких я втілюю певний творчий задум.

*В яких випадках вдається Еммі Андієвській вийти поза межі власного “Я”, а коли й ні?*

Звичайнісінький творчий процес просто унедійснює це питання. Якщо ви творите, проблема “я” взагалі не існує.

*Яким чином пізнає Емма Андієвська плинну дійсність, коли письменниця так часто прагне до символів, до інтуїтивно-релятивного споглядання життя, розмаїтість якого – у людях?*

Яким чином ЕА пізнає дійсність? Як і кожна людина. Творча і нетворча. Різниця лише в одному – **побачити**. А люди переважно неймовірно ледачі (я теж) і відмовляються **бачити** (тут я відмінна, бо мене несамовито все цікавить – від космогонії до собаківництва), перебираючи вже кимось продумані схеми.

*Які твори з-під пера Емми Андієвської виділила б сама авторка, аби читач збагнув її інтелект, напрямок філософії та модель художнього мислення?*

Те, що ще не написано. Творча людина – завжди в майбутньому. Вона біжить, навіть медитуючи.

*Відомо, що комплекс філософських, релігійних, соціальних, естетичних та етичних характеристик може поєднуватись у творі в єдиний вузол; він може спричиняти і розмаїття певної проблеми, повторювання певної ідеї, або ж розгортання сюжетної канви. Що для Емми Андієвської найсуттєвіше зі згаданих характеристик: вузол теми як основа, як стержнева позиція чи її розмаїтість, різночитання, багатозначність?*

Без основи ви взагалі не можете писати, навіть якщо основа – на подобу творів Наталі Саррої – плинна.

Комплекс будь-яких питань мусить органічно входити до того, що автор намагається сказати, якщо він – не пустопорожній базака.

*У чому полягає сутність християнства для Емми Андієвської, якщо розглядати це питання крізь призму “Джалапіти”, “Геростратів”, “Роману про добру людину” та “Роману про людське призначення”? Чи не проступають тут елементи інших релігійних віросповідань, приміром, буддизму чи іудаїзму? Адже гуманістичні моменти властиві всім названим конфесіям.*

“Джалапіта”, “Герострати” – це **різні фасети** моєї творчості, і їх не можна валити на одну купу.

Про “сутність християнства” я ще не думала. Буддизм найпривабливіший тим, що він – вельми терпимий до інших. А без пошанування іншого не можна бути людиною. Мене переконує лише людяність.

*Альбер Камю з його “Мітом про Сізіфа” та “Чумою”, Володимир Винниченко з його “Дисгармонією”, Ігор Костецький з його “Дійством про велику людину”, з одного боку, Емма Андієвська з її “Романом про добру людину” – з іншого. Чи вбачала б Емма Андієвська тут типологічне зіставлення з огляду на екзистенціалістські акценти, що дозволяють індивідуальне самовираження людини, яка може самовиявитися, якщо вона має свободу руху, свободу життя, свободу творення?*

Все залежить від самої людини, чи вона може самовиявитися. Мені здається, що це питання треба розбити на кілька окремих, щоб присутньо на них відповісти.

*Чи була в житті Емми Андієвської мить, коли їй було нестерпно важко, коли хотілося згадати Фрідріха Ніцше та його “Сутінки богів”, аби стати міцніше на ноги, не впасти, а йти далі... Звідси ще одне питання: чи може потрясіння спричинити сумнів – не тільки я один прагну робити добро?*

Про “впасти” я ніколи не думала й не думаю – це елементарна дисципліна. Ф.Ніцше ніколи не святкувала. Крім розумного, в нього багато нестравних нісенітниць. А от щодо “чинити добро”, то це вже так – для **моєї власної самореалізації** я мушу “чинити добро”, **байдуже, чи хтось інший це чинить, чи – ні.** Якщо я хочу перенаїкшити світ, я мушу починати від себе, а не з – іншого.

*Чи існують в уяві Емми Андієвської типові компоненти, скажімо, для культури української, німецької чи загалом європейської?*

В моїй “уяві” – компоненти всього світу.

*Які мотиви для художнього письма Емми Андієвської найсуттєвіші?*

Ті, що тепер не в моді. “Двоє”, “Родина” і багато-багато іншого.

*Які українські письменниці (Леся Українка, Ольга Кобилянська, Ірина Вільде, Олена Теліга) дороги для Емми Андієвської в тому сенсі, що могли спричинити вплив на творчість авторки “Пісні без тексту”? Чи постає в розумінні Емми Андієвської жінка “кодовим знаком”, обстоюючи феміністичні позиції?*

Жодний український письменник чи письменниця не мали впливу на мою творчість, тим більше на “Пісні без тексту”.

Не розумію “жінки з кодовим знаком, що обстоює феміністичні позиції”.

*Що є для творчості Емми Андієвської одухотвореною силою – ідея як “живий космос” чи її зміст як ключ до розкриття внутрішнього сюжету твору?*

Писати “роман ідей” – мертва справа, треба, щоб ідеї мали конкретне тіло й терен дії.

*Шанувальник творчості Емми Андієвської пристрасно читає її романи. Перше, що впадає в око, це – дивовижний контраст, який є зримим вододілом між світлом і темрявою, правдою і кривдою, високим і низьким, добром і злом. Чи виокремлює Емма Андієвська на перше місце позитив, коли має місце паралель, приміром, “правда і кривда”, де “правда” сприймається у позитивному патетичному сенсі, а в житті, як відомо, на першому місці – кривда? Що значить для Емми Андієвської цей вододіл, цей контраст?*

Правда – кривда постає, звісно, найчіткіше в межових ситуаціях. Але без свідомого вибору нема самореалізації людини.

*Монолог, діалог. Яка форма вияву думки найбільш важлива для Емми Андієвської, коли мовиться про свідоме підвищення “ціни” розповіді?*

Монолог, діалог – не має значення. Єдине значення – щоб було добре написане. Оце і все.

*Чи встигала Емма Андієвська “на свій поїзд”, живучи на чужині?*

Цього питання не розумію.

**Я вибрала** для своєї самореалізації українську мову. З 12 років я живу за межами України, і знайомі ніяк не можуть збагнути, чому я не вибрала німецької, англійської, російської чи французької мови, замість “неперспективної”. – Вибрала з любови до України. З обурення за паплюження “рабів німих”. Адже людина, яка хоч трохи шанує себе, завжди по боці покривджених.



*Чи залишається Емма Андіївська сама собою, коли за вікном “дощить”, а на душі несолодко?*

Коли дощить, я найкраще себе почуваю. Найгірше, коли світить сонце, бо тоді тягне в світ, а часу на “світ” – нема.

*Святої пам’яті Іван Кошелівець. На жаль, нині зримий зі стану Вічності. Які реалії може пригадати Емма Андіївська з подружнього життя з цією видатною особистістю?*

Втрата близької людини завжди найбільша втрата.

*Українська діаспора та її код: любити себе в Україні чи Україну в собі?*

*Як думає про це Емма Андіївська?*

Не знаю української діаспори. Не знаю жодних її кодів. Я – українка, що живе за межами України, але я – не діаспора. Я – Емма Андіївська, яка охоче дала б вирвати з грудей серце, аби Україна по-справжньому існувала. І все, що я творю, це для України. Для її людей – “запльованих, залузаних”.

*Яку роль відіграють міти, символи, звичаї та традиції для Емми Андіївської як майстрині кольору, поезії, прози?*

Над цим питанням не думала. Я, як мій Джалапіта, ходжу поза цим, але нічого не цураюся. Мене все цікавить.

*Відоме твердження в Євангелії про душу: потрібно втратити, аби отримати. Яку рефлексію викликає подібна квінтесенція в Емми Андіївської?*

Що добре для інших, не конче добре для себе самого. Все залежить від наміру й власної напруги.

*Знаю: Ваша творчість справді складна, незвично багатогранна і водночас цікава. Мені важливо б пізнати рух Вашої мислі. Тому так кортить отримати певний “ключик” до розкриття, кажучи словами Івана Франка, “секретів” Вашої творчості. В чому полягає його сутність?*

Я не маю жодного “ключика” до своєї творчості. Це - просто феномен пізнання іншої людини...

#### ПРИМІТКИ

<sup>1</sup>Висловлюємо слова щирого подяки Еммі Андіївській за згоду на використання листа, адресованого авторіві цих рядків.

#### БІБЛІОГРАФІЯ

1. Андіївська Е. Атракціони з орбітами й без. – Львів, 2000.
2. Андіївська Е. Кути опостінь. – Нью-Йорк, 1962.
3. Андіївська Е. Межиріччя. – К., 1998.

4. Деко О. Штрихи до портрета... Мов одна пелюстка. Еммі Андіївській– 70. // Літературна Україна. – 5 квітня – 2001; Возняк Т. Емма Андіївська в дорозі // Київ, 1993. – №9; Зборовська Н. Про романи Емми Андіївської // Слово і час. – 1994. - №3; Мойсієнко А. “Напруга, що сприймається, як стиль”, або “Архітектурні ансамблі” Емми Андіївської // Літературна Україна. – 24 березня 1994; Сорока П. Емма Андіївська. Літературний портрет. – Тернопіль, 1998; Струк Д. Як читати поезії Емми Андіївської // Українське слово. – Т.3. – К., 1994.
5. Коптілов В. Космічна енергія вірша. До ювілею Емми Андіївської // Літературна Україна. – 5 квітня – 2001.

#### **ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА**

**Зиморя Іван Миколайович** – аспірант кафедри української літератури Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

*Наукові інтереси:* українська література ХХ століття.

**ВИВЧЕННЯ БІОГРАФІЇ ПИСЬМЕННИКА  
СТУДЕНТАМИ-ФІЛОЛОГАМИ ПЕДАГОГІЧНОГО  
ІНСТИТУТУ НА ЗАНЯТТЯХ З ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОЇ  
ЛІТЕРАТУРИ**

**Микола СІРОБАБА**

У статті наголошується на необхідності виваженого використання фактів, належних до такої делікатної сфери, як особисте життя, при вивченні біографії письменника студентами-філологами педвузу.

На думку автора, слід увести в практику викладання літератури коментування творів митця посиланням на елементи його життєпису (листи, щоденники, спогади сучасників), а не навпаки.

In the article it is stated the necessity of a weighed use of facts belonging to such a delicate sphere as the personal life as the biography of a writer is studied by the language students of the teacher training institution.

The author considers it necessary to include in the practice of teaching literature some comments of the works of the writer by referring to the moments of his life description (letters, diaries, recollections of his contemporaries) and not otherwise.

Про значущість біографізму як комплексу літературознавчих понять, належних до життєвого шляху письменника та його творчості, а також як методологічного інструмента науки про літературу та критику може свідчити хоча б факт існування у літературознавстві біографічного методу, сутність якого полягає в тому, що творчість письменника тісно пов'язується з його біографією, з рисами його особистості [див. 6, 89–90].

У книзі Є. А. Пасічника “Методика викладання української літератури в середніх навчальних закладах” необхідність вивчення біографії письменника вмотивовується тим, що “життя та діяльність визначного майстра слова є найкращим коментарем до його творів”, крім того, “Пізнати життя митця — це значить проинятися настроями епохи, в яку він жив і творив, зрозуміти політичні ідеали того часу, боротьбу ідей, психологію покоління” [7, 186].

“Потенційні можливості письменницького біографічного матеріалу величезні. Усі життєписи, разом узяті, – яка це багата і яскрава історія нашого народу!” [8, 75], – додає Б.І. Степанишин, автор посібника “Література – вчитель – учень”.

Ці правильні до банального думки можна підтвердити цитатами з праць В.Я. Неділька, К.П. Фролової, Н.Й. Волошиної, В.П. Марка та багатьох інших

вітчизняних (і, напевно, не лише вітчизняних) науковців. В обширі джерел вивчення біографії пропонуються, крім іншого, листи та щоденники, котрі покликані допомогти “читачеві визначити коло питань, які хвилювали письменника у певний період його життя, дізнатися про життєві і творчі задуми та шляхи здійснення їх” [7, 196]. При цьому рекомендації майже не містять ніяких застережень щодо масштабів використання вказаних джерел, а вони, ці застереження, на наш погляд, конче необхідні. Адже йдеться про особисте життя людини, а це найделікатніша сфера її буття, тому вимагає від біографа, дослідника життєвого шляху митця й викладача максимальної тактовності й виваженості. Звичайно, під час роботи над вивченням біографії письменника “суто науковий, мало емоційний матеріал слід поєднувати з цікавими фактами життя митця” [7, 200], але робити це треба якомога обережніше, не вдаючися до, так би мовити, смакування “полунички”, не вишукуючи в житті людини “смажених” фактів. На ознайомлення з такими фактами, як нам здається, має право лише обмежене коло фахівців (наприклад, психологів), а також викладачів, учителів, але в жодному разі не широкий загал. “Найтактовнішим” і чи не найцікавішим джерелом є, вочевидь, автобіографія митця, яка до того ж нерідко містить у собі відомості, позначені певною несподіваністю, як от заключний абзац автобіографії В. Барки: “Моя біографія, супроти звичайного життєвого становища, склалася невдало. Але так чоловік часом звільняється від того, що в’яже зв’язками, незгодженими з вільним висловом почування і думки в образі простої і доброї краси, що її треба з постійними трудами шукати. Хоч вона всюди заключена, як в зернині, в правді – з неї розкривається для кожного, і життя дістає виправдання при всіх незгодах” [1, 653], або ось цей фрагмент оповіді О. Кобилянської “Про себе саму”: “Всі дрібні поезії - це “каплі моєї крові”. Повставали з хвилин, де я чула себе понижуваною, скривдженою, несправедливо осуджуваною, одним словом ... я плакала поезіями в прозі. Інакше годі було. Ніколи не чув ніхто в моїй рідні скарги з моїх уст, чи я чула себе щасливою, або й ні. Щоправда, не раз держала мене амбіція чи гордість. У тяжких хвилях ніколи не жалілася я навіть перед найліпшими приятелями про те, що мене гнуло додолу, - а сьогодні, мені так добре з тим. Одна праця, одне перо, ба, власне моє я зробило мене тим, чим я є, - робітницею свого народу. Може, в дечім і не зрозумілою, в дечім слабшою, як інші, а все-таки робітницею” [4, 25].

Викладач має бути детально обізнаним у царині життєдіяльності письменника, щоб не бути захопленим зненацька запитанням студента (учня), яке матиме своїм підґрунтям один із “сенсаційних” фактів, що ними впродовж останнього часу до переситу сипле преса, не милуючи навіть таких представників вітчизняної літератури, як Г. Сковорода, Т. Шевченко, Леся

Українка, О. Кобилянська. Аргументована відповідь добре поінформованого викладача допоможе запобігти виникненню нездорового ажіотажу, який свого часу спостерігався, наприклад, довкола постаті російського поета й актора В. Висоцького. Спричинений він був появою в світі книги Марини Владі “Владимир, или прерванный полет”. Надмірна відвертість вдови митця призвела до того, що він для декого з “совісті епохи” перетворився на п’яницю, наркомана й т. п. Здається, зайве говорити про те, що сам В. Висоцький волів би залишитися в народній пам’яті автором пісень і віршів, а не гульвісою.

В цьому контексті доречно буде послатися на статтю С. Єсеніна “Про себе”, яку він написав за два місяці до смерті. З розповіді, що вмістилася в півтори сторінки, читач дізнається про дату й місце народження поета, про його дитячі роки та близьких людей, про перші вірші й перших вчителів у галузі літератури... і все. Закінчується розповідь словами: “Що стосується решти автобіографічних відомостей, – вони в моїх віршах” [3, 26].

Прикладом адекватного ставлення до розглядуваної проблеми можна вважати позицію В. Чорновола, яку він висловив під час зустрічі з громадськістю м. Донецька 1993 року. Тоді на запитання залу, чому очолюваний ним Рух перешкоджає детальному вивченню біографії В. Стуса, В. Чорновіл пояснив, що наразі йдеться про факт написання поетом покаянного листа в процесі суду над ним. Написавши цього листа, В. Стус одразу ж і зрікся його, доставши натомість дуже суворий вирок. В. Чорновіл, який був особисто знайомий з поетом, наголосив на тому, що цей випадок не є для нього характерним, що листа писав “не Василь, а хвилина розпачу”, тож і не варто зупинятися на цьому, говорячи про В. Стуса.

“Щоб яскраво змалювати особу письменника, слід з сотень фактів вибрати сім-вісім найхарактерніших, найтипівіших” [8, 81], – пише Б. Степанишин і тут з ним важко не погодитись. Разом з тим не слід перетворювати образ письменника на ікону, щоб не виникало ситуацій подібних до тієї, що склалася з документальним фільмом про В. Стуса, коли його син Дмитро, переглянувши картину, сказав: “Це не мій батько. Він був не таким”. Свого часу в схожому становищі “опинився” Т. Шевченко, коли внаслідок ідеологічно заангажованих інтерпретацій він як поет і людина заступався революціонером-демократом, борцем проти самодержавства, захисником знедолених і навіть попередником Леніна. Одним з наслідків такого підходу стали розмови про інфляцію літератури як навчального предмета [див. 8, 78]. Таким чином, бачимо, що “передати куті меду” є такою ж похибкою, як і захоплення “чорнухою”. Логіка в таких випадках підказує, що істина знаходиться десь посередині, однак не менш хибною буде й спроба показати митця як дещо середньоарифметичне. Цікавий алгоритм застосував свого часу один з перших біографів Т. Шевченка

О. Кониський, який у вступному слові до своєї книги зазначає: “Матеріал, яким я орудував, я пильновав, простуючи хронологічною стежкою, упорядкувати так, щоб він давав читачеві, можливо, певну відповідь на питання: що за чоловік був Тарас Шевченко? який його портрет матеріальний? яка була його постать, вдача, характер, серце? чи любив він гроші, чи дбав про вигоди свого матеріального життя? чи любив жіноцтво? які були відносини його до жіноцтва, до близьких йому кривняків і приятелів, до людей взагалі? чого вимагав від людей з своїх зносінах з ними? чи відрізняв в відносинах українців і не українців? що саме і більш за все сприяло і шкодило розвиткові його jako художника і jako поета? коли, де саме і під впливом кого або чого написав він свої твори? яка була його освіта і розвиток взагалі? хто були його керманічі і поклонники? І, нарешті, розгорнути ті душевні його прикмети, що давали, дають і даватимуть йому поклонників” [5, 25-26]. Схожий, хоча й менш розлогий, перелік питань розглядав і один з попередників О. Кониського М. Чалий. Такий підхід попри солідність свого віку видається нам досить конструктивним.

“...Кожен письменник відзначається своїм темпераментом, характером, широтою діяльності, вдачею ... життєвий шлях кожного неповторний” [7, 188], – підкреслює Є. Пасічник. Водночас він же зазначає, що “звести всю біографію до художньої розповіді не завжди вдається. Та і потреби в цьому немає. Наука вимагає точних дефініцій, і зробити все навчання – від початку до кінця – цікавим не можна. В гонитві за зовнішньою цікавістю втрачається науковість і повнота викладу” [7, 188-189]. Тим не менш, здається, не потребує зайвої аргументації твердження, згідно з яким викладач не повинен допустити втілення в життя перспективи, намальованої Юрієм Шевельовим у статті про В. Стуса: “Минуть десятиліття. Не буде образу Стуса як особи, не буде його розпинателів, не буде його теперішніх критиків. Дисидентство вивчатимуть у школах з нудних підручників з історії і історії літератури, і школярі потай позіхатимуть під розповідь учителя про в’язниці і смерть Стуса, як сьогодні вони позіхають, слухаючи про каторжні роботи Грабовського...” [9, 395].

Крім того, викладачу й досліднику біографії письменника слід дослухатися до рекомендації М. Євшана, яка адресована критикові, однак є універсальною: “...першим і останнім обов’язком критика єсть: уміти читати. Розвинути свою інтелігенцію, всі свої здібності в першій мірі на те, щоб до кінця розуміти чужу душу, бачити не тільки те, що написано і видруковано, але й те, що поза ним тільки починається, те все невисказане, що домагалосся тільки у творця свого втілення в образи і пробивається поміж стрічками, чути весь час укриту, потенціальну силу твору, його патос” [2, 574].

Що ж до загального резюме всього сказаного, то тут слід наголосити на необхідності коментування творів письменника посиланнями на його біографію, а не навпаки.

#### БІБЛІОГРАФІЯ

1. Барка, 1994 – Барка В. Автобіографія // Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст.: У 3-х кн. – Кн. 2. – К., 1994.
2. Євшан, 1994 – Євшан М. Суспільний і артистичний елемент у творчості // Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст.: У 3-х кн. – Кн. 3. – К., 1994.
3. Есенин, 1978 – Есенин С.А. Стихотворения и поэмы / Вступит ст., комент. и сост. Ю.Л. Прокушева. – М., 1978.
4. Кобилянська, 1995 – Кобилянська О. Про себе саму (Автобіографія в листах до проф. д-ра Степана Смаль-Стоцького) // Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст.: У 4-х кн. – Кн. 4. –К., 1995.
5. Кониський, 1991 – Кониський О.Я. Тарас Шевченко-Грушівський: Хроніка його життя / Упоряд., підгот., тексти, передм., приміт., покажч. В.Л. Смілянська. – К., 1991.
6. Літературознавчий словник-довідник / Р.Т. Гром'як, Ю.І. Ковалів та ін. – К., 1997.
7. Пасічник, 2000 – Пасічник Є.А. Методика викладання української літератури в середніх навчальних закладах: Навчальний посібник для студентів вищих закладів освіти. – К, 2000.
8. Степанишин, 1993 – Степанишин Б.І. Література-вчитель-учень (Самостійне вивчення учнями літератури): Посібник для вчителя. – К., 1993.
8. Шевельов, 1994 – Шевельов Ю. Трунок і трутизна // Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст.: У 3-х кн. – Кн. 3. – К., 1994.

#### ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

**Микола Сіробаба** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови та літератури Слов'янського державного педагогічного інституту.

*Наукові інтереси:* генезис українського сонета, новочасна поетична практика.

**ФОЛЬКЛОРНЫЕ ТРАДИЦИИ В  
ТВОРЧЕСТВЕ А. ПУШКИНА  
( на примере пролога к “Руслану и Людмиле”)**

**Людмила КАЗНИНА**

Розглядаються фольклорні традиції в творчості О.Пушкіна (на прикладі прологу до “Руслана і Людмили”)

The folk traditions are observed in Pushkin’s literary work ( for exsample introdaction to “ Ruslan and Ludmila”)

Освоение художественных богатств народного искусства в полную силу проявилось в творчестве А.С.Пушкина. Он первый среди русских писателей по достоинству оценил роль народа в создании национальной культуры, положил начало новому этапу сближения литературы и фольклора.

Фольклор увлек Пушкина еще в самом раннем детстве (вспомним, ставшие хрестоматийными, примеры о няне Арине Родионовне, бабушке Марии Алексеевне и т.д.). А уже в лицейский период, оставивший заметный след в творчестве поэта, формируются его взгляды на миф и народную сказку. Это происходило не без внимания В.А. Жуковского, одного из учителей поэта, но нельзя забывать о том, что стихия народной сказки покорила Пушкина еще с младенчества:

Ах! Умолчу ль о матушке моей,  
О прелести таинственных ночей,  
Когда в чепце, в старинном одеяне,  
Она, духов молитвой уклоня,  
С усердием перекрестит меня  
И шепотом рассказывать мне станет  
О мертвецах, о подвигах Бовы...  
Фантазия ребенка получала богатую пищу:  
Терялся я в порыве сладких дум;  
В глуши лесной, среди муромских пустыней  
Встречал лихих Полканов и Добрыней,  
И в вымыслах носился юный ум...

То есть уже в самых ранних своих произведениях Пушкин говорит о своем отношении к народным вымыслам и фантазии.



Освоение народных традиций для поэта в лицейские годы не было ограничено только национальным фольклором, оно включало в себя и овладение традициями мировой культуры. В этой связи остановимся на отношении молодого поэта к античности.

Следует сказать, что изучение античности в европейской фольклористике началось с мифологии, которая в науке XVIII – начала XIX в. рассматривалась как наиболее ценное наследие устной поэзии. Ко времени Пушкина античная мифология, широко освоенная европейским искусством, воспринималась в литературе преимущественно через эстетику классицизма, который уступал свое место романтизму. У романтиков интерес к мифологии распространился уже и на библейские и евангельские сказания, а также сказочный и героический эпос разных народов. Занятия античностью в данный период сочетаются с повышенным интересом к народной поэзии. В этом отношении характерно предложение В.Каиниста переводить “Иллиаду” размером русских народных песен. Показательна и деятельность кружка А.Оленина, в салоне которого часто бывал Пушкин.

Осмысление античной мифологии в ряду с русской народной поэзией и мифологией наблюдается в поэтических опытах молодого Пушкина. Причем, у него античная мифология занимает достаточно большое место. (“Тробо Анакреона”, “К Морфею”, “Амур и Гименей” и др.)

В то же время нетрудно заметить, что юный поэт заимствует из мифологии в основном те черты, которые сближают ее с народной сказкой. Так в одном из ранних стихотворений “Амур и Гименей” (1816) Пушкин сам говорит об этом:

Сегодня, добрые мужья,  
Повеселю вас новой **сказкой** (выделено мною. – Л.К.)

Изображая Пана в стихотворении “Блаженство”, поэт наделяет его присущими сказочным персонажам чертами:

Бог лесов, в дугу склонившись  
Над искривленной клюкой,  
За кустами притаившись,  
Слушал песенки ночной  
Влад качая головой.

В стихотворении “Сон” Пушкин упоминает “лихих Полканов и Добрыней” наряду с образцами из классической мифологии.

Увлечение античной мифологией и в то же время приземление ее, отношение к ней как к сказке, вообще характерно для молодого Пушкина. В равной степени это распространяется и на христианскую мифологию. Именно сказки, сказочные традиции были наиболее близки Пушкину. Даже сборник

Кирши-Данилова, очень популярный в то время и особенно близкий поэту (он, этот сборник, у Пушкина всегда был под рукой), поэт использовал при написании своих сказок. Былинные строки знаменитого сборника, его обороты речи встречаются уже в поэме-сказке “Руслан и Людмила”.

Можно задаться вопросом: почему первым крупным лиро-эпическим произведением поэта стала именно **поэма-сказка**? (выделено мною. – Л.К.). А потому, что в народных сказках Пушкин в первую очередь ценил демократические традиции: народные меткие словечки и обороты речи. По воспоминаниям современников Пушкина, в официальной литературе сборники популярных сказок о Бове Королевиче и Еруслане Лазаревиче, насыщенные просторечием, относили к числу “растлевающих книг”, “нелепых площадных сказок”. Однако известно, что среди простого народа эти “растлевающие книги” пользовались большой популярностью. Следует сказать, что тот же Еруслан Лазаревич наряду с былинным Ильей Муромцем представлялись национальными героями, их имена становились нарицательными Бова Королевич и Еруслан Лазаревич – это и пушкинские любимые герои, он их выделил среди других еще в детстве, и не они ли заставили поэта оценить по достоинству народную сказку, народный вымысел?

Пушкин ставил перед собою задачу создать такую поэму-сказку (сказка, как известно, – любимейший жанр народного творчества), которая соответствовала бы народному духу (выделено мною. – Л.К.). Не случайно в пушкинском прологе к “Руслану и Людмиле” читаем: “Там русский дух, там Русью пахнет”.

Молодого поэта волновал уже тогда вопрос о народности в литературе.

В 1825 г., т.е. в том же году, когда создавал известный пролог, он напишет заметку “О народности в литературе”, где выскажет свое понимание народности. “Климат, образ правления, вера дают каждому народу особенную физиономию, которая более или менее отражается в зеркале поэзии. Есть образ мыслей и чувствований, есть тьма обычаев, поверий и привычек, принадлежащих исключительно какому-нибудь народу” [3, 238]. Нельзя не заметить то уважение с каким Пушкин относится к национальной культуре каждого народа, говорит о ее неповторимости, об особенной физиономии. И эту, “особенную физиономию” сохранил именно народ в своем фольклоре. Задача поэта – уловить, следуя за народом, его суть, его душу. К этому и стремился Пушкин, создавая свою поэму-сказку.

Литературные источники “Руслана и Людмилы” достаточно изучены, мы не будем на них останавливаться, в данном случае нас интересует ее связь с фольклорными традициями.

Сам Пушкин относился к своей поэме как к произведению, построенному на мотивах сказочного эпоса. Это с исчерпывающей ясностью высказано им в знаменитом прологе, написанному позднее самой поэмы в Михайловской ссылке (1824 – 1826), когда поэт особенно серьезно углубился в народную поэзию.

Нас прежде всего заинтересовал пролог, а потому остановимся на нем подробнее и полностью приведем его текст:

У лукоморья дуб зеленый;  
Златая цепь на дубе том;  
И днем и ночью кот ученый  
Все ходит по цепи кругом;  
Пойдет направо – песнь заводит,  
Направо – сказку говорит.

Там чудеса: там леший бродит,  
Русалка на ветвях сидит;  
Там на неведомых дорожках  
Следы невиданных зверей;  
Избушка там на курьих ножках  
Стоит без окон, без дверей.  
Там лес и дол видений полон;  
Там о заре прихлынут волны  
На брег песчаный и пустой,  
И тридцать витязей прекрасных  
Чредой из вод выходят ясных,  
А с ними дядька их морской;  
Там королевич мимо ходом  
Пленяет грозного царя;  
Там в облаках перед народом  
Через леса, через моря  
Колдун несет богатыря;  
В темнице там царевич тужит;  
А бурый волк ей верно служит;  
Там ступа с Бабою Ягой  
Идет, бредет сама собой;  
Там царь Кашей над золотом чахнет;  
Там русский дух... там Русью пахнет;  
И там я был, и мед я пил;  
У моря видел дуб зеленый;

Под ним сидел и кот ученый  
Свои мне сказки говорил.  
Одну я помню: сказку эту  
Поведаю теперь я свету... [3, 7–8].

В прологе Пушкин вводит читателя в богатый и разнообразный мир русских народных сказок и в качестве одной из них предлагает свою поэму читателям. Пролог у поэта выполняет роль присказки, которая в народных сказках в особенности у мастеров-рассказчиков, настраивает слушателей на восприятие самого волшебного повествования. То есть по авторскому замыслу “Руслан и Людмила” – поэма-сказка, и это подчеркивает пролог, который выполняет роль присказки.

Пролог – это и своего рода манифест Пушкина-фольклориста, с которым он выступил в середине 20-х годов, в самом начале работы над своими всем известными сказками. Обратим внимание на то, что идейно и тематически пролог к “Руслану и Людмиле” гораздо шире самой поэмы, которая объявлена как одна из сказок чудесного кота:

... и кот ученый  
Свои мне сказки говорил.  
Одну я помню: сказку эту  
Поведаю теперь я свету...

Пролог можно рассматривать и как самостоятельное произведение (кстати, его так и рассматривают в младших классах школ).

Первое, на что обращаешь внимание, читая пролог, – на мозаичность. Весь сказочный мир дробится на отдельные части-кусочки: каждый такой “кусочек” чрезвычайно яркий и кажется ничем, кроме общей темы, не связан с другим. Кроме того, любой мозаичный рисунок пролога можно расширить, и он превратится в ту или иную сказку.

Мозаичное построение пролога как раньше, так и сейчас привлекает к себе интерес многочисленных художников как профессиональных, так и народных. Почему? А потому, что в нем, в пушкинском прологе, содержится свойственная народному искусству радостная игра цветов и красок. Пушкин именно “нарисовал” в воображении читателя зрительно воспринимаемые образы, “нарисовал” ярко, нарядно. Поэт как бы подчеркнул этим, что сказка для народа праздник такой же, как ярко расписанная игрушка, разукрашенный костюм, искусная вышивка.

На язык живописи легко переводятся многие картины пролога: лес с лешим и русалками, избушка на курьих ножках, выходящие из морских вод витязи, королевич с плененным грозным царем, колдун, несущий по воздуху богатыря, царевна в темнице, Баба Яга в ступе, Кашей, который “над золотом

чахнет”. При этом многие образы пушкинского пролога внешне статичным. **Застыл** в своем истинно эпическом величии дуб, который в устном народном творчестве связан с культовыми ритуалами славянского язычества (образ дуба встречается в народных заговорах; в народных песнях, он становится поэтическим символом, передающим красоту физической силы доброго молодца). **Стоит** избушка Бабы Яги “без окон, без дверей”, русалка **сидит**, царевна в темнице **тужит** и т.д.

Следует обратить внимание и на то, что Пушкин графически (интервалом) отделял первый период пролога от остального текста:

У лукоморья дуб зеленый;  
Златая цепь на дубе том;  
И днем и ночью кот ученый  
Все ходит по цепи кругом;  
Пойдет направо – песнь заводит,  
Налево – сказку говорит.  
(далее следует интервал).

Этим сам поэт подчеркнул особое композиционное построение пролога, это — “пролог в прологе”.

Во втором периоде пролога обращает на себя внимание стремительная смена различных сцен из русских народных сказок, эти сцены быстро сменяют одна другую, их разделяет почти перечислительная интонация (невольно удивишься, познания Пушкина в сказочном эпосе!). Сцены эти утверждают красоту, разнообразие народной сказки, богатство народного вымысла. Идея художественной ценности фольклора вдохновляла Пушкина и к фольклору, его прелести, он приобщает читателя, раскрывая перед ним богатства народной сказки.

Пушкин, как и народные сказочники, изображая картины исполненные чудесного, стремился, чтобы и читатель в это чудо поверил (пусть и условно).

Нельзя не заметить, что первые образы второго периода пролога – леший и русалка – не сказочные. Они пришли из народной демологии, в которой эти ирреальные существа не вызывали сомнения в своей реальности. Русалка и Леший – персонажи быличек жанра несказочной прозы: они такие же, как домовая, водяной, полевик и т.д. Это – фантастические существа, в которые народ свято верил, а потому и сам читатель пролога, как предполагается, в них тоже должен поверить. Так поэтический образ леса с лешим и русалкой и фантастический, и вместе с тем, - реальный по народным представлениям.

И этот “реальный”, по народным понятиям мир, где обитает Леший с Русалкой, незаметно переходит в сказочный:

Там на неведомых дорожках

Следы невиданных зверей. . .

То есть у Пушкина сама сказка как бы возникает не сразу: она словно отталкивается от “реальности”. Пушкин и здесь следует традициям народной сказки. В прологе мы встречаем и “златую цепь” кота, и “злато” над которым “чахнет Кашей”. Это тоже далеко не случайно. Как известно, в народных сказках, в народном творчестве вообще предпочтение отдается именно золотому цвету. Это объясняется тем, что еще древние славяне поклонялись солнцу, с ним было связано и золото, его сияние (известно, что самый распространенный эпитет “золотое” солнце). Солнце – главное действующее лицо в славянской обрядовой поэзии (особенно в масленичной и купальской), оно – источник света и тепла, от него зависит урожай или неурожай, а потому так многочисленны заклинания солнца во время славянских аграрных праздников. Кроме того, и сами эти праздники, как известно, тоже связаны с состоянием солнца (зимнее солнцестояние, весеннее равноденствие, летнее солнцестояние). Глубоко проник образ солнца и в материальную культуру восточных славян. Об этом говорят изделия народных умельцев: узорная ткань, вышивка, кружево и т.д.

Изображение солнца украшало и жилища восточных славян, занимало центральное место на фронте дома. Солнце изображалось и на самых видных местах в доме: окнах, дверях, т.е. своеобразных “ограждениях”, это изображение должно было защитить, “охранить дом”.

В. Виноградов выделил в качестве одного из законов пушкинской художественной системы и принцип симметричного расположения, отражение и варьирование образов и тем в строе литературного произведения [1, 479]. В художественной системе Пушкина, по наблюдениям Виноградова, закономерно выявляется принцип контрастного параллелизма. Так, в прологе поэт контрастно выстраивает положительных и отрицательных героев, соблюдая при этом закон антитезы, обязательной для жанра народной волшебной сказки. Количество положительных и отрицательных героев тоже соответствует народной сказке, как и в ней, Пушкин изображая их, соблюдает художественное равновесие

Завершается пушкинский пролог так же, как и в народной волшебной сказке: поэт использует фольклорный сигнал конца, самую распространенную концовку: “И я там был, мед-пиво пил. . .”. То есть и обрамление пролога соответствует композиции народной волшебной сказки, ее присказке и концовке.

Пушкин, как мы видим, рассмотрев пролог к “Руслану и Людмиле”, глубоко проник в природу народной сказки; он очень точно отразил ее особенности.

И это восхищает и удивляет прежде всего потому, что в то время в России фольклористика еще не выделялась в науке; не приобрела научной направленности и работа по собиранию фольклора, еще не было ни сборников сказок Афанасьева, ни собрания песен Киреевского, ни сборника пословиц Даля, ни многих других замечательных сборников (Рыбникова, Гильфердинга и т. д.). Пушкин же, опередив развитие русской науки о фольклоре, смело ввел народное творчество в литературу, во многом предопределив пути его дальнейшего освоения, По словам Томашевского, в творчестве Пушкина “мы видим тот поворот в отношении к фольклору, который определяет нашу литературу XIX века от предшествующей” [4, 388].

С полным основанием можно сказать, что в развитии традиций народного творчества Александр Сергеевич Пушкин достиг необычайного мастерства, как подлинно великий поэт своего народа.

#### БІБЛІОГРАФІЯ

1. Виноградов В. Стил ь Пушкина. – М., 1944.
2. Пушкин А. Собрание сочинений в 10-ти т., т.3.–М., 1975.
3. Пушкин А. Собрание сочинений в 10-ти т., т.6.– М., 1975.
4. Томашевский Б. Пушкин. Кн. II , -М.–Л., 1061.

#### ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

**Казніна Людмила Олександрівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри зарубіжної літератури та компаративістики Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

*Наукові інтереси:* російський фольклор, фольклорні традиції в творчості російських письменників XIX століття.

## ЖАНРОВАЯ СТРУКТУРА ПОВЕСТИ А. БЕЛОГО “СЕРЕБРЯНЫЙ ГОЛУБЬ”

Сергей ТУЗКОВ

У статті розглядається жанрова структура орнаментальної повісті А.Белого “Срібний голуб”, яка поєднує в собі характерні риси прози та поезії. Відмічено, що близькість повісті А.Белого до поезії виражається насамперед в особливостях організації мовлення (ритмічний початок, метафоризація мовлення, образні лейтмотиви тощо).

The genre structure of A. Belyi’s ornamental story “The Silver Pigeon” which combines the characteristic features of prose and poetry is examined in the article.

It is marked that the proximity of A. Belyi’s story to poetry is being expressed first of all in the peculiarities of the narration organization (rhythmical beginning, metaphorization of speech, pictorial leit-motif).

Во второй половине 1900-ых годов у А. Белого возник замысел трилогии “Восток или Запад”. В ней писатель предполагал осмыслить вопрос о национально-исторической судьбе России, оказавшейся на пересечении двух главных тенденций мирового исторического процесса – “западной” и “восточной”, европейской и азиатской. Взгляд на Россию как на пограничную, “рубежную” страну, – и разделившую, и прочно связавшую два различных жизненных уклада, две сферы существования, – не был нов в начале XX века. Еще со времени первых западников и славянофилов в борьбе или органическом сочетании двух полярных культурных начал – азиатского и европейского – виделись и трагедия России и ее особое предназначение. Для А.Белого этот давний спор после русско-японской войны и революции 1905 года обрел особую актуальность: выход для России он видел в преодолении обеих этих тенденций – и восточной, и западной, – что, по мысли писателя, должно было вернуть страну к национальным истокам, к той почве, на которой созидалась ее культура и в допетровский, и даже в домонгольский период. Попытку художественной реализации этой концепции А. Бельи предпринял в повести “Серебряный голубь” (1909) и романе “Петербург” (1911–1913), которые многочисленными исследователями единодушно признаются лучшими произведениями в его дореволюционном творчестве. При этом повесть “Серебряный голубь” – первая часть задуманной трилогии – отразила преимущественно восточное, иррациональное начало, а роман “Петербург” – противоположное, западное, рациональное начало.



Заключительная часть – “Невидимый Град” – книга, в которой должны были быть указаны пути к разрешению конфликта между рациональным Западом и иррациональным Востоком, не была издана, так что трилогия осталась незавершенной.

Принято считать, что повесть “Серебряный голубь”, как ни одно другое произведение А. Белого, соединила в себе глубоко интимные переживания писателя с обобщениями самого широкого историко-культурного плана. Действительно, подобный сплав личного опыта и глобальных проблем века, его “проклятых” вопросов, являясь приметой символизма, особенно показателен именно для этой повести А. Белого. Сюжетно “Серебряный голубь” примыкает к многочисленным произведениям 1900-х годов, трактующим вопросы взаимоотношения народа и интеллигенции. Герой повести московский студент Петр Дарьяльский, прототипом которого многие современники и позднейшие исследователи считали автора, “силится преодолеть интеллигента в себе в бегстве к народу” [2, 190]. Он расстается с привычным для себя образом жизни, со своей невестой и поступает в работники к столяру Кудярову, руководителю тайной секты “голубей”. Таинственные чары Кудярова и страстное влечение к “духине” “голубей”, рябой бабе Матрене, чудовищной и притягательной одновременно, порабащают Дарьяльского. Однако опьянение “голубиным” мистическим экстазом неизбежно приводит его к трагическому концу: “голуби”, убедившись, что Матрена не сможет родить от Дарьяльского “духовное чадо” (а именно с этой целью он был завлечен в их сообщество), и боясь разоблачения секты, убивают его. Такова сюжетная схема повести “Серебряный голубь”, отличающейся, при всем ее “символизме”, необычайной для А. Белого “реалистичностью”: здесь рельефно запечатлен крестьянский, городской и помещный бытовой уклад, подробно воссозданы психологические мотивы поведения героев.

Повесть А. Белого написана в форме “орнаментальной” (неклассической) прозы, совмещающей в себе характерные черты прозы и поэзии [4, 29–30].

Структурная связь с поэзией определилась на самом раннем этапе развития орнаментальной прозы, и именно она позволила осознать орнаментальную прозу как нечто качественно отличительное от классической прозы. Однако следует учитывать, что близость орнаментальной прозы и поэзии выражается прежде всего в специфическом характере слова и в особенностях организации повествования. При этом, как справедливо отмечает Н.А.Кожевникова, “приближение ритма прозы к стихотворному ритму – явление не обязательное, хотя и встречающееся в орнаментальной

прозе” [3, 56]. Основа организации повествования в орнаментальной прозе – повтор и возникающие на его основе сквозная, словесная тема и лейтмотив.

В повести А. Белого повторяются не только определенные слова, но и слова одного смыслового плана, отдельные предложения, образы, целые сцены. Повествование организуют сходные и контрастные внутренние словесные темы и лейтмотивы, которые создают его единство. Как и в лирическом стихотворении, развитие этих тем может исчерпываться внутри небольшого отрывка (напр., абзаца): “Солнце стояло уже высоко; и уже склонялось солнце; и был зной, и злой был день; и днем тускло вспотело тусклое солнце, а все же светило, но казалось, что душит, что кружит голову, в нос забирается гарью, простертою не то от изб, не то от земли, перегорелой, сухой: был день, и злой; и был зной, когда судорожно сжимается сухая гортань: пьешь воду в невыразимом волнении, во всем ища толк, а томная, тусклая пелена томно и тускло топит окрестность, а окрестность – вот эта овца и вон та глупая баба – без всякого толка воссядут в душе, и, дикий, уже не ищешь смысла, но ворочаешь глазами, вздыхаешь. А злые мухи? Вздохом глотаешь злую муху: звенят в нос, в уши, в глаза злые мухи! Убьешь одну, воздух бросит их сотнями; в мушиных роях томно тускнеет сама тоска” [1, 64–65]. Однако это лишь один из частных принципов организации повествования. Как правило, одни темы, организуя небольшой контекст, затухают, другие продолжают развиваться, перекликаясь с последующими частями текста (проблемы “почвы” и “культуры”, противопоставление народной поэзии и античности: “...вместо строчек из Марциала, неожиданно для себя, он стал насвистывать: “Гоо-дыы заа Гаа-даа-мии праа-хоо-дят гаа-даа... Паа-гии-б я маа-льи-шка, паа-гииб наа-всии-гда” [1, 41], сочетание “бесовского” и “ангельского”, “голубино” и “ястребиного” в народной душе и др.).

Лейтмотив у А. Белого – это и характерный “сопроводительный” штрих портрета, речи, поведения персонажа. Так жизнь Дарьяльского целиком определяет “борьба излишней оглядки слабосилья с предвкушением еще не найденной жизни поведенья”, бросающая его в “хаос, безобразие жизни народа” [1, 152]; в облике Кати постоянно подчеркиваются детские (“детское сердце”), в облике Матрены одновременно притягательные (“голубиные”) и отталкивающие (“ястребиные”), а в облике Кудеярова половинчатые (“поллица”, “смесь свинописи с иконописью”, заикание) черты, которые по мере развития повествования приобретают дополнительные оттенки и выстраиваются в единую линию. В результате возникают переклички не только внутри замкнутых фрагментов текста, но и между разными фрагментами, отстоящими друг от друга на большом расстоянии. В то же время образы героев А. Белого подвижны, зыбки, лишены резких контуров, подвержены

различного рода трансформациям. Их характеризует, в первую очередь, не столько внешний портрет (он скуп, иногда схематичен: какой-нибудь отличительный штрих, жест, манера говорить и т.п.), сколько содержание и образ мысли.

Одной из композиционных особенностей орнаментальной повести А. Белого является ее двуплановая (“символическая”) структура: за планом стилизованного быта скрыт план мистический. В жанрово-композиционной структуре произведения это находит выражение как в одновременном, совмещенном параллелизме этих планов, так и в параллелизме последовательном. Основные темы повести, в том числе и главная — судьба России — отражаются в мистическом плане, который несет основную сюжетную нагрузку.

А. Белый рассматривает Россию как центр борьбы восточных и западных сил. Даже географические понятия наполняются в повести символическим смыслом: в центре России находятся село Целебеево и усадьба Гуголево; село лежит к востоку от усадьбы, усадьба — к западу от села. Соответственно, жители села символизируют восточное, а обитатели усадьбы (семья Тодрабе-Граабен) — западное начало. Дарьяльский же мечется между селом и усадьбой, между Востоком и Западом. В результате в мистическом плане повести Россия предстает в нескольких ипостасях: с одной стороны, квинтэссенцией русского, по А. Белому, является мистико-эротическая секта “голубей” в лице ее “духини” рябой бабы Матрены; а с другой стороны, Россию символизирует воспитанная на дворянской (а, следовательно, западной) культуре невеста Дарьяльского Катя с “девичьим раненым сердцем” — и это, очевидно, главная ее ипостась.

Вместе с тем Россия с ее “подлинной”, “не сказавшейся” тайной в повести “Серебряный голубь” противопоставляется как Западу: “Много есть на западе книг; много на Руси несказанных слов. Россия есть то, о что разбивается книга, расплывается знание, да и самая сжигается жизнь; в тот день, когда к России привьется запад, всемирный его охватит пожар: сгорит все, что может сгореть, потому что только из пепельной смерти вылетит райская душенька — Жар-Птица” [1, 302], так и Востоку: “...ужас, петля и яма: не Русь, а какая-то темная бездна востока прет на Русь” [1, 340], — т.е. через проекцию на Россию А. Белый бессодержательные формы Запада противопоставляет бесформенному содержанию Востока, голую логику — беспорядочной мистике. Этот дуализм, стремящийся к монизму, призван ликвидировать Петр Дарьяльский — он одинаково подвержен влиянию восточных и западных сил.

Характерно, что спор Востока и Запада в душе героя повести А. Белого отражается в соответствующем изменении тональности стиля повествования,

в котором превалируют то фольклорные, то литературные черты. Уже в завязке этого своеобразного стиливого конфликта, развивающегося параллельно конфликту событийному, – в эпизоде первого столкновения Дарьяльского с Матреной, задается модель “заражения” интеллигентского сознания героя образами народно-поэтической речи и выявляется механизм этого “заражения” – вторжение в его сознание чужой воли (а вместе с ней – чужого слова): “Рябая баба, ястреб с очами безбровыми, но нежным со дна души она восходила цветком, и не вовсе грезой, или зорькой, или медвяной муравкой, а тучей, бурей, тигрой, оборотнем вмиг вошла в его душу и звала... Так думал Дарьяльский – не думал, потому что думы без воли его совершались в душе” [1, 40]. Матрена как бы околдовывает, усыпляет Дарьяльского, и это состояние героя передается как погружение его сознания, представленного в повести, как правило, в формах несобственно-прямой речи, в стихию фольклорной стилизации: “Ночь. Пусто и чутко кругом; вдали – гики; ждет-пождет в дупле Матрену Дарьяльский; ее нет; катится ясный месяц по небу; издали птица болотная голос подаст, и потом притаится надолго: протекают минуты, как вековечные веки; будто не ночь исполнилась в небеси, а сама человеческая жизнь, долгая, как века, краткая, как мгновенье... Люба, милая люба, что ж ты нейдешь?...” [1, 317–318].

Когда же Дарьяльский сбрасывает с себя “восточное” оцепенение и в нем просыпается “западная”, интеллигентская рефлексия, то в его внутренних монологах – и в граничащем с ними, подхватывающем их интонации “авторском” повествовании – начинает господствовать литературная речь. Так, в третьей главе, в которой действие переносится в Гуголево, повествование переполнено реалиями западной культуры: по контрасту с реалиями, связанными с народной жизнью, здесь возникают специфические, редко употребляющиеся в повседневности имена и понятия: Эккартгаузен, Расин, Вилламовиц-Меллендорф, Бругманн, жук Аристофана, мистический анархизм и т.п. Однако к концу главы “восточное” начало в сознании Дарьяльского опять возрастает. Уход героя из усадьбы – “туда на восток в беспутство” – сопровождается новой волной фольклорных мотивов: старый дом навсегда прощается с ним словами народных причитаний (“Я ли дни твои не покоил...”); чувствам героя созвучны слова “жестокого романса”, доносящегося до него из тьмы ночных полей (“Зачем ты, биизуумная, гуубишь таво, кто увлекся тобой”); в ночи его обступают персонажи народной демонологии – баба Маланья (зарница) и раскоряка... [1, 187–190].

Конфликт Востока и Запада отражен и в столкновении интонаций различных персонажей, борющихся за душу Дарьяльского: аналитической речи барона Тодрабе-Граабен с мистическими поучениями столяра

Кудеярова, теософской лексики Шмидта – с духовными стихами-заклинаниями “голубей”. Наибольшего напряжения конфликт достигает к концу шестой главы, после попытки барона убедить Дарьяльского в фантазмагорической природе его увлеченности Матреной и вернуть его в Гуголево, в лоно европейской культуры: “Проснитесь, вернитесь обратно... На Запад: там ведь Запад. Вы – человек Запада...” [1, 335]. И хотя герой сначала отвергает его доводы, причем делает это в “восточной”, безрассудно-экстатической форме: “Отыди от меня, Сатана: я иду на восток” [1 335], – именно благодаря увещаниям барона он начинает сознавать неистинность и гибельность избранного пути: пробудившееся сознание подсказывает, что секта, в которую он втянут, – “не Русь – а темная бездна Востока”, что Матрена – не “голубица”, а “звериха”, а в облике духовного пастыря секты столяра Кудеярова иконопись смешана со “свинописью” [1, 338–348].

В последней, седьмой главе, когда сознание Дарьяльского окончательно вырывается из-под власти восточного начала, фольклорная стилизация не появляется на поверхности повествования. Тревожные внутренние монологи главного героя и практически сливающиеся с ними авторские лирические отступления (“Вечер осенний! Хорошо ли ты помнишь, как он бывает тих...” – [1, 381–383]; “Бледные, бледные, бледные лица – знаете ли вы их?...” – [1, 399–400]; “Разве в такие минуты о чем-либо думают?...” – [1, 402] и др.) до самого конца повести сохраняют устойчивый подчеркнuto литературный характер.

Переходы от одной повествовательной манеры к другой в повести А. Белого обусловлены еще и тем, что поэтическая система “Серебряного голубя” в целом сориентирована на прозу Н. Гоголя. Приметы воздействия прозы Н. Гоголя в “Серебряном голубе” всепроникающи и реализуются на разных уровнях повествования – от звуко-смысловой организации текста до создания собственных имен персонажей по гоголевской модели; многообразно используются специфически гоголевские стилевые приемы: читателю нетрудно соотнести те или иные фрагменты повести А. Белого с хрестоматийно известными лирико-патетическими монологами из “Вечеров на хуторе близ Диканьки” или “Мертвых душ”, а сюжетные коллизии бытового плана “Серебряного голубя” – с гротескными фигурами и положениями из “Миргорода” и т.д. Многие фрагменты повести А. Белого представляют собой откровенные вариации на гоголевские темы, а отдельные персонажи и ситуации воспринимаются как вариации гоголевских мифологических первообразов: генерал Чижиков воспринимается как ироническая трансформация гоголевского Чичикова; Катя Гуголева (ее фамилия и название имени – Гуголево – рождается из фонетического сходства с фамилией Гоголя) ассоциируется с Катериной из “Страшной мести”; столяр Кудеяров – с

Колдуном из этой же повести, а Дарьяльский – и с Колдуном (он наделен такими атрибутами этого гоголевского героя, как “красная рубаха” и “глаза – уголья, прожигающие душу дотла”), и с жертвой Колдуна.

Подобно гоголевским “Вечерам на хуторе близ Диканьки” повествовательная система “Серебряного голубя” вбирает в себя элементы сказа. Тем не менее вряд ли есть веские основания говорить о сказовой форме “Серебряного голубя”. Повесть А. Белого лишь имитирует сказ, что подчеркивается вводом особой фигуры рассказчика, который живет в сфере стилизованного быта: ему известно то, что знают все, по крайней мере все люди его круга; он, подобно миргородскому обывателю, проявляет широкую осведомленность в местных делах и отношениях семейно-бытового порядка, но отмечает только те явления, которые лежат на поверхности и, в отличие от гоголевского рассказчика, определенного социального статуса не имеет. По сути, в “Серебряном голубе” А. Белый использует несколько сказовых масок: село Целебеево описывает сельский рассказчик, своего рода целебеевский Рудый Панько: “Славно” село Целебеево, подгородное; среди холмов оно да лугов; туда, сюда раскидалось домишками, прибранными богато, то узорной резьбой, точно лицо заправской модницы в кудряшках, то петушком из крашеной жести, то размалеванными цветиками, ангелочками... Славное село! Спросите попадью: как приедет, бывало, поп из Воронья (там свекор у него десять годов в благочинных), так вот: приедет это он из Воронья, снимет рясу, облобызает дебелую свою попадьиху, оправит подрясник, и сейчас это: “Схлопочи, душа моя, самоварчик.” Так вот: за самоварчиком вспотеет и всенепременно умилится: “Славное наше село! А уж попу, как сказано, и книги в руки; да и не таковский поп: врать не станет...” [1, 31–32]; уездный город Лихов – горожанин, отчасти напоминающий рассказчика-хроникера в “Бесах” Ф. Достоевского: “...обитатели богоспасаемого сего городка вели образ существования своего между двумя, так сказать, безднами: бездной пыли и бездной грязи; и все делились – на любителей грязи и любителей пыли – все без исключения... выражение богоспасаемый применимо к городу Лихову, скорей, как риторическая форма для украшения: откровенно говоря, Лихов был город, неспасаемый, так сказать, никогда, никем и ничем: истребляемый, наоборот, желудочными болезнями, поварями, пьянством, развратом и скукой...” [1, 95–96]; дворянскую усадьбу – представитель барской среды, явно учитывающий опыт повествователей из “усадебных” повестей И. Тургенева: “Евсич!.. Где есть лакей, подобный ему: точь-в-точь лакей! Вообразите себе лакея: времена уж не те; и лакей, можно сказать, с давних пор упраздняется вовсе; сошел лакей на нет; а если где еще он проживает, так, наверное, ему много лет; по теперешним временам одряхлел лакей, и коли

придет вам охота настоящего завести лакея, так непременно ищите себе старика; всякий же, кто помоложе, тот, значит, уже не лакей, а вор, либо хам; если же и не хам, то – знаете ли кто он? – он – независимый человек: усики там себе, либо бородку какую отпустит или по-американски усы обстрижет и величает себя “товарищем“, а не то прямо “гражданином“; и, помяните мое слово, – году не проживет такой лакей: возьмет, да и сбежит служить в ресторан, либо в веселое питейное заведение...“ [1;130-131]. При этом разные сказовые маски повествователя иногда сталкиваются в пределах одного абзаца или даже одного предложения.

Следует отметить, что сказ в “Серебряном голубе” совмещается с повествованием, в котором непосредственно проявляется авторское начало. События бытового плана повести А. Белый описывает, скрываясь под маской то одного, то другого рассказчика с ограниченным кругозором, широко используя приемы иронической и сатирической деформации действительности; когда же речь заходит о мифопоэтической сущности явлений мистического плана, он прибегает к “авторскому” повествованию, которое, в свою очередь, во многом стилизовано под Н. Гоголя (обращения к читателю, риторические вопросы и восклицания, лирические отступления и т.п.). При этом преобладающее слово в повести А. Белого остается за повествователем, который близок автору, т.е., несмотря на использование сказа, А. Белый явно тяготеет к монологическому типу повествования.

Одной из особенностей орнаментальной прозы является то, что “она не стремится к адекватности изображаемой действительности”, а “отражает мир подобий, соответствий, взаимных переходов одного в другое” [3, с. 58]. Отсюда формальная двойственность, соединение реального и отраженного в повести А. Белого: ассоциации, метафоры, метонимии, наконец, слова-символы. Отсюда и стремление к затрудненной форме, выразившееся в пристрастии к разнообразным инверсиям, столь характерным для А. Белого (“...баба рябая с песней тихой, с песней жалобной” [1, с. 71 и др.], в необычном употреблении многих знаков препинания (и в столь же необычном их отсутствии в необходимых случаях), в особенном построении громадных по величине и сложнейших по составу предложений и т.п. Резкое своеобразие стилевой манеры А. Белого (ритмическое начало в прозе, соединение объективных и субъективных ракурсов повествования, метафоризация речи, обилие образных лейтмотивов, разнообразие словесно-речевых систем — “литературной”, сказовой, стилизованной, прихотливость интонационно-синтаксических рядов и т.д.) создает в “Серебряном голубе” отчетливое преобладание образа и слова над сюжетом, что впоследствии стало принципиальным конструктивным элементом в русской орнаментальной

прозе, возникшей в значительной мере благодаря усвоению творческого опыта А. Белого.

#### **БІБЛІОГРАФІЯ**

1. Белый А. Серебряный голубь.— М., 1989.
2. Андрей Белый: Проблемы творчества: Статьи, воспоминания, публикации.— М., 1988.
3. Кожевникова Н. А. Из наблюдений над неклассической («орнаментальной») прозой // Известия АН СССР. Сер. лит. и языка.— М., 1976.— Вып.1, Т.35.
4. Новиков Л. А. Стилистика орнаментальной прозы А. Белого.— М., 1990.

#### **ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА**

**Тузков Сергій Олександрович**— кандидат філологічних наук, доцент кафедри зарубіжної літератури та компаративістики Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

*Наукові інтереси:* проблеми типології й поетики російської повісти початку ХХ століття.



## ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ РАССКАЗОВ И. ШМЕЛЁВ 1910-ых годов

Татьяна КАПИТАН

У статті аналізується жанрова структура оповідань І.Шмелёва “Ляклива тиша” та “Вовчий перека́т”. Відмічено такі особливості, як послаблена сюжетність, переважання побутових описів, об’єктивна манера оповіді, лаконізм.

The genre structure of I. Shmelyov’s short stories ‘Fearful Silence’ and the ‘Volchiy Perekat’. One should point out such peculiarities as fading plot qualities, the prevalence of everyday scenery descriptions, an objective narrative manner, laconicism.

Творчество И. Шмелёва отчётливо делится на два периода: до- и послереволюционный. Но хотя свои лучшие произведения – “Богомолье” / 1931–1948/ и “Лето Господне” /1934–1948/, совершенно удивительные по поэтичности, духовному свету, драгоценным россыпям слов – он написал в эмиграции, среди его произведений 1910-ых годов также немало достойных войти в “золотой фонд” русской литературы: повести “Человек из ресторана” /1911/, “Росстани” /1913/, “Неупиваемая чаша” /1918/, рассказы “Пугливая тишина” /1912/, “Волчий перека́т” /1913/, “Забавное приключение” /1916/ и др. Тем не менее в дореволюционной критике за И. Шмелёвым прочно укрепилась репутация “бытописателя”, связанная с попытками ограничить значение даже таких его произведений, как повесть “Человек из ресторана”, лишь обилием любопытных бытовых подробностей. Обвиняя И. Шмелёва в поверхностном “бытовизме”, некоторые критики не принимали и характерную для большинства его произведений внешнюю беспристрастность и объективность повествования, лишённого зачастую даже малейшего намёка на авторское вмешательство, а следовательно и ярко выраженной идеи: мнение о И. Шмелёве как о писателе бестенденциозном было в свое время широко распространённым /рец. А. Ожигова, М. Левидова, А. Бурнакина и др./ . Справедливости ради следует отметить, что существовала и иная точка зрения, выраженная в статьях Н. Коробки, В. Львова-Рогачевского, А. Дермана, которые утверждали, что творчество И. Шмелёва шире заурядного “бытовизма”, что оно несёт в себе глубокое содержание, не сводимое к простому воспроизведению деталей быта.

Однако мнение, что в большинстве своих произведений 1910-ых годов И. Шмелёв оставался поверхностным “бытописателем”, всё же ещё долго

преобладало [2, 163]. Поэтому очень важно подчеркнуть, что быт не являлся для И. Шмелёва самоцелью, – с присущей ему образностью и вместе с тем очень точно он оценивает эту черту своего творчества в письме к Л. Андрееву: “... как бы я не взлетел, я не оторвусь от земли... везде стараюсь болюще в душе тащить через осязаемые, видимые, простые и близкие формы... Отсюда через “быт”, через бытие типичное, родное. Конечно, я не ищущу быт как только быт... Солнце я люблю – ну и предпочту везде его отражение, пусть даже в луже от лошадей, чем в гастрономической трапезе. Ибо лужа может быть искусством, а трапеза никогда. Но, конечно, лужу я не потащу, как только лужу, через свою душу” [4, 133]. На наш взгляд, в произведениях 1910-ых годов И. Шмелёв следует чеховским принципам отражения действительности: за бытовыми подробностями кроется глубокое содержание, – говоря словами А. Чехова, “люди обедают, только обедают, а в это время слагается их счастье и разбиваются их жизни”.

Таким образом, цель И. Шмелёва прежде всего показать реальную действительность, а уж затем искать в ней “скрытый смысл”. Отсюда стремление выявлять смысл, “подоплёку” жизни вне фабулы. Не случайно И. Шмелёва от большинства его современников, в первую очередь от А. Куприна, А. Серафимовича, В. Вересаева, отличает ослабленная сюжетность произведений. При этом следует подчеркнуть, что требование бессюжетности для И. Шмелёва было связано с мыслью о внешней простоте и обыкновенности жизни, а внешняя обыкновенность жизни – с её внутренней многосложностью. Как отмечает М.М. Дунаев, в произведениях И. Шмелёва отчётливо выделяются два плана: внешний, бытовой, и внутренний, отражающий истинную сущность жизни, – “писатель показывает жизнь как бы разделённой надвое: на видимое, каждодневное существование человека в сфере социальной обыденности и на жизнь духовную, которая почти никак не обнаруживает себя [2, 167].

Порою жизнь “внешняя” и “внутренняя” существуют у И. Шмелёва в рамках одного произведения обособленно друг от друга, развиваясь параллельно и почти не соприкасаясь. Характерный пример – рассказ “Пугливая тишина”. Пересказать его содержание непросто, – автор изображает помещичью усадьбу и жизнь её обитателей, но по мере развития действия ничего особенного как будто не происходит: в центре внимания писателя – человеческие характеры, отношения, тонко подмеченные нюансы поведения, повествование распадается на отдельные эпизоды, – а по сути, заурядные бытовые зарисовки:

– корнет Павел Николаевич телеграммой сообщает отцу о своём приезде: “Началось к ночи, когда в усадьбе ложились спать. Залаял чуткий Бушуй, и

садовник Прокл услышал топот в аллее, лошадиный храп и чужой голос: “Телеграмма!” [1, 243];

– на площадке под наблюдением фрейлин играют дети: “На площадке играли Лили и Мара... Они были маленькие, как большие куклы, светловолосые и голоногие, в лёгких рубашечках-безрукавках, тёплые, солнечные. У них были чистые, как лесные ручьи, глаза, с синевой неба, и смотрел из глаз этих светлый, непотревоженный мир. И в топотанье ног по песку, и в голосах было лёгкое, как у птиц, и пахло от них солнцем и ветерком, как пахнут птицы” [1, 244, 245-246];

– корнет прогуливается по двору усадьбы: “Думая о своём и тревожно насвистывая, он прошёл в сад... В задумчивости он остановился на площадке... Прошёл в молоденькую берёзовую аллею за вишняком...” [1, 251-252];

– Нюта кормит в хлеву свиней: “С сдержанным хрюканьем они ожидали, что вот та, которая по несколько раз в день одна приходила к ним, даст им сейчас пошла. Неповоротливые и слепые, с заплывшими мордами, на которых, казалось, уже не было глаз, они очень зорко следили за всеми её движениями” [1, 254] или пугает в вишняке воробьёв: “Посыпало треском и щёлканьем, и из сада точно вытряхнули серую простыню” [1, 244];

– работает в саду Прокл: “Старый Прокл ходил в вишняке, собирая с сучьев янтарную накипь. Тихо было в аллее, и в вишняке было тихо, и слышалось старческое побряхтыванье...” [1, 252];

– вся семья пьёт чай на террасе: “Молча и напряжённо пили праздничный чай на террасе” [1, 258];

– корнет стреляет в малиннике дроздов: “Корнет стоял на площадке, расставив ноги, и ждал, когда посыплет треском и щёлканьем. Грозил пальцем суетливо-услужливой Нюте. Уверенно наводил, и серенькие комочки сыпались в траву, а синеватый полог вытягивался и таял” [1, 261];

– резаки колот свиней: “Раздраженные борьбой, визгом и запахом крови, которая уже не просачивалась в напитавшуюся землю, а текла струйками от одного большого пятна с алым отблеском, резаки один за другим били под левую лопатку...” [1, 267];

– корнет флиртует попеременно с фрейлен: “Он с кем-то столкнулся на боковой дорожке, услышал: “Ах!” – узнал голос фрейлен. “Маленькая”, – обнял за плечи и прижал...” [1, 267] и Нютой: “Поставил крынку на подоконник и вдруг, быстро закинув руку, обнял девочку. Она рванулась, но сильная рука не пустила её. Стоя в сырой, полной росы крапиве, он смотрел в детское испуганное лицо, на маленькие побелевшие губы, прижимал и говорил тихо-тихо: “Ну, что? Ну, чего боишься?.. А?.. Маленькая... Я тебе ничего не сделаю...” [1, 272].

На первый взгляд, объединяет эти, казалось бы, разрозненные бытовые зарисовки чисто внешний фактор – приезд Павла Николаевича, озабоченного необходимостью срочно заплатить по банковскому векселю тысячу рублей, но на самом деле описываемые события группируются вокруг единого смыслового центра: все составляющие рассказ эпизоды автор выстраивает в единую линию посредством контрастного противопоставления мелкой и суетной жизни обитателей усадьбы и иного, невидимого, истинного, духовного существования человека. Психологические характеристики героев произведения, как всегда у И. Шмелёва, складываются из, казалось бы, неочевидных, но вместе с тем очень точных деталей. При этом автор избегает давать какие-либо прямые оценки персонажам, постоянно используя приём косвенной характеристики, суть которого состоит в том, что писатель изображает своих героев через восприятие других персонажей, передаёт те впечатления, которые тот или иной герой производит на других (напр., Николай Степаныч о корнете: “...молодчик, который, изволите видеть, ка-ва-ле-риста изображает... на отцовской шее!” [1, 244]; Прокл о корнете: “Эк зад-то наел, мать честная!..” [1, 258] и т.п.). Это позволяет не только (а часто и не столько/заострить, яснее увидеть те или иные черты воспринимаемого лица, но и /иногда в большей степени) охарактеризовать лицо воспринимающее. Такое одновременное освещение героя “извне” и “изнутри” приводит к объективно верному его изображению.

Так, известие о приезде сына не только не радует отца, но, напротив, едва его не убивает (“Уехал нарочный, а в доме ещё шумели. Потом Прокл рассказывает: “Беда как расстроился... Капли давали...” Прибежала на кухню горничная с тарелкой: “Льду велят скорей... У барина опять в голову стукнуло...” [1, 243]). Реакция для читателя непонятная: дело в том, что ему ещё не известна причина приезда Павла, а отец уже знает: он будет просить денег! Читатель вводится прямо в гущу событий так, как если бы события развёртывались сами на его глазах, – в этом яркая особенность повествовательного стиля И. Шмелёва, который, как удачно отметил И. Ильин, – чьи труды, несомненно выделяются из обширного списка работ о творчестве писателя, – приковывает к себе читателя с первых же фраз: “Он не проходит перед нами в чинной процессии и не бежит, как у иных многотомных романистов, бесконечным приводным ремнём. Мало того, он не ищет читателя, не идёт ему навстречу, стараясь быть ясным, “изящным”, “увлекательным”. Он как будто даже не обращает внимания на читателя – говорит мимо него, так, как если бы его совсем и не было. Читатель мгновенно чувствует, что здесь не в нём дело, что он “не важен”: с ним не заговаривают (“любезный читатель!”), как бывало у Тургенева; его не заинтриговывают,

как у Лескова; его не поучают, как любил Л.Н. Толстой; ему даже не повествуют, как делал Чехов. – Нет, при нём что-то происходит, и ему вот случайно посчастливилось присутствовать...” [3, 147].

Изначальная ситуация в рассказе И. Шмелёва проясняется постепенно и как бы без участия автора: “проявление” текста осуществляется в воображении читателя, функцию проявителя выполняет стиль, – вполне оценить его прозу можно лишь при условии настороженно-бережного, активного чтения, приближающегося к сотворчеству. Описывая внутреннее состояние Николая Степаныча на утро следующего дня после получения телеграммы (“К чаю Николай Степаныч вышел хмурый и жёлтый. Оглянул с террасы вишняк с тучей воробьёв, фыркнул и сказал к двери: “Не знаю, чего у нас больше, – вишен или воробьёв?!” [1, 243]), И. Шмелёв уже вводит косвенным образом мотив скупости в его самохарактеристику, а брошенная им в сердцах фраза, что “только дураки посылают телеграммы, когда лошадей на станции сколько хочешь. Корнетская подлая замашка!” [1, 244], содержащая прямой упрёк сыну в излишней расточительности, – не только лаконично (и вместе с тем исчерпывающе!) характеризует образ жизни корнета, но и даёт ещё одно косвенное указание на скупость Николая Степаныча как определяющую черту его характера. Решение продать свиней, чтобы спасти сына (“Под судом меня не увидите...” [1, 260]) приходит импульсивно и действует на душу Николая Степаныча очищающе (“Стало всем так легко, что Николай Степаныч даже сам ходил потрясти пугалки, разыскивал воробьиный наклёв и шутил: “Каковы каналы!” [1, 260]), но по закону компенсации (“принцип маятника”) присущая ему скупость берёт верх: в конце концов он все свои силы отдаёт борьбе с воробьями – лейтмотивная деталь, подчёркивающая мелочность его характера: “В полном солнце дремал вишняк, вспугиваемый неумолкающим сухим треском. Николай Степаныч решил принять наконец меры. Вызвал “негодную лентяйку” и строго-настроено наказал заниматься только одним делом – пугать воробьёв. А сам сидел на террасе и наблюдал. И когда замечал, что опять налетают с тополей, высовывал закутанную в мокрое полотенце голову через пуганую листву хмеля и сердито кричал: “Ну?!” [1, 274].

Следует отметить, что приём косвенной характеристики героев широко применяется И. Шмелёвым на протяжении всего повествования, как бы подменяя авторский комментарий. В свою очередь, использование несобственно-прямой речи, органически сливающейся с авторским повествованием (“Корнетская подлая замашка” – с. 244 и др.), способствует не только усилению выразительности, но и помогает писателю, с одной стороны, глубже проникнуть в психологию и переживания героя, характер

которого раскрывается “изнутри”, а с другой стороны, за счёт устранения из повествования прямого авторского голоса и сближения точек зрения героя и автора придать мыслям, настроениям, переживаниям героя объективный характер.

Пожалуй, центральное место в рассказе “Пугливая тишина” занимает эпизод, связанный с колкой свиней – не случайно, для него отводится целых три главы (VII–IX), но ключевую роль в понимании символического смысла рассказа, на наш взгляд, играет соотносящийся с ним фрагмент из четвертой главы, где описывается “жизнь– не жизнь”, а скорее существование свиней (“Как огромные, налитые салом, зыбкие колбасы лежали они по шести в двух стойлах, уткнув широкие розовые пятаки в подстилку или бока соседей... Эти колбасы, эти розовые туши, равные в плечах и задах, за всю свою недолгую жизнь видели только светлые куски отдушин, бока и спины и золотые полосы, протягивавшиеся над ними. Ждали одного только, что вот отодвинется тёмная стена, и будет новый, большой и светлый кусок, кусок неба, которого они не знали, и придёт та, которой они по-своему радовались. Эта звонкая и весёлая, которая прикрикивала на них, болтала и напевала, шлёпала по спине, почёсывала за ушами, прыгала и вертелась, плескала пойло и наливала полные корыта... А за тёмной стеной шла светлая божья жизнь, незнакомая жизнь, откуда иногда налетала золотенькая пчёлка, металась в прокисшей полутьме и опять уносилась со звоном в светлый пролёт двери” [1, 254 255]), вызывающее прямые ассоциации со столь же пустым, ничемным существованием (не жизнью!) обитателей усадьбы. Писатель как будто вводит читателя в своеобразный обман: предлагает ему заурядную бытовую сценку, которая в конечном счёте оборачивается символическим отображением всей жизни.

Особую роль для понимания авторской позиции в рассказе И. Шмелёва играют многочисленные пейзажные зарисовки. Природу И. Шмелёв изображает несколькими штрихами – по-чеховски, но вместе с тем всесторонне, в неисчерпаемом богатстве красок, запахов, звуков (“Как осыпанный кровавым градом, ширился и тянулся к земле вишняк. Млел в тишине и солнце. Вспыхивало в нём загорающимся рубином, трепетным и сквозным, и чёрным глянец начинающих попевать вишен...”; “А солнце начинало коситься за вишняк, и на площадку стали дотягиваться остренькие синеватые тени. Запахло цветами. Табак и ночная красавица как будто только сейчас проснулись от треска, приоткрыли белые глаза и стали дышать” [1, 252, 248]). Для обитателей усадьбы красота природы как будто открыта, но они, всецело поглощённые бытом, её не замечают; на этом И. Шмелёв постоянно акцентирует внимание читателей: “Ещё утром распустился красный мак на круглой клумбе, понежился до полудня и осыпался,

потревоженный пчёлами и никем не замеченный...”; “А чижи за окном шумно радовались ясному дню, но корнет не слышал их. До них ему не было никакого дела, также как и им не было ни малейшего дела до того, что этому вот корнету, доброму и красивому малому, очень нужна тысяча рублей...” [1, 244, 249]. Таким образом, идеал писателя – апофеоз “живой жизни”: жизнь среди природы, в близости к ней, к её первозданной мудрости, – то, в чём он видит смысл истинного человеческого существования, оказывается недоступным для героев рассказа “Пугливая тишина”. И в этом, по мысли писателя, – трагедия современного человека.

Бытовые описания в эпическом тоне с некоторой склонностью к сентиментальному лиризму преобладают и в одном из лучших рассказов И. Шмелёва 1910-ых годов – “Волчий перекал”, где, может быть, нагляднее, чем в других произведениях писателя этого периода, проявляется общая особенность его творческой манеры – умение на конкретном бытовом материале ставить нравственно-философские вопросы о смысле жизни, о назначении человека и т.п., как и в рассказе “Пугливая тишина”, здесь все средства художественного изображения: описания быта, пейзажа, широкое использование повторяющейся детали-доминанты, сама форма повествования – подчинены раскрытию внутреннего мира героев. При этом авторский комментарий практически отсутствует, – писатель нигде открыто не высказывает свою точку зрения, не показывает своего отношения к изображаемому. автора как бы нет: читатель остаётся наедине с героями и событиями.

Лежащий в основе композиции рассказа “Волчий перекал” принцип параллелизма, в свою очередь, подчёркивает объективность авторской позиции: писатель строит повествование таким образом, чтобы читатель имел возможность сопоставить образ жизни и мироощущение главных героев рассказа, а затем “самостоятельно без авторского вмешательства” прийти к мысли о драматической разъединённости между творческой интеллигенцией и простым народом – к которой, собственно говоря, и сводится содержание рассказа И. Шмелёва. Писатель не пытается обнаружить истоки этой, по его мнению, трагической для судеб России разъединённости; не склонен он и давать рецепты выхода из кризисной ситуации, чреватой гибельным для общества расколом, – И. Шмелёв “пишет Россию”, его цель – осмысление быта.

Рассказ “Волчий перекал” состоит из трёх глав: в первых двух главах речь идёт, собственно, о вполне благополучных, хотя и несколько пресыщенных жизнью актёрах-интеллигентах и судоходном зрителе Серёгине; здесь авторские описания (по сути – бытовые зарисовки) чередуются с

реплицированным – состоящим из небольших фраз – диалогом (“Походили по палубе, провожаемые взглядами двух крепышей – штурвальных, в угрюмой сосредоточенности вертевших туда и сюда колесо. Приглядывались, кто едет. Публики не было. На затрубной части, под дымом посиживали простые люди. “Кажется, мы одни. . . – сказал баритон. – Да тут всегда так,” – “Я рада, – сказала певица. – Какая милая простота” [1, 342]; “Прямо с ходу Серёгин осмотрел запасные баканы, кучу ржавых цепей, оглянул реку, привычно выискивая отсветы кос и наносов. “Как на скате?” – “У таей, у долгой, новый перикатец задирает. . .” [1, 351] и т.п.); в третьей главе преобладает развёрнутый диалог между певицей и Серёгиным, причём реплики Серёгина зачастую даются в форме повествования от третьего лица, органично включающего в себя несобственно-прямую речь, и чередуются с его внутренним (мысленным) монологом, который становится самостоятельной единицей в речевой структуре рассказа, выполняя роль эмоционального комментария к словам и поведению собеседников (“Он рассказал им, как был под медведем, как взял рысь одними руками – ободрала, шельма, плечо! – как под Архангельском, там река, господа, ка-кая! вёрсты! – переходил в ледоход. Об этом писали в газетах, ну это когда был моложе, конечно. Теперь дорожит жизнью. Зажигал перед ней, перед этой чудесной розовой женщиной, весь жар, который таился в душе. Был счастлив, что она так глядит, – и вдруг стало не по себе: заметил, как она наклонилась к скучному рухляку и что-то шепнула. “А не выпьете ли снами винца? – предложил баритон. – “. . . Во-от! А прилично ли? – подумал Серёгин. – Скажут, сам напросился. . .” – “Да? – с улыбкой кивнула ему певица. – Конечно, вы должны выпить”. – “. . . А какие глаза! Бывают же такие. . . небесные женщины! Родятся где-то, где-то живут. . .” [1, 362])). В целом повествование отличается сжатостью изложения и сдержанностью интонаций. Лаконизм, высокая плотность художественной мысли достигаются автором с помощью своеобразных приёмов типизации: социальная принадлежность и душевное состояние героев раскрываются не в развёрнутых жизнеописаниях, а в кратких, но содержательных диалогах и внутренних монологах.

Герои рассказа “Волчий перекал” – баритон и певица, с одной стороны, а Серёгин, с другой стороны, – олицетворяют собой два мира, два образа жизни с помощью “подтекстных”, синонимичных деталей, выполняющих функцию авторского комментария, в описаниях и репликах героев И. Шмелёв создаёт (и искусно поддерживает на протяжении всего повествования) ощущение “несовпадения” между ними. Эти миры: мир “больших городов” (“Петербург, Москва, культура, яркая жизнь. . .” [1, 346]) и мир “простых людей” (“Деревни кругом, в полях и лесах деревни, дёготь гонят, скипидар, смолу, корьё дерут,



леса валят...” [1, 364]), – как бы находятся в двух параллельных, непересекающихся плоскостях.

Герои рассказа хорошо ориентируются только в привычном для себя мире, а о жизни вне своего мира имеют лишь приблизительное представление. И. Шмелёв постоянно акцентирует внимание читателей на том, что актёры на б л ю д а ю т “живую жизнь” со стороны – палубы парохода или из окна салона первого класса, описание которого становится своеобразным ключом, дающим представление о мире, в котором они живут: “Было приятно видеть большой светлый салон, в красном дереве, бронзе и коже, свежие скатерти, разноцветный хрусталь, розовые шапки гортензий над серебром, зеркальные, во всю стену, окна, мягкие диваны и пианино...” [1, 344]. Характерно, что окружающий мир также поначалу вызывает у певицы восторг и умиление (“Хорошо и покойно было вокруг. Плыли берега, слоистые от опавшей за лето воды, в лознячке, уже потерявшие куличков-свистунов, полетевших к югу. Крестами стояли на высоких мысках полосатые мачты с отдыхающими воронами. Еловые гривки падали в пустые луга. Широко сидели по взгорьям деревни. Лениво кружили кустами одинокие ветряки. “Родное, милое... – мечтательно говорила певица. – Какой воздух!” [1, 342]), но постепенно ощущение новизны утрачивается и вскоре восторг сменяется разочарованием (“Было пасмурно... Гулко скатывали брёвна где-то, гроыхало железо. Толклись крючники, мужики с кнутьями, бабы с пирогами, молодцы с жёлтыми аршинниками в кармашках, с пачками накладных; степенный, рыжебородый, с намасленными волосами, с картиной храма на широкой груди, собирающий на недостроенную церковь, – и ни одного отдыхающего лица... “Будни... – показала на всё певица” [1, 344]), – жизнь “простых” людей представляется ей скучной, неинтересной, чересчур будничной. Следует отметить, что пейзажные зарисовки и бытовые описания являются одними из главных средств раскрытия внутреннего мира героев в рассказе И. Шмелёва: путём создания созвучных настроению героев картин природы и быта автор освещает тончайшие переливы их чувств и мыслей.

Сознательный отказ от развёрнутых характеристик героев вынуждает писателя прибегать к самым разнообразным способам раскрытия их внутреннего мира, – в том числе, и к широкому использованию деталей-доминант. Такой доминантной деталью, своеобразным знаком внутреннего мира певицы является пианино. Впервые эта деталь встречается вроде бы случайно. Рассказывая о своей жене певице и баритону, священник, в частности, замечает: “...у матушки тоже большие способности к музыке и голос звонкий, но только не довелось подучиться: не было фортопяна... “Да-с. У вас там музыкальные представления по ночам, и у нас музыка: у-у-у” –

представил он вой волков...” [1, 343], но уже здесь возникает мотив противопоставления двух миров – мира интеллигенции и мира “простых людей”, а пианино воспринимается как знаковая деталь, естественная для одного и излишняя для другого мира. Дальнейшее развитие и, казалось бы, логическое завершение этот мотив получает в откровенно “рифмующемся” с диалогом певицы со священником эпизоде: актёры с палубы парохода наблюдают, как “на одной пристани, ничего не было, кроме сарая и леса за ним, выгрузили пианино” (“Кто-то живёт здесь, любит искусство...”, – мечтательно сказала певица – Вспомнила бабушку, и забитое в доски пианино показалось ей жалким и лишним здесь” [1, 344]). Но в ходе повествования И. Шмелёв ещё неоднократно использует эту деталь всё с той же целью – показать, как остро певица переживает свой (читай: интеллигенции) разрыв с миром “простых людей”: “В салоне певица подняла крышку пианино, взяла несколько грустных аккордов, посмотрела в окно и захлопнула: “Какая тоска!” [1, 346]; “Вся Россия – огромная, серая, а мы в ней ...будто какой-то малюсенький придаток... как то пианино у леса” [1, 346–347]; “Она подошла к пианино, открыла крышку, посмотрела на чёрное окно. Задумалась. Постояла и тихо опустила крышку” [1, 366]. И наконец, выражая авторскую точку зрения: “Мы можем петь с вами там, в залах, рядом... а здесь надо что-то другое петь, в этой жути, какую-то страшную симфонию... Она творится здесь, я её чувствую, эту великую симфонию... Мои песенки были бы здесь насмешкой, каким-то писком. Да, да! Сюда надо идти не с подаянием!..

А когда-нибудь и здесь будут петь... другие...” [1, 367].

Такой же повторяющейся, знаковой деталью, характеризующей внутренний мир Серёгина, становится “жестяная коробочка с крашеной бабочкой наверху”, которую он использует как портсигар. “Эта коробочка из-под конфет, которыми он угощал Сашу, коробочка, с которой он никогда не расстаётся и которою забывает на столе певицы в салоне первого класса, символизирует однажды обретенную им и навсегда утраченную любовь “Может, и есть-то всего на всей земле для него только одна эта Саша, его судьба, радостное одно за всю жизнь” [1, 354]. Сюжетная линия “Серёгин – Саша” в смысловом контексте рассказа воспринимается как своеобразный ответ на вопрос певицы: “Мы едем в пустоте, – грустно сказала певица. – Какая бедная жизнь... Всматриваюсь я, думаю... Чем живут эти все здесь... Что у них хоть немножко яркого в жизни? Куда-то идут, бегут, везут, валят брёвна... точно переезжают все и никак не могут устроиться...” [1, 343, 346]. Характерно, что Серёгин так и не решается рассказать певице о Саше (“... Эх, ей бы сказал, пожалела бы с такими глазами, маленькая... [1, 366]), и жалеет она его (“... Что она сморщит так? Ведь она ничего не знает. И понял– жалеет”

[1, 366] не потому, что он потерял Сашу, а потому, что жизнь его представляется ей тяжёлой и однообразной) “Пойдёте туда... Господи! – передёрнула она зябкими плечами. – В такую тьму...” [1, 366]. Трагедия в том, что певица судит о жизни Серёгина со своей точки зрения, “извне” – узнать его жизнь “изнутри” ей не дано. В связи с этим обращает на себя внимание ещё одна деталь: когда Серёгин появляется в салоне первого класса, певица принимает его за инженера (“Певица глядела на пассажира: кто он? инженер?...” [1, 349]), но едва тот вступает с ней в разговор (“Опасного ничего, сударыня, – подымаясь сказал он почтительно. – Самый тут стрежень и завороты... Предупреждают...” – “Что?... я никак не пойму...” – “Сильный пронос тут, очень бырит, сударыня... – сколько мог мягче сказал Серёгин. – Несёт пароход, а стрежень кривой и узкий... фарватер-с...” “Она отвернулась к окну: нет, конечно, не инженер” [1, 360]), понимает, что ошиблась, этот человек не её круга. Аналогичным образом, Серёгин первоначально судит о своих попутчиках (услышав отдельные фразы из их разговора: “...за одну неделю. Пять тысяч дал!.. конечно отказался... Лучше заплатить неустойку...” [1, 359]), исходя из представлений своего мира: баритона он принимает за коммерсанта, а певицу – за его содержанку. Довольно продолжительная беседа между певицей и Серёгиным ничего не изменяет в их мироощущении: Серёгин для певицы остаётся “медвежьим человеком”, а она для него – “небесной женщиной”, женщиной из сказки. Создаётся впечатление, что они говорят на разных языках. Таким образом, диалог в рассказе “Волчий пережат”, наряду с “подтекстной” деталью, становится одним из наиболее универсальных средств воплощения авторского замысла.

Итак, главное в ранней прозе И. Шмелёва – осмысление быта. Вне обыденного, вне быта, по убеждению И. Шмелёва, жизни нет и быть не может. Именно поэтому он обращается в своих дореволюционных произведениях к самым повседневным, будничным проявлениям действительности. Здесь ещё быт не насыщается бытием, – “страдание человека остаётся здесь ещё в пределах быта, бытового горя, бытовых волнений и не вступает в ту сферу бытия, где выступает более чем человеческое или даже сверхчеловеческое содержание, возводящее душу на уровень мировой скорби” [3, 145], – как это будет в произведениях И. Шмелёва послереволюционного периода (“Неупиваемая чаша”, 1918; “Солнце мёртвых”, 1923; “Лето Господне”, 1933–1948 и др.), где трагический элемент выступает на первый план и окрашивает всё в свои тона.

#### БІБЛІОГРАФІЯ

1. Дунаев М.М. Своеобразие творчества И. Шмелёва. Русская литература.– 1978. – № 1.

2. Ильин И. О тьме и просветлении. Книга художественной критики: Бунин. Ремизов. Шмелёв. – М., 1991.
3. Письма И. Шмелёва. Русская литература. – 1971. – № 4.
4. Шмелёв И.С. Сочинения: В 2-х т. – М., 1989. – Т.1.

**ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА**

**Капітан Татяна Анатоліївна** – викладач кафедри іноземних мов Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

*Наукові інтереси:* проблеми типології й поетики оповідання в російській літературі початку ХХ століття.

## **СИСТЕМА ТОЧЕК ЗРЕНИЯ И ВИДЕНИЯ В РАССКАЗЕ В.ТЕНДРЯКОВА «РЕВОЛЮЦИЯ! РЕВОЛЮЦИЯ! РЕВОЛЮЦИЯ!»**

**Валентина РЫБАЛЬЧЕНКО**

У статті розглядається співвідношення точок зору автора, оповідача та героя, яке не тільки розмежовує мовленнєві зони героя та автора, виявляє композиційну структуру, але й максимально висвітлює авторську позицію.

This article deals with the correlation of the author's, narrator's and character's points of view, which differentiate speech zones of the character and the author, discovers the structure of composition and in maximum explains the author's position.

Творческий путь В.Тендрякова характеризуется активным поиском художественных форм и средств для максимально объемного выражения концепции мира и человека.

Углубленное постижение взаимодействия личности и общества, человека и истории обуславливает изменения в структуре художественного мышления, в повествовательной структуре произведения. В творчестве В.Тендрякова это выражается прежде всего в активизации авторского сознания, сопровождающейся активизацией слова героя.

Субъективизация повествования находит выражение в различных словесно-композиционных формах. Это и выдвигание на первый план голоса героя и синтез голосов героя и повествователя в рамках несобственно прямой речи, и неслиянность и перекличка их голосов с позиции согласия - несогласия. Все это дает основание говорить о диалогическом характере отношений между ними. "Реальность не может быть схвачена с одной точки зрения. Она нуждается в круговом обзоре. На нее нужны разные точки зрения" [4, 64]. Различные точки зрения нужны для того, чтобы освоить характер персонажа не только через сознание и точку зрения самого автора, но и со стороны.

Объем понятия "точка зрения" как термина теории композиции исследован в монографиях Б.Успенского и Ю.Лотмана [11, 225; 5, 320]. Применение этого термина в целостном анализе художественного текста дает возможность самым продуктивным образом связать мировоззренческие установки автора, повествователя и героя с композиционной фактурой текста и параметрами "картины мира" писателя, его методом и стилем.

Мы присоединяемся к мнению Н.Тамарченко, что наблюдение над субъектной организацией произведения как системы разных точек зрения “ведет к характеристике, с одной стороны, “предметной” (особенно пространственно-временной структуры изображаемого мира), с другой – речевой структуры текста. В результате проявляется композиция как способ сообщения читателю развернутой и внутренне единой системы ценностей” [8, 43].

Исследование внутренней диалогичности произведения с помощью понятий, “голос”, “точка зрения”, “сфера сознания” приводит не только к разграничению речевых зон героя и автора, четкому выявлению композиционной структуры, но и способствует прояснению авторской позиции. Именно авторская позиция писателя – “та индивидуальная отправная точка зрения, которая управляет его вниманием, придает его созерцанию своеобразную и особую восприимчивость к выделенным сторонам и моментам наблюдаемого поля” [7, 133].

Прослеживая логику взаимодействия абсолютного автора, формирующего систему рассказчиков, и повествователя в творчестве В.Тендрякова, мы получаем возможность уточнить и дополнить представление об отличительных чертах выражения авторской позиции.

Большое место в творческом наследии писателя занимают произведения, в которых применен прием повествования от первого лица: “За бегущим днем”, “Чрезвычайное”, “Я на горку шла”, “Письмо, запоздавшее на двадцать лет”, “Костры на снегу”, “Шестьдесят свечей”, “Апостольская командировка”, “Затмение”, “Покушение на миражи”, все возвращенные рассказы. Повествование от первого лица открывает большие возможности для самораскрытия героя, для проявления свободы и самостоятельности его оценок, суждений, выражения чувств.

В литературе двадцатого века наблюдается возрастание удельного веса повествования от первого лица. На наш взгляд, очень точно и ярко обосновал эту тенденцию О.Мандельштам в “Египетской марке”: “Какое наслаждение для повествователя от третьего лица перейти к первому! Это все равно, что после мелких и неудобных стаканчиков-наперстков вдруг махнуть рукой, сообразить и выпить прямо из-под крана холодной сырой воды” [6, 86]. Эти слова свидетельствуют о глубине эстетической осознанности выбора той или иной ведущей формы повествования применительно к задаче, которую ставит перед собой писатель.

Повествование от первого лица, позволяющее дать более тесную связь времени и пространства с внутренней сущностью человека, содержит особые средства донесения до читателя авторской идеи. В.Виноградов подчеркивал, что “изображение событий с точки зрения непосредственного наблюдателя

усиливает и подчеркивает реалистический “тон” и стиль воспроизводимых сцен, создавая иллюзию прямого отражения действительности. Несмотря на субъективную призму персонажа и именно благодаря ей, возрастает объективная точность, достоверность изображения” [1, 172].

В рассказе “Революция! Революция! Революция!” смена точек зрения воплощена в сложной композиционной системе, во взаимодействии многообразных форм повествования.

Композиционный прием «рассказа в рассказе» усложняется введением в сюжетную канву о жизни и трагедии семьи Иванниковых (от лица всезнающего повествователя) публицистических и философских размышлений автора о судьбах нашей страны, о движущих силах истории. Эти рассуждения, включающие также полемику с ленинским наследием, становятся исповедью (в личностном их характере сомневаться не приходится – повествователь наделен автобиографическими чертами В.Тендрякова).

Писатель определял композицию так: «Вынужден гнать в пристяжке две повести сразу» [9, 333]. И эти повести идут не параллельно ( хотя автор очень четко, почти схематично разграничивает их: каждая глава состоит из рассуждения об отечественной истории, идейной борьбе (они пронумерованы римскими цифрами) и небольшой главки о жизни Иванниковых (нумерация арабскими цифрами), а перекликаются, говорят об одной боли. “В эпохальную драму социальных идей невольно влезла личная драма” [9, 333].

В рассказе “Революция! Революция! Революция!” мы наблюдаем своеобразную форму авторского присутствия. Повествователь, как бы раздваивается: в структуре повествования можно выделить “я” – повествователя, которого Б.Корман называет “личным повествователем” [3, 32] и всезнающего повествователя в традиционном смысле слова, ведущего сюжетную часть произведения. “Я-повествователь” начинает повествование, не прячась за выдуманной профессией и биографией, мы узнаем в нем самого писателя В.Тендрякова. Это второй герой, субъект сознания, который имеет свою шкалу ценностей, свою память, вехами которой с самого детства была причастность к партии и делу Ленина. Сын большевика, бывшего комиссара, первый некрещенный ребенок в округе, октябренок, пионер, комсомолец, коммунист – типичный, казалось бы, путь советского человека. Но, лишенный автоматизма массового мышления, он думает, размышляет, анализирует. И приходит понимание трагизма пути, пройденного страной.

Именно “Я-повествователь” знакомит нас с Максимилианом Иванниковым, сферой сознания которого организована сюжетная часть повести. Иванников поведал автору (я-повествователю) историю своей семьи.

В рассказе эта история излагается традиционным повествователем (в третьем лице).

Кроме того, мы выделяем в структуре повествования два субъекта сознания – личного повествователя и героя сюжетной канвы Иванникова.

Сюжетное повествование ведется в русле восприятия тринадцатилетнего Максимки. Художника привлекает именно детское, чистое, во многом наивное, видение действительности, сориентированное на извечные эстетические законы и принципы. Воспоминания о детских играх (“бей буржуйских пап!”), о визите репрессированных родственников матери, об аресте дяди Вани Крашенникова, о школьном собрании, вынуждающем “детей врагов народа” отречься от отцов – все эти эпизоды организованы сферой сознания мальчика. Всезнающий автор – повествователь знакомит нас с событиями, свидетелем которых Максимка не был: мы наблюдаем историю “роста” его матери Глафиры Патловой, выдавшей продотряд, “где хлеб у крестного”, узнаем о дореволюционной жизни Николая Степановича, о его службе в Красной Армии. Иногда голос всезнающего повествователя вводится в повествование, организованное точкой зрения Максимки. Так, рассказ о колыбельной, которую поет сыну Николай Иванников, заключается авторским комментарием: “Над детской кроваткой – песня о расправе, весело славящая жестокость” [9, 339]. “Над колыбелью сына – “верую” в искупляющую силу фонаря-виселицы” [9, 344].

Нам представляется, что в данном случае вторжение повествователя в структуру произведения не совсем оправдано. Изображенная картина и так достаточно выразительна, красноречива, не требует дополнительных разъяснений.

История семьи Иванниковых дается в хронологическом порядке, но фрагментарно. Именно так вспоминает свое прошлое Максим: словно выхватывая из тьмы памяти эпизоды, стоящие у истоков трагедии его семьи и всей страны. Слагаемыми этой трагедии становится и песня об убийстве над колыбелью сына, и игры Максима, предполагающие непременно врагом буржуя, и фанатизм матери, и трусость отца.

В мальчишке человеческое всегда брало всегда верх над старательно культивируемой классово-враждой. Один из ярчайших эпизодов повести рассказывает о том, как приходили просить помощи деревенские родственники матери, пострадавшие от репрессий. Автор здесь отказывается от комментариев, полностью передоверяя восприятие Максимке: “Максимке хотелось спрятаться и щипало в носу, как после песни “Позабыт, позаброшен”. “Максимка всей кожей вдруг озябшего тела переживал за старика” [9, 362]. Сфера сознания Николая Степановича не вводится в повествование. Мы видим только



внешние проявления его чувств, которые оказываются красноречивее пространных описаний: “выдавил из себя... не сходила багровость с лица и шеи... хрипло ответил”. “У отца на виске у самых волос дышала жилка, словно силилась уползти, спрятаться... В серых глазах – застойная тоска...” [9, 360]. После этих описаний жалкими и неубедительными кажутся слова старшего Иванникова о том, что “нет пути иного. Приходится перешагивать кой через кого” [9, 363]. Такой контраст между внешней реакцией и внутренними переживаниями становится одним из средств характеристики героя.

Школьные будни Максима также становятся уроками классовой ненависти. Даже география преподается с классовых позиций. Мальчик воспринимает сложное, изломанное время как смену плакатов, лозунгов и портретов. Ребенку трудно разобраться в сумятице мыслей и чувств. В решении сложных вопросов он обращается к взрослым, среди которых самым авторитетным был кумир его детства дядя Ваня Крашенинников, обладатель прекрасной сабли, сосед, друг и начальник отца. Привычный мир рушится, когда Максимка узнает о его аресте. Поведение родителей несколько не проясняет случившееся, мальчик опять сталкивается с несовпадением внешних проявлений испытываемых чувств и привычных слов: “У матери известково белый лоб, под самыми глазами на скулах два красных пятна, и сами глаза, широко открытые, не видят сына, скользят куда-то мимо”. У отца “взгляд такой же, как у матери, – пустынный, скользящий” [9, 373].

Пытаясь разобраться в происшедшем, Максим обращается к своему “герою-избраннику” десятикласснику Лешке Корякину. Автор, не оценивая прямо достоинства и недостатки “штатного борца за справедливость”, как бы корректирует восторженное отношение Иванникова описанием внешности Корякина: “узкое лицо, сплюснутые, бледно-тонкие губы, большие, выпуклые, прозрачно-желтые глаза” [9, 377].

Воспитанный в ясной простоте, Максим все же не удовлетворен советом Лешки радоваться тому, что “одним врагом меньше стало”. Внутренний монолог мальчика в поисках утраченной ясности заканчивается компромиссом, попыткой обмануть себя: “Ему вдруг стало все ясно и просто: не враг – вернется, а раз враг – жалеть нечего” [9, 384].

Общешкольное собрание, посвященное выяснению сакраментального “За кого вы? Что вам дороже: революция или отцы?”, является апофеозом единомыслия, всеобщего страха и лицемерия.

Гнетущее впечатление усугубляется тем, что во взрослые игры играют дети. Азарт и сладострастие разоблачения, пафос обвинений, чувство всемогущества коллектива приводят к тому, что один из обвиняемых, Гришка Сотников, публично отрекается от отца. Этот эпизод лишен авторских

комментариев. Писатель только фиксирует слова и жесты своих героев. За скупыми словами о поведении директрисы прочитывается драма человека, который осознает, что не в силах повлиять на юных фанатиков, “жаждущих справедливости”. Она сломлена натиском энергии и ненависти, которыми заряжает зал Лешка Корякин: “Директриса постояла и села, низко склонившись над красным столом... В тишине шелестяще потек ее усталый голос” [9, 389].

Изображаемая сцена замкнута сферой сознания Максимки. Жалость в душе мальчика перемешивается с досадой на Ленку, которая не хочет играть в представлении отведенную ей роль. Желание подойти к несчастной девочке, оставшейся в пустом зале, гасится страхом. Освобождение от жалости приходит через старательно культивируемую злость: “Наконец пришла злость, а вместе с ней облегчение: да что же он? Пусть живет одна. Вместе со всеми не хочет – пусть одна” (9, 390). Встреча на улице с плачущим Гришей Сотниковым, только что отказавшимся от отца, окончательно укрепляет мальчика в мысли: “Никому нельзя верить”.

Автор включает в реалистическое повествование сны отца и сына Иванниковых. В сне-предсказании Николая Степановича абсурд реальной жизни преломляется в абсурд ирреальности. Потерявшая управление коляска-самокат для перевозки багажа мчится по городской улице. Водитель, разбивающий голову о камни мостовой (хруст, как от лопнувшего арбуза), вызывает только хохот толпы.

Образ неуправляемой коляски рождает ассоциации с “заблудившимся в бездне времен трамваем” из стихотворения Н.Гумилева “Заблудившийся трамвай”. Строки поэта как бы продолжают пророческое сновидение Иванникова:

Вывеска... кровью налитые буквы  
Гласят – зеленная, — знаю, тут  
Вместо капусты и вместо брюквы  
Мертвые головы продают.  
В красной рубашке, с лицом, как вымя,  
Голову срезал палач и мне,  
Она лежала вместе с другими  
Здесь, в ящике скользком, на самом дне [2, 216].

Вместе со всеми смеется и Николай Иванников. Смех вместе со всеми от страха, что другие заметят, — это, наверное, самая точная эмоциональная формула того времени, объясняющая очень многое в жизни нашей страны. Смех от страха, что другие заметят, — этим и объясняется то, что на улицах много счастливых и нет несчастных. “Вдруг да все... кругом притворяются?” [9, 401].

В этих словах – прямая перекличка с описанием Города Солнца из “Сказания о Граде Осиянном”. Тендряков логически развил и продолжил утопию Кампанеллы, превратив ее в антиутопию: “... те граждане, которые поддаются ложному ужасу, а не радуются цветущей жизни, совершают самое тяжкое преступление и подлежат смертной казни через повешенье” [10, V, 714]. Тоталитарная система стремится руководить не только поведением людей, но пытается завладеть и их мыслями и чувствами.

Страх въелся во все поры души и тела, не отпускает даже ночью. Сон Максима, в котором он пытается с одной крыши дома, скользкой от дождя, перебраться по тоненькой жердочке на другую; сон, от которого коченеет все тело, становится неотделимым от реальной жизни.

Включение снов повышает экспрессию повествования, усиливает эмоциональный накал, увеличивает интеллектуальное наполнение, заставляя читателя соотносить смысл смещенного со смыслом происходящего.

Со дня ареста дяди Вани прошла всего неделя. Максиму же она показалась вечностью, но вовсе не потому, что в детстве каждый день насыщен открытиями и поэтому кажется значительнее и продолжительнее, чем день взрослого. Для мальчика, решающего дилемму, “что дороже – отец или революция?”, время тянется, стоит, потому что парализованным от страха людям минуты ожидания шагов за дверью, ареста, кажутся нескончаемыми.

Утверждение Николая Степановича о вине Крашенинникова рождено не только желанием не втягивать сына в дела взрослых, но и стремление успокоить свою совесть, оправдать свое бессилие и бездействие. Этот короткий разговор, состоящий из вопроса и ответа, продолжается страстным внутренним монологом-обращением Максима к отцу. В этот монолог вторгается авторский голос, не менее страстный, но умудренный жизненным опытом, горечью пройденного пути: “Наши мужественные отцы, вы стали бояться смотреть правде в глаза, отворачивались от чудовищных фактов, не хотели их видеть, не верили даже себе. Оберегали от правды детей” [9, 414].

В обращении автора-повествователя к отцам — любовь и горечь человека, с трудом добывающего истину, отягощенного грузом понимания. Нам представляется, что в данном случае включение автора в повествование было органичным. Трагедия повествователя, умноженная трагедией героя, усиливает эмоциональное воздействие на читателя.

Приход Максима на работу к отцу, вероятно, тоже продиктован стремлением выяснить все до конца, вернуть утраченную ясность. Мы не знаем точно, что происходило в кабинете. Максиму, в русле восприятия которого мы видим происходящее, невероятно трудно и сейчас, спустя столько времени, признаться даже самому себе, какую роль он сыграл в аресте отца.

Эта чрезвычайно деликатная фигура умолчания показывает и степень доверия автора и повествователя к читателю и в то же время характеризует обстановку всеобщего страха и недоверия, в которой был принят своеобразный заговор молчания — все само собой понятно с полуслова. Автор не пытается досказать все за своего героя.

Поэтика умолчания, недосказанности, намека, приобщает читателя к процессу сотворчества, придавая изображенным событиям большую значительность.

Разговор в кабинете за дверью, обитой коричневым дерматином, изображен по кинематографическому принципу.

Предгрозовая шестнадцатая главка рассказывает об ожидании отца с работы, о попытках коллег спасти Иванникова. Практически без паузы повествование из сферы сознания героя переводится в сферу сознания автора-повествователя, рассуждающего о революционных романтиках, о новых бюрократах.

Заключительная сцена сюжетного повествования (утром после ареста отца Максим идет в школу, соседи шарахаются от него, как раньше от Крашенинниковых) внезапно обрывается, будто слезы, душившие тогда мальчика, не дают говорить и автору. Эти слезы были освобождением от страха, неизвестности, тяжкого греха, освобождением от иллюзий.

После паузы мы опять слышим голос личного повествователя-автора. Его слова наполнены горечью и безысходностью: “Чего же плачу я, о боги? Ничему не учатся люди” [9, 442]. XIX глава, состоящая из нескольких строк, сродни документальным репликам в остальных возвращенных рассказах В.Тендрякова.

Жизненный опыт писателя помогает ему руководить повествованием, органично включаясь в него, перемежая точки зрения автора и героя. Усложнение художественной формы, перемонтаж объектно-субъективных планов, резкая смена психологических и пространственно-временных точек зрения в тексте, свободное введение повествователя, рассказчика-наблюдателя, переход от одного типа повествования к другому в рассказе “Революция! Революция! Революция!” открывают широкие возможности для многогранного выражения авторской позиции.

Исследование творчества В.Тендрякова в свете проблемы точек зрения позволяет сделать вывод о том, что в его прозе авторская точка зрения опирается на сознание героев, изображаемый мир полностью пропускается через призму их восприятия, что значительно усиливает “выпуклость” персонажей, стереоскопичность изображения в целом.

Характерним признаком многих произведений писателя является сложное переплетение, взаимодействие голосов, идущих от автора и героев. Повествование строится как синтез нескольких речевых потоков, авторское слово активно вбирает в себя лексику, конструкции, интонации, свойственные героям. Благодаря использованию несобственно-прямой речи возникают разнообразные формы сочетания плана автора и персонажей.

Основой многоплановости композиции становится динамическое взаимопроникновение элементов прошлого, настоящего и будущего, взаимодействие описаний и диалогов, гибкий ритм.

Для произведений, написанных от первого лица, характерно постепенное усложнение образа повествователя, что проявляется в актуализации семантической множественности “я” и формировании в структуре текста двух взаимодействующих планов: плана повествователя в прошлом и его плана в настоящем.

На место авторского эпического всезнания, отдаленности повествователя от героя приходит такая повествовательная структура, когда повествователь сближается с героем во взглядах на события, изображенные в произведении, что способствует усложненному выражению авторской позиции. Все события в той или иной степени проходят через призму сознания героя, приобретая значимость через отношение к нему.

#### БІБЛІОГРАФІЯ

1. Виноградов В. О языке Л.Н.Толстого //Литературное наследство. Т.35–36.–М., 1939.
2. Гумилев Н. Избранное.–Красноярск, 1989.
3. Корман Б. Изучение текста художественного произведения.–М., 1972.
4. Лихачев Д. Литература – Реальность – Литература.–Л., 1982.
5. Лотман Ю. Структура художественного текста.– М.,1970.
6. Мандельштам О. Сочинения в 2-х т.–Т.2.–М.,1990.
7. Скафтымов А. Нравственные искания русских писателей.– М., 1972.
8. Тамарченко Н. Художественный диалог и проблема завершения реалистического романа //Содержательность форм в современной художественной литературе. Проблемы жанра.–Куйбышев, 1990.
9. Тендряков В. Охота. Повести, рассказы.– М.,1991.
10. Тендряков В. Собрание сочинений в 5-ти т.–М., 1987 –1989.
11. Успенский Б. Поэтика композиции. – М.,1970.

#### ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

**Рибальченко Валентина Костянтинівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри зарубіжної літератури та компаративістики Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

*Наукові інтереси:* проблеми сучасного літературного процесу, психологія творчості..

**“ДУША ДОБРА ВО ЗЛЕ”: К ПРОБЛЕМЕ  
РАЗДВОЕНИЯ ЛИЧНОСТИ В ТВОРЧЕСТВЕ  
Р. СТИВЕНСОНА**

**Инна ТУЗКОВА**

У статті розглядається проблема подвійності людської природи у творчості Р. Стівенсона. Підкреслюється, що він уникає прямолінійної оцінки особистості героїв, багато хто з яких сполучають у собі протилежні моральні якості. Основна увага приділяється аналізу художньої структури оповідання Р. Стівенсона “Нічліг Франсуа Війона”, що було першим серед ряду його творів, пов’язаних загальною темою роздвоєння особистості.

The problem of human nature duality in R. Stevenson’s creative work is examined in the article. It is emphasised that the author avoids straightforward estimation of the personality of his characters, many of whom unite contrary moral principles in themselves. The main attention is paid to the analysis of the artistic structure of the R. Stevenson’s novel “A Lodging for the Night. A Story of Francis Villon”, which was the first in the row of his works connected by the common problem of the duality of a personality.

Неоромантические явления в творчестве Р. Стівенсона нельзя рассматривать вне зависимости от романтического искусства первой трети XIX века, в котором пафос отрицания действительности сочетался с утверждением прекрасного и возвышенного идеала. Несоответствие между идеалом и действительностью — а романтический идеал всегда лежит вне реальной действительности, — между мечтой о духовной свободе и фактической подавленностью человека в реальности обусловило возникновение в романтическом искусстве специфической проблемы двоемирия. Представление о двойственности бытия выражалось в романтической литературе по-разному, но каковы бы ни были формы романтического раздвоения мира, суть их одна — раскрытие противоречивости жизни, её несовершенства.

Из контрастного противопоставления двух миров — идеального и реального — естественно вытекают многие особенности романтического искусства. В частности, неприятие действительности — с одной стороны, и утверждение возвышенного идеала — с другой, закономерно определило ряд типичных черт в характере романтического героя. Он почти всегда человек исключительный, находящийся во враждебных отношениях с окружающим обществом, противопоставленный прозе жизни.

Исключительность романтического героя распространяется на его способность к тончайшим переживаниям. Меланхолия, сплин, тоска или душевные метания, гневные неистовые страсти – таковы наиболее типичные формы его эмоционального отношения к миру.

Исследователи, как правило, выделяют два основных типа романтических героев: это либо человек, переживший разочарование, крушение идеалов, либо человек, полный надежд и идеальных стремлений. Часто эти два типа оказываются лишь различными этапами жизни и духовного развития одного и того же героя, который может быть носителем как идеала свободы и справедливости (“альтруистический тип”), так и принципа своеволия и индивидуализма (“эгоцентрический тип”). В то же время характер романтического героя в зависимости от его отношения к действительности может отличаться созерцательностью или активностью. “Созерцательному типу” романтического героя свойственно пассивное сопротивление злу, - обычно оно выражается в бегстве от действительности; “активному типу” – романтический бунт против действительности.

Нетрудно заметить, что многие персонажи произведений Р.Стивенсона несут в себе черты, свойственные романтическим героям. В частности, романтического героя альтруистического типа Р. Стивенсон изображает в серии рассказов, составивших циклы “Клуб самоубийц” и “Алмаз Раджи”. Это благородный принц Флоризель, освобождающий общество от фатально действующего зла, которое в первом цикле воплощено в образе Председателя клуба самоубийц, а во втором – в “алмазе Раджи”, играющем роль символа собственности, способной истинные ценности подменять ложными: “To me this nugget of bright crystal is as loathsome as though it were crawling with the worms of death; it is as shocking as though it were compacted out of innocent blood... for years and years it has faithfully served the powers of hell; enough, I say, of blood, enough of disgrace, enough of broken lives and friendships... its empire ends to-night.” Мне этот большой, блестящий кристалл отвратителен, словно он кишит могильными червями. Он страшен, словно в нём горит кровь невинных... Годы и годы служил он силам преисподней. Довольно же крови, довольно позора, довольно загубленных жизней и попорченной дружбы..., этой ночью его власти придёт конец [1, 333]. Но выражая романтическую идею о том, что крушение светлых и лучших начал, заложенных в человечестве, коренится в порочности отношений, основанных на эгоизме, корысти, стремлении к порабощению, т.е. на том, что олицетворяется властью денег, золота над людьми, Р. Стивенсон и сам, несомненно, не верит в эффективность предложенных им методов борьбы со злом. Не случайно, характерное для обоих циклов ироническое восприятие действительности (генетически оно

очевидно связало с “романтической иронией”) распространяется и на главного героя, который, хоть и пользуется явным расположением автора, свою “дарственную карьеру” заканчивает владельцем табачной лавки.

Герой рассказа Р. Стивенсона “Дом на дюнах” Фрэнк Кессилис, напротив, считает себя мизантропом и добровольно обрекает себя на годы пассивного одиночества: “I was a great solitary when I was young. I made it my pride to keep aloof and suffice for my own entertainment... I traveled at this time with a tilt cart, a tent, and a cooking-stove, tramping all day beside the wagon, and at night, whenever it was possible gipsying in a cove of the hills, or by the side of a wood.” В юности я был очень нелюдим. Я гордился тем, что держусь особняком и не нуждаюсь в обществе... В те дни, обзаведясь крытой одноколкой, палаткой и железной печуркой, я целыми днями шагал за своей лошадкой и на ночь располагался по-цыгански в какой-нибудь расселине или на лесной опушке [1, 33–35], но женившись на любимой девушке, меняет и свои взгляды, и свой образ жизни, не расставаясь, однако, с чувством романтического неприятия окружающей действительности.

Соперник Фрэнка Кессилиса Норсмор, в свою очередь, человек незаурядный. В его характере сочетаются самые противоречивые свойства: благородство и жестокость, верность и коварство, нежность и грубость, но необузданный темперамент и непомерно раздутое, ничем не сдерживаемое себялюбие способствует тому, что уделом Норсмора становится неизбежно сопровождающее его на протяжении всего жизненного пути одиночество: “Northmour’s exceptional violence of temper made it no easy affair for him to keep the peace with anyone”. Исключительная вспыльчивость Норсмора не позволяла ему уживаться с другими людьми [1, 33]. Однако, хотя Норсмор всю жизнь стремился лишь к личной, индивидуальной свободе, погиб он, сражаясь в рядах повстанцев за освобождение Италии. На первый взгляд столь драматическая судьба героя может показаться надуманной, но следует учитывать, что обстоятельства и завершённости психологической характеристики героев в этом рассказе, как впрочем и в других произведениях писателя, препятствует сама природа приключенческого жанра, который немислим без острого, динамичного сюжета, тем не менее психологический анализ у Р.Стивенсона всегда точен, так что логика внутренней эволюции и Фрэнка Кессилиса, и Норсмора вполне убедительна. Её подготавливают многочисленные эпизоды рассказа, в которых слова и поступки героев раскрывают их душевное состояние (напр., при встрече в лесу с Норсмором Фрэнк Кессилис называет Клару своей женой, хотя знаком с ней всего несколько дней: “That girl, as you call her, is my wife,” said I”. Эта девушка, как вы её называете, моя жена, – сказал я; в свою очередь Норсмор в разговоре



с Фрэнком Кессилисом критически переоценивает как его, так и свою жизнь: “I think we are the two most miserable men in England, you and I. We have got on to thirty without wife or child, or so much as a shop to look after – poor, pitiful, lost devils, both!” Мне кажется, что мы с вами несчастнейшие люди во всей Англии. Мы дожили до тридцати лет без жены, без детей, без любимого дела – жалкие горемыки оба [1, 89].

Тема двойственности человеческой природы получила широкое развитие в творчестве Р.Стивенсона. Она была “подсказана” ему длительной литературной традицией. В частности, характерную для человека двойственность в своё время пытались понять романтики: романтическое двоemiрие отражается в раздвоенности души, в разорванности сознания героев Э.Гофмана (“Эликсир дьявола”, “Мадмуазель Скюдери”), Ч. Метьюрина (“Мельмот Скиталец”), А. Шамиссо (“Необычайная история Петера Шлемиля”) и др. Герои Р.Стивенсона также пытаются найти гармоническое единство личного и общезначимого, мечутся между чувственным эгоизмом и отрешённостью от себя, от корыстных интересов во имя духовных ценностей, - в них словно сосуществуют и непрерывно соперничают две души: прозаическая и поэтическая.

Рассказ Р. Стивенсона “Ночлег Франсуа Вийона” – первый в ряду его произведений, связанных общей темой раздвоения личности, столкновения подлинной и неподлинной сути человека (“Дом на дюнах”, “Маркхейм” “Странная история доктора Джекила и мистера Хайда” и др.). Он есть художественным осмыслением личности талантливого средневекового поэта, но в то же время бродяги и вора. Характер Франсуа Вийона в полной мере отражает представление Р.Стивенсона о двойственности человеческой природы, о совмещении в одном человеке поражающих воображение крайностей. Соответственно, в своём рассказе Р.Стивенсон избегает прямолинейной нравственной оценки личности героя: Франсуа Вийона исчерпывающе характеризует его поведение в той или иной ситуации, когда поочерёдно проявляются как худшие, так и лучшие свойства его характера.

Низменные черты характера Франсуа Вийона (трусость, жадность, лицемерие, неблагодарность и т.п.) проявляются постепенно, по мере развёртывания повествования. В частности, детально описана реакция Ф. Вийона на убийство, невольным свидетелем которого он оказался. Схематично её можно представить следующим образом:

- Villon broke out into hysterical laughter – Вийон разразился истерическим хохотом [1, 209];

- ... he set down suddenly upon a stool, and continued laughing bitterly – он тяжело опустился на табурет, не в силах удержаться от надрывного смеха [1, 209];

- “We are all in for it,” cried Villon, swallowing his mirth. – “Мы все в этом замешаны!” – вскрикнул Вийон, подавляя свою радость [1, 209];

- ... he pocketed his share of the spoil – он ссыпал в кошелек свою часть добычи [1, 210];

- ... he fell all of a heap again upon the stool, and fairly covered his face with his hands – он снова рухнул на табурет и закрыл лицо руками [1, 210];

- ... the poet sat, limp and trembling, on the stool where he had been making a ballad not three minutes before – поэт, весь дрожа, едва сидел на той самой табуретке, на которой три минуты назад сочинял балладу [1, 210];

- Villon was himself in a hurry to escape from the neighbourhood of the dead Thevenin – Вийон спешил как можно скорей избавиться от соседства мёртвого Тевенена [1, 211].

Однако параллельно в поведении Ф.Вийона проявляются черты, характеризующие его с другой стороны. Он прежде всего поэт, и впервые мы застаём его за работой над одной из баллад (“Баллада о жареной рыбе”), его шутки остроумны и образны (напр., шутка по поводу непрекращающегося снегопада: “was it only Pagan Jupiter plucking geese upon Olympus? or where the holy angels moulting?” - то ли это языческий Юпитер щиплет гусей на Олимпе, то ли это линяют святые ангелы [1, 203]; или шутка по поводу повешенного, который сорвался с виселицы: “A medlar the fewer on the three-legged medlar-tree!” – Одним яблочком меньше на трёхногой яблоне! [1, 207], он отличается независимостью суждений, ироничен, умён, имеет собственное представление о долге и чести, которому неукоснительно следует (эти свойства Франсуа Вийона особенно ярко проявляются в его разговоре с Энгерраном де ла Фейе). Всё это выделяет его из числа других персонажей рассказа и отчасти смягчает, хотя и не искупает всецело его пороки.

Контур сюжета рассказа “Ночлег Франсуа Вийона” образуют поиски героем ночлега. Всё повествование строится на серии сопоставлений и противопоставлений. Так открывающее рассказ описание зимнего Парижа 1456 года (“The snow fell over Paris with rigorous, relentless persistence; sometimes the wind made a sally and scattered it in flying vortices, sometimes there was a lull, and flake descended after flake out of black night air, silent, circuitous, interminable.” – В Париже с нескончаемым, неутомимым упорством шёл снег. Временами на улицы налетал ветер и тут же вздымал снежный смерч; временами наступало затишье, и тогда из темноты ночного неба в безмолвном кружении валили неисчислимые крупные хлопья [1,

203]) на первый взгляд служит лишь фоном, на котором разворачивается повествование, но его соотнесённость с пейзажем в заключительной части произведения (“The dawn was breaking over the white roofs. A chill, uncomfortable morning ushered in the day.” – Над белыми крышами занимался рассвет. Студёное, хмурое утро привело за собой пасмурный день [1, 230]) образует своеобразное композиционное обрамление. В свою очередь, портрет Ф.Вийона, носящий ярко выраженный пародийный характер по отношению к традиционному портрету романтического героя (“The poet was a rag of a man, dark, little, and lean, with hollow cheeks and thin black locks. Greed had made folds about his eyes, evil smiles had puckered his mouth. The wolf and pig struggled together in his face. It was an eloquent, sharp, ugly, earthy countenance”- невзрачный человек: небольшого роста, с впалыми щеками и жидкими чёрными прядями волос... Жадность проложила морщины у него под глазами, недобрые улыбки - складочки вокруг рта. В этом лице боролись волк со свиньёй. Своим уродством, резкостью черт оно красноречиво говорило о всех земных страстях [1, 205–206]), с одной стороны, соотносится с краткими, но выразительными портретными характеристиками его спутников, которые как бы комментируют его облик: их явные пороки, внутреннее и внешнее безобразие кладут и на него свой отпечаток (Домине Николас: “His face had the beery, bruised appearance of the continual drinker’s...” – одутловатая физиономия запойного пьяницы; Ги Табари: “... a broad, complacent, admiring imbecility breathed from his squash nose and slobbering lips.” – его приплюснутый нос и слюнявый рот говорили о разлитой, благодушной, восторженной глупости; Монтиньи: “... something aquiline and darkling in the face...” - что-то орлиное и мрачное в выражении лица; Тевенен: “... his bald head shone rosily in a garland of red curls; his little protuberant stomach shook with silent chucklings...” - розовая лысина сияла в венке рыжих кудрей, изрядное брюшко сотрясалось от подавляемого смеха [1, 205–206]), а с другой стороны, противопоставляется портрету Энггерана де ла Фейе: “A tall figure of a man muscular and spare... The head was massive in bulk, but finally sculptured; the nose blunt at the bottom, but refining upward to there it joined a pair of strong and honest eyebrows; the mouth and eyes surrounded with delicate markings, and the whole face based upon a thick white beard...” – Высокий, сухощавый, мускулистый мужчина... Голова у него была большая, но хорошей лепки; кончик носа тупой, но переносица тонкая, переходящая в чистую, сильную линию бровей. Рот и глаза окружала лёгкая сетка морщинок, и всё лицо было обрамлено густой седой бородой [1, 220].

По принципу контраста соотносятся между собой и два драматизированных фрагмента из первой части рассказа.<sup>1</sup> Поначалу Ф.Вийон держит себя независимо, он дерзок и остроумен: “‘Is there anything in that bottle?’ asked the monk. ‘Open another’ said Villon. ‘How do you ever hope to fill that big hogshead, your body, with little things like bottles? And how do you expect to get to heaven? How many angels, do you fancy, can be spared to carry up a single monk from Picardy? Or do you think yourself another Elias – and they’ll send the coach...’” – “Есть там что-нибудь в бутылке?” – спросил монах. “А ты откупорь другую, – сказал Вийон. – Неужели ты всё ещё надеешься наполнить такую бочку, как твоё брюхо, такой малостью, как бутылка? И как ты рассчитываешь вознестись на небо? Сколько потребуется ангелов, чтобы поднять одного монаха из Пикардии? Или ты вообразил себя новым Илией и ждёшь, что за тобой пришлют колесницу?” [1, 207–208], но после убийства Тевенена внутреннее состояние поэта резко изменяется – он жалок даже в глазах своих товарищей: “‘Cry baby,’ said the monk. ‘I always said he was a woman,’ added Montigny with a sneer.” – “Эй ты, плакса”, – сказал монах. “Я всегда говорил, что он баба”, – с презрительной усмешкой сказал Монтиньи [1, 210].

Начиная с этого момента, в повествование вводится сюжетный мотив, связанный со страхом смерти, соответственно, во второй части рассказа возрастает внутренняя напряжённость повествования: страх преследует поэта до тех пор, пока он не находит приют на ночь. При этом почти полное отсутствие драматизированных фрагментов во второй части рассказа компенсируется наличием большого количества вкраплений в авторское повествование несобственно-прямой речи, передающей напряжённую работу мысли героя, оказавшегося в критической ситуации (напр.: “Villon cursed his fortune. Would it were still snowing! Now, wherever he went, he left an indelible trail behind him on the glittering streets; wherever he went he was still tethered to the house by the cemetery of St. John; wherever he went he must weave, with his own plodding feet, the rope that bound him to the crime and would bind...” – Вийон проклял свою задачу. Снег больше не идёт! Ведь теперь, куда он ни подается, повсюду за ним будет неизгладимый след на сверкающей белизне улиц; куда он ни подается, он всюду будет прикован к дому на кладбище Сен-Жан; куда он ни подается, он сам протопчет себе дорогу от места преступления к виселице [1, 211]; или “What was to be done? It looked very like a night in the frosty streets.” - Что ему делать? Похоже, придётся провести эту ночь на морозе [1, 216]).

Не менее существенную роль в организации повествования играют детали, выражающие мотив страха насильственной смерти, – их роль в

формировании сюжета особенно значительна, поскольку перед нами не единичная деталь и не повтор, “рифмовка” деталей, а сцепление синонимичных деталей.<sup>3</sup> Сквозь сюжет рассказа проходят две взаимосвязанные цепочки деталей – виселица и мертвец “с лысиной в венке рыжих кудрей”, – подтекстный смысл которых раскрывается по мере движения сюжета.

Каждая из этих деталей дважды фигурирует уже в первой части произведения, причём в важных, узловых точках сюжета: остроумная шутка Ф. Вийона по поводу повешенного, который сорвался с виселицы “A medlar the fewer on the three-legged medlar-tree!” – Одним яблочком меньше на трёхногой яблоне! [1, 207] и описание внешности Тевенена “his bald head shone rosily in a garland of red curls...” – его розовая лысина сияла в венке рыжих кудрей [1, 206]) в экспозиции – соотносятся, соответственно, с непристойным ёрничеством поэта (“He made a shocking gesture in the air with his raised right hand, and put out his tongue and threw his head on the side as to counterfeit the appearance of one who has been hanged.” – он резко вздёрнул правую руку, высунул язык и наклонил голову набок, изображая повешенного [1, 210]) и его отчаянным возгласом (“‘Damn his fat head!’ he broke out. ‘It sticks in my throat like phlegm. What right has a man to have red hair when he is dead?’” – “Чёрт поberi его башку! – вдруг взорвался он – Она у меня как мокрота в горле. Какое человек имеет право быть рыжим и после смерти?” [1, 210]) в эпизодах, где осуществляется завязка художественного конфликта.

Дважды эти детали появляются и во второй части рассказа, играя важную роль в характеристике внутреннего состояния героя (“Two things preoccupied him as he went: the aspect of the gallows at Montfaucon... and the look of the dead man with his bold head and garland of red curls...” – Два видения преследовали его неотступно: Монфоконская виселица... и мертвец с лысиной в венке рыжих кудрей [1, 212]; “... if he has put his head in the halter for it; if he may be hanged to-morrow for that same purse, so dearly earned, so foolishly departed!” - если ради этого суешь голову в петлю, если завтра тебя ждёт виселица в расплату за тот же кошелек, с таким трудом добытый и так глупо утерянный [1, 214]; “‘Oh, damn his fat head!’ he repeated fervently and spat upon the snow.” – “Чёрт бы побрал эту башку!” – громко проговорил он и плюнул на снег [1, 219]).

Но особенно часто они встречаются в третьей – наиболее важной в идейно-тематическом плане – части произведения (“‘I dare say you’ve seen dead men in your time, my lord’ ‘Many,’ said the old man. ‘There any of them bold?’ ‘Oh, yes, and with hair as white as mine.’ ‘I don’t think I should mind the white so

much,' said Villon. 'His was red.' And he had a return of his shuddering." – "А вы, должно быть, нагляделись мертвецов на своём веку, мессир?" – "Вволю", – сказал старик. "А были среди них лысые?" – "Были, бывали и седые, вроде меня". "Ну, седые – это ещё не так страшно, – сказал Вийон. – Тот был рыжий". И его снова затрясло... [1, 223]; "I was born in a garret, and I shall not improbably die upon the gallows." – Родился я на чердаке, умру, возможно, на виселице [1, 223]; "My teeth chatter when I see a gallows." – При виде виселицы у меня зуб на зуб не попадает [1, 227] и т.д.).

Таким образом, передавая страх Ф.Вийона перед насильственной смертью, эти цепочки синонимичных деталей в совокупности составляют одну из линий "подводного течения" сюжета произведения.

В качестве другой "подводной линии" сюжета рассказа "Ночлег Франсуа Вийона" можно рассматривать цепочку эпизодов, связанных между собой варьированием смысла ещё одной неоднократно повторяющейся в повествовании детали – "позолоченной посуды": работа над балладой (исходная ситуация) – мысль об ограблении и описание интерьера в доме Энггерана де ла Фейе (повторная ситуация) – кульминационный монолог и внутренний монолог героя в концовке произведения (финальная ситуация). Эта деталь, как и предыдущие, имеет явный подтекстный смысл, но если в рассмотренных выше эпизодах с синонимичными деталями этот смысл обнаруживался легко, так как лежал почти на поверхности, то в данном случае он "запрятан" гораздо глубже.

Впервые эта деталь появляется в экспозиции, когда Ф.Вийон читает только что написанные стихи: "'Some may prefer to dine in state' wrote Villon, 'on bread and cheese on silver plate ... or parsley on a golden dish...'" – "Есть предпочтут иные люди, – писал Вийон, – хлеб на серебряной посуде... Или укроп на золотой" [1, 206]. Здесь она кажется случайной – с тем же успехом Р.Стивенсон мог процитировать любую другую строку поэта, – но именно в силу своей текстовой незначимости, "случайности" эта деталь и приобретает особо значимый смысл при повторном её употреблении в одном из эпизодов второй части (когда к желанию Ф.Вийона любым способом найти ночлег присоединяется мысль об ограблении: "He had noticed a house not far away, which looked as if it might be easily broken into, where he might pass the rest of the black hours, and whence he should issue, on the morrow, with an armful of valuable plate." – Поблизости стоял дом, в который как будто не трудно будет проникнуть. Там он проведёт ночь, а поутру уйдёт оттуда, прихватив посуду поценней [1, 218]) и в начале третьей части рассказа (при описании интерьера в доме Энггерана де ла Фейе: "It was very bare of furniture: only some gold plate on a sideboard; some folios; and a stand of armour between the windows."

- Вещей там было немного: только буфет, уставленный золочёной посудой, несколько фолиантов и рыцарские доспехи в простенке между окнами [1, 220–221]). При этом следует подчеркнуть, что если бы о позолоченной посуде в тексте рассказа было упомянуто единожды, то эта деталь могла бы иметь однозначный смысл: разоблачение зла, основанного на власти денег, золота над людьми, – но её повторное употребление даёт возможность предположить, что сюжетная функция этой детали иная: это деталь–намёк, смысл которого проясняется по мере движения сюжета.

Этот смысл обнаруживается во время кульминации и развязки художественного конфликта (заключительный монолог Ф. Вийона в споре с Энгерраном де ла Фейе), когда становится очевидным нравственное превосходство Ф. Вийона над его собеседником: “Look at your gold plate! What did I want but a jerk of the elbow and here would have been you with the cold steel in your bowels, and there have been me, linking in the streets, with an armful of gold cups!.. and here am I ready to go out again as poor as I came in ... And you think I have no sense of honour”. – А эта золотая утварь!.. Что стоит мне разогнуть руку в локте и всадить вам клинок в кишки, а там ищи меня по всем улицам с вашими кубками за пазухой!.. А я сейчас уйду отсюда таким же бедняком, каким и вошёл... И вы ещё говорите, что чувство чести мне неведомо [1, 229–230]. Контраст между Франсуа Вийоном и Энгерраном де ла Фейе иллюстрирует одну из главных мыслей Р. Стивенсона: показная мораль фальшива и достаётся легко, истинная же мораль обретается ценой преодоленных искушений и жертв.

Также следует отметить, что коллизия рассказа Р. Стивенсона находит своё сюжетно-композиционное выражение в сближении, вплоть до совпадения, в фабульном времени и пространстве кульминации и развязки, но в то же время развязка художественного конфликта – Франсуа Вийон отказывается от задуманного ранее преступления и уходит из дома Энгеррана де ла Фейе, не совершив кражу - является сюжетообразующим событием финала, который в композиционном отношении выделен в самостоятельную часть произведения.<sup>4</sup>

Некоторые исследователи обращают внимание на то, что финал рассказа “Ночлег Франсуа Вийона” двусмысленен: Р.Стивенсон, в сущности, нигде прямо не говорит, украл Ф.Вийон позолоченную посуду или нет [2, 65]. Однако вряд ли можно считать, что финал вносит неожиданный, не подготовленный сюжетным развитием мотив, резко перестраивающий итоговый смысл произведения, поскольку если бы Ф. Вийон совершил новое преступление, он не был бы так спокоен, да и презрение к Энгеррану де ла Фейе, по логике образа, не должно было проявиться в краже. Особенности повествования

также сказываются на восприятии финала: с одной стороны, иронически-бытовая концовка “Нудный старичок, – подумал он. – А любопытно, сколько могут стоить его кубки?” [1, 230], – переводит проблематику рассказа в плоскость одного бытового эпизода, тем самым завершая его сюжет; с другой стороны, обрывая повествование без всякого заключения, Р. Стивенсон заставляет читателей задуматься о будущем своего героя.

#### ПРИМІТКИ

<sup>1</sup> Исходя из того, где происходит действие, рассказ условно можно разделить на четыре части, три из которых включают в себя различные элементы сюжета: в 1-й части действие происходит в доме возле кладбища (экспозиция и завязка конфликта); во 2-й - на улицах Парижа; в 3-й - в доме Энгеррана де ла Фейе (кульминация); в 4-й - на улице (развязка).

<sup>2</sup> Этот фрагмент может служить иллюстрацией того, как Р. Стивенсон в наиболее напряжённые моменты сюжета использует основанный на повторах и грамматико-синтаксическом параллелизме ритм повествования. Ритмическая организованность повествования наряду с несобственно-прямой речью способствует его лиризации.

<sup>3</sup> Под синонимией сюжетных деталей обычно понимается такое соотношение деталей, при котором обнаруживается выражаемый ими единый сюжетный мотив [3].

<sup>4</sup> В такой развязке присутствует, вероятно, скрытая ассоциация с известным эпизодом романа В. Гюго “Отверженные”, где Жан Вальжан обкрадывает приютившего его на ночь епископа Мириэля. Ср. также: в одном из своих стихотворений Ф. Вийон жаловался на то, что он способен “умереть от жажды у ручья”.

#### БІБЛІОГРАФІЯ

1. Стивенсон Р. Избранное (На англ. языке).– М., 1968.
2. Дьяконова Н.Я. Стивенсон и английская литература XIX в. – Л., 1984.
3. Левитан Л.С., Цилевич Л. М. Сюжет в художественной системе литературного произведения. - Рига, 1990.

#### ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

**Тузкова Інна Вікторівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри англійської мови Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

*Наукові інтереси:* романтичні тенденції в літературі кінця XIX століття.



## ЗМІСТ

ПАМ'ЯТІ ПИСЬМЕННИКА ТА ВЧЕНОГО МИКОЛИ СМОЛЕНЧУКА .....	3
Микола Смоленчук. НЕЗАБУТНІЙ МАКСИМ ТАДЕЙОВИЧ .....	5
Олег Бабенко. СИН СТЕПУ .....	12
Григорій Клочек. ПРО ДЕЯКІ ЗАКОНОМІРНОСТІ ПЕРЕХОДУ РЕАЛІЗМУ В МОДЕРНІЗМ (До опозиції: театр корифеїв – театр Леся Курбаса) .....	18
Марина Нагорна. ПІДТЕКСТ ХУДОЖНЬО-ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ: СПРОБА ДЕФІНІЦІЇ, МЕТОДИЧНІ ПРИНЦИПИ ВИЯВЛЕННЯ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ .....	24
Олександр Домаранський. ФОЛЬКЛОРНИЙ ТЕКСТ: ДО ПИТАННЯ ФУНКЦІОНУВАННЯ І СПРИЙНЯТТЯ .....	32
Наталія Зайдлер. КОНЦЕПЦІЯ ОБРАЗУ КОЗАЦЬКОГО ВАТАЖКА У РОМАНІ Д.МОРДОВЦЯ «ЦАРЬ И ГЕТМАН» .....	41
Борис Кокуленко. УКРАЇНСЬКИЙ НАРОДНИЙ ТАНЕЦЬ У ВИСТАВАХ ТЕАТРУ КОРИФЕЇВ .....	49
Олег Бабенко. ДЕЩО ПРО «ГАНДЗЮ» І.ТОБІЛЕВИЧА (КАРПЕНКА-КАРОГО) .....	59
Василь Марко. ПРОБЛЕМА ПРОСТУПКУ І КАРИ В УКРАЇНСЬКІЙ ДРАМАТУРГІЇ: ПЕРЕГУК ЧАСІВ (Трагедії “Сава Чалий “І.Тобілевича, “Тріх” В.Винниченка, “Патетична соната” М.Куліша: спроба зіставлення) .....	65
Лілія Ожоган. ТРАНСФОРМАЦІЯ ФІЛОСОФІЇ ФРІДРІХА НІЦШЕ У ПОВІСТІ «ЦАРІВНА» ОЛЬГИ КОБИЛЯНСЬКОЇ ТА НОВЕЛИ “СПОВІДЬ” ОЛЕКСІЯ ПЛЮЩА .....	70
Сергій Михида. ЯКОМУ БОГУ СЛУЖИТИ? АБО: ХТО ВІДВЕРТШИЙ ? .....	76
Анфіса Горбань. ВМИРУЩІ ПЕРСОНАЖІ МАЛОЇ ПРОЗИ В.ВИННИЧЕНКА: НОМО NEGANS .....	85
Інна Кошова. РОМАНИ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА “ЧЕСНІСТЬ З СОБОЮ”, “ПО-СВІЙ!” ТА “БОЖКИ” В КОНТЕКСТІ “ДОСТОЄВСЬКИХ” ПИТАНЬ .....	92
Оксана Вечірко. ХУДОЖНІ ХАРАКТЕРИ Й СИТУАЦІЇ В НОВЕЛІСТИЦІ М.ХВИЛЬОВОГО ТА Б.ПІЛЬНЯКА .....	100
Олена Буряк. МІФІЧНИЙ РОДОВІД В ІНДИВІДУАЛЬНОМУ МІФІ БОГДАНА-ГОРЯ АНТОНИЧА ТА ГОРЯ КАЛИНЦЯ .....	110
Юрій Сегеда. ДО ПРОБЛЕМИ ІДЕНТИФІКАЦІЇ ТВОРЧОСТІ В.СВІДЗИНСЬКОГО У РОЗМАЇТТІ ЛІТЕРАТУРНИХ НАПРЯМКІВ І ТЕЧІЙ 20-30-Х РР. ХХ СТ. ....	118
Світлана Киричук. ОСНОВНІ МОТИВИ ЛІРИКИ ЮРІЯ ЛИПИ .....	125
Леонід Куценко. СВГЕН МАЛАНЮК: ТАБОРОВА ПОЕЗІЯ 1947-1948 РОКІВ .....	130
Ганна Бондаренко. МОТИВ САМОТИ В КОНТЕКСТІ ВНУТРІШНЬОЇ	

ЕВОЛЮЦІЇ ЄВГЕНА МАЛАНЮКА-ПОЕТА .....	138
Оксана Кухар. КАТЕГОРІЯ “МУЗИЧНІСТЬ” І ЗВУКОВА СИМВОЛІКА У СВІТОГЛЯДНИХ УЯВЛЕННЯХ ТА ХУДОЖНЬОМУ СВІТІ Є.МАЛАНЮКА .....	148
Людмила Михида. МАЛА ПРОЗА ЄВГЕНА МАЛАНЮКА НА СТОРІНКАХ ЕМІГРАНТСЬКИХ ВИДАНЬ .....	157
Юрій Мариненко. ТРИ “ЕМІГРАЦІЇ” В УКРАЇНСЬКІЙ ПРОЗІ 1940 – 1950 РОКІВ .....	166
Ксенія Браїлова . УКРАЇНСЬКЕ ТРИПІЛЛЯ ДОКІЇ ГУМЕННОЇ (На матеріалі повісті “Велике Цабе”) .....	175
Ірина Руснак. ПРОБЛЕМИ ГЕОЕТНІЧНОЇ ВКОРІНЕНОСТІ У ПОВОЄННІЙ ПРОЗІ УЛАСА САМЧУКА .....	185
Наталя Осташко. ОБРАЗ СІМ’І КАТРАННИКІВ ЯК ОБРАЗ ДОБРА В РОМАНІ ВАСИЛЯ БАРКИ “ЖОВТИЙ КНЯЗЬ” (До питання про гуманістичний зміст твору як джерело його художності ) .....	195
Любов Кужільна. “...І НЕ РОЗБИТИ БДЖІЛОНЬКУ СЛАБУ, ЩО ВПАЛА В ДОЩ І СОХНЕ НА ДОРОЗІ” (Естетика літературного шістдесятництва на етапі зародження) .....	206
Антоніна Гурбанська. ЛЮДИНА Й ПРИРОДА В РЕЦЕПЦІЇ М.ВІНГРАНОВСЬКОГО-ПОВІСТЯРА .....	216
Ганна Маковей. ІНТИМНА ЛІРИКА ЛІНИ КОСТЕНКО: ФІЛОСОФІЯ КОХАННЯ .....	221
Світлана Барабаш. ФІЛОСОФІЯ ХРОНОТОПУ В ПОЕЗІЇ ЛІНИ КОСТЕНКО “І ЗАСМІЯЛАСЬ ПРОВЕСІНЬ...” .....	231
Наталя Белоконь. СЕЛЯНСЬКА ПРОЗА ІВАНА ЧЕНДЕЯ .....	238
Марта Кондратюк. ОСОБЛИВОСТІ ПОЕТИКИ ХУДОЖНЬОГО ЧАСУ РОМАНУ ТЕОДОЗІЇ ЗАРІВНИ “ КАМІННЯ, ЩО РОСТЕ КРІЗЬ НАС” .....	243
Іван Зимомря. ЕММА АНДІЄВСЬКА: “СЛОВО – МАГІЧНИЙ ЗАРЯД” .....	251
Микола Сіробаба. ВИВЧЕННЯ БІОГРАФІЇ ПИСЬМЕННИКА СТУДЕНТАМИ-ФІЛОЛОГАМИ ПЕДАГОГІЧНОГО ІНСТИТУТУ НА ЗАНЯТТЯХ З ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ .....	259
Людмила Казнина. ФОЛЬКЛОРНЫЕ ТРАДИЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ А. ПУШКИНА (На прикладі пролога к “Руслану и Людмиле”) .....	264
Сергей Тузков. ЖАНРОВАЯ СТРУКТУРА ПОВЕСТИ А. БЕЛОГО “СЕРЕБРЯНЫЙ ГОЛУБЬ” .....	272
Татьяна Капитан. ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ РАССКАЗОВ И. ШМЕЛЁВА 1910-ЫХ ГОДОВ .....	281
Валентина Рыбальченко. СИСТЕМА ТОЧЕК ЗРЕНИЯ И ВИДЕНИЯ В РАССКАЗЕ В.ТЕНДРЯКОВА «РЕВОЛЮЦИЯ! РЕВОЛЮЦИЯ! РЕВОЛЮЦИЯ!» .....	293
Инна Тузикова. “ДУША ДОБРА ВО ЗЛЕ”: К ПРОБЛЕМЕ РАЗДВОЕНИЯ ЛИЧНОСТИ В ТВОРЧЕСТВЕ Р. СТИВЕНСОНА .....	302