

Міністерство освіти і науки України
Кіровоградський державний педагогічний
університет імені Володимира Винниченка

НАУКОВІ ЗАПИСКИ

Серія:
Філологічні науки
(літературознавство)

Випуск 50

Кіровоград – 2003

ББК 83.3 Ук

Н 37

УДК 8У

Наукові записки. – Випуск 50 – Серія: Філологічні науки (літературознавство). – Кіровоград: РВГ ІЦ КДПУ імені Володимира Винниченка, 2003. – 410 с.

ISBN 966–8089–04–9

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 60-річчю від дня народження
професора Григорія Дмитровича Клочека –
вченого-літературознавця**

Друкується за рішенням ученої ради Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка (*протокол №6 від 27 січня 2003 року*).

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

1. **Марко В.П.** – доктор філологічних наук, професор
(відповідальний редактор).
2. **Михида С.П.** – кандидат філологічних наук, доцент
(відповідальний секретар).
3. **Куценко Л.В.** – доктор філологічних наук, в. о. професора.
4. **Клочек Г.Д.** – доктор філологічних наук, професор.
5. **Лучик В.В.** – доктор філологічних наук, професор.
6. **Манакін В.М.** – доктор філологічних наук, професор.
7. **Панченко В.Є.** – доктор філологічних наук, професор.
8. **Поляруш О.Є.** – кандидат філологічних наук, професор.
9. **Ожоган В.М.** – доктор філологічних наук, професор.
10. **Романцевич В.К.** – редактор.

ISBN 966–8089–04–9

СИСТЕМА ПРОФЕСОРА КЛОЧЕКА

Професор Григорій Андрійович В'язовський, який вів у нас, студентів-філологів, спецкурс з історії літературознавчих шкіл, інколи дозволяв собі маленькі “ліричні відступи”. Походжаючи по аудиторії, він якось сказав, що у Фрунзенському районі на Одещині є в нього аспірант, який працює над першою збіркою П.Тичини, досліджує поетику “Сонячних кларнетів”. Ім'я аспіранта запам'яталося: *Григорій Клочек*. Через якийсь час ми познайомилися. Тоді я вже теж був аспірантом, але не В'язовського, а Василя Васильовича Фащенко. На кафедрі Фащенко в ту пору ще працював Михайло Стрельбицький, з яким ми приятелювали. Якогось дня ми зустрілися на кафедрі втрьох: Стрельбицький, Клочек і я. Був кінець 1970-х. Двоє з нас, Григорій Дмитрович і я, готувалися до захисту дисертацій. Познайомившись, довго розмовляли на теми літературні: Клочек цікавився нашою думкою про стильові течії у тогочасній українській прозі (якраз цим питанням присвячувалася моя кандидатська). Михайло у своєму дусі віджартовувався, переводив “стрілки” на мене, а ось наш гість волів розмовляти цілком серйозно й ґрунтовно. Пізніше я не раз помічав у Григорія Дмитровича цю рису: знайомлячись із новою людиною, він нерідко намагався відразу “вглибитися” в неї, “штурмувати” питаннями, аби збагнути, чого вона варта як фахівець... Ми з ним тоді ще не знали, що захищати свої кандидатські дисертації нам доведеться практично водночас (травень і червень 1979 р.). Не знали й того, що через п'ять років доля зведе нас у Кіровограді і що в цій “долі” чималу роль відіграє саме Григорій Дмитрович, якому я восени 1983 року писав із Москви, де якраз проходив підвищення кваліфікації, що хотів би переїхати з Одеси до “Єлисавета” й працювати в нього на кафедрі... Так і сталося, і тривало так цілих сімнадцять літ...

Але повернуся до “Сонячних кларнетів”. 1986 року Г.Клочек видав у “Дніпрі” монографію “Душа моя сонця намріяла...”, у якій якраз і йшлося про поетику молодого Тичини. Її автор ставив питання про те, як формувалася творча індивідуальність Павла Тичини. Йшлося про три групи чинників, які визначають творче обличчя митця в період його становлення: життєвий матеріал, що “зачерпується” художником і певною мірою впливає на його стиль; літературні традиції, у системі яких розвивається творчість письменника; особливості світосприймання, психофізіологічні риси особистості поета. Щодо “матеріалу”, то його постачала поетові унікальна епоха, сповнена історичного нетерпіння, соціальних і національних мріянь, передчувань. (Варто враховувати й специфіку мікросередовища, в якому виростав П.Тичина: як-не-як, був він сином сільського священика, співав у церковному хорі, змалку всотував своєю

свідомістю і підсвідомістю християнську символіку, культуру релігійного обряду, духовну музику. Все це ще й як відчувається в його “Панихидних співах”, віршах дореволюційного часу, та, зрештою, і в “Сонячних кларнетах”).

А що стосується літературної традиції, то поезію “Сонячних кларнетів” у монографії Г.Клочечка показано не лише в її контактах з народнопоетичною творчістю та Шевченковою музою, а й з українським модернізмом початку ХХ ст. – лірикою О.Олеся й М.Вороного, імпресіонізмом М.Коцюбинського, із самобутньою творчістю вірменських поетів... “Стильовий контекст епохи” з притаманними йому пошуками в царині художньої форми, нової поетичної мови Г.Клочек розкривав ґрунтовно й повно, власне, – як ніхто до нього. До того ж, застосовуючи при цьому методику аналізу, яка й забезпечила успіх його дослідженню. Маю на увазі *рецептивну поетику*. Читач монографії Г.Клочечка не міг не зауважити, що її автор надихався ідеями Івана Франка, який у своєму трактаті “Із секретів поетичної творчості” (1898 р.) запропонував незвичні методологічні “ключі”, з якими, виявляється, можна підходити до аналізу поетичного твору. Франко, по суті, скористався інструментарієм психологічної науки. Поетичний образ його зацікавив з т.з. психології сприймання. *Аналіз механізмів рецепції образу* – цим шляхом пішов і Г.Клочек, з’ясовуючи характер світосприймання, психофізіологічні особливості Тичини-поета. І тут йому відкрилося чимало важливих речей! Пригадалося, як ще тоді, коли ми, познайомившись, розмовляли на кафедрі, Григорій Дмитрович згадував про *ефект оберненої лійки*, яким він пояснював винятково високу інформативність поетичних текстів молодого Тичини. “Світ вливається в людину через широкий отвір лійки тисячею покликів, захопленнями, роздратуваннями, мізерна їх частина здійснюється і ніби витікає назовні крізь вузький отвір”, – цитував він (у своїй книжці) Л.Виготського і далі аналізував мініатюру Тичини “Дош”. “*А на воді в чийсь руці Гадюки пнуться...*” Один сигнал, одне слово (напр., *гадюки*), пройшовши крізь “вузький отвір” нашої нервової системи (“лійки”), здатні викликати цілий пучок асоціацій, спонукати яву читача конструювати на основі асоціативних зчеплень цілу картину...

Г.Клочек часто посилається на психологів, і це природно для обраної ним методики. Він прагне точного, наукового літературознавства. Тому й відмовляється він того, що І.Франко називав імпресіоністичною критикою (себто – побудованою на суб’єктивних враженнях). Він веде мову про таку особливість світосприймання Тичини, як *синестезія* (найперше – синтез звуку й музики, феномен “кольорової музики”; згадаймо хоч “синій оркестровий плач” у пізнього Тичини, в його “Похороні друга”). Або про “особливу розвиненість емоційної реактивності (П.Тичини – В.П.) на сприйняття

природи"... У психологію Г.Клочек мовби "втікав" від нелюбої йому близькості.

Дивно, але Франковими методологічними "ключами" в українському літературознавстві мало хто скористався. Можу назвати, крім Клочекового, хіба що три імені: Євген Адельгейм (автор ґрунтовної передмови до окремого видання "Із секретів поетичної творчості", 1969 р., за яку його на поч. 1970-х грізно проробляв М.Шамота, а також дослідження "Лики Мнемозини"), Василь Фащенко ("У глибинах людського буття. Етюди про психологізм", 1981 р.), Анатолій Макаров (П'ять етюдів. Підсвідомість і мистецтво", 1990 р.).

Цікаво, що першою своєю монографією Григорій Клочек мовби "забив" ті наукові ідеї, які він розроблятиме в наступних дослідженнях. "Поетика може досліджуватися тільки як система", – написав він у вступі до книги "Душа моя сонця намріяла...", і ця теза тепер сприймається як завдання самому собі, котре літературознавець визначив ще понад двадцять років тому. І він виконав його, написавши докторську дисертацію "Методологія системного дослідження індивідуальної поетики і поетики літературного твору" (1989 р.). Вона не виходила окремим виданням. Можливо, тому, що нібито "розчинилася" у двох книгах Г.Клочека, які побачили світ того ж 1989 року: "У світлі вічних критеріїв (Про систему критеріїв оцінки літературного твору)" та "Поетика Бориса Олійника".

Перша з них мала, сказати б, подвійну природу, що відбилося і в її двочастинній структурі: одна частина написана переважно критиком, друга – переважно теоретиком. Тут чимало суто літературно-критичного матеріалу, ба – видавництво ("Дніпро") навіть "припасовувало" це видання до рубрики "Література і перебудова". У центрі уваги Г.Клочека – "хіти" радянської літератури другої половини 1980-х. "Плаха" Ч.Айтматова, "Печальний детектив" В.Астаф'єва, твори А.Платонова; з українського боку – Гр.Тютюнник, Ю.Мушкетик з його "Рубежем", "Спектакль" В.Дрозда, "маленькі повісті" Вал.Шевчука, а ще В.Тарнавський, М.Литвин, А.Тютюнник, Ф.Роговий, Ю.Щербак, В.Яворівський... Панорама вийшла досить репрезентативна, оцінки конкретних творів (наприклад, романів "Рубіж" та "Спектакль") провокували на дискусію. Власне, дискусійність визначала дух книжки Г.Клочека, написаної у розпал "переоцінки цінностей". Перечитуючи її нині, відчуваєш, бачиш "муки" тієї нашої "переоцінки". Чи, як сказав би П.Тичина, "себе перемагання". "Муки" ті – в суперечливості багатьох із нас, українських літературознавців 1970–1980-х рр., які вже й у час горбачовської "перебудови", траплялося, впадали в ідеологізовану риторичку щодо "ідеалів соціалізму" і "комуністичної моралі" або ж цілком серйозно шукали термінологічної "заміни" методів

соцреалізму. Ця суперечливість, боротьба “старого” й “нового” помітні і в першій частині книги “У світлі вічних критеріїв”.

Як на мене, головне Г.Клочеку вдалося сказати в другій її частині (“Системно-цілісна організація літературного твору”). Тут, як уже мовилося, домінує теоретик, котрий з’ясовує такі питання, як *склад поетики, художність, оптимальна організація твору, функціональність його елементів...* Слово “**оптимальний**” – ключове. Оптимальність художнього розв’язання визначається мірою його функціональності, – пише Г.Клочек. Часткове має працювати на ціле; внутрішня організація талановитого твору нагадує годинниковий механізм: усе в ньому до ладу, все працює як гармонійна система взаємозалежностей... Ідея начебто самоочевидна, але в тім-то й річ, що автор “розписує” її... теж *системно!* І підкріплює численними виходами в практику творчості як класиків, так і сучасників (від А.Чехова та Л.Толстого до Гр.Тютюнника й Вал.Шевчука).

У книжці, яку сам Г. Клочек назвав *нарисом*, теоретичні засновки викладено загалом конспективно, а ось у дослідженні про поетику Бориса Олійника його перо “розкошує” (це слово, як знають кіровоградські “кафедрали”, завідувач уживає, коли йдеться про внутрішню свободу дослідника, повноту вияву ним свого творчого “Я”). Здається, Г.Клочеку особливо до душі мати справу саме з *індивідуальною* поетикою. П.Тичина, Б.Олійник, Ліна Костенко, Тарас Шевченко, – поетику кожного з цих митців він досліджував монографічно, причому – “розкошуючи”. У книжці про поезію Бориса Олійника його знову цікавить системний аналіз. Ось один із принципових висновків: “Поетика Б.Олійника сформувалась під впливом кількох визначальних чинників. І найважливішим серед них є громадсько-світоглядна позиція митця, яка знайшла своє конкретне вираження в системі морально-етичних поглядів поета”, а разом з тим “дуже активно впливала на процес формування його виражальної системи”. Висновок цей міг би видатися не особливо переконливим, якби не істотні доповнення до нього. “Ще одним домінантним формоутворювальним чинником” Г.Клочек називає “яскраво виражений “фольклоризм” образного мислення поета”. Дія обох чинників спричинила певний художній *синтез*, одночасне існування у творчості Б.Олійника “сюжетної поезії” (“життєподібної” й умовної, передусім алегоричної, притчевої) і поезії “риторично-декларативної”; елементів традиційної й асоціативно-метафоричної образності. Як на мене, найбільше проблем у дослідника було з “бронзою декларацій”: у Б.Олійника є не так і мало риторичних віршів, до яких навряд чи варто підкочувати важку артилерію системного аналізу (наприклад, вірш “Істина”, якому присвячено цілий розділ книги). А загалом проникнення в природу поетики Б.Олійника, здійснене Г.Клочеком, було

успішним. Його праця має чимало цінних рис як з погляду теоретичного, так і в сенсі пізнання “секретів поетичної творчості” одного з чільних українських шістдесятників...

Пізніше у своєму “Автопортреті” (“Слово і час”, 1998, №3) Григорій Клочек зізнавався, що книжка “Поетика Бориса Олійника” “стала полігоном”, на якому він “перевіряв “роботу” свого методологічного та методичного озброєння”. Робота над нею переконала його, що “поетичний твір можливо побачити як системно-цілісне утворення, у якому всі складові взаємодіють на досягнення “кінцевого результату”... А далі йдеться про те, що реалізація нових задумів – річ спокусливіша, ніж закріплення й популяризація вже зробленого.

Новим для Григорія Дмитровича після захисту докторської дисертації стало захоплення “шкільним літературознавством”. І треба сказати, що на цьому напрямку йому вдалося зробити надзвичайно багато. Заснувавши власне видавництво “Степова Еллада”, він організував підготовку й видання цілої серії книг, призначених для вчителів та учнів. Серед них – і його власні праці: про Ліну Костенко (міні-монографія під обкладинкою вибраних творів поетеси, 1999 р.) та про “Велесову книгу” (2001 р.). А у видавництві “Освіта” побачив світ написаний Григорієм Клочеком посібник для вчителя “Поезія Тараса Шевченка: сучасна інтерпретація” (1998 р.) – книга, якій, гадаю, судилося довге життя. Для вдумливого вчителя й студента вона є безцінним радником, а ще точніше – співрозмовником. Працюючи над нею, Григорій Дмитрович апробував свої ідеї безпосередньо в школі, на уроках літератури. Бо і як же інакше писати працю, котра має методичний характер?! Методичний супровід до “шевченківських” уроків автор пропонує просто-таки винахідливий. Проте його книгу варто читати водночас і як ґрунтовне шевченкознавче дослідження. Образ поета, який постає у ньому, суттєво відмінний від того, який культивувався в радянському літературознавстві. Причому, і в змістових, і в суто формальних вимірах його поезії. Особливо суттєвими є уточнення, які стосуються співвідношення національного й загальнолюдського в слові Кобзаря, інтерпретації ним українського національного буття – в минулому часі, теперішньому, а також в тій історичній перспективі, котра бачилася поетові...

Говорячи про науково-педагогічний доробок Григорія Дмитровича Клочека, слід сказати і про ще один його Твір – кафедру української літератури Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка. Мені пощастило бути свідком досить стрімкого “дорослішання” її як авторитетного наукового осередку. Кінець 1980-х і 1990-ті роки в історії кафедри – зоряний час. Це аж ніяк не означає, що він має закінчитися. Мимоволі хочеться застосувати щось із термінів, які стосуються системного

аналізу. Оптимальна внутрішня організація... Функціональність елементів, націлених на “кінцевий результат”... Системотворчий чинник... Звісно, “системотворчий чинник” у цьому разі – особистість завідувача, професора Григорія Клочека. Оглядаючи в “Автопортреті” сюжет свого наукового життя, він мав підстави говорити про те, що головних цілей, сформульованих для себе ще чи не у Фрунзівці, досягти вдалося.

Сказано це так, наче продовження не суттєві. Погоджуватися з цим важко. Не сумніваюся, що продовження теж суттєві. Життя, організоване як система, триває, і пізнанню немає кінця...

Володимир Панченко – доктор філологічних наук, професор, віце-президент університету “Києво-Могилянська академія”, член Національної Спілки письменників України.

ЗАКОХАНІЙ У МУЗИКУ “СОНЯЧНИХ КЛАРНЕТІВ”

Так іноді буває, що праця наукова чи яка інша, подібна до вишні-скороспілки. Чекаєш поки вона дозріє, поки скотиться у руки тугою краплею, а потім, з часом, її смак забувається, губиться – до наступної весни. Буває й так, що твір рук людських нагадує зрілий, налитий силою плід, який милує око ще на гілці, а потім довго нагадує спекотне літо й спокійну осінь, аж до нової зав’язі. Твори Григорія Клочека, його невсипуща праця, неспокійне серце – дерево, на якому зріють міцні, налиті живильним соком плоди, якими ще смакувати й смакувати. Він увесь у роботі, весь у неспокої за долю прийдешніх, за їх Україну і їх світ.

За це – велика шаноба Вам і дяка. Здоров’я, Григорію Дмитровичу, весни в душі, живої сили нашої землі, щоб визрівали нові квіти, піднімалися нові пагони і ще довго світила Ваша дружня посмішка.

Василь Ожоган – доктор філологічних наук, професор, декан філологічного факультету Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка

СУЧАСНИЙ СТАН ШКІЛЬНОЇ МОВНО-ЛІТЕРАТУРНОЇ ОСВІТИ

(Спроба системного аналізу)

Григорій КЛОЧЕК (Кіровоград)

У статті всебічно аналізується сучасний стан шкільної філологічної освіти, виявляються її недоліки, накреслюються оптимальні, на думку автора, шляхи її розвитку.

The article presents detailed analysis of the contemporary stage of the school philological education, its faults are being defined, the optimal, to the author's opinion, ways of its development are being outlined.

Хотіли ж якнайкраще...

Наша школа вступила у смугу реформування філологічної освіти. Громадськість ніби й не помітила цього факту, спрямувавши свою увагу на осмислення більш очевидних і більш подразливих новацій, якими є дванадцятибальна система оцінки знань та прихід у перший клас дітей-шестиліток. Лише у кількох національно свідомих часописах з'явилися статті, автори яких з усіх сил били в набат, намагаючись стривожити громадськість тим фактом, що кількість годин, відведених на вивчення української літератури, скорочена на третину: тепер у старших класах рідна словесність замість трьох уроків на тиждень вивчається всього на двох. Такої мінімальної кількості годин, відведеній рідній літературі, не було за всі часи існування української середньої школи.

Міністерство освіти та науки, Академія педнаук, ініціатори та виконавці цієї реформації, здається, не почули набату – мовчали. Але якщо б і заговорили вустами якогось свого віртуального представника, то йому було б що сказати на виправдання такого рішення. І сказав би він настільки переконливо, що з більшістю протестних авторів сталося б те саме, що з тим чоловіком, який зайшов у кабінет директора зі своєю думкою, а вийшов звідти уже з думкою директора... Опираючись на різні офіційні матеріали (навчальні програми та пояснювальні записки до них, інструктивні листи тощо), спробуємо без найменшої упередженості зрозуміти позицію реформаторів. То ж вислухаймо віртуальний монолог їх віртуального представника. “Заспокойтеся, панове, і вислухайте мене уважно, – почав би він свою розмову. – Ви б'єте тривогу з приводу зменшення годин на вивчення рідної літератури? Але ж при цьому замовчуєте два інших факта. Перший з них: сьогоднішній старшокласник вивчатиме українську мову не одну, а дві години на тиждень. Уявляєте: через

кілька років середня – дванадцятирічна! – школа випускатиме в життя молодих людей, у яких не буде проблем з українською мовою. Ось вам реальний шлях вирішення мовного питання в нашій державі, – питання, яке з таким пафосом піднімають національно заангажовані громадяни. Окрім того, прошу звернути увагу на реформування самої концепції викладання української мови в школі. Якщо раніше мета і завдання мовної освіти зводилися до того, щоб учні вивчали закони і правила граматики та грамотно писали, то зараз система завдань, які необхідно реалізовувати вчителю-словеснику, помітно розширилася, при цьому навчальні цілі суттєво переакцентовуються. Завдання сучасної школи – виховати особистість, яка була б добре розвинута власне у **мовленнєвому** плані, тобто володіла б мовою практично – вільно, легко, досконало. Всі чотири види мовленнєвої діяльності – аудіювання (тобто слухання та розуміння мови), говоріння, читання і письмо мають розвиватися гармонійно.

Проте цим завдання вчителя-словесника не обмежуються, – продовжує роз’яснювати свою позицію представник реформаторів. – Образно кажучи, у своїй роботі він протягує кілька т.зв. “ліній” – нова програма визначає їх як “комунікативну”, “культурологічну”, “діяльнісну”. Скажу кілька слів лише про одну з них – культурологічну. Протягуючи цю лінію із класу в клас, вчитель повинен турбуватися, щоб вивчення мови органічно поєднувалося із засвоєнням певної інформації, що стосується широкого спектру тем, пов’язаних з культурою українського народу. Задум авторів програми не може не викликати захоплення. Уявляєте: учні виконують різні навчальні завдання (уважно прослуховуючи тексти, аналізують їх, пишуть перекази, диктанти, виконують інші різні усні та письмові вправи), тобто розвивають та закріплюють свої мовленнєві уміння, і в той же час по крупинці засвоюють важливу інформацію культурологічного характеру – так би мовити постійно збагачують свій культурний тезаурус. Це стає можливим саме тому, що кожний текст, з яким працюють учні, має бути глибоко змістовним саме в культурологічному плані.

Щодо інших предметів філологічного циклу, то скажу, що там теж все достатньо продумано. З п’ятого до одинадцятого класу учень вивчатиме зарубіжну літературу – їй відведено по 2 години на тиждень. Цього, гадаю, достатньо, щоб ознайомитися з деякими “знаковими” творами світового письменства. Зараз багато говориться про “європейський вибір” України. Усі ми, чи майже усі, прагнемо в Європу. То ж чи не можна вважати, що знайомство нових поколінь українців з кращими зразками європейського і світового мистецтва – це крок в Європу?! До речі, українська школа – це майже єдина середня школа в світі, де вивчається предмет “зарубіжна література”. У всіх інших, в т.ч. і в школах найбільш розвинутих країн, чомусь

зосереджуються лише на власній художній літературі, ігноруючи при цьому зарубіжну.

На тлі всього сказаного легше зрозуміти, чому прийнято рішення скоротити кількість навчального часу, що відводиться на вивчення української літератури. Вилучений у цього навчального предмету час не пропав безслідно – його віддано для більш глибокого засвоєння української мови. І зроблено це, як ви, гадаю, вже переконалися, з абсолютно державницьких позицій.

А тепер хочу розвінчати думку про можливий занепад літературної освіченості, який може бути зумовлений зазначеним скороченням навчального часу, що відведений для вивчення рідної літератури. І тут, шановні опоненти, ваші тривоги безпідставні. Можливість отримати гарну літературну освіту не звузилася, а, навпаки, розширилася. Два уроки рідної літератури плюс два уроки зарубіжної літератури на тиждень протягом шести років – цього абсолютно достатньо для підготовки літературно освіченого громадянина. Вистачило б глузду та уміння ефективно використати цей навчальний час...”

Отримавши таке вичерпне та переконливе роз’яснення, можна було б не лише заспокоїтися, а й попросити пробачення за надто агресивну початкову позицію. Мовляв, вибачте, – не зрозумів... І вийти з кабінету уже не зі своєю думкою, а думкою освітянського керівника.

Належу до людей, яким не можна закинути, що вони, мовляв, відірвані від школи. Маю чималий досвід педагогічної та наукової діяльності. Працював учителем-словесником у сільській школі, директором сільської, а потім і райцентрівської школи, викладаю теорію та методику літератури у педагогічному університеті, видав чимало монографій та навчальних посібників, постійно і близько спілкуюся з багатьма талановитими вчителями-словесниками. І цей досвід не дає спокою, весь час навіює відчуття якоїсь тривоги за долю шкільної філологічної освіти. Іноді, як правило, після живого обміну думками з досвідченими вчителями мови та літератури, це відчуття загострюється. І тоді з’являється вже не просто тривога, а передчуття майбутньої біди.

Звідки ж воно це передчуття? Відповідь почнемо шукати здалеку.

До історії питання

Ми дуже мало думаємо про важливість філологічних навчальних дисциплін для людини, людської спільноти взагалі. Це нагадує нашу неухвагу до таких життєво важливих речей як повітря та вода: не розуміємо їх абсолютно високої ціни до того часу, поки з ними не станеться щось погане.

Шкільне навчання починається з того, що дитина вчиться читати і писати. І що краще – швидше і з розумінням – дитина читає, і що грамотніше вона

пише, то це є найпереконливішим свідченням її обдарованості та перспективності. І зовсім не випадково в переліку навчальних дисциплін, що значаться в “атестатах зрілості”, на першому місці завжди стояла і стоїть рідна мова та література.

В античній цивілізації власне мовленнєвому розвитку громадянина приділялася виключна увага. Про це свідчить бурхливий розвиток риторики як науки і навчальної дисципліни. В середньовічних навчальних закладах, особливо в університетах, риторика завжди була в числі найперших навчальних дисциплін. **Рівень володіння словом визначав рівень освіченості та загальної культури.** Щоб зрозуміти тогочасну фундаментальність цієї дисципліни та її енергійну спрямованість на виховання риторичної особистості, тобто особистості, яка знає секрети дієвого, активно впливового слова і уміє практично їх застосовувати, достатньо переглянути “Риторику” Феофана Прокоповича. Це запис курсу лекцій, який читався студентам Києво–Могилянської академії наприкінці XVII століття. У цьому посібнику, який, здається, акумулював весь позитив, наявний у західноєвропейських “риториках”, багато чого вражає – і в першу чергу, високий ступінь унормованості законів і правил ефективного володіння як письмовим, так і усним словом. Цей посібник давав не лише найсучасніше на той час теоретичне обґрунтування ефективної мовної діяльності, а й озброював випускника академії конкретними риторичними порадами, що стосувалися багатьох стандартних життєвих ситуацій.

Риторика була обов’язковим навчальним предметом у більшості середніх та вищих навчальних закладів приблизно до другої половини XIX століття, доки не почалось її витіснення новим навчальним предметом – художньою літературою. Річ у тому, що протягом XIX століття відбувався бурхливий розвиток художньої літератури. Процес йшов по висхідній – з другої половини цього століття почалося безроздільне панування художньої літератури як “королеви мистецтв”. Вона набула величезної впливовості на суспільну свідомість.

Яким же чином відбулося витіснення риторики? Активне включення художньої літератури у програми навчальних закладів супроводжувалося введенням у шкільне навчання ще одного навчального предмету – теорії словесності, завдання якої полягало в ознайомленні учнів із “секретами” художності літературного слова. На той час теорія словесності сама по собі пройшла довгий – від аристотелевої “Поетики” – шлях і накопичила чимало узагальнюючих знань про природу художньої літератури. Особливо відзначимо, що вона унормувала, привела у певну систему виражальні засоби літератури, які, зрозуміло, в основному стосувалися художньої мови. Таку поетику пізніше назвуть нормативною або шкільною.

Золотий вік філологічної освіти

Досить швидко стало зрозумілим, що художня література в школі є винятково багатим навчальним предметом, що наділений дуже широким (за спектром) і потужним навчально-виховним потенціалом. Художня класика, що вивчалася в школі, була і джерелом пізнання життя, і “підручником з людинознавства”, і вихователем естетичних почуттів. Одночасно цей предмет розвивав навички читання, говоріння, переказування, писання. По-справжньому художньо-літературний текст є довершеним у мовному плані. Тому знайомство з художньою літературою – це спілкування з текстами найвищої виражальної здатності. Ось чому, вивчаючи літературу, учень розвивав свою спроможність **самовиражатися через мову**, користуючись найбільш довершеними і безконечно розмаїтими зразками мовного вираження. Тим більше, що вивчення літератури передбачає таке навчальне завдання, як вивчення мови художнього твору. Теорія словесності, знайомлячи учнів із системою літературних і, в першу чергу, суто мовних виражально-зображувальних засобів, активно сприяло осмисленню “секретів” художнього слова.

Вивчення художньої літератури ідеально сприяло розвитку головних видів мовленнєвої діяльності – усної та писемної. Щодо останнього, писемного виду, то тут особливу роль відігравали письмові твори на літературні теми. Література давала прекрасний темарій для таких робіт: від тем суто літературознавчих, науково-дослідницьких – до “вільних” на морально-етичну проблематику... Інакше кажучи, сама по собі література як “друга реальність” була чудовим матеріалом для розмаїтих за характером письмових роздумів. Справа в тому, що по-справжньому художні тексти вирізняються глибинністю своїх смислів – вони невичерпні. А тому й стимулюють думку, викликають в учнів прагнення до самовираження, а значить, і до самоствердження. Можна цілком впевнено заявити, що “друга реальність”, творена літературою, є найкращим матеріалом для учнівських розмірковувань у формі письмових творів.

Ось чому риторика як навчальний предмет, що пропонував унормовані прийоми ефективної мовленнєвої діяльності, у порівнянні з літературою, що володіла колосальним розмаїттям виражально-зображувальних засобів, почала сприйматися як архаїчна і схоластична. Через що уже в другій половині XIX ст. від її послуг фактично відмовилися. Реабілітація риторики як науки і як навчальної дисципліни почалася у наші дні, але здійснюється вона на оновлених методологічних принципах.

Кінець XIX–початку XX століття і майже всю його першу половину можна назвати золотим віком філологічної освіти. На превеликий жаль особливості цього віку та його колосальне значення у формуванні майбутнього духовно-

інтелектуального обличчя європейського (та й світового!) суспільства залишилося не вивченим. Здається, і питання про існування такого золотого віку ще не ставилося. Вочевидь, певною мірою цьому завадили суспільні катаклізми першої половини недавно завершеного століття – перша світова війна, російська революція 1917 року та обумовлені нею суспільні катастрофи на “одній шостій земної суші”, друга світова війна... Одне слово, той золотий вік не так і легко розпізнати через ланцюг трагедійних потрясінь, якого зазнала європейська цивілізація у першій половині ХХ століття. Але ж він був, цей вік! Про його існування можна говорити однозначно. Для цього достатньо глибше ознайомитися з рівнем мовленнєвого розвитку випускників гімназій та реальних училищ, скажімо, перших двох десятиліть ХХ століття. Тогочасний випускник класичної гімназії за усіма критеріями філологічної підготовки – грамотність, писемне та усне володіння виражально-зображувальним словом, глибина розуміння художнього тексту та мистецтво його інтерпретації – навряд чи й поступився б “червонодипломному” випускнику сьогоденного університету. Більше того, в якихось моментах – скажімо, в знанні літератури і взагалі культури античного світу – випускник гімназії його напевне переважив би. Більшість митців слова, що прийшли в українську літературу в 20-х роках – П.Тичина, М.Рильський, М.Бажан, М.Хвильовий, Ю.Яновський, Вал.Підмогильний, А.Головко та багато інших – університетів не закінчували, проте блискуче володіли художнім словом.

Є знакове поняття – “старий інтелігент” (“це представник ще старої інтелігенції”). Реліктових представників цього колишнього, зараз фактично уже неіснуючого прошарку, можна було зустріти ще кілька десятиліть тому. Зараз при уважному вдивлянні у представників сьогоденної інтелігенції іноді ще можна відчутти слабкі повіви з того втраченого світу.

“Старий інтелігент” – продукт золотого віку філологічної освіти. Чудове, підкреслено вишукане володіння усною та писемною мовою – це форма, за якою вбачається глибоко шляхетна, витончена духовність, зрощена на аристократичному морально-етичному кодексі.

На якому підґрунті сформувався той золотий вік, які обставини обумовили його появу та існування?

Уже йшлося про те, що література в ХІХ ст. оволодівала суспільною свідомістю по висхідній. Інтенсивний розвиток літератури протягом всього ХІХ ст. привів зрештою до певних кризових моментів – далось взнаки активне “старіння” традиційних виражальних ресурсів. І ось десь в останній чверті ХІХ ст. стала відчутною потреба у їх оновленні. Тріск від ламання добре знайомих, безліч разів випробуваних літературних форм був чутний по всій Європі. Ламалися вони від того, що застаріли, стерлися, як стираються п’ятаки від

частого вживання. Оновлена система виражальних засобів була пристосована до більш глибокого вираження внутрішнього світу людини. Значно пізніше її назвуть модерністською – вона і справді знаменуватиме прогрес у розвитку літератури.

Треба відзначити, що названий процес ще більше пожвавив інтерес до літератури. Тогочасна літературна критика значно естетизувалася у порівнянні з “народницькою”, тобто почала виявляти підвищений інтерес до художньої форми. Загострення інтересу до поезії в основному виявлялося в зацікавленому ставленні до “секретів” виражально-зображувального потенціалу художнього слова.

Поговоріть із сучасним пересічним старшокласником – і ви будете вражені його знаннями сучасної поп-музики. Він годинами розповідатиме про різні течії у рок-музиці, характеризуватиме поп-зірок, виявлятиме вражаючу ерудицію стосовно вітчизняних та зарубіжних рок-ансамблів... Аналогічний інтерес виявляла учнівська та студентська молодь до художньої літератури в період золотого віку філологічної освіти. Тоді в центрі уваги були письменники, літературні твори, літературні герої.

Десь на початку 70-х років вчені-педагоги Тартуського університету проведуть експеримент. Виділять дві групи підлітків. Першу групу зорієнтують на читання художньої літератури, другу – на інтенсивне відвідування кінотеатру та на перегляд телепередач. Контрольні тестові перевірки однозначно засвідчили, що група підлітків, що більше часу приділяла художній літературі, в інтелектуальному плані виявилася значно розвинутішою за прихильників кіно і телебачення.

Пояснити результати цього експерименту не так і складно. Читання – це завантаження інтелекту роботою, тримання його у певній напрузі. Скажемо так: читання – це постійний тренінг розуму і серця.

Відомо, що **класичність** художнього твору базується на його гуманістичному потенціалі. Тому спілкування з художньою літературою – це декодування закладеного в нього гуманістичного змісту, “зараження” ним.

Значення “золотого віку” філологічної освіти не можна переоцінити. Його відблиск лежить на культурному житті всього ХХ століття. Проблема лише в нашій здатності розпізнати цей відблиск.

... та його занепад

В радянські часи увага до шкільних філологічних дисциплін не зменшувалася. Більше того – на офіційному рівні ставилися до них вельми шанобливо. Комуністичні ідеологи прекрасно розуміли “виховне” значення літератури і тому опікали її як агітаційно-пропагандистський засіб, наділений

високою ефективністю. Їх прагнення підігнати під свої ідеологічні шаблони всю літературу, встановити жорсткий контроль над живими і діючими письменниками нагадує дії сьогоднішніх олігархів по встановленні тотального контролю над ЗМІ, особливо електронними.

Та все ж комуністична влада своїм опікуванням не тільки не сприяла розвитку літератури як навчальної дисципліни в школі, а й обумовлювала її повільний занепад. Тоталітаризм є тоталітаризм. Він деградує впливає на все, що стосується духовного. Література в школі підточувалася надмірною заідеологізованістю, жорсткими вимогами у дотримванні принципів ідейності, класовості, історизму. Тоталітаризм вороже ставився до “надто вільної думки”, а тому майже мимовільно стандартизував мовленнєву діяльність. Під час дискусій про стан викладання літератури в школі, що періодично ініціювались деякими часописами, як правило, заходила мова про формалізм у вивченні цього предмету. Йшлося про те, що вивчення літератури в старших класах все більше зводилося до читання підручника (т.зв. “критики”), а сам художній текст фактично не розглядався. Хоч повинно бути навпаки: в центрі уваги вчителя та учнів мав би перебувати художній твір. Школі кидалося традиційне звинувачення, що вона не лише вбиває інтерес до творчості багатьох письменників, а й фактично провокує різко негативне ставлення до них. Найбільш красномовний приклад – знівечене школою ім’я Павла Тичини.

Швидко втрачав свою виняткову навчальну функцію твір на літературну тему. Кожний випускник середньої школи, так само як і кожний абітурієнт вузу, готуючись до письмового екзамену з літератури, робив “домашні заготовки” з трьох тем: “Образ Леніна в творчості...”, “Образ комуніста в творчості...”, “Прославлення подвигу радянського народу...”. Вгадував майже стовідсотково.

Проте цей процес повільного занепаду найважливішою для загальноосвітньої школи навчальної дисципліни, яка багато в чому визначала інтелектуальний рівень майбутніх поколінь, обумовлювався не лише відомими особливостями тоталітарної системи, а й більш прихованим фактором.

Справа в тому, що, зіткнувшись із такими молодими та енергійними конкурентами як кіно і телебачення, література поступово перейшла на роль англійської королеви. Ні, вона ще возсідає на королівському троні, їй ще віддають ритуальні почесті, але ж всі прекрасно розуміють, що вона втратила свій колишній вплив на суспільну свідомість.

За роки незалежності відбулось деяке пожвавлення у викладанні української літератури. Пояснюється воно включенням у програму нових письменницьких імен, нових творів, послабленням ідеологічного тиску. Але цей період, здається, уже минає: нові імена і нові твори уже стали звичними, а їх осмислення досить швидко стереотипізувалося.

Так що: виходить, криза продовжується і поглиблюється? А може треба подумати над тим, щоб потихеньку **здати** літературу подібно до того, як у другій половині XIX ст. без зайвого шуму **здали** риторичку? (Слово **здати** уживаємо в його сучасному жаргонному значенні). Чи не варто подумати над тим, чим саме можна потіснити літературу зі шкільних навчальних програм? Викладання цього предмету аж надто формалізувалося. Хіба може він виконувати свої колишні навчально-виховні функції, якщо художню літературу вивчають за “критикою”, а письмові твори вже взагалі перестали писати, бо, жаліються вчителі, зараз написання твору зводиться до того, що учні переписують їх з багатьох шпаргалок- посібників типу “Золоті твори з української літератури...”, якими наповнилися всі книжкові розкладки?

Не знаю, чи люди, від яких сьогодні залежить реформування філологічної освіти, проголошують вголос подібні думки, але переконаний, що навіть неозвученими вони уже витають в повітрі, входять у підсвідомість і свідомість, і таким чином впливають на прийняття рішень.

Гадаю, що саме подібні міркування і настрої вплинули на формування тієї моделі філологічної освіти, яку презентував на початку цієї статті уявний реформатор. Збільшення кількості годин на вивчення мови в старших класах, посилення комунікативної лінії, введення в програму з мови елементів риторички і т.д. і т.п. з одночасним скороченням програми з літератури певним чином нагадує ситуацію середини XIX ст., коли література витісняла риторичку в навчальних закладах. Сьогодні немовби відбувається зворотній процес – літературі, яка ніби-то перестала успішно справлятися зі своєю навчально-виховною функцією, звужують поле діяльності. Їй знайшли замітника – розширений курс мови з елементами практичної риторички та з “культурологічною лінією”. Ні, літературу ніхто не збирається “здавати” остаточно – всі ж добре розуміють неперехідну значущість цього навчального предмету. А ось потіснити – можна. В ім’я справи...

... а вийде, як завжди, а мо’ й гірше

Хотіли якнайкраще, а вийде... Є багато підстав думати, що вийде, як завжди. А дуже вірогідно, що й гірше.

Стисло викладу головні підстави для такого тривожного прогнозу.

1. Якщо уважно приглянутися до нової програми з української мови, то не важко прийти до висновку, що гармонії між різними видами мовленнєвої діяльності – аудіюванням, говорінням, читанням і письмом – досягнути буде вкрай важко. Це під силу лишень талановитим, винятково творчим і цілеспрямованим педагогам. А їх, як відомо, не так і багато: “лиш 10% учителів працюють на високому професійному рівні”, – цитую результати одного

спеціального дослідження (“Дзеркало тижня”. – 2001 р., 27 жовтня, с. 12). Таким чином, переважна маса вчителів-словесників бажаної гармонії не в змозі досягнути. А це означає, що на їх уроках такі усномовні навчальні форми як “аудіювання, говоріння, читання” явно, в пропорції 3 до 1, а в кращому випадку 2 до 1, переважатимуть над писемними. Уроки мови таким чином перетворюються в “говоріння”. Ще дуже і дуже невідомо, чи вдасться на таких уроках виховати розвинуту в усно-мовленнєвому плані особистість, проте можна достеменно твердити, що відбудеться різке падіння грамотності писемної. Немовби передбачаючи той досить близький регрес, у цьому році в багатьох вузах “знизили планку” критеріїв оцінки грамотності на вступних екзаменах.

2. Віддаючи перевагу усно-мовним навчальним формам, укладачі програми явно орієнтувалися на популярні зараз методичні принципи вивчення іноземної мови. І справді, при засвоєнні іноземної мови дуже важливо якомога швидше і краще набути усно-мовних навичок – то є цілком виправдане у прагматичному плані завдання. Але чи є воно доцільним при вивченні української мови, яка все-таки для більшості населення є рідною. Лише з дуже великою натяжкою можна говорити, що деякою частиною населення деяких (відомо яких) регіонів українська мова в плані труднощів засвоєння сприймається як іноземна. Тому таким дивним видається перенесення методів навчання іноземної мови у сферу вивчення української. Про найбільш вірогідні кінцеві результати такої екстраполяції уже говорилося вище.

3. Особливо небезпечними наслідками загрожує скорочення кількості уроків з української літератури – до цього, як кажуть, треба було додуматися! Нема сумніву, що люди, які прийняли це рішення, сформувалися в дефілологізованому радянському суспільстві. Вочевидь, їм не повезло, і до них не дійшов той благодатний повів із золотого віку філологічної шкільної освіти, про який уже йшла мова.

Ситуація драматизується ще й деякими іншими чинниками. Сьогоднішні найбільш впливові засоби масової інформації, контрольовані кількома фінансово-політичними кланами, використовуються як засоби масового зомбіювання населення на потрібний їм, олігархам, виборчий результат. Для них чорне назвати білим і навпаки – це всього-навсього “політтехнології”, іміджмейкерство. Мегатонни неправди, що обрушуються на голови сучасного українського люду, мають не лише дезорієнтуючий, а й деградуєчий вплив. Категорії Правди, Істини мають величезне значення для суспільного прогресу. Що більше у суспільстві Правди – то інтенсивніше воно еволюціонує у бік Добра. І навпаки.

Комерціалізація основних “масових” видів мистецтв (література, кіно, естрада) приводить до посиленої експлуатації тем, образів, мотивів, особливо

притягальних для масового читача (глядача). Звідси – засилля еротики, жахів, відкрите “копання у білизні” різного роду знаменитостей.

Треба уявити дитину, підлітка, юнака, на якого з години на годину, із дня в день, із року в рік, тобто протягом його становлення як людини, обвалюється цей деморалізуючий і денационалізуючий негатив. Література в школі була чи не єдиною альтернативною силою, яка хоч якоюсь мірою могла йому протистояти. Тепер цю перепону на шляху духовного опустошення знято.

Але ж де беруться підстави вважати, що скорочення в масовій загальноосвітній школі навчального часу, що відводиться для української літератури, всього-на-всього на одну годину може мати такі катастрофічні наслідки? Вище уже йшла мова про формалізм у викладанні літератури в радянські часи. Активне оновлення шкільної програми з літератури протягом останніх десяти років суттєво послабило цей недолік. Проте скорочення навчального часу на третину знову приведе до формального викладання літератури. Це означає, що учні старших класів не читатимуть чи майже не читатимуть художні тексти і, відповідно, не будуть їх осмислювати. Якщо в одинадцятому класі на знайомство з творчістю таких митців як Микола Хвильовий, Григорій Косинка, Юрій Яновський, Валер'ян Підмогильний, Микола Куліш, Іван Багряний та багатьох інших учитель має змогу виділити по 2-3 години, то цього часу вистачає буквально на “проходження” лише “за критикою” біографії письменника та його одного чи кількох творів. Про яке-небудь “занурення в текст” не може йти мова: жодні навчальні технології тут безсилі. Це ж так просто зрозуміти: учень сприйме пізнавальний зміст художнього твору, зарядиться його шляхетною, позитивною енергетикою лише з-за умови безпосереднього контакту з ним. Що триваліший буде цей контакт, що умілішою виявиться допомога вчителя у сприйманні учнем тексту, то ефективнішою є шкільна літературна освіта.

Інакше кажучи, скорочення навчального часу на вивчення української літератури до 2-х годин на тиждень – це перехід тієї критичної межі, за якою навчально-виховна ефективність цього предмету різко знижується.

І цей перехід уже здійснено.

4. Скорочення навчального часу на вивчення літератури обумовило ще один виключно негативний момент в сьогоднішній системі шкільної філологічної освіти, а саме – ізоляцію літератури від мови. Ця ізоляція склалась об'єктивно: вчитель, маючи обмаль часу на виконання програми з літератури, змушений ігнорувати письмовий твір на літературну тему. А це значить, що він відмовляється від одного з найбільш ефективних засобів мовно-літературної освіти. Таким чином письмовий твір на літературну тему остаточно виганяється зі школи. Вже йшлося про те, як він знищувався в останні

десятиліття радянської доби. Пізніше, уже в роки незалежності, його продовжили нищити чисельні комерційні видання уже “готових” творів (“бери – та й списуй”). Рівень спроможності випускників висловлювати свою думку на якусь літературну тему виявився настільки низьким, що виникла необхідність якимось приховати цей конфуз і таким чином зняти проблему. Тихо-мирно випускний екзамен з письмового твору було замінено на переказ або ж диктант.

Мені можна заперечити, мовляв, письмові твори різних видів передбачені в програмі з мови. Так то воно так, але майже повне переведення письмового твору зі сфери літератури у сферу мови є порушенням давньої традиції, започаткованої ще на зорі золотого віку філологічної освіти. Письмовий твір з літератури наділений навчально-виховною поліфункціональністю, бо дає змогу учневі заглибитися у літературний матеріал, здійснювати при цьому самостійний творчий пошук, набувати надзвичайно цінних граматично-стильових умінь та навичок. І ця поліфункціональність робила письмовий твір з літератури виключно ефективним засобом філологічної освіти. Окрім того, він є найоб’єктивнішим тестом для встановлення рівня філологічної підготовки, тобто прекрасно може слугувати як оптимальна форма контролю та оцінки мовно-літературної освіченості. Іноді думається: а чи не викликане таке вигнання письмового твору на літературну тему бажанням позбутися його як об’єктивного тесту?

Щодо інших видів письмових творів, які передбачені програмою з української мови в старших класах, то можна з певністю сказати, що вони будуть відсунуті на другий план “аудіюванням” та “говорінням”.

Зрозуміло, що розрив літератури і мови як навчальних дисциплін ніде у пояснювальних записках не декларовано, проте його реальність не викликає сумніву. Такий розрив – болісне, нічим не виправдане порушення традиції. Хіба ж так важко зрозуміти, що навчальний результат, якого прагнуть домогтися з допомогою т.зв. аудіювання, набагато ефективніше досягається на уроках літератури.

Візьмемо до уваги, що процес засвоєння змісту художньо-літературної класики (а лише вона повинна вивчатися в школі) є процесом осягнення загальнолюдських, сповнених гуманістичного звучання смислів. З огляду на те, що високохудожній текст зітканий із найдовершеніших мовних виражально-зображувальних прийомів, то виникає питання: чи не є осмислене знайомство із такими текстами найбільш ефективним засобом розвитку мовленнєвої спроможності людини?

Відомо, що масова загальноосвітня школа – консервативна система. І це, до речі, є її позитивною рисою. Р-р-революції, тобто надто рішучі реформи, для неї, як правило, шкідливі. Успішність навчально-виховного процесу в школі сильно залежна від існуючих традицій. Важливо їх накопичувати, оберігати і

при цьому обережно, без різких рухів, модернізувати – тобто стимулювати еволюційні процеси. При цьому обов'язково треба приглядатися до руху знизу – і враховувати його.

Зараз уважно приглядаюся до роботи багатьох знайомих учителів-словесників. Найбільш талановиті з них чинять цілком свідомий опір реформації. Часто навіть без відома дирекції школи, маскуючи свої дії від різного роду перевіряючих, вони все-таки спмагаються тричі на тиждень проводити в старших класах уроки літератури. Питаю: як вам це вдається? Відповідають по секрету: за рахунок уроків мови. Такий ось рух знизу, до якого конче треба прислухатися.

Проте, як відомо, критикувати найлегше. А де ж, запитаєте, та модель шкільної філологічної освіти, яка була б альтернативною до сьогоднішньої реформаційної моделі? Та чи й можливо, враховуючи всі теперішні реалії, говорити про **оптимальну** систему шкільної філологічної освіти?

Не претендую на те. Лише спробую подати загальні начерки такої моделі, щоб створити альтернативу, залучити до розмови своїх колег – як учених, так і педагогів-практиків – з метою продовжити пошук оптимального варіанту.

Система шкільної філологічної освіти ґрунтується на “трьох китах”, трьох обов'язкових точках опори: учитель, програма, підручники і посібники. Їх і розглянемо по чергово.

Учитель

Головним творцем золотого віку філологічної освіти був гімназійний учитель. Заробляв непогано. Жив у шикарній (за сьогоднішніми мірками) квартирі, наймав кухарку, а влітку під час вакацій, немовби теперішній “новий українець”, дозволяв собі вояжі по європейських курортах.

Принижений учитель, який стоїть у пікетах з плакатом “Голодний учитель – сором для держави”, не в змозі забезпечувати поступ у шкільній справі. Треба бути вдячним йому лишень за те, що він, виявляючи терплячість, співмірну з подвигом, з усіх сил утримує на своїх переважно жіночих, а значить, тендітних плечах весь масив нашої шкільної освіти. І думаєш: чи зможе через цю круговерть із виборів, конвульсійної жадоби влади, брудних піар-компаній, вкрадених мільйонів, касетних скандалів, олігархів, офшорних зон, пропрезидентських і опозиційних партій, виборчих блоків, брехливих ЗМІ і т.д. і т.п. коли-небудь пробитися і голосно заявити про себе момент істини, що звучить приблизно так: “Панове, зрозумійте одну річ: у суспільства, де вчитель відчуває себе приниженим, немає майбутнього. А всі ж ви є членами цього суспільства...”. Розумію, що сьогодні, коли кожний виживає як може, цей момент абсолютної істини не знайде **масового** розуміння. Але говорити треба

– щоб достукатися, щоб почули, щоб усі ми якомога швидше навчилися рішуче говорити владі буквально таке: влада, яка з усіх пріоритетів не здатна вибрати і реально, з конкретною результативністю, підтримати вчителя, школу, освіту як найперший пріоритет – це є **не та влада...**

Кілька слів про особливий статус учителя-словесника. Не зовсім етично виділяти якусь одну професійну категорію вчителів і підкреслювати її особливий статус. А втім, такі прецеденти уже були. У 80-х роках учитель російської мови і літератури був на особливому становищі – він отримував 15% надбавки до заробітної платні, класи, у яких він працював, ділилися для вивчення російської мови на дві групи учнів. Цей привілей ґрунтувався на спільній постанові ЦК КПРС та Ради Міністрів СРСР, що мала за мету покращити викладання російської мови в національних школах імперії. Постанова ніби то ініціювалась Міністерством оборони, яке було стурбоване фактом переповнення армії призовниками, що препогано володіють російською мовою. Це буцімто прямо загрожувало боєздатності радянського війська. Звичайно ж, таке обґрунтування було лицемірним, воно маскувало суть істинних намірів: московська комуністична влада шукала нових можливостей для активізації процесів утворення “нової історичної спільноти” – тобто шукала шляхи здійснення глибинної, поголовної і як їй, мабуть, здавалося остаточної русифікації.

Зрозуміло, що зараз не варто навіть і питання ставити про особливу матеріальну винагороду вчителям української мови і літератури, обґрунтовуючи це тим, що, мовляв, платили ж за русифікацію, то чи ж не справедливо було б платити і за повернення до рідної мови. Це не на часі, та й етичний момент тут вельми діткливий. Проте корисно поміркувати над особливою роллю учителя-словесника в сьогоdnішньому українському суспільстві.

Ніхто, вочевидь, не в змозі заперечити той факт, що в нашій державі немає чітко вираженої державної націєствірної ідеології. Амплітуда міркувань щодо необхідності такої ідеології у вищого керівництва держави дуже широка – від тверджень, що “національна ідея не спрацювала” до урочистих проголошень тези, що майбутнє України прямо пов’язане з виробленням об’єднуючої національної ідеї та її втіленням у життя.

А тим часом треба чітко розуміти, що найголовніший системотвірний чинник сучасної системної кризи, що охопила українське суспільство і ось уже багато років “не відпускає” його, створюючи настрій всезагальної втоми та безнадії, полягає в низькій національній свідомості певної частини населення. Ця частина населення настільки значна, що створює критичну масу, яка не дозволяє зрушити з місця кризу. Таку ситуацію геніально передбачував Євген

Маланюк у статті “Малоросійство”: “... проблема українського малоросійства є однією з найважливіших, якщо не центральних проблем, безпосередньо зв’язаних з нашою основною проблемою – проблемою державності. Що більше: це є та проблема, що першою встане перед державними мужами вже Державної України. І ще довго, в часі тривання стабілізації державності, та проблема стоятиме першопляновим завданням, а для самої державності – грізним мементо.

Малоросійство бо – наша історична хвороба (В.Липинський називав її хворобою бездержавності), хвороба многовікова, отже хронічна. Ні часові застрики, ні навіть хірургія – тут не допоможуть. Її треба буде довгі-довгі десятиліття – **іжживати**”.

Якщо оглянути усі існуючі в Україні “засоби”, здатні **іжживати** глибоко вкорінене малоросійство, то приходиш до однозначного висновку: таким головним “засобом” може бути і має бути загальноосвітня школа. На даному етапі розвитку нашого суспільства усі інші служби (органи) не здатні виконувати функцію лікувальників від хвороби малоросійства. Пошлемося бодай на ЗМІ – найбільш впливові з них уже розкуплені, і їх, як правило, таємні, закулісні господарі самі страждають або дрімучим малоросійством, або ж навіть погано прихованою українофобією. (До речі, у заангажованих подібним чином ЗМІ саме слово “малоросійство” знаходиться під найсуворішим табу – таким чином суспільство прагнуть тримати в невіданні стосовно головного чинника усіх його бід і негараздів). Україна – поліетнічна держава, і тому розмови про утворення т.зв. політичної нації звичайно ж мають підстави. Але ж не так і важко прорахувати, що політична нація можлива лише з-за умови, якщо корінний титульний народ національно саморозвинеться до такої міри, що не буде почувати себе дискомфортно. **Таким чином формування політичної нації неможливе без активного іжживання малоросійства – іншого шляху просто нема.** Саме тому вчитель рідної мови і літератури стає винятково функціональною фігурою в процесі формування українського суспільства. Якимось чином зменшити, звузити його роль – це нанести серйозну шкоду майбутньому, і навпаки, плекати вчителя-словесника, створювати йому гідні умови для життя і професійної діяльності – це забезпечувати кращий завтрашній день.

Якось ще в радянські часи на одному із письменницьких з’їздів Чингіз Айтматов проголосив фразу: “Учитель словесник – центральна фігура в суспільстві”. Він не помилявся – добре знав, що говорив. Проблема лишень в тому, щоб зрозуміти його думку, піднятися до неї...

Але ж чи в змозі сучасний масовий учитель-словесник виконати свою почесну місію, чи спроможний він створити новий, якщо не золотий, то бодай

срібний вік шкільної філологічної освіти, який би детермінував серйозні позитивні зрушення в культурі українського суспільства? Питання не випадкове, за ним стоїть той факт, що класичні гімназії були всуціль елітарними навчальними закладами, і вчителі у них, відповідно, були елітними. Зараз же мова йде про масову школу і масового вчителя-словесника.

Підготовка елітного вчителя-словесника є складною справою. Потрібен талант, а він у вчителя мови і літератури особливий, наближений до художнього, артистичного. Високопрофесійний учитель літератури – імпліцитний, тобто ідеальний читач, який, сприймаючи художній текст, здатний підніматися до письменника, працювати на одній радіохвилі з ним. У нього має бути ґрунтовна наукова підготовка з лінгвістики і літературознавства. Практичне володіння риторичними прийомами, тобто володіння секретами ефективного живого слова теж є обов'язковою ознакою професіоналізму словесника. Зрозуміло, що поєднати всі ці знання, уміння, навички в одній особі дуже складно. Проте, виходячи з власного досвіду, з певністю можу сказати, що в кожному випуску філологічного факультету Кіровоградського педуніверситету є гарантованих 10-20 відсотків випускників, які в повній мірі уже наділені усіма вище зазначеними ознаками і тому в сприятливих умовах дуже швидко – протягом кількох років практичної роботи – можуть стати елітними учителями-словесниками. Інша частина випускників, десь 50-60 відсотків здатні стати добрими або, як кажуть, **міцними** вчителями. Ще в радянські часи помітив, що найменше підвищення учителям заробітної плати моментально відгукувалося підвищенням конкурсу на вступних екзаменах у педагогічних вузах. Справа в тому, що існує стала група випускників шкіл, для яких педагогічна праця залишається притягальною за будь-яких умов. І серед них – випускники, яких приваблює Слово, Література, і для яких професія учителя-словесника сповнена особливої принадності. Це сталий контингент. Природа немовби формує спеціальну групу людей, яким випадає місія розвивати мовленнєвий, духовно-естетичний потенціал народу.

Та вся проблема в тому, що суспільство, отримуючи вже підготовленого вчителя-словесника, здатного через короткий час стати професіоналом високого рівня, виявляє повну чи майже повну неспроможність розпорядитися ним як особливою цінністю. Якщо теперішні гімназії, ліцеї, колеґіуми ще якось прагнуть залучати в свої стіни високопрофесійних педагогів, то масова середня школа в цьому плані абсолютно індеферентна. Пояснюється це не лише тим, що багато ординарних директорів шкіл не прагнуть залучати в підлегли їм педагогічні колективи неординарні, яскраві особистості, а й тим, що наше суспільство, в тому числі і масова школа, яка є його органічною частиною, ще далеко від того рівня, коли у всіх сферах його життя запрацюють механізми

затребованості працівників високого професійного рівня. Для цього у суспільстві повинна сформуватися внутрішня потреба до самовдосконалення.

А втім, навіщо чекати того далекого часу, коли в результаті складної і довготривалої еволюції сформується та внутрішня потреба? Чи ж не варто уже зараз розробити і реалізувати систему заходів, яка б заманювала “червонодипломних” спеціалістів, магістрів, кандидатів наук у середню школу, де б вони змогли знайти шанобливе ставлення, справедливу оплату своєї праці та сприятливі умови для творчої самореалізації?

З усього сказаного випливає висновок, що проблема кадрового забезпечення реформування шкільної філологічної освіти належить до вирішуваних. Просто суспільству і владі, що його представляє, треба зрозуміти ту особливу роль, яку має відігравати учитель-словесник у процесах нашого відродження, і, зрозумівши, – діяти так, щоб надати йому можливість виконати свою місію. Хай влада почне з того, що знайде кошти на придбання кожним учителем науково-методичної літератури. На такий крок, до речі, уже спромоглися в Білорусії.

Програми

Творчі колективи, які презентували останнім часом нові проекти шкільних програм з української мови, української літератури та зарубіжної літератури не можуть не викликати поваги. Як видно з результатів, працювали серйозно, напружено, творчо. Майже в кожному напрямі зроблено певний прорив, який можна вважати чи то “якісним стрибком”, чи “виходом на нові рубежі”. І справді, хіба не можна говорити, що нова програма з мови при її зразково-ідеальній реалізації дає змогу підготувати не лише грамотну, а й **мовленнєво розвинуту** особистість?! Досить цілісну і вельми новаторську концепцію вивчення зарубіжної літератури представили автори відповідної програми. Їм довелося попрацювати особливо багато, бо досвіду у шкільному вивченні зарубіжної літератури було дуже мало. (Як про це вже йшлося, Україна є однією з небагатьох держав, у школах якої в досить великоформатному обсязі вивчається зарубіжна література. Пояснюється це тим, що введення цього предмету було викликане необхідністю компенсувати цілком виправдану відмову від російської літератури як обов’язкової навчальної дисципліни в середній школі). Багато цікавих вирішень щодо оптимізації вибору письменницьких імен та літературних творів знаходимо в програмі з української літератури, що розроблялася в стінах Інституту літератури ім. Тараса Шевченка НАН України.

Нагадування про цей позитив (а про нього можна говорити значно більше) у співставленні з вище передбачуваним апокаліпсисом може викликати щирий

подив: мовляв, як це так виходить, програми хороші, новаторські, а результати очікуються вельми негативні? Щось тут не стикається...

Та ні, стикається. Справа в тому, що кожний із творчих колективів фактично працював ізольовано один від одного. Кожний сумлінно розробляв свій напрям, не цікавлячись, що робиться у сусіда. Мовники творили свою програму, літературознавці – свою. І кожний на своїй ділянці домагався того позитиву, про який щойно йшлося. Але ж філологічна освіта – це певна система, між складовими якої мають існувати найтісніші зв'язки. Закони системології чітко визначають, що система успішно працює на заданий результат лише за умови, коли між її складовими існують системні зв'язки. І що тісніші вони, що гармонійніші, то ефективніше ця система “працює” на кінцевий результат. Якщо ж між складовими цієї системи немає узгоджених зв'язків, то у функціональному плані вона виявиться просто неспроможною. Вище ми уже показали, яким чином неузгодженість двох навчальних предметів – української мови і української літератури – загрожує негативним кінцевим результатом.

Але функціональність системи залежить не лише від гармонізації внутрішньосистемних зв'язків. Дуже важливо, щоб кожний компонент системи за своєю “індивідуальною” функціональністю був максимально оптимальним. Зменшення кількості навчального часу на вивчення української літератури фактично паралізує навчальну функціональність цього предмету, а це, в свою чергу, загрожує зниженням ефективності всієї системи філологічної освіти – у ній же, **як у системі**, все взаємопов'язане.

В умовах дефіциту навчального часу шкільна програма з літератури, круто замішана на принципі історизму, не може досягти прийнятної оптимальності. З цим треба погодитися. Але який бачиться вихід? І чи можливий він взагалі?

Вирішення таких кризових ситуацій потребує кардинальних вирішень методологічного характеру. На нашу думку, вони полягають в суттєвому пом'якшенні принципу історизму, що дозволить провести болюче, але українське кардинальне скорочення списку письменників, творчість яких підлягатиме монографічному вивченню.

Чи можливо виробити принципи, за якими здійснюватиметься таке скорочення? Гадаю, що не тільки можливо, а й необхідно. Проте починати треба не з викреслювання письменницьких імен із уже усталених об'ємів, а з вироблення норм навчального часу, необхідного для вивчення тої чи тої теми, того чи того твору. Домовитися про таке нормування не важко, тому що будь-який досвідчений учитель-словесник визначить, що, скажімо, для знайомства з поемою Тараса Шевченка “Катерина” необхідно як мінімум 2 уроки. Більше – можна, менше – ні. Бо за один урок неможливо бодай поверхово осмислити цей твір. Той же вчитель без вагань визначить, що, наприклад, “Перехресні

стежки” Івана Франка найдоцільніше вивчати протягом чотирьох уроків. І так – далі.

Хочу, щоб мене зрозуміли правильно: **йдеться про один із найважливіших принципів оптимізації програми, який полягає в тому, щоб на кожну оглядову чи монографічну тему виділявся той мінімум навчального часу, який би давав учителеві змогу організувати її ефективне вивчення.** Навчальна програма, у якій ці мінімальні норми не дотримуються, є фактично провальною, бо, в кращому випадку, вона зумовлює неефективну трату навчального часу, а в гіршому – породжує байдуже або ж навіть негативне ставлення до рідної літератури. Прикладів – вдосталь, вони масові.

Іншу методологічну засаду укладання сучасної програми з літератури умовно визначимо як **принцип знаковості.** Через те, що про нього ще ніде і ніколи не йшла мова, вдамося до розтлумачення.

У кожній національній літературі є знакові письменницькі імена. Шекспір, Шевченко, Пушкін, Міцкевич, Петєфі і т.д. – це знакові імена, сказати б, першої величини. Є імена другої, а то й третьої величини – але теж знакові, всенародно відомі. Знакове ім’я – це ім’я, яке набуло певного символічного смислу. За ним – певний усталений зміст, упізнаваний багатьма людьми. В доробку кожного знакового письменника є кілька знакових творів, тобто творів, що стали широко знаними і навіть набули певної символічності.

Завдяки своїй символічності, усталеній змістовності та всенародній популярності знакові письменницькі імена першої величини відіграли виняткову роль у формуванні національної свідомості. Згадаймо, бодай, який величезний внесок у пробудження та розвиток національної свідомості своїх народів зробили Пушкін, Шевченко, Міцкевич. Знакові імена як свого роду національні символи із виразною та глибокою змістовністю наділені націєоб’єднуючою функцією.

З “прохідним” списком письменницьких імен XIX ст., що мають бути включеними у програму, немає особливих проблем – час як безпристрасний судія уже визначив класиків тієї епохи.

Не будемо втягуватися і у розмову щодо списку класиків XX століття, особливо його другої половини – ведемо розмову методологічного характеру і тому конкретика нас не цікавить.

Методологічний принцип знаковості вимагає враховувати той факт, що включення того чи того письменницького імені чи твору в програму з метою не оглядового, а ширшого, тобто монографічного, вивчення надає тому імені і тому твору шансу набути знаковості. Вживаючи сленгове слово зі сфери сучасних політтехнологій та шоу-бізнесу, можна сказати, що таке включення письменницького імені чи твору в програму гарантує йому потужну розкрутку.

Включені в програму твори набувають знаковості поступово, з часом. Цьому сприяє їх активна інтерпретація в літературознавчому та методичному аспектах. Євген Маланюк, Олег Ольжич, Олена Теліга, Іван Багряний, Василь Барка, Улас Самчук, Василь Стус (так, і Василь Стус також), Валерій Шевчук (так, і він також) хоч і є визнаними як видатні постаті в нашій літературі, все ж, треба чесно сказати, не є розкритими настільки, щоб вважати їх знаковими у всенародному, всенаціональному масштабі. Їм ще належить ставати знаковими посталями, входити в культурну свідомість молодих поколінь нашого народу власне через українську літературу як шкільний навчальний предмет. Надіятись, що у цій справі школі дружно, в унісон допомагатимуть такі потужні інформаційні генератори як телеканали “Інтер”, “1 + 1”, “ІСТV” або ж такі багатотиражні часописи як “Факти”, “Киевские ведомости”, “Бульвар” та інші (їм несть числа) – це виявляти святую простоту та наївність.

Якщо названі вище митці та їх твори завдяки школі набудуть знаковості, що в сукупності створить певну систему знакових імен української літератури, це матиме виняткове націєоб’єднуюче, а значить, і націєвірне значення. Випускники шкіл з Донецька, Херсона і Одеси, з Вінниці і Кіровограда, з Чернівців, Львова та Ужгорода йтимуть у життя вже духовно об’єднаними цією системою знаків. Таким чином вони стануть дотичними до рідної культури, і ця дотичність об’єднуватиме їх. Створюватимуться умови, коли окремі, певним чином **обрані** індивідууми стануть глибше закорінюватися у рідну культуру, відчуватимуть глибшу прив’язаність до своєї землі, свого народу. Власне із таких людей постане нова національна еліта, позбавлена комплексу малоросійства. І в цьому бачиться вирішення чи не найголовнішої проблеми українського суспільства.

Тоталітарна система широко використовувала принцип знаковості у шкільних курсах літератури як один із засобів зомбіювання підростаючих поколінь на певні радянські ідеологеми. “Як гартувалася сталь” М.Островського, “Молода гвардія” О.Фадєєва, “Партія веде” П.Тичини, “Прапорносці” О.Гончара – це тільки частина тієї системи знакових імен і творів, які у шкільні роки формували свідомість “майбутніх будівників комунізму”.

Вивчення літератури за “калейдоскопічною” програмою фактично не здатне надавати знаковості включеним у неї письменницьким іменам і творам.

Знаковість творів, зміст яких не позначений істинністю та глибиною, досить швидко переходить у трафаретність, нудну банальність, – згадаймо лишень, скільки таких творів накопичувалося ще в “радянських” програмах.

Наступний основоположний принцип полягає у **вимозі допускати в програму твори вищої художньої вартості**. Добре відомо, що глибокий аналіз

здатні витримувати лише високохудожні явища. Занурюватися у смислові глибини твору можливо за умови, що сам твір є глибоким. Інтерпретація такого твору для вчителя і учнів стає справою притягальною, інтелектуально напруженою, сповненою великих і малих відкриттів, а тому й розвиваючою.

Через брак часу і місця інші методичні принципи тільки назвемо. Вони стосуються необхідності створення нового “іміджу” української літератури, що має постати перед сучасним юнацтвом. Потребує вирішення вже давно заявлена проблема, що стосується неспроможності дев’ятикласників через свій ще далеко не зрілий вік піднятися до осмислення окремих творів Тараса Шевченка. Це дуже серйозна проблема, через яку більшість учнів буквально розминаються із найбільш потужними у художньому та філософському планах шедеврами національного пророка. Чи не варто було б розглянути пропозицію запрограмувати на останній семестр майбутнього ХП класу обов’язковий спеціальний курс “Вершини рідного письменства”, в якому б учні змогли неквапно осмислити такі складні і по-справжньому знакові твори української класики як посланіє “І мертвим, і живим, і ненародженим...” Тараса Шевченка, “Мойсей” Івана Франка, одну із драм Лесі Українки.

Необхідна окрема розмова про тісний системний зв’язок двох програм – літератури і мови. **Думається, найоптимальнішим було б рішення утворити для старших класів інтегрований літературно-мовний курс з відповідною програмою.** Найдоцільніше співвідношення складових такого курсу було б таким: 3 уроки літератури – 1 урок мови. Оптимальність такого рішення визначається органічністю зв’язку двох навчальних предметів, їх здатністю взаємодоповнювати один одного. Самі по собі уроки літератури – це уроки розвитку усного мовлення, що відбуваються на винятково доброякісному опорному матеріалі – матеріалі художнього тексту. Інакше кажучи, уроки літератури можуть бути уроками виховання риторичної особистості.

З іншого боку, інтегрований курс створює ідеальні умови для відродження (так, відродження!) письмового твору, культивування якого є прекрасним засобом для шліфування умінь та навичок висококультурного мовного самовираження.

Важливо відзначити, що інтегрований літературно-мовний курс дасть змогу відродити письмові твори різних видів і жанрів.

Може статися, що пропозиція створити для старших класів середньої загальноосвітньої школи інтегрований літературно-мовний курс із розподілом навчального часу 3:1 буде не почута або ж замовчана через те, що ті, від кого це залежить, не захочуть змінювати вже прийняту концепцію реформування філологічної освіти. Проте ми настільки переконані у важливості своєї пропозиції, що наполягаємо на її обговоренні.

Підручники та посібники

У ланцюгу системно пов'язаних складових шкільної філологічної освіти **вчитель – навчальна програма – підручники та посібники** остання ланка є не менш, а мо' й більш проблемною за попередні. Зразу ж скажемо, що, на нашу думку, це менше всього стосується підручників для 5-8 класів. І не тому, що там все гаразд із концепцією, підбором творів, структурою, літературознавчим матеріалом, оформленням – ні, є проблеми з одним, і з другим, і третім... І якщо якість цих підручників не викликає у нас особливої тривоги, то пояснюємо це тим, що в кожному з них є чимало позитивних напрацювань, які складають надійну основу, на якій можна вибудовувати нові цікаві конструкції. Інакше кажучи, у створенні таких підручників є здорова, конструктивна традиція.

Набагато серйозніші проблеми з підручниками для старших класів. Ще в далекі радянські часи склалася концепція підручника, якому належало бути такою собі мініісторією певного періоду розвитку української літератури. Основні складові такого підручника, який у побуті іменується як “критика”: розділ, у якому зроблено загальний огляд розвитку літератури певного періоду, ряд монографічних розділів, що мали таку усталену структуру: біографія письменника, загальний огляд творчості, аналіз окремих програмових творів. Методична частина представлялася “запитаннями і завданнями”. Підручники такого типу культивувалися десятиліттями, до них звикли, альтернатив не шукали. Нарешті намітилася криза, яку можна назвати стильовою. Всі раптом відчували “залізобетонність” літературознавчого тексту, стандартизованість інтерпретацій, примітивізм у спробах естетичного аналізу творів. Створилося враження, що вихід треба шукати в переборенні цієї кризи. Розпочалося стильове оновлення деяких підручників – воно виявилось в кучерявості письма, у його розчуленості, в посиленні белетристичних елементів. У підручнику для 9-го класу, що належить Б. Степанишину, виразно відчувся індивідуальний стиль.

Та не варто думати, що проблема підручника вирішиться шляхом суто стильового оновлення. Ні, так само як і з програмою, тут треба наважуватися на кардинальні, навіть новаторські зміни.

Той тип підручника, про який щойно йшла мова, є продуктом тоталітарної системи. Він проголошував доктрини, які не підлягали сумніву. Робив це сухою та холодною мовою, що швидко набула уже згадуваної “залізобетонності”. Він не стимулював самостійне мислення, не підтримував діалогу з учнями. Його навчальна дія полягала в проголошенні “істин”, які треба було довірливо сприймати.

Виникає питання: а який тип підручника з літератури склався у суспільствах з давніми демократичними традиціями? (Питання це, зрозуміло, не випадкове, воно має постати перед кожним, хто задумується: а яким же має бути підручник з літератури нового типу, про який так багато говориться останнім часом?).

З метою в'яснити це питання на кафедрі української літератури Кіровоградського педуніверситету уже кілька років зацікавлено вивчають зарубіжний досвід у створенні підручників. Може, користуючись Шевченковою порадою “чужого навчатися”, зрештою вдасться змоделювати бодай в уяві такий підручник “нового типу”, який найбільш підійшов би загальноосвітній школі. Бо й справді: вислів “підручник з літератури нового типу” звучить як мрія. Всі про нього говорять, але ніхто виразно не може сказати, яким він має бути.

Типовий підручник з літератури для старшокласників США – це такий собі п’ятикілограмовий фоліант, деє під тисячу сторінок і під дві тисячі кольорових фотографій та малюнків. Якість дизайну та друку вища за те, що бачимо у популярній “Наталі”. Такий друкарський рівень поки що не для нас. Та й санітарні норми (вага і розмір фоліанту) перевищують у кілька разів офіційно визначені норми.

Перегортання сторінок такого підручника (бодай лише з метою загального знайомства) є вже актом пізнання. Багатющий ілюстративний матеріал, дизайнове виділення розділів, заголовків, окремих тез, виразні схеми і т.д. і т.п. – все це дає відчуття потужного **навчального ресурсу**, що міститься в підручнику. Він сповнений порад, рекомендацій, алгоритмів, які розписують поступовість осягнення тої чи тої проблеми, підготовку до написання творів, усних повідомлень. Поряд із завданнями, виконання яких має розвивати літературну освіченість, програмується і мовленнєвий розвиток.

Та все ж не можна механічно переймати цей досвід. І не лише тому, що у нас поки що немає ні технічної, ні матеріальної змоги видавати подібні підручники-фоліанти. У них склалися свої традиції, у нас – свої. Скажімо, в американських підручниках мало уваги приділяється біографії письменника – розповідь про нього нагадує скупку енциклопедичну довідку. Ми ж намагаємося створити образ митця як творчої особистості – і це прекрасна традиція, яка містить у собі не лише пізнавальний, а й виховний потенціал. Американські автори мало прагнуть подавати просторі інтерпретації окремих творів, які виконували б не тільки своє пряме завдання – інтерпретували твір, а й слугували зразком для самостійного аналізу. Багато з пропонованих навчальних завдань видалися б нашим учителям-словесникам занадто легкими і не зовсім доцільними.

Підручник з літератури нового покоління має все-таки ґрунтуватися на вітчизняних традиціях, перейнявши при цьому із досвіду зарубіжних підручників ряд методичних прийомів, які посилювали б його навчально-розвиваючий потенціал.

Назвемо деякі засади, на яких, на нашу думку, має будуватися підручник з літератури. Серед них відзначимо **принцип інформативної свіжості** – на кожній

сторінці підручника учень повинен відкривати для себе щось нове і цікаве. **Принцип діалогізму** передбачає, щоб підручник не тільки містив інформацію наукового характеру, а й спілкувався з учнем – ставив йому проблемні питання, програмував самостійну роботу, тестував... Підручник має подавати систему завдань, які допомагали б реалізовувати **нову навчальну технологію розвитку в учнів писемного мовлення**. Вона, ця технологія, має бути наділеною імунітетом до різного роду чисельних видань на кшталт “Золотих творів з української літератури”. Враховуючи, що уроки літератури є винятково благодатними в плані розвитку в учнів риторичних умінь та навичок, підручник має містити певну систему матеріалів з **прикладної риторики**. Йдеться про схеми, які рекомендували б алгоритми усних доповідей та повідомлень, що стосуються аналізу проблематики твору, образів персонажів, поезики і т.п.

Кілька слів про т.зв. навчально-методичний комплекс, тобто про ту систему навчальних посібників, які немовби оточують підручник, узгоджено співпрацюють з ним. Старий навчально-методичний комплекс (а він все-таки існував колись!) уже давно зруйновано. Новий комплекс лише формується. Перш за все треба відзначити появу нових періодичних видань, адресованих учителям-словесникам. Окрім “старого і доброго” “Дивослова” у школу, до вчителя, пішли “Українська мова та література” (вид-во “Перше вересня”), “Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах” (вид-во “Педагогічна преса”), “Урок української” (журнал-дайджест), методичні часописи для вчителів-словесників, що видаються Інститутом педагогіки АПН України. Поява такого ряду періодичних видань є явищем винятково позитивним.

У виданні літературних хрестоматій уже намітилося навіть деяке перевиробництво – відносно, звичайно. Приємно вражають ілюстровані хрестоматії, присвячені “програмовим” письменникам (видавничий проект “УСЕ”). Окремо відзначимо появу посібників для вчителів типу “Конспекти уроків з української літератури”. Все-таки від них, гадаємо, більше користі, ніж шкоди. На жаль, окремі “Конспекти” зроблені нашвидкоруч, без творчого методичного пошуку. Можна було б сказати, що “не все так погано в нашому домі”, якби не масове продукування різної “допоміжної” літератури, що наділена відверто “мінусовою” ефективністю, – від таких видань більше зла, ніж добра. Йдеться про ті ж “Золоті твори”, шпаргалки до усних екзаменів, окремі посібники, які **переказують** сюжети класичних літературних творів. На жаль, такої “навчальної літератури”, породженої “вільним ринком”, зараз дуже багато, і вона фактично домінує. “Комусь треба і для трійочників книжки випускати”, – зізнався якось один з видавців такої літератури.

Стоїш біля книжкових розкладок, завалених подібними книжечками, і проймаєшся тугою за витонченим шкільним літературознавством, яке

поважало б учителя та учня, прагнуло б поділитися з ними глибокими та розмаїтими думками про творчість окремих письменників, свіжо, по-новому інтерпретувало б літературну класику, розкривало б таємниці складного і безконечно прекрасного мистецтва слова. Згадується книжка Юрія Лотмана про роман О.Пушкіна “Євгеній Онегін”. Відомий літературознавець не тільки блискуче проаналізував роман, відкривши у його внутрішньому світі багато нового і цікавого для юного читача, а й створив живий, деталізований аж до побутових штрихів, образ епохи. Знайомство з такою книжкою здатне на порядок піднести культурну свідомість читача.

Які цікаві літературознавчі дослідження, адресовані учнівській молоді, можна здійснити на матеріалі рідної літературної класики! Завдяки талановитій інтерпретації, такі, на перший погляд, звичайні “оглядові теми” як “неокласики”, “розстріляне відродження”, “празька поетична школа”, “шістдесятники” здатні перетворитися у видатні, сповнені глибокого та та емоційно зворушливого змісту, знакові явища. Які світлі особистості, які грона видатних мистецьких талантів, який драматизм людських доль, які самопожертви заради національних та загальнолюдських ідеалів! Що ж – такий багатий та змістовно глибокий матеріал може бути інтерпретований тільки адекватно талановитими особистостями. То ж – “хлопни нам, море, свіжі лави...”

З’являється туга і за професійною літературознавчо-методичною (хай дозволено буде так сказати) критикою, яка б об’єктивно аналізувала та оцінювала науково-методичну та навчальну продукцію. Чимало доброго і цінного, що виходить з друку, так і не дочікується аналітичної оцінки. З іншого боку, скороспіла, недбало виконана і нахабно пропонована халтура почувається вельми безпечно. А втім, здійснення об’єктивного моніторингу друкованих видань є прямим обов’язком наших фахових часописів.

Окремі ніші комплексу залишаються поки що незаповненими. Українці необхідні сучасні шкільні словники літературознавчих термінів. Пора уже подумати і про шкільну літературну енциклопедію. Хто візьметься за створення літературної фонохрестоматії? Не кажу вже про навчальні відеофільми...

Як бачимо, головна робота ще попереду.

Системний аналіз заявленої проблеми приводить до однозначного висновку: криза, у якій уже давно перебуває наша шкільна мовно-літературна освіта, поглиблюється. Причини? На наш погляд, допущені серйозні прорахунки в концепції її реформування. Ми їх спробували виявити і сформулювати. Якщо ж заглянути глибше, то висновок напроситься такий: сьогоднішня криза шкільної філологічної освіти породжена загальною системною кризою, в якій

перебуває наше суспільство. І справа не лише в недостатньому фінансуванні освіти. Справа в тому, що в нашому денаціоналізованому, а від того і різновекторному суспільстві поки що немає тієї необхідної концентрації уваги та волі на осмисленні та вирішенні життєво важливих проблем. Через те нам так важко даються оптимальні рішення. Уже давно помічено: при потребі вибрати один з кількох можливих варіантів розв'язання проблеми у нас, як правило, вибирають найгірший. **Це той випадок, коли національний інстинкт не спрацьовує через свою притлумленість.**

Ось уже багато років заздрісно поглядаємо у бік Західної Європи – “живуть же...”. І прагнемо у себе запроваджувати “європейські стандарти”, щоб було “як у них”. Кажемо: ось у них учні не так завантажені в школі, як у нас, вчать там без особливого напруження, не перевантажуються. Щось подібне хочемо зробити у себе. Японський варіант, коли трудоголіками стають ще в школі, нам чомусь не підходить.

Хочемо добре, багато жити, але не любимо навіть говорити про те, що благополучне життя можна побудувати лише завдяки масовому трудоголізму. Чи часто нагадуємо собі, що сьогоднішній європейський комфорт забезпечувався напруженою, розумно організованою працею багатьох поколінь? У Західній Німеччині, коли треба було виходити з глибокої економічної кризи, відмовилися від більшості святкових днів. На Україні зараз святкові дні ніхто не відмінє, навпаки, шукають можливість їх примножити.

Хочемо бути культурним народом і одночасно полегшуємо собі навчання – від шкільних творів, вважаю, відмовилися, спокійно спостерігаємо за зниженням рівня грамотності, літературної освіченості.

У нас немає культу праці. І ніхто навіть не прагне виховати його.

Гарна філологічна освіта дається важкою працею. Через те, що вона фактично обумовлює культуру нації, її інтелект, їй належить стати культовою – тобто напруженою і розумно організованою.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

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

Наукові інтереси – теорія літератури, методологія системного аналізу поетики літературного твору, методика викладання літератури у школі.

Стаття надійшла до редакції 15.1.03.

ТАРАС ШЕВЧЕНКО Й КОРИФЕЇ УКРАЇНСЬКОГО ПРОФЕСІЙНОГО ТЕАТРУ

Олег БАБЕНКО (Кіровоград)

У статті розглядається вплив Т.Шевченка на становлення особистостей та творчий доробок корифеїв українського професійного театру М.Старицького, М.Кропивницького, І.Тобілевича (Карпенка-Карого)

The article investigates the influence of T.Shevchenko on the formation and the works of the coriphaci of the Ukrainian professional theatre M.Starytsky, M.Kropyvnytsky, I.Tobilevych (Karpenko-Kary).

Загальновідомим є те, що історія світової культури – це не тільки процес поступового надбання нових цінностей, а й їхнє збагачення через постійне відшукування та використання тих духовних скарбів, які створені людством у попередні епохи.

Для кожного українця найдорожчим духовним скарбом є геній Тараса Шевченка, засвідчений вже першим виданням “Кобзаря” у 1840 році.

“Важко оцінити той вплив, який гнівна муза Шевченка робила на різні верстви громадянства шістдесятих років (XIX ст.), починаючи від бідної хатини кріпака аж до затишного кабінету інтелігента, вченого-народолюбця” [11] – зазначала Софія Тобілевич. З того часу творчість Тараса Григоровича Шевченка запліднювала думки й почуття кращих синів України й завжди була зразком гуманізму, демократизму, державницької ідеї, естетичної довершеності. Саме тому традиції Т.Шевченка в українській літературі на різних етапах її розвитку набули виняткового значення, адже в них злилися живі джерела зі всього, що надбав наш народ у своїй національній духовній культурі протягом століть нелегкої боротьби за своє існування

Надзвичайну роль у становленні та розвитку української драматургії та театру другої половини XIX ст., піднесенні їхнього ідейно-художнього та естетичного рівня в умовах постійних національно-культурних, соціальних й політичних утисків українства й цензурних заборон імперською Московією відіграла творча спадщина Т. Шевченка. Для багатьох драматургів, що починали свою діяльність у післяшевченківську добу, вона була своєрідним мистецьким університетом, а подвижницьке життя Поета – прикладом для наслідування. Тому не дивно, що популяризація Шевченкового слова стала однією із загальних тенденцій вітчизняної драматургії того періоду.

Не зважаючи на постійне вилучення з публічних бібліотек та книгарень опублікованих творів Т. Шевченка та всілякі перешкоди новому виданню

“Кобзаря”, його слово жило в народі. Потроху проникало воно і в драматичні твори. Спочатку – обережними згадками, як от у п’єсі А. Тарновського “Оксусь і Леся, або Розумна дядькова голова” чи в драмі Д. Мороза “Був кінь та з’їздився”, а далі – уривками чи й цілими поезіями. Так А. Янковський у п’єсі “Покійник Опанас” повністю наводить вірш Т. Шевченка “Тяжко, важко в світі жити сироті без роду”, а В. Александров у п’єсі “За Немань іду” використовує чималий уривок з поеми “Гайдамаки”.

Твори Шевченка привертали дедалі більшу увагу драматургів, збуджували в них бажання пропагувати зі сцени ідеї й окремі рядки з “Кобзаря” та засобами сценічного мистецтва відтворювати Шевченківські образи. Різними драматургами лише в другій половині XIX століття, було інсценізовано більш як двадцять творів Т. Шевченка, серед яких поеми “Тайдамаки”, “Катерина”, “Іван Підкова”, “Сотник”, “Слепая”, балада “Тополя” тощо. Ці п’єси свого часу виставлялися на сцені аматорськими колективами та мандрівними труппами й користувалися неабияким успіхом у глядача. Слово Т. Шевченка жило на кону в нових мистецьких формах, ставало своєрідним дороговказом й естетичною нормою для нової генерації українських драматургів у нових історичних умовах пореформенної доби.

Починаючи з сімдесятих років XIX ст., українська драматургія розвивалася вже не тільки як наслідування п’єс І. Котляревського та Г. Квітки-Основ’яненка, а й під впливом поезії та “Назара Стодолі” Т. Шевченка. Геніальний автор “Кобзаря” дав їй національно-демократичні ідеї, а драматургам – інструментарій збудити у душі глядача вогонь (пристрасть у справах, нескореність духу і позов до боротьби, гордоців за історичне минуле тощо) і ніжність (лише щире кохання рятує світ), любов (до рідного краю, простої людини) і ненависть (до гнобителів, ворогів, аморального) – чесну зброю в національно-визвольній боротьбі. Найталановитіші українські драматурги пішли саме тим шляхом, який вказав Т. Шевченко. Серед його послідовників надто помітною є колоритна постать Михайла Старицького, талановитого поета прозаїка, драматурга, організатора театральної справи.

Знайомство М. Старицького з “Кобзарем” відбулося ще в юнацькі роки. Він сам розповідає про це у спогадах “До біографії М. В. Лисенка”, відзначаючи визначну роль цієї книги у власному житті. “Раз дістали ми від Андрія Романовича – згадував М. Старицький на схилі літ, – заборонні вірші Шевченка і читали їх цілу ніч, захоплюючись і формою, і словом, і сміливістю змісту. Чому мене поймали ці звучні палкі вірші було недивно – вони мені були до серця ще з дитинства, та Лисенко, що звик до російського та французького мовлення, був особливо подивованим і сповненим захоплення музичною милозвучністю і силою простого народного слова. З цього часу і я перестав цього слова соромитись... У дядька нашого знайшлися, між іншим, і перше видання “Кобзаря” Шевченка і “Енеїда” Котляревського.

Пізніше вже, коли навчався у 5-тому класі я й сам придбав у Полтаві Шевченка ...” [7]

З того часу твори Т. Шевченка стали постійним супутником життя М. Старицького, його мистецьким ідеалом, джерелом натхнення і мудрим порадиником. Згадуючи про студентські роки в Київському університеті, він пише в цитованих спогадах: “Ми переглядали “Основу” із захопленням студіювали статтю Костомарова “Две русские народности” і зачитувались витворами Шевченка, Куліша, Марка Вовчка та інших. Тепер ми вже ставились до них більш серйозно і помічали багато чого з того, що раніше залишалося поза нашою увагою... Я почав перекладати українською мовою байки Крилова і музу Пушкіна (здається, перший – “Эхо”). Ми з Лисенком долучилися до групи, що працює над збиранням матеріалів для українського синтаксису...” [7] М. Старицький вважав себе учнем Т. Шевченка, через те постійно піклувався про поширення серед народу творчої спадщини свого Вчителя, його ідей та помислів.

М. Старицький щиро вітав вихід у світ празького видання “Кобзаря” й уболівав з того, що в Україні, на Батьківщині Поета друкувати його вірші заборонено:

*Читаю знов святі глаголи
Великомученика я,
Й такою тугою ніколи
Ще не пеклась душа моя.
Немов образа та кривава
Мене у пазурах тримала,
У ній і кривда, і неслава,
Й срамотня пляма від ярма!*

І. Франко відзначав, що вплив Шевченка передусім помітний на поетичній творчості М. Старицького. Та національно-демократичний дух Великого Поета, його ненависть до всякої неправди, його непримиренність до соціального зла, і його незгасима любов до народу, рідної землі знайшли відгук і в драматургії М. Старицького – усі його найкращі п’єси написані в дусі Шевченківського реалізму. Рецепція та алюзія Шевченка особливо виразні в драмах на історичну тематику.

У другій половині XIX ст. минуле українського народу приваблювало увагу багатьох драматургів. Такі неоднакові за своєю творчою манерою митці слова як О. Огоновський, М. Заревич, Б. Грінченко та ін. кожен по своєму (і не завжди бездоганно) зображували у своїх п’єсах минуле українського народу. М. Старицький пішов за Т. Шевченком, – відтворюючи за допомогою художнього слова сповнену драматизму трагічну долю України, він показував

долю конкретної особистості, вірного сина чи доньки народу, і самого народу як сумарної величини, утвореної єдністю таких особистостей.

Вплив історіософії Т. Шевченка на М. Старицького позначився не лише на загальній концепції художньо-історичних творів (як драматичних, так і прозових та поетичних), а й у виборі їхньої тематики – боротьба українського народу за своє соціальне й національне визволення проти іноземних загарбників.

Можна знайти й конкретні приклади декларування М.Старицьким ідей, висловлених у творчості Т.Шевченка. Так козак Нечай у драмі М. Старицького “Богдан Хмельницький” роздумуючи про сутність людського життя та земний шлях людини говорить: “Прості ляхи –такі ж харпаки... ми б з ними жили б й вік, якби не ті ксьондзи та не дуки”. Пригадаймо останні рядки Шевченкового вірша “Ще як були ми козаками” – “Полякам”:

*Отак-то, ляше, друже, брате!
Немиті ксьондзи, магнати
Нас порізнили, розвели
А ми б і досі так жили.
Подай же руку козакові
І серце чистеє подай
І знову іменем Христовим
Ми оновим наш тихий рай.*

Проблема втраченого раю, порушення природної гармонії братерських стосунків між народами ідеальної в своєму задумі федерації – Речі Посполитої – Республіки Народної – з боєм звучить на сторінках багатой творчої спадщини М. Старицького.

Своєрідним джерелом для М. Старицького при написанні драми “Оборона Буша” стала поема Т. Шевченка “Гайдамаки”. Її вплив помітний вже в першій картині п’єси. У ній кобзар, як і в поемі Т. Шевченка, співаючи пісню, поглиблює у слухачів – простого народу почуття національної самосвідомості, утверджує розуміння необхідності визвольної боротьби, посилює почуття відповідальності не лише за своє життя а й за долю України. У драмі по-шевченківському показано непримиренність інтересів українського народу з прагненнями польської шляхти, відтворено нездоланну силу повстанців на чолі з козацьким сотником Завісним та його донькою Мар’яною, загальний героїзм і відданість Вітчизні, справі боротьби за її свободу й незалежність.

Серед митців слова, для яких світлий образ і геній Т. Шевченка стали провідною зорею на літературному шляху служіння Україні й Слову – видатний драматург, талановитий композитор, один із засновників українського професійного театру Марко Кропивницький.

У багатьох працях з історії української літератури й театру раз у раз зустрічаються короткі згадки про роль спадщини Тараса Шевченка у творчому

зростанні М. Кропивницького, які, однак, здебільшого мають декларативний характер, не опираються на факти або власне висловлюються як припущення. Іноді висловлювалась думка й про те, що життєвий шлях Кропивницького простягався десь поза Тарасом Шевченком, поза “Кобзарем”, і через те, мовляв, не доводиться говорити про будь-який вплив Шевченка на нашого драматурга.

Тож спробуємо розібратися у цьому питанні.

Справді, викликає подив той факт, що, розповідаючи про своє дитинство і перші кроки на сцені, М. Кропивницький ніде не згадує не тільки про своє захоплення, але й про своє знайомство з Шевченковим “Кобзарем”. Жодного слова немає про це ні в спогадах “Ітоги за 35 лет”, ні в автобіографії, ні в картинах “Картины прошлого и настоящего” та “Бобринец и бобринчане”. Немає ніяких згадок про Шевченківський “Кобзар” і в ранніх листах Кропивницького. Невже ж він так таки нічогосінько й не чув про книгу, багато віршів з якої знали напам’ять навіть неписьменні селяни?

Є чимало письменників, які власне під впливом віршів Шевченка ще в дитинстві захопилися літературою, а потім і самі почали писати спершу “під Шевченка”, щоб було так, як у нього, а далі виходили на самостійну дорогу й згодом самі вже стали взірцем для наслідування. Такими були, наприклад, І. Нечуй-Левицький, Панас Мирний, М. Старицький, І. Тобілевич (Карпенко-Карий), Б. Грінченко, А. Тесленко та багато інших.

Дитинство ж Марка Кропивницького склалося так, що не тільки Шевченків “Кобзар”, але й взагалі книжки були для нього речами далекими, чужими, невідомими. Як знаємо з біографії драматурга, мати покинула його маленького й трохи старшеньку сестричку ще тоді, коли діти й до школи не ходили. Батько ж мусив заробляти на хліб по далеким чужим економіям.

Тогочасна система освіти й виховання у глухій провінції Російської імперії не сприяла зацікавленню книгою взагалі. Часослов, Псалтир, Євангеліє, писані чужою незрозумілою мовою й не пояснені як слід наставниками ще в початковій школі відбивали будь-яку допитливість. Щоправда в Бобринецькому повітовому училищі, де навчався Марко, вже не заборонялося учням читати світські книги. Та де ж їх було роздобути? Публічної бібліотеки тоді не було. Тож учні більше захоплювалися голубами ніж книжками.

У спогадах “Ітоги за 35 лет” Кропивницький згадує, що в 50-тих роках XIX століття Бобринець був місцем, заслання політичних діячів. Туди був висланий і відомий громадський діяч, письменник, перший біограф Тараса Шевченка Олександр Якович Кониський. У Бобринці він відразу став постаттю помітною. Навколо нього гуртувалися школярі. Бував у нього ще зовсім юний тоді І. Тобілевич. Познайомився з Кониським і М. Кропивницький, який “учащав

до нього щодня”. Здебільшого розмови точилися навколо найпекучіших проблем того часу: кріпаччина, угиски, русифікація, жалюгідне становище колишньої шляхти – своєрідної національної еліти до якої належали й родини Кропивницьких, Тобілевичів. Саме Кониський, розповідаючи багато цікавого про літературу, розкрив своїм молодим слухачам чарівний дивосвіт Слова. І про Шевченка молоді бобринчани чи не вперше довідалися від цього мудрого вчителя. А Шевченка О. Кониський любив, як Бога, адже особисто знав Поета й глибоко розумів його душу, тонко відчував хвилюючі переливи його поетичного стилю, і цю любов міг прищепити кожному.

Повне, справжнє пізнання й розуміння Т. Шевченка прийшло до Кропивницького на 22-му році життя. Сталося це у Києві.

1862 року поїхав М. Кропивницький у Київ, маючи надію вступити до університету. Два роки побув він вільним слухачем, а потім мусив повернутися до Бобринця, бо не вистачало документів про освіту. Курсу повітового училища аби стати студентом університету було замало. Саме ці два роки й визначили всю подальшу долю майбутнього митця.

Київ був тоді найбільшим культурним центром України, тут працювали визначні вчені, письменники, журналісти. тут друкувалися журнали й газети, працювали недільні школи. Вечорами збиралася інтелігенція, велися довгі, часом дуже запальні розмови про останню визначну подію – перевезення тіла Т. Шевченка до Канева. Студенти носили в кишенях друківані, а найчастіше з любов’ю оформлені рукописні книжечки з віршами Т. Шевченка, декламували їх на вечорах, читали реферати про життя й творчість Поета. Отже юнак із Бобринця потрапив у таке середовище, про яке він міг лише мріяти. Шевченківська атмосфера Києва полонила молодого М.Кропивницького цілком. З цього часу Шевченко органічно ввійшов у життя Кропивницького, стає для нього джерелом творчості, мудрим радником, взірцем громадянина, художника.

Є підстави стверджувати, що саме після уважного студювання поезії Т. Шевченка Кропивницький починає пробувати свої сили в драматургії й пише свою першу п’єсу “Микита Старостенко або незчуєшся, як лихо спобіжить”, яка після декількох переробок, зумовлених цензурними пересторогами пішла на сцені під назвою “Дай серцеві волю, заведе в неволю”.

Говорячи про вплив творчості Т. Шевченка на М. Кропивницького, очевидно не слід шукати аналогій до “Назара Стодолі” чи інших його творів. Та, здається, таких аналогій і немає. Але те, що Шевченківський “Кобзар” розбудив власні сили Марка Кропивницького, навчив його любити правду й ненавидіти зло, дав йому вогонь, визначив його місце серед поступовців за кращу долю рідного народу, є безсумнівним. Воно варте якнайпильнішої уваги.

Переїнявши світлим шевченківськими ідеями та захопившись красою поетичного слова Поета, М. Кропивницький усіма мистецькими засобами популяризував серед народу “Кобзар”, бо розумів, яка велетенська сила живе на сторінках тієї святої книги, який негасимий вогонь палає в кожному рядку Шевченкового вірша. У спогадах сучасниці Марка Лукича Н. Лазурської зустрічаємо таке свідчення: Кропивницький “любив “Кобзар” і не розлучався з ним ніколи. Читав з нього вірші напам’ять. Особливо любив вірш “Чернець”. Слухаєш бувало його декламацію і бачиш перед собою козака в червоних оксамитових штанах, що танцює від Києва до Межигірського спаса... А далі за “Чернецем” ішли уривки з “Невольника”, якого так любовно інсценізував Кропивницький... Охоче він декламував “Б’ють пороги, місяць сходить” (“До Основ’яненка”)... Коли Кропивницький його декламував, у нього змінювалось раптом обличчя, набирали зовсім іншого виразу очі”[9].

Особливо цінні й цікаві спогади про Кропивницького – декламатора залишив актор Прохор Коваленко, якому не раз і не два доводилось слухати й бачити Марка Лукича. Ось що він розповідає, наприклад, про читання Шевченкового вірша “Думи мої, думи мої”:

“Марко Лукич робив такі несподівані і такі “неузаконені” цезури і паузи, такі знаходив інтонації, що зараз нема змоги їх повторити. Це було не читання і не декламація, яка тоді була дуже поширена серед артистів, – це була розмова з самим собою, розмова людини, яка вголос вимовляє скорботу наболілого серця. Але це була не скарга, і не бажання розжалобити слухачів, як ми частенько робили, читаючи цей твір у театральній школі. Тут відчувався велетень думки і моральної сили. Прості шевченківські слова глибоко западали в серце і запам’ятовувались на все життя...” [9]

Автор спогадів говорить далі, що ніхто з акторської молоді “навіть не уявляв такого високомистецького виконання, а тим більше такого глибокого аналізу, такого психологічного і соціального розкриття літературного твору”.

Про майстерне читання Кропивницьким віршів Шевченка розповідають також Іван Мар’яненко, актор Чернов-Мацієвич, театральний діяч Онисим Суслов, артист Йосип Маяк, письменник Данило Мордовець і багато інших його сучасників. З їхніх спогадів бачимо, що Слово Поета органічно ввійшло в побут нашого визначного актора й режисера, що він вважав своїм священним обов’язком пропагувати його серед народу при всякій зручній нагоді. Мабуть не було випадку, коли б Кропивницький не взяв участі у тому чи іншому вечорі, присвяченому пам’яті Шевченка. Навіть на схилі свого життя він не відмовлявся поїхати чи то до Києва, чи до Полтави, чи то до іншого міста, щоб не тільки своєю присутністю, а й своєю працею взяти участь у шевченківському вечорі.

Як видно з листа Кропивницького від 10 листопада 1908 р. до полтавського видавця Г. Маркевича драматург клопотався про увічнення пам'яті Т. Шевченка. “Пам'ятайте, – читаємо в цьому листі, – балачку нашу про мій перший том, і я казав Вам, що подарував його видання на пам'ятник Т. Г. Шевченкові, але київські просвітяни дуже зволікають з виданням – два роки палець об палець не вдарили”.

Із спогадів Ф. Нікітіна “З останніх днів життя М. Л. Кропивницького” довідуємось, що 16 березня 1910 року Марко Лукич в Єлисаветграді виступав на великому концерті, присвяченому пам'яті Т. Шевченка, а потім поїхав в Одесу і по дорозі заїхав у Голту, а коли вертався відтіля, то в дорозі й помер, “а нам, єлисаветградцям, прийшлося вже знов побачити тільки його мертве тіло на станції, де тоді й улаштовано урочисту зустріч...” Як бачимо Шевченкове слово бриніло на устах Марка Лукича буквально до останньої години його подвижницького життя.

Тут до речі згадати, що це слово Кропивницький пропагував не тільки серед рідного українського народу, але й серед росіян, білорусів, молдаван. У листі до згаданого вже Нікітіна Марко Лукич писав 18 лютого 1910: “Оце тільки вранці повернувся я із Саратова, де замість шістьох зіграв сім спектаклів: останній спектакль, що був 25-го, ми чествували пам'ять Тараса Григоровича, 49 роковин – “Назаром Стодолею” і дивертисментом. Народу було багато що аж душно зробилось у театрі” [3].

Цікаві спогади про Марка Лукича залишив і актор Йосип Маяк. Він розповідає про свої зустрічі з визначним актором і режисером, про те, як Марко Лукич використовував кожен нагоду, щоб розповісти молодим акторам про Шевченка, про його творчість, про його незвичайне, скупе на радощі життя. Одного разу автор спогадів їхав у одному купе з Кропивницьким. Зав'язалась невимушена розмова. “Я слухав його, – пише Й. Маяк, – дуже уважно і з великим зацікавленням... тому, що він оповідав якимось інтригуючи, як я ніколи ще не чув... Якраз у той час мене дуже цікавила українська література, з якою я тільки починав обізнаватись. Отож йому й довелося розказувати мені все з початку: і про Україну, і про Шевченка... Я слухав його, як заворожений, і незчувся як пролетіли три години” [9].

Якщо взяти до уваги, що справжніх театральних шкіл на Україні тоді не було, то значення отаких, так би мовити, педагогічних бесід з молодими акторами значно розширяться. Марко Лукич хотів кожному акторові прищепити любов до віршів Шевченка зацікавити його біографією і робив це, як підтверджує Маяк, досить успішно.

До найбільш улюблених п'єс М. Кропивницького належала драма Шевченка “Назар Стодоля”. Цю п'єсу ставив у шістдесятих роках Бобринецький

аматорський гурток, а згодом вона з успіхом ішла на сцені Єлисаветградського аматорського театру. В ролі Гната виступав тоді Іван Тобілевич, Галю грала його майбутня дружина Надія Тарковська. У Києві “Назара Стодолю” показував аматорський гурток під керівництвом М. Старицького і М. Лисенка. Львівська газета “Слово” 7 липня 1865 року сповіщала своїх читачів про досить успішну постановку п’єси Шевченка у Тернополі. А з газети “Учитель” дізнаємося, що в новорічний вечір 1870 року у Львівському театрі місцеві актори здивували глядачів пишною і яскравою виставою “Назара Стодолі”. Незважаючи на категоричну заборону уряду, в Одеському театрі Сура теж з успіхом іде п’єса Шевченка, а газета “Одеський вісник” друкує про цей вечір простору інформацію (1872 р., 23.11., № 260). З цієї ж газети довідуємося, що “Назара Стодолю” ставили й у Маріїнському театрі Одеси і що театр під час тієї вистави був переповнений. У журналі “Правда” повідомлялося про постановку Шевченкової п’єси у Львівському театрі в грудні 1877 року. Це лише ті факти, які потрапили на сторінки преси і тому відомі нам сьогодні. Напевне було багато й таких аматорських вистав, про які газети не писали. Коли ж узяти до уваги той факт, що в честь Шевченка не тільки у великих містах, а й по багатьох селах влаштовувалися шевченківські вечори-концерти, на яких часом виставлялася лиш одна дія з “Назара Стодолі” чи інсценізації інших творів Шевченка, то переконаємося, якою гарячою любов’ю користувалося слово Поета серед українства. Ще потужніше зазвучало воно тоді, коли в українському театрі з’явилися такі акторські і режисерські сили як М. Кропивницький, П. Саксаганський, М. Садовський і М. Заньковецька та ін.

Російська трупа Ашкаренка, в якій працював М. Кропивницький, одержавши дозвіл ставити українські п’єси, зараз же включила до свого репертуару “Назара Стодолю”. Ця вистава в трупі Ашкаренка не була позбавлена звичайних на той час недоліків: були зовнішні ефекти і мелодраматичні сцени. Артистка Лютомська в ролі Галі ламала руки й страшно корчилася в душевних муках, а Хома Кичатий у виконанні Ашкаренка був деспотом не тому, що він націлювся на полковницький пірнач, а ніби тому, що він самодур сам по собі. Гната грав Чернов, Назара – Борисов, Стеху грала актриса Олексієва. Про глибоке розкриття ідеї і змісту п’єси тоді не думали.

М. Л. Кропивницький був першим, хто по-своєму прочитав і глибоко зрозумів драматичний твір Т. Шевченка, проаналізував його й втілював думки автора у сценічні образи. Кропивницький побачив, що, наприклад, Галя – це не просто закохана дівчина, а сотниківна, яка походженням і становищем своїм належить до заможного козацтва, але душею, думками, мріями своїми вона далека від батька і не поділяє його прагнень до влади та ще більшого багатства. Отже актриса, що повинна відтворити образ Галі на сцені, мусить передати

складну гаму почуттів. Твір Шевченка на думку Марка Лукича, вимагав не зворушливої красивості, а історичного конкретного показу життя народу, його прагнень і сподівань.

У листі до артистки А. В. Маркович від 4 грудня 1880 року Кропивницький детально аналізує роль Галі, розкриває підтекст п'єси, зважає на деталі, заглиблюється в психологію героїні.

М. Кропивницький був першим високоталановитим виконавцем багатьох образів, створених генієм Шевченка. З тих скупих відгуків, які залишили нам тодішні рецензенти, ми можемо встановити, що улюбленою роллю Марка Лукича була роль сонника Хоми Кичатого, яку він грав до останку свого життя. Він подав найкращий, найвиразніший сценічний образ Хоми, якого, як це стверджував у своїх спогадах І. Мар'яненко, “зображав вольовою, сміливою людиною”, але в той же час охопленою “жадобою до влади, що була в нього внутрішнім імпульсом”. “У розгортанні дії, – говорить Мар'яненко, – роль окреслювалась широкими репінськими мазками. Соковитий голос, упевнена поведінка, тонкі, правдиві психологічні переходи характеризували гру видатного майстра” [9].

Драму “Назар Стодоля” Кропивницький призначив першим своїм бенефісом на професійній сцені, блискуче зіграв у ній роль Назара Стодолі. Було це в Одесі 20 листопада 1882 року. Газети “Одесский вестник” і “Новороссийский телеграф” вмістили захоплені відгуки на високохудожню гру Кропивницького, підкреслювали його глибоке проникнення в психологію персонажа. Якось згадуючи у вузькому колі свої юнацькі роки, Марко Лукич висловив здивування: як це він раніше міг обходитися без віршів Т. Шевченка, без прекрасного такого багатого і різнобарвного поетичного світу “Кобзаря”. Адже там стільки дорогоцінних перлин людської думки, стільки чудових віршів, якими можна якнайкраще виразити й те, що думає, що почуває, до чого прагне й він, Кропивницький. Тому й ставить наш драматург епіграфом до своїх спогадів “Итоги за 35 лет” слова з Шевченкового “Кобзаря”:

*Ая, брате,
Таким буду сподіватися,
Таким буду виглядати –
Серцю жалю завдавати.*

Чи не найслабкішим місцем у діяльності українського театру в часи Кропивницького був репертуар. Власне, п'єс, написаних українською мовою, було чимало. В 1865 році польсько-українська трупа Бачинського мала в своєму репертуарі близько 70-ти українських п'єс. Були тут драми, мелодрами, трагедії, трагедокомедії, водевілі, опери, комічні опери, пантоміми, інтермедії і, навіть, балети. Проте таких п'єс, які відповідали б мистецьким вимогам народного

реалістичного театру, одним з керівників якого був і Марко Лукич, були одиниці. Не дивно, що Кропивницький прагнув поповнити репертуар українського театру за рахунок творів Тараса Шевченка.

Ще на початку своєї літературної й мистецької діяльності, у 1872 році, Кропивницький здійснив інсценізацію відомої Шевченкової поеми “Невольник” (“Сліпий”). В основу цієї п’єси лягла поема Шевченка з її образами, з її глибокою патріотичною ідеєю, чарівною мовою. Щоправда інсценізуючи “Сліпого”, Кропивницький відійшов від тексту Шевченка й додав декілька яскравих картин з життя Запорізької Січі, ввів сцену битви з татарами, показав епізод втечі козаків з неволі. Поруч з цими героїчними сторінками далекого минулого українського народу драматург подав прекрасні поетичні епізоди з побуту простих людей, епізоди, які були характерні для старожитньої України і не втратили своєї чарівності та поетичності й у наступні століття. Наслідком наполегливої творчої роботи Кропивницького було те, що український театр одержав чудову п’єсу, перейняту шевченківським духом і бездоганну з погляду сценічності.

Вперше ця п’єса пішла на сцені 2 лютого 1882 року у Києві, де тоді була на гастролях трупа Ашкаренка. Марко Лукич працював у ній режисером і актором. Успіх вистави був надзвичайний і через п’ять днів на вимогу публіки “Невольника” знову показали в переповненому театрі. З таким же тріумфом пройшла вистава і в Харкові, в Чернігові, в Полтаві, в Єлисаветграді – всюди, де доводилося бувати на гастролях М.Кропивницькому і його колегам по сцені. “Невольник”, як відомо, виставлявся на сцені й в ХХ ст. Ряд театрів в Україні цією п’єсою відзначив сторіччя з дня смерті і 150-ти річчя з дня народження Т. Г. Шевченка.

Не менший успіх мала п’єса “Глум і помста”, що є інсценізацією поеми Шевченка “Титарівна”. Як і в “Невольнику” туг поетичний матеріал Шевченка органічно поєднується з картинами й образами, створеними уявою Кропивницького. У п’єсі відтворено стародавній побут в Україні, показано волелюбний український народ, який над усе любить свій рідний край і прагне в злагоді й мирі, як рівний з рівним, жити з сусідами. Один з персонажів драми проголошує слова, що могли б бути лейтмотивом усієї п’єси: “Вип’ємо за тих живих, котрим рідний край миліший, ніж хліба окрасць!” Мотиви патріотизму в драмі “Глум і помста” перекликаються з мотивами любові до України, які звучать з кожної сторінки “Кобзаря”.

Розкриваючи найскладніші переживання своїх героїв з інших п’єс, Кропивницький використовував окремі вирази або й цілі уривки з поезій Шевченка, вдало поєднував їх з власним текстом. Так, наприклад, монолог Олени з драми “Глитай або ж павук” драматург забарвлював ліричними

рядками з поеми Шевченка “Катерина”: “Ото я пішла собі до ставу, – говорить Олена, – сіла на камені та й плачу... Коли чую, щось ніби співа... І та пісня навіки запала у моїй душі:

*Одному доля запродала
Од краю до краю,
А другому зоставила
Те, де заховують.”*

У драмі “Метелик” Женя співає пісню Шевченка “Нащо мені чорні брови, нащо карі очі” (дія перша, ява XII).

У багатьох п’єсах Кропивницького ні ім’я Шевченка, ні його твори не згадуються. Але шевченківський погляд на життя, шевченківський підхід до розкриття важливих суспільних явищ, симпатій та антипатій автора “Кобзаря” раз у раз відчуваємо у п’єсах Кропивницького.

Без перебільшення можна казати, що для Кропивницького, творчість Шевченка була взірцем великого мистецтва слова, прекрасною школою. в якій драматург вчився глибше бачити життя, краще розуміти душу народу, полум’яно любити свою Україну. Говорячи про роль Шевченка у творчому розвитку Кропивницького, літературознавець Іван Пільгук цілком слушно говорить: “Не одна героїня драми “Глитай або ж павук” носить своє безталання на шляхах, пройдених Шевченковою Катериною, Ганною, Мариною. Тут вимальовуються й інші класичні образи драматургії Кропивницького. Чулої душі й ніжних почуттів Оксана (“Доки сонце зійде, роса очі виїсть”), Зінька – трагічна героїня драми “Дві сім’ї” (“Де зерно, там і полова”), Домаха – безталанна мати в драмі “Зайдиголова” – все це глибоко правдиві образи, в яких розкрито трагедію жіночої долі, обумовлену соціальним і національним гнобленням. У кожному з цих образів відчутно вплив Шевченка, що зокрема виявляється в задушевних монологів. В них звучать шевченківські ноти невольницької скорботи, а часом проривається, як і в героїв Шевченкових поем, протест і прокляття... Шевченковим “Кобзарем” у значній мірі нав’яні мотиви волелюбства, прагнення до краси, розуміння величі природи, що звучать у ліричних монологів героїв драматургії Кропивницького”.

Продовжував шевченківські традиції в літературі й вважав себе учнем автора безсмертного “Кобзаря” й І. Тобілевич (Карпенко-Карий). Поетичне слово Шевченка він почув ще малою дитиною. Батько майбутнього драматурга Карпо Адамович Тобілевич сам любив вірші Шевченка, багато їх знав напам’ять і прищеплював таку ж любов до “Кобзаря” своїм дітям. Бувало в неділю або свято посадить синів біля себе і читає їм “Катерину”, “Гайдамаки”, “Наймичку”... Згадуючи ці часи, П. Саксаганський говорив, що “пісні, оповідання, вірші Шевченка – це все був той головний ґрунт, на якому росла і

розвивалася наша цікавість до сцени, прищеплена нашою матір'ю ще з перших років нашого свідомого життя”.

Ті читання лишили глибокий слід у душі й свідомості Івана Карповича. “Кобзар” став його першою улюбленою книгою, першим університетом, щирим порадником і надійним супутником життя. Можна навести багато фактів, які підтвердять гарячу любов і щирю пошану Івана Тобілевича до автора “Кобзаря”. Тож пригадаємо найголовніші.

Працюючи в Єлисаветграді й піклуючись про увічнення пам'яті народного поета, Іван Карпович 26 червня 1878 року у листі до редакції “Єлисаветградського вестника” пропонує організувати збір коштів серед населення на побудову школи імені Тараса Шевченка. Тоді ж він силами аматорів ставить на сцені “Назара Стодолю” і сам грає головну роль. Прізвище Гната з цієї драми – Карий – стало псевдонім драматурга і актора Івана Тобілевича. Дітей своїх – Назара і Галю – він назвав теж іменами з драми Шевченка. А коли Іван Карпович, відбувши п'ятирічне заслання за участь у національно-визвольному русі, знову повернувся на сцену, він разом з товаришами щороку влаштовував вистави й концертні вечори на відзнаку Шевченківських роковин. В ті часи це мало виняткове політичне значення. “Пораявшись, – пише він у листі до сина Назара 25 лютого 1897 року, – ми назначили на масляну п'ятницю спектакль по случаю 26-літньої годовщини з дня смерті поета Тараса Шевченка: “Назар Стодоля” і кантата М. Лисенка “Б'ють пороги”. Та діячам театру корифеїв щоразу доводилося долати великі труднощі, виявляти громадянську мужність, аби подолати жандармські утиски, а то й просто тваринний жах обивателів за свою благонадійність. І свідчить про це вже цитований лист. Драматург розповідає в ньому про типовий інцидент, який стався в стосунках акторів з адміністрацією Єлисаветградських навчальних закладів. Перед початком святкування Шевченкових роковин, дирекція поставила вимогу зняти кантату, оскільки в місті поширилася чутка, що вистава призначена з метою влаштування політичної демонстрації проти уряду і головним центром її є кантата “Б'ють пороги” “Що його робити? – з гіркою вигукує Іван Карпович. – Мусили викинути кантату, щоб дати дітям можливість бути на спектаклі. Так он то які деректора – далеко більші жандарми, ніж самі жандарми. Скоро й самі собі не будуть вірити і один другого посадять в кутузку за неблагонадьожність”. А сорокову річницю з дня смерті геніального українського поета Карпенко-Карий з своїми товаришами відзначав у Москві в дружнім колі російських письменників і акторів та інших шанувальників таланту українського Поета. Про це І. Тобілевич повідомив сина в листі від 2 березня 1901 року. Про обставини цієї події захоплено розповідає в книзі “Мої стежки та зустрічі” Софія Тобілевич: “Цікаво, що всі присутні були росіяни, крім Івана Карповича. Цей факт дуже схвилював його – Виходить

росіяни теж шанують українського генія”, певно, недурно запросили на це святкування українського письменника і артиста. Захотілося, мабуть, виявити їм свою солідарність з українцями, свої до них братерські почуття”.

Серед паперів Івана Карповича збереглася його телеграма Миколі Садовському, в якій він умовляв брата з’єднати свою трупу з трупою Панаса Саксаганського. Телеграма закінчується словами Тараса Шевченка: “Нехай мати усміхнеться, заплакана мати”. Ці й багато аналогічних прикладів красномовно свідчать про те, що думки, образи, ідеї, окремі висловлювання Шевченка ввійшли у свідомість, в побут, у щоденне буття нашого драматурга.

Не дивно, що й у п’єсах Карпенка-Карого український народний поет з його думками і багатющим образним світом живе серед героїв драматурга, як “Кобзар” живе серед народу.

В одній з перших п’єс І. Тобілевича (Карпенка-Карого) – “Хто винен?” – (пізніше перероблена на “Безталанну”) в останній четвертій дії виходить сліпа Софія і промовляє в монолозі: “. . . Милий відцурався від мене, а батько третій місяць не приходив і вісточки не присилав – може вмер?.. Хоч би Петро навідався! Одна осталася, одна, як билина на полі. . .” А далі наводиться поезія Шевченка «Ой одна я, одна», щоправда, з деякими відхилення від шевченківського текст, що є свідченням того, що Іван Карпович не переписував вірш з “Кобзаря”, а цитував по пам’яті.

І. Тобілевич ввів цілий вірш Шевченка в текст драматичного твору, органічно поєднавши його з думками й почуттями героїні, бо, очевидно, вважав, що саме цим віршем можна найкраще, найглибше виразити горе і муки скривдженої жінки, бо це ж про таких, як нещасна Софія, писав Тарас Шевченко. Крім цього драматург, показував, що Шевченкове слово – це одночасно і слово народу, воно завжди на устах у народу і звучить в тих устах цілком природно.

У першій редакції драми “Бондарівна”, надрукованій у “Збірнику драматичних творів І. Карпенка-Карого” (1886 р.) один з персонажів – Тарас співає під акомпанемент бандури пісню з “Кобзаря” “Од села до села танці та музики” (дія друга, ява 6). У пізніших редакціях на вимогу цензури драматург замінив її іншою – “Як же мені горілки не пити”.

Прагнучи за допомогою сцени популяризувати ім’я Т. Шевченка, збудити інтерес до його творчості, І. Тобілевич у ряді своїх п’єс в уста своїх персонажів вкладає такі слова й думки про творчість Поета, які в той час через цензурні обмеження просто неможливо було висловити в газеті чи журналі. Так, наприклад, в одному з варіантів п’ятої дії п’єси “Понад Дніпром” головний її герой Мирон Серпокрил, думки й справи якого слід вважати декларацією життєвої позиції самого автора, привозить з міста в дарунок коханій дружині Шевченків “Кобзар”. Між подружжям відбувається така розмова:

Мирон. На ж тобі гостинця (дає книгу).

Марія. “Кобзар”! (цілує Мирона).

Мирон. Весь розійшовся – насилу вишукав.

Марія. От спасибі, так спасибі! Мою хтось зачитав, а я його боже як люблю... (Розкриває і читає). “Учітєся, брати мої, Учітєся, читайте, і чужому научайтєся і свого не цурайтєся, бо хто матір забуває, того бог карає...” (Цілує те місце, де читає).

Згадаємо ще один приклад, коли герої п’єси ведуть недозволену з погляду цензури розмову про Шевченків “Кобзар”.

В архіві родини Тобілевичів зберігався зошит-автограф Карпенка-Карого з початком його незакінченої п’єси “Хлібороб”. Один з персонажів цього твору – Іван – устами якого автор часто висловлює власні думки й погляди, говорить своєму приятелеві учителю Андрієві: “Добра зрозуміла книжка – велика річ. Нащо вже дід проти науки, а гарну книжку любе. “Кобзаря” хоч цілий день читай йому, аж плаче. Я, брат, йому читав разів десять всього “Кобзаря” і кожний раз як дійде в “Тайдамаках” до того місця, де Гонта дітей порізав, а потім ховав, то так старий ридає, що не можна сказати! А от інші поезії навіть і великих поетів не може слухати. Покинь, каже, голова болить”.

Так ставився до спадщини Шевченка народ, так оцінював її і визначний український драматург І. Тобілевич (Карпенко-Карий).

Серед багатющої спадщини Карпенка-Карого немає жодної п’єси, яка була б прямим наслідуванням “Назара Стодолі”. Навіть п’єси з історичного минулого (“Бондарівна”, “Сава Чалий”, “Тандзя” тощо) бодай віддалено не нагадують драми Шевченка ні сюжетними ситуаціями, ні образами, ні характером конфліктів. І все-таки можна і слід говорити про великий, навіть вирішальний вплив основоположника нової української літератури на І. Тобілевича (Карпенка-Карого), бо Шевченко був для нього джерелом натхнення, зразком високої ідейності, прикладом служіння рідному народові. У Шевченка учився Карпенко-Карий окремі явища життя підіймати до рівня широкого художнього узагальнення, за конфліктами окремих людей бачити суспільну психологію й тенденції часу.

Те, чого не встиг зробити Шевченко, як могли за тих обставин продовжували українські письменники наступних десятиліть. І. Тобілевич був гідним продовжувачем шевченківських традицій в галузі драматургії.

Повертаючись із десятирічного заслання, Т. Шевченко 26 червня 1857 року писав у своєму щоденнику: “Мне кажется, что для нашего времени и для нашего полуграмотного сословия необходима сатира, только сатира умная, благородная. Такая, например, как “Жених” Федотова или “Свои люди – сочтемся” Островского и “Ревизор” Гоголя... Нужна ловкая, меткая, верная, а главное – не карикатурная, скорее драматический сарказм, нежели насмешка” [13].

Естетичні принципи, сформульовані Шевченком, стали згодом принципами й І. Тобілевича (Карпенка-Карого). Майже через півстоліття, у 1897 році І. Тобілевич у записці до з’їзду сценічних діячів зазначав: “Нехай лише цензура не доводить своє

вето до крайнощів, нехай вона слідує лише за тим, щоб до п'єс не потрапляло нічого дійсно аморального... і ми побачимо на сцені комедії, які будуть слухатись з живим зацікавленням і дадуть добрі результати..." Аналогічну думку висловив драматург устами одного із своїх героїв: "Комедію нам дайте, – говорить Іван Барильченко у "Суєті" (1903), – комедію, що бичує сатирою страшною всіх і сміхом через сльози сміється над пороками і заставля людей, mimo їх волі, соромитись своїх лихих учинків".

Це був переклик митців, що хоч жили в різні історичні періоди та однаково щиро уболівали за долю рідного народу, його культури, його літератури. Те, про що говорив великий автор "Кобзаря", І. Карпенко-Карий сприйняв як програму дій для драматурга й заходився створювати "сатиру розумну, благородну, а головне – не карикатурну". Таким є його комедії "Розумний і дурень", "Мартин Боруля", "Чумаки" і особливо "Сто тисяч", "Хазяїн", "Суєта". Ці кращі в українській літературі п'єси міг створити тільки драматург, який глибоко знав життя народу і засвоїв естетичні принципи Шевченка.

Слід зазначити, що безмірна любов і повага І.Тобілевича до Т.Шевченка, а відтак і власне творче кредо "без праці немає життя", коли "розумна праця, у котрій є мета забезпечить лічну свободу і незалежність", праця в ім'я рідної землі, українського народу, проросли і на ґрунті особистого знайомства із родичами й знайомими Поета. Так особисте знайомство І.Тобілевича з небожем Т.Шевченка – Йосипом Варфоломійовичем, відомим під літературним псевдонімом "І. Гріненко", який до 1874 року навчався у Єлисаветградському кавалерійському юнкерському училищі переросло у щире дружбу і, навіть, побратимство. Йосип Шевченко був членом Єлисаветградського літературного гуртка І.Тобілевича, часто гостював у будинку на Знаменській, у якому зараз міститься наш літературно-меморіальний музей І.Карпенко-Карого. Та це – тема окремої розмови.

Оглядаючи шляхи розвитку української драматургії в післяшевченківську добу, неодмінно приходиш до висновку, що найкращі п'єси, найяскравіші образи пощастило створити тим драматургам, які йшли у фарватері шевченківських ідей і в міру своїх сил продовжували його традиції. З появою "Кобзаря" і "Назара Стодолі" в українській літературі, зокрема в драматургії, провідне місце зайняв новий герой – герой, здатний не тільки обурюватися, але й боротися за здійснення своїх ідеалів, за щастя народу, за свободу Батьківщини. Саме такий герой був потрібний новим поколінням, що готувалися до остаточного визволення з ярма національного і соціального гніту.

Т. Шевченко спрямував українську драматургію на шлях реалізму. За його прикладом найкращі драматурги другої половини XIX ст. пішли шляхом утвердження впровадження народності, демократизму та національної ідеї, поглибили в мистецтві нове демократичне поняття гуманізму. Естетичні ідеали

Т. Шевченка протягом десятиліть запалювали багатьох драматургів на працю, на звершення, на подвиг.

Лише на тій міцній основі, яку заклав своєю творчістю Тарас Шевченко, могла так пишно розквітнути в 70-90-роках українська драматургія національного, демократичного напрямку.

Т. Шевченко завжди був поряд з корифеями українського театру – в їхньому серці повсякденному житті і побуті. С. Тобілевич згадує: коли в постійних мандрівках їй доводилося перетворювати номери готелів у затишні кімнати в українському стилі, то “перш за все шукалось і знаходилося найкраще освітлене місце на стіні для портрета Шевченка” [11]. У своїй книзі “Корифеї українського театру” вона наголошує: “Світлий образ поета, пам’ять про його страдницьку долю жили завжди в серці кожного артиста української сцени, з’єднуючи всіх у одну дружну сім’ю. Ніякі переслідування уряду, які доводилось терпіти, ніякі життєві катастрофи, що несли в собі загибель усього діла, не зупинили завзятців на їхньому шляху – служити ідеалам Добра і Правди” [10].

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Карпенко-Карий І. Твори: У 3 т. – К., 1985.
2. Карпенко-Карий І. Твори: У 3 т. – К., 1961.
3. Кропивницький М. Л. Твори: В 6 т. – К., 1960.
4. Пільчук І. Традиції Шевченка в українській літературі. – К., 1963.
5. Садовський М. Мої театральні згадки. – К., 1956.
6. Саксаганський П. Думки про театр. – К., 1955.
7. Старицький М. П. Твори: У 8 т. – К., 1965.
8. Спогади про Івана Карпенка-Карого. Збірник. – К., 1987.
9. Спогади про Марка Кропивницького. Збірник. – К., 1990.
10. Тобілевич Софія. Корифеї українського театру. – К., 1957.
11. Тобілевич Софія. Мої стежки і зустрічі. – К., 1957.
12. Франко І. Про театр і драматургію. Вибрані статті, рецензії та висловлювання. – К., 1957.
13. Шевченко Т. Повне зібрання творів: У 10 т. – К., 1951.

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, творчості І.Тобілевича (Карпенка-Карого).

Стаття надійшла до редакції 16.1.03.

ФІЛОСОФІЯ СВІТОМИСЛЕННЯ ЛІНИ КОСТЕНКО У ПРОСТОРІ ТЕКСТУ “ЛЮБЛЮ ЧЕРНІГІВСЬКУ ДОРОГУ”

Світлана БАРАБАШ (Кіровоград)

Філософське осмислення образу дороги в поетичній інтерпретації Ліни Костенко – об’єкт дослідження авторки.

The poetic image of the road in the lyrics of lina Kostenko is an fection object of the author of the article. Theis article is about inner interaction of two sovereign worlds in the ethic aspect of a poetic world outlook

Постійна присутність творчої особистості Ліни Костенко як знакової постаті в континуумі української культури засвідчує її повносилля. Духовна ситуація часу сьогодні немислима без такої сили особистісного забезпечення життєспроможності національного духу, який оприявлений і творчим, і громадянським буттям поетеси. Параметри буття талановитої особистості маніфестують світові, як твердить філософія, „глибоке відчуття світобудови, такої, як вона є, існує, якщо тільки ми рухаємося в проміжку блискавкою на одну секунду відкритого нам ладу. І коли ми втратили цю секунду, і не розширили власною працею цей проміжок, інтервал, що відкрився, то нічому не бувати, бо, за метафізичними законами, все – незворотне, і не зроблене нами ніколи не буде зроблено. Те, що ти виявився тут, це лише ти виявився тут. Лише ти міг зрозуміти те, що саме тільки тобі посвітило” [4, 161].

Роздуми філософа про необхідність виконувати свою функцію, своє завдання у просторі земного буття особливим чином торкаються митців. Упущену частку світу, котру не оживив «синтаксис блискавки», втрачено назавжди. Її опановує повне небуття. А «синтаксис блискавки» – це момент прозріння, надбуттєвого заглиблення в речі, котрі ніби й не вміщаються в параметри людського мислення. Вони справді існують тільки в межових ситуаціях, коли думка вигострюється, як лезо, аналітичне мислення здатне прорізати напластування епох. Досягти цього вдавалося не багатьом. В українській словесності – Григорію Сковороді, Тарасові Шевченку, Іванові Франку, Лесі Українці, Євгенові Маланюку, Василеві Стусу. І Ліні Костенко.

Парадигма філософсько-поетичного мислення як акт особистісного хвилювання, мистецькі візії, котрі потребують власного розв’язання й завершення, у просторі слова Ліни Костенко особливим чином сублімуються в образі навколишнього – рідного, впізнаваного й ніколи до кінця не розгаданого. Процес взаємного збагачення людського „Я” і довкілля у Ліни Костенко має

особливий ракурс: довкілля і „Я” – цілість, основа якої – спільна матерія, ошляхетнена Духом. Процес ословлення світової цілісності – запорука тривання у часі, відповідно, – у вічності. „Мистецькі твори завдяки своїй постійності найбільш земні з усіх матеріальних речей; їхня довгочасність найменше зазнає впливу корозійних ефектів природних процесів, бо вони не є об’єктом використання живих створінь, використання, як, звичайно, далеко від актуалізації власної мети... Тому їхня тривкість вищого порядку, ніж та, якої потребують усі інші речі для власного існування; вона віками може набувати неперервності... Ніде істинна тривалість світу речей не з’являється так чітко й так явно, й ніде цей світ речей не виявляється так ефектно, як у безсмертному притулку для смертних... У мистецьких творах матеріалізація – це щось більше, ніж перетворення; це перевтілення, це ніби мінлива метаморфоза самої природи, в якій усе, що згоріло дотла, має зворотний характер, навіть прах може перетворитися в полум’я [1, 128]. Ці роздуми Ганни Арендт перегукуються із сентенціями Гегеля, висловленими в його естетиці, про те, що загальна потреба мистецтва впливає із розумного прагнення людини духовно усвідомити внутрішній і зовнішній світ, уявити його як предмет, в котрому вона впізнає своє власне „Я”.

Дивне диво почуттєвої сфери Ліни Костенко зажило своїм самотнім життям у світі рідної природи:

*Художник, Я – чи то в музеї Прадо,
чи мій притулок – Лувр і Ермітаж,
чи пензель мій прискіпливий, як правда,
чи пошук мій – як вищий пілотаж,
чи був я метр, чи був собі заброда
без визнання і лаврових вінків, –
божественна натурація Природа
мене любила тисячі віків [3, 50].*

Природа як постійна цінність, як бачимо, володіє такою потужною і привабливою енергією, що силове поле її таємниці від віку забирає у прекрасний полон кожную творчу душу. Здавен митці прагнуть збагнути джерела її сили й краси, намагаються віднайти своє місце в безконечно мінливих її метаморфозах.

Художній факт як нова реальність – результат цього нескінченного діалогу – стає постійним об’єктом роздумів мистецтвознавців і філософів, психологів та екологів, педагогів і, зрештою, кожної людини, яка мислить. Духовно-творчий вимір явищ національної реальності має глибоку внутрішню сутність. Він окреслюється масштабом і темпоритмом життя окремої особистості, вписаної у сферу функціонування певної спільноти як її складова сенсоутворювальна

клітина. Саме на перехрестях спілкування двох сфер, природної і людської, оформлюється, увиразнюється цінність індивідуального життя, визначається його сенс і сутність, температурні параметри духовних рефлексій.

Перечитуючи поезію Ліни Костенко, ще раз переконуємося, що найважче побачити те, що постійно в полі нашого зору. Мабуть, тому прагнемо дивитися на світ очима митця. Радіємо подарованій долею суголосності, дивуємося несподіваній спорідненості душ. Індивідуально-стильовий поліваріантний пошук Ліни Костенко прилучає нас до її універсально-візійного синтезу образу українського світу, в котрому живемо й ми. Його буттєва сутність в художньо-філософській палітрі поетеси набирає дивовижних рис одухотвореного українського континууму. Усвідомлюємо: за прозорістю такої зрозумілої назви „Люблю чернігівську дорогу” випросторюється внутрішня праця у сфері акумуляції національного досвіду естетичного освоєння світу із особистісним переживанням кожної реалії із буденно-небуденного комплексу життя полісян, в якому переплелися давнина й сучасність у цілісному явленні.

Образ дороги – особливий мистецький факт поліфонічного світу художниці. Індивідуально-національна есхатологія, символічно втілена в архетипах дороги й дому, постає перед нами не як екзистенційна деталь, а як сфера подолання тимчасовості й минулості ініціаційною парадигмою, тобто духовною трансценденцією. Проблема пасивного життєсприйняття як стереотипу сьогоднішньої пасивності розгортається завдяки монологічно артикульованій активній позиції індивіда (художника), котрий намагається вивільнити віталістичну енергетику (особистісну й суспільну) в просторі національного макрокосмосу. Улагодити національний універсум – надзавдання, яке бере на себе поетеса.

У названому творі “Люблю чернігівську дорогу” просторовий континуум осягається авторкою у моделі, котра конструюється знаком руху, осердям котрого є певна точка з концентрацією в ній багатоаспектного образу українського світу. Розгортанням цієї просторової моделі зумовлений саморозвиток тексту: хвилеподібна лінія емоційних імпульсів творить настроєвий спектр такої інтенсивності, котрий потребує ощадного слова, теплого тембру, погляду, який усе розуміє.

Здається, динаміка розвитку ідеї та індивідуально-образне ослвлення процесу взаємопізнання, взаємопроникнення („Я” і світ) позірно обмежене рамками замкнутого простору. Проте якісна трансформація переживання розгортається завдяки нашаруванню, поетапному нарощуванню емоції через зафіксований рух, трансцендентність котрого пропонує два вектори для субстанції, яка мислить, від нульової точки земного перебування й осягнення видимого, опредмеченого світу до його духовного продовження у слові.

Якщо взяти до уваги, що кожний художній світ є не лише світом закономірностей, узагальнень, але й світом певної символіки, безумовної значущості, функціональності кожного компонента світобудови, то стане зрозумілим, що кожне явище художнього світу існує у ньому не тому, що воно є, а тому, що воно щось проголошує, виражає, містить у собі ідею. Коли митець силою свого обдарування перетворює матеріал природи в художній факт, коли його інтуїція прориває болонку видимого й зриму сутність „божественних ієрогліфів”, тоді ми зустрічаємо ту новітню реальність, котра володіє потужною силою духовної екстраполяції, артистичної краси.

Мистецька реальність у кожній національній літературі пильно оберігає власні опорні образи-архетипи, котрі протягом століть концентрували полісемантичну сутність слова, його здатність акумулювати нові грані світопочування в часопросторових трансформаціях. Закріплений у національній свідомості образ дороги як фрагмент довкілля в українській поезії позначений енергією динаміки, функцією організації простору, приборкання хаосу. А духовна субстанція цього образу формувала ще одну смислову пару: дорога – доля. Ця формула стала особливо активною в українських поетичних текстах ХХ століття, збагативши їх спектром психологічних нюансів від розпачу до віри в неперобутність духовного поривання, індивідуального подвигу.

Інтенсивне індивідуально-мистецьке переживання, інтимізуючи характер образу стежки, шляху, дороги, одночасно активізуючи емоційний простір навколо, творило дивовижний симбіоз знакового порядку, в котрім оприявлювався духовно-естетичний образ нації у контексті певного часопростору. Якщо говорити про образ дороги в його певною мірою абстрагованому оприявленні категорією руху, то в просторових візіях Ліни Костенко найпримітнішим видається текст „Чоловіче мій, запрягай коня”, в котрому йдеться не стільки про досягнення простору, скільки про опанування категорії часу через уявне подолання відстані способом зацикленого руху. Виразна пластика ірреального світу, його впізнавана предметність подолали межу між реальним і трансцендентним настільки талановито, що читацька уява розмиває її. Тут маємо справу із амбівалентною сутністю образу дороги, коли реальне й символічне настільки дифузують, що шлях, як явище топографічне, з одного боку, й духовне, з іншого – набуває стану енергетичного взаємоперетікання, а звідси – філософського нарощування значеннево-емоційного субстрату.

Поезія Ліни Костенко фіксує цей процес на різних рівнях абстрагування – від позірної описовості, котра ховає за видимою простотою глибоку часопросторову характеристику буттєвих картин (“Люблю чернігівську дорогу”), до найвищого ступеня символізації (“Ой ні, ще рано думати про

все”, „Чоловіче мій”). Чернігівка за походженням, Ліна Костенко закохана в Поліський край. Він всюди присутній у її почуванні й думанні. Отож і назва поезії фіксує рідний топонім. Якщо говорити про цей текст як про зафіксовані словом вияви життя, то маємо розшифрувати його в аспекті розширення меж оприявлення буттєвої сфери не як констатації зримої реальності, а як знак цілісної моделі українського світу в його гармонійності й традиційній гуманістичності. Перший емоційний сигнал у тексті “Люблю чернігівську дорогу” розгортає ліричний мотив у часі. Він – теперішній, вписаний у послідовність українського річного циклу:

*Люблю чернігівську дорогу –
Весною, влітку, восени [4, 123].*

А проте подальший текст ускладнює заявлений часовий алгоритм, дивовижним чином мобілізуючи наше ретрознання, нарощуючи енергію світомислення реципієнта давньоязичницьким знаком:

*Там досі моляться Стрибогу
Високі в сонці ясени.*

Енергія оціночного елемента об’єднує категорії простору й часу одномоментно, так само однохвилево вписуючи абсолютно прозорі буттєві картини у сферу вічності через неперебутність праукраїнських національних традицій. Художня цілість така туга й густа завдяки асоціативному мереживу, коли монтаж окремих структурних одиниць поетичної картини досягається взаєморозкриттям поліфункціональної сутності кожної:

*Дівчата ходять, мов княгині.
Цвітуть смарагдові дуги.
Русявокосі березині
Позолотили береги.*

Розкодування природно-просторового мислення Ліни Костенко словом відбувається на рівні абсолютно адекватного відчуття ритму подійності. Позірна простота побутових сцен позначає безперервність процесу українського тривання в часі, якою постійно тривожиться поетеса. Органічна доцільність і природність змодельованої картини національного світу оприявлює силу авторської інтуїції, уречевленої в пластиці малюнка, коли асоціативні фони генетичного мислення підсилюють образ реальності особливою духовністю:

*Там переходять шлях уповні.
Під осінь в кожному селі
Немов димки димлять жертівні –
Копаять люди картоплі.*

Необхідність концептуального прочитання окремої поезії Ліни Костенко зумовлена потребою відчутти у всій повноті й цілісності безпосереднє

переживання авторкою світу, сублімоване в просторі слова. Невипадковість і нефрагментарність такої рефлексії засвідчує глибину поетичної реакції поетеси, її етичну концепцію взаємин людини й довкілля. Світ, обжитий людьми й пережитий митцем як екзистенційна правда, трансльована словом, оприявлює вітальний сенс українського буття як основу недеklarованого оптимізму. Художньо-філософська інтенція поетичного світобачення авторки закріплена в тексті знаками природного колообігу в чітко окресленому сегменті межі між літом та осінню. Щоденність, буденна узвичаєність ословленого сільського часоплину набирає в тексті характеру ритуальності, за котрим вгадується одвічна необхідність людини підтримувати лад земного буття за прадавніми законами національного світомислення.

Інтуїтивно-природна селянська філософія пронизує всю образність тексту, в котрому кожна деталь засвідчує епічне мислення авторки, яке забезпечує аргументованість зв'язку одномоментного з неперервним, безконечним, вічним.

Зауважимо, що увесь текст дихає повабом реалістичного живопису, повнозвучністю людського життя, транслює енергію злагодженої, надійної буттєвості. Дзвінкий, повнозвучний, опредмечено-кольоровий простір авторської рефлексії переводить горизонталь у стрімкий вектор вертикалі й має магічну силу „поглинати” саму авторську особистість, мистецьке “Я” котрої умисно не демонструє своєї споглядальної позиції (ракурс – „збоку” чи „над” не властивий поетесі), а освоює місце перебування „серед”. У цій повноті існування серед первозданного й впізнаваного лірична героїня Ліни Костенко чує себе своєю.

Образ дороги об'єднує у цілість художній простір поезії, будучи її віссю, організаційним началом того густонаселеного буття, в котрім усе суверенне й взаємозумовлене водночас, бо покордоння буття людини й природи розмите до абсолютної прозорості, до нереальності його обрисів:

Бори стоять такі соснові!

Ведмедів бачать уві снах.

Вінки цибулі буриштинові

Там висять просто на тинах.

Поліфонія художнього образу дороги має магнетичну здатність притягати у свій простір масу інших образів, розширюючи межі свого емоційного впливу. Автономне буття кожного живого фрагменту об'єднане в цілість настільки органічну, що творить ілюзію вічного перебігу реального з безконечності і вростання у неї ж. Тут образне перевесло щиро стягнуло момент “Я – тут” із “Я – завжди”, в позачасі:

Від магістралі із два метри,

Уся закутана в що є,

*Сидить бабуся, як Деметра,
У відрах моркву продає.*

Симбіоз міфічного й реального пронизливий такою мірою, що уява читача через активізацію асоціативних фондів одномоментно починає жити в кількох часових площинах.

Композиція поезії здається невідчутною. Фрагмент як частина процесу постійно співвідноситься з великим цілим і сприймається на грані опозиції минушого з вічним, безконечним. Особливе відчуття теперішнього часу зумовлює своєрідний обрис поетичної структури. Вихоплені з гарячого потоку відчуттів, спогадів, епізоди реальні й уявні стають об'єктом глибоких роздумів, узагальнень, естетизації. Як летюча емоція, ця ланцюгова реакція вражень окреслює настрій недовисловленого, що його цілість оприявлюється підтекстом.

Філософи твердять, що сучасна людина – це єдність емпіричного й трансцендентного, що тільки в людині й через неї здійснюється пізнання найглибших емпіричних сутностей, і лише в людині це пізнання обґрунтовується, оскільки саме в ній природний простір живого буття об'єднується з історичним часом культури. Саме філософській ліриці належить обезсмертити цю єдність як субстанцію вічного. Зосередженість Ліни Костенко на людині й усьому людському завжди лишається такою органічною, як і сприйняття докільля, природи, рідного ландшафту. Ніяких екзотичних планів у названій поезії не знайдемо. Бо авторка настільки талановита, що здатна прозаїчні ситуації трансформувати в естетичні явища неперехідної цінності.

Що стає знаком щасливого місцеперебування, місцеіснування ліричної героїні Ліни Костенко? Який перетин енергетичних ліній життєбуття, життєствердження допомагає їй опанувати недосконалість реального фактором психологічного прояснення й естетичного ословлення? Яке перехрестя першообразів, котре починає існувати в поезії реальніше, ніж у реальності, засвідчує істинну активність духу нашої сучасниці? Ця серія питань виникає перед кожним із нас і, може, в діалозі з неординарним мисленням неординарної інтелектуальної особистості поетеси світового масштабу випадає можливість наблизитись до відповідей на них. У діалозі, в русі, в дорозі, які зміщуються, взаємонакладаються в одній точці нашої зустрічі в царині поетичного слова. А дорога, шлях, магістраль – це вже наш спільний простір, позначений всеосяжним почуттям любові й приязні.

Притягальна сила поетичного слова вихоплює цю прекрасну мить зустрічі із суєти суєт і знімає шалену напругу шаленого часу:

*І знову мчиш, як метеор, ти.
І довго світяться в душі*

*Оті розкішні натюрморти**Уздовж доріг на спорихі.*

Безумовно, саме цей завершальний акорд поезії містить у собі сутнісний знак розвитку поетичної ідеї дороги, як руху, як щастя зустрічей і неминучості прощань, беручи на себе обов'язок компенсації тих деформаційних процесів у світопочуванні сучасної людини благородною емоцією сердечного пориву.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Арндт Г. Становище людини. – Львів, 1999. – 254 с.
2. Костенко Л. Вибране. – К., 1989. – 559 с.
3. Костенко Л. Неповторність. К., 1980. – 204 с.
4. Мамардашвили М. Как я понимаю философию. – М., 1992. – 372 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Барабаш Світлана Григорівна – завідувач кафедри українознавства Кіровоградського державного технічного університету, кандидат філологічних наук, доцент.

Наукові інтереси: культурологія, літературознавство, педагогіка.

Стаття надійшла до редакції 13.1.03.

ДО ПРОБЛЕМИ СПІВВІДНОШЕННЯ ПОНЯТЬ “ІНДИВІДУАЛЬНИЙ АВТОРСЬКИЙ МІФ” І “ХУДОЖНІЙ СВІТ”

Олена БУРЯК (Кіровоград)

У статті досліджується співвідношення понять “індивідуальний авторський міф” і “художній світ”.

The article deals with the difference in the meaning of the terms “ individual author’s myth” and “artistic world”

Активізація так званого міфологічного літературознавчого напрямку, на долю якого випало немало звинувачень (і не безпідставних) щодо недосконалості, а то й відсутності ґрунтовних методологічних підходів, обумовила потребу чітких термінологічних дефініцій. Один із найбільш дискусійних моментів – визначення відношень між поняттями “індивідуальний авторський міф” і “художній світ” – і стане предметом нашого осмислення.

У літературознавстві існує кілька способів осягнення зв’язку вище названих категорій як репрезентантів ширших понять “міф” і “поезія”.

1. Ототожнення “індивідуального авторського міфу” і “художнього світу.” Така позиція провокує підміну понять, створюючи ілюзію оновлення методологічного інструментарію за рахунок введення ряду міфологічних термінів “архетип”, “міфема”, “міфологема” тощо. Легко забезпечується “оригінальна” інтерпретація творчості того чи іншого письменника.

2. Розрізнення “індивідуального авторського міфу” і “художнього світу”, часто аж до їх поляризації, на основі різних критеріїв. Показова в цьому плані концепція О.Лосєва, викладена у фундаментальній монографії “Діалектика міфу”. Визначаючи спільні та відмінні риси міфу і поезії, дослідник називає головний критерій їх розмежування – тип відстороненості від життєвої реальності..

Якщо міф – “жива і буквальна реальність”, то поезія “не дає реальних речей, а тільки їхні специфічні образи” [4,186]. Міф “відсторонений від ідеї буденного повсякденного життя” поезія – від “факту життя” [4,186]. Прикметно, що у своїх міркуваннях О.Лосєв приходить до висновку, який нагадує вихідну тезу його роздумів, якісно збагачену на рівні синтезу: “...поезія не можлива без міфології” [4,190], “поезія власне і є міфологія. Але під міфологією можна розуміти дійсність, яка вражає своєю незвичайністю” [4, 190].

Через призму життєвості продукту творчості розглядає міф і поезію О.Забужко. Вона пропонує цікавий, але, на наш погляд, неефективний спосіб

розрізнення індивідуального авторського міфу і художнього світу через суб'єктивне авторське осмислення міри їх життєвості: “тільки” письменник, хоч би в яких був стосунках із буттям, завжди сприймає його всерйоз, сповна здаючи собі справу з “вигаданості”, “несправжності” власного художнього світу, тоді як для міфотворця цей останній цілковито покриває дійсність, контамінується з нею” [1, 106].

Такий критерій дуже хисткий: як з'ясувати авторську оцінку життєвості його творіння? чи однакова ця оцінка на різних етапах творення?

Межа між міфом і поезією дуже умовна. На нашу думку, доцільно розрізнити індивідуальний авторський міф і художній світ як репрезентанти ширших понять “міф” і “поезія”, виходячи з їх діалектичної взаємодії, а не протиставлення як автономних субстанцій. Наше осягнення зв'язку цих категорій адекватне природі художнього слова, визначальна властивість якого – висока інформативність (Г.Клочек [3]), інтерферентність (О.Забужко [1]), багатовимірність, невичерпність. Запропонована методологічна схема, вибудована на ключових поняттях “індивідуальний авторський міф” – “художній світ”, спрямована на розкриття способу впорядкування художньої інформації. Спираючись на аксіоматичне твердження про системну організацію художнього твору, ми прагнемо знайти шляхи аналізу структури цієї системи. Високохудожнє слово продукує, як правило, дуже широкий спектр смислів, тому їх співіснування в межах однієї гомогенної системи часто неможливе. Саме тут міститься причина різночитання, нерідко діаметрально протилежних інтерпретацій того чи іншого твору. Художні смисли організуються у відносно самостійні, хоча і генетично споріднені, мікросистеми – художні світи, що у свою чергу утворюють макросистему – індивідуальний авторський міф. Таким чином поняття “індивідуальний авторський міф” і “художній світ” перебувають у парадигматичних відношеннях.

Очевидно, типи зв'язків між художніми світами детерміновані авторською концепцією, яка лежить в основі художньої моделі світобудови.

Для прикладу розглянемо поєднання художніх світів у межах індивідуального авторського міфу – поезії І.Калинця “Троянда” із циклу “Зільник”. Умовно назвемо цей тип зв'язку паралельним: художні світи взаємодіють, але водночас відносно самостійні. Вони розвиваються в алегоричній і персоніфікаційній площинах.

Поезія має форму сповіді троянди своїй сестрі – дикій рожі. Родовий зв'язок троянди й дикої рожі, художньо переосмислений через призму людських стосунків, викликав ризиковану, але виправдану асоціацію рожі з Сафо – “тріховною квіткою лесбійською” [4,386]. У “Троянді” алегорична семантика,

породжена опозиційним ядром культура-природа, приглушується потужним драматичним зарядом персоніфікації. Квіткова розповідь про долю дику піднялася до рівня справжньої драми, яка співмірна за своєю силою людським життєвим катастрофам.

*як викрадали мене
наче прекрасну Єлену*

...

*ще як замацували
по ложах розаріїв
у п'яні розалії
трактували за гетеру [4, 385]*

Алегоричний смисл: складність існування в чужорідному середовищі, що спричиняє спотворення автентичної сутності й, відповідно, конфлікт істоти й середовища, органічно впливає з інтерферентного семантичного шару, який породжується персоніфікацією. Міфічний родовід відіграє роль посередника, який поєднує образи троянди й дикої рожі, посилюючи і алегоричний, і персоніфікаційний смисли.

Функціонування алегорії і персоніфікації відображає на рівні художньої мікроструктури принципово відмінні етапи еволюційного розвитку авторської художньо-філософської концепції, що відрізняються визначенням місця і ролі особистості, форми і способу існування людського Я. Алегорія засвідчує домінування людського Я і прагнення індивіда до самопізнання через самопроекцію на реалії навколишнього світу. Персоніфікація – ствердження існування людського світу і світу природи на паритетній основі. Отже, художні смисли у персоніфікаційному й алегоричному виявах взаємозаперечуються, тому їх актуалізація в межах однієї системи неможлива. Алегорія і персоніфікація – своєрідні смислові енергетичні центри, достатньо потужні, щоб генерувати власні художні світи.

Завдання, які необхідно вирішити у ході подальших досліджень співвідношення індивідуального авторського міфу і художнього світу, – встановлення способів виявлення достатніх умов для автономії художніх світів, визначення типів зв'язків між ними.

Окреслена методологічна схема по-новому висвітлює і чи не найголовнішу проблему в літературознавстві, проблему критерію художньої вартісності твору. На правах гіпотези висловимо думку, що геніальний твір представляє собою індивідуальний авторський міф, здатний до саморозвитку. Він має невичерпний естетичний енергетичний потенціал, тому, рухаючись у часопросторі, може породжувати безмежну кількість художніх світів. Чи не той це вічний двигун, про який споконвіку мріяла людина?...

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Забужко О. Шевченків міф України: Спроба філософського аналізу. – К.: Абрис, 1997.
2. Калинець І. Слово триваюче: Поезії. – Харків: Фоліо, 1997.
3. Клочек Г. Поетика і психологія. – К.: Товариство “Знання”, 1990.
4. Лосев А. Диалектика мифа // Лосев А. Из ранних произведений. – М.: Правда, 1990.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

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

Наукові інтереси: проблеми розвитку сучасної української поезії; методологія аналізу художнього твору.

Стаття надійшла до редакції 14.1.03.

ПАНАС МИРНИЙ – МАЙСТЕР СОЦІАЛЬНО-ПСИХОЛОГІЧНИХ ТВОРІВ (НА МАТЕРІАЛІ МАЛОЇ ПРОЗИ ПИСЬМЕННИКА)

Надія ГАЄВСЬКА (Київ)

На матеріалі “малої” прози розглядаються особливості художньої манери одного з найяскравіших представників українського письменства 70–90 рр. XIX ст. П. Мирного. Основна увага приділяється принципам психологічної розробки образів-персонажів.

The article covers the technology of introduction of problem training on the Methods of Ukrainian Literature Teaching lessons as one of the ways of deepening of preparation of the modern teacher-philologist.

Панас Мирний (Панас Якович Рудченко) увійшов в історію української літератури як автор соціально-психологічних творів. І хоч свою літературну творчість він розпочав як поет, все ж усвідомлював “Прозою ширше і більше можна охопити життя ніж віршем” [5, 430].

1872 року у львівському журналі “Правда” було опубліковане перше оповідання письменника “Лихий попутав”. Тема твору і спосіб її розв’язання – традиційні для української літератури. Але на відміну від своїх попередників, Панас Мирний вводить принцип інтенсивної психологічної розробки, що згодом допомогло йому створити широкий за формою реалістичний психологічний роман.

Паростки його вже бачимо в оповіданні “Лихий попутав”, де так щедро (при обмежених можливостях оповідної манери) використано внутрішні та діалогізовані монологи, спогади, сни, марення тощо. Навіть пейзаж наділений не властивою йому сюжетно-психологічною функцією. Він супроводжує та обрамлює психологічні процеси, вливається в потік роздумів героїні, стимулює думки, сприймається й емоційно переживається. Вісімнадцятирічна дівчина Варка покидає село, рідних весною. Холера забрала її батьків у ранньому дитинстві, залишився один дядько. Життя в нього і злющої-презлющої дядини було для дівчини справжнім пеклом. Дармова праця, дорікання шматком хліба, ніякої надії на крашу зміну.

Після роздумів дівчина наважилась покинути село – і мов на світ народилася. “Пора була весняна, раніше сонце так любо світило, не пекло, а гріло; поля зеленіли, як руга; всяка пташка співала-щебетала... оглянулась я, вийшовши на битий шлях, на село – там церква аж горить проти сонця; у зелених садках білі хатки тонуть, і вигін зеленіє, де ми на вулицю збиралися...”

Все перед моїми очима, як на долоні. Все це нагадало мені і мою дитячу пору, моє дівування, та й сама не знаю чого – мені так весело, а я стою з клунком за плечима та так плачу, так плачу!” [4, 28] (Далі, посилаючись на це видання, в дужках вказуємо том і сторінку).

Перше відчуття звільненої з домашнього рабства дівчини – солодке, світле, тепле й веселе, як сонечко, співзвучне ранішній весняній картині. Та ця гармонія така короткочасна, оманлива, візуальна! Справжній психологічний стан дівчини заховано надійно й глибоко – у душі, куди може заглянути й передати його справжню сутність лише автор.

У другому, майже ідентичному, описі весни письменник відкриває завісу цієї невизначеності душевного стану дівчини.

На душі так легко, а все якось задумана ходиш... думки тебе окривають; все сумно самій, а й хочеться самій усе бути, щоб ніхто не бачив, ніхто не чув, не насміявся, як з травицею розмовляєш, до травиці припадаєш, землю цілуєш... Ластівочку побачиш – як матусі зрадієш... “Ластівочко-щебетушечко! – промовляєш до неї. – Не літай ти наді мною, не вийся над мою головою, бо я сирота одинока, не маю ні батька, ні неньки, не маю поради у світі!.. Ніж маєш ти витись наді мною, візьми мене на свої легенькі крила, полетимо удвох до Бога, спитаємо: де те щастя у світі” [1, 33–34].

Самотня серед чужих людей, позбавлена материнської ласки й тепла, щастя, дівчина і матусю, і батька бачить у природі; у неї шукає і порадоньки, і щастя. Але реальність розбиває дівочі ілюзії, тому радість супроводжується або сльозами, або якимось зловісним жалем.

Природа передує кожному сюжетному ходу і з тла перетворюється на символ-пророцтво, яке читач може дуже легко “розшифрувати”. Зустріч Варки з Василем відбувається тієї самої весни, яка здавалась дівчині такою любою та гарною. Та подивімося, як виглядала та весна того дня, що став для неї фатальним (зав’язка твору): “Сонечко спускалося за гору, і все небо палало, як вогнем, його світлом... Червоно-червоно так стало; хатки і садки, і річка чорна та бурна – все почервоніло, неначе кров’ю залите. А я сиджу на лавці, дивлюся, як люди снують по вулиці, грязюку місять, та думаю: “Що ж се воно за знак, що сонце так червоно сідає? Се, певно, щось буде: або ж вітер, або ж мороз” [1, 34].

Білий і зелений кольори, що символізують чистоту, незайманість і життя, змінюються на червоно-краваний і чорно-брудний – символ смерті. Приреченість щойно народженого почуття підтверджує ще одна картина-символ, що обрамлює зустріч Варки з Василем: “Захід зовсім поблід, пожовк; стало якось жовто-смутно; з другого боку чорні хмари встають, кидають чорну тінь на землю...” [1, 36].

Контрастна символіка жовтого кольору, який може бути і радісний, як сонце, і сумний, як смерть, створює відчуття чорно-гарячої трагічної напруги, що

підсилюється і звуковими образами (“місто все стихало, замирало: жидівський гвалт; вода ревла та шуміла на греблі”). Відтепер ці кольори-символи стають мовби тінню дівчини. Навіть швидкоплинне щастя-кохання захмарене сумом і несподіваним страхом, що повис над її головою і “як мара, як заводи пугачеві”, вставав уночі й будив серед міцного сну.

Завдяки психологізованим пейзажним деталям подія чи вчинок сприймаються вже не просто в прямому, об’єктивному значенні їх, а як стимул, підсумок внутрішньої емоційно-мислительної роботи чи як вияв певного душевного стану. Внутрішній стан героїні вмотивовано зовнішніми деталями, які формують її настрій, впливають на спосіб мислення – то прямо, то опосередковано, то принагідно.

Знівечену, зражену долю Варки передано внутрішньо асоціативною деталлю: “... Млини стоять з поламаними крилами, сумують...” Розпач, туга, невимовний біль передано через марення, які відбивають дійсний стан безвиході, в якій опинилася покинута й ошукана Варка. Їй здалося, що вона стоїть із Василем над прірвою, на високій скалі і він штовхає її вниз (кульмінація). І вона справді опинилася на дні прірви, де перебуває 20 років – знову серед чужих людей, самотня й непотрібна нікому. Всі одвернулися, навіть Бог. “І молюся, та, видно, моя молитва така або ж Господь її не приймає” [1, 56] – такий епілог оповідання.

Панас Мирний дав яскравий малюнок духовної й моральної деградації суспільства, в якому поспіль порушується одна з основних християнських заповідей: люби ближнього, як себе самого. Назва оповідання також символічна. Вона стосується не тільки самої Варки Луценкової, що в момент затьмарення свідомості стає дітовбивцею, скільки усіх персонажів оповідання, які підштовхували її до прірви: дядько й дячина, з чиєї “ласки” вона покинула село, а потім і вчинила злочин; Василь, на совісті якого не одна знівечена дівоча доля; господиня Мотря – “добра”, поки мала максимальну вигоду від наймички. Найменший дискомфорт (плач маленької дитини) і вона, не задумуючись, розраховує наймичку; і діти дядька мовби змагаються у жорстокості: “Івася лають, щоб не кричало. Та ніхто вже мені, як отой Карпо! Почне плакати дитина, то він прибіжить, ущипне за ніс... – цить, сякого-такого батька байстра! Мовчи, проклятуще вилупча!” [1, 54].

Оповідна форма твору допомогла найбільш природним способом передати внутрішні почуття і переживання героїні, поєднати правдоподібність із достатньою повнотою і глибиною розкриття внутрішнього світу (Варка сама розповідає про свої переживання, думки – ситуація цілком можлива в реальному житті). Та оповідна форма викладу мала й свої мінуси: штучно робила зовнішнім те, що самою своєю природою повинно зоставатися

внутрішнім. Розповідь від першої особи унеможлиблювала однаково повно відтворити внутрішній світ багатьох героїв; робила монотонним психологічне зображення (переважно засобом самоспостереження і самоаналізу) та й мало надавалась до великої епічної форми.

У наступному прозовому творі “П’яниця”, опублікованому в львівському журналі “Правда” (1874), Панас Мирний, змінюючи викладову оповідну форму на об’єктивно-епічну, утверджує психологічний аналіз, що збагачує його новими виражальними засобами. Публікації твору передувала копітка підготовча робота, про що свідчать щоденникові записи, листи, кілька варіантів незакінчених творів: “Ганнуся (13 записок чиновника)”, “Попович”, теми яких перегукуються з повістю “П’яниця”.

Матеріалом для твору слугувало саме життя, власні спостереження і відчуття, тому цілком слушні твердження істориків літератури про автобіографізм повісті, особливо виявлений в образі юного чиновника Івана Ливадного. Це стосується насамперед ідентичності соціального, родового, вікового стану героя і письменника.

Ще юним Іван Ливадний почав свою трудову діяльність, продовжуючи династію чиновників від батька і старших братів. Напутнє слово батька героя, Микити Івановича, порада його бути слухняним, покірним, услужливим, шанувати себе і своїх батьків майже слово в слово записане і перенесене до повісті з уст Якова Рудченка.

І героя й автора не задовольняло “те сидіння з дня у день” над столом, те брязкання на щотах, те составлення усяких свєдений та відомостей” [7, 323]. Обидва заради шматка хліба змушені терпіти несправедливі докори начальника: “Коли б не страх, що не справдить він батькових надій, кинув би він зразу свою працю, як нікчемницю. Страх той переміг все... І сидів він над паперами та виводив стрічку за стрічкою” [1, 63].

Та Іван Ливадний не знаходить у собі сили змінити стан справ. Він ненавидить ту нудну, страшну й тому тяжку роботу, але сумлінно виконує її. Намагається розігнати тугу читанням книжок, грою на скрипці: “Опріч скрипки не мав він відради, не було у його втіхи. На службу бігав задля того, що служба давала йому хліб, списував там, скільки міг, паперу, почувавачи в скрипі пера заводи струни. З служби біг якомога, звертаючи кожному з шляху, біг попідтинню, як злодій, мерщій на квартиру” [1, 66], і брався за скрипку. Мелодії просякали його душу і на своїх крилах несли в інший світ. “Він нісся за ними, як дух у безмежні простори тонів, він з ними плакав і сміявся, сумував і радів... То було божевільне поривання наболілої душі, нерозгадане почування повного серця, котре він не знав, як збути, і переливався у голоси плакучих мелодій” [1, 66].

Але ні сили, ні волі він не мав навіть стільки, щоб захистити своє почуття до дівчини, не допустити наруги від рідного брата над нею: “Сказати йому? – думав він. – Попрохати, хай не чіпає? Соромно! Яке моє діло?.. І справді: яке моє діло?.. Що вона, моя дитина, сестра, жінка? Хай ступає на слизьку кладку...” [1, 82].

Його слабкого духу вистачає лише на джентльменський жест – скоріше театральний, ніж щирий – запропонувати Наталії одружитися з ним, попередньо виплеснувши на неї зливу докорів: “Боже ж мій! Хіба ж я не казав вам? Хіба я не застерігав вас? Не послушали ви мого слова, не послушали мене, незавидного на взір, щуплого, болізного. Його блискуча краса, його жвава, весела натура, все одібрали од вас: розум, волю – все. От тепер і карайтеся!” [1, 89].

Лист-звинувачення братові залишився незакінченим; благородна відмова дівчини від його жертви – останній шанс Ливадному утвердитись як особистості. Але й цим він не скористався. І тут Панас Мирний не погрішив проти правди характеру. Людина, народжена з рабською психологією, з батьківським орієнтиром не йти проти течії, нездатна на вольовий, принциповий вчинок.

Дитяча беззахисність, дівоча сором’язливість, дивовижна безпорадність роблять його жалюгідним: “Тван Микитович заходив по хаті. До нього доносились лайки та крик матері, ляскання важкої руки й тихий жалісливий писк Наталі. Він, ходячи, ламав свої руки, кусав до крові губи. Йому було шкода Наталі. Кожен її писк, мов гострий ніж, кравав йому серце. Він би, неміг, полетів туди і вирвав її з рук матері, так сором, страх, здержували його... “вона плакала надо мною, цілувала мене, а мати застала...” “Він упав на ліжко, лицем у подушку, й затулив уха, щоб не чути було лайки божевільної, писку вразливого” [1, 90].

Для розв’язання проблеми він обирає найлегший і найнедостойніший засіб: спивається і помирає у шпиталі. Твердження деяких літературознавців, що Іван Ливадний є узагальненням трагічного образу “маленької людини”, яка самим актом своєї загибелі кидала виклик “темному царству” сильних і ситих, даючи виразну проекцію на суспільство, де людина людині – вовк, видається нам перебільшеним.

Панас Мирний сам окреслив проблему й визначив ідею повісті й визнав відсутність у його героя широкого світогляду. Проте історики літератури продовжували доводити зовсім протилежне наміру автора, доповнюючи й підправляючи характер героя і суть його листа: “Іван Ливадний” має відчуття соціального насильства, яке панувало навкруги. Останнє особливо виразно виявилось в листі, написаному Іваном братові Петру. Лист пронизаний лютою ненавистю чесної і справедливої людини до класу можновладців, багатіїв, яким байдуже людське горе” [2, 46].

“В цьому листі, що є одним із центральних моментів повісті, висуваються звинувачення не тільки проти окремої особи, а й проти всього несправедливого

соціального ладу з його розтлінною мораллю, з поділом на пануючих і гноблених” [3, 266].

“Головну думку оповідання – засудження світу, несправедливого соціального ладу, де панує егоїзм, де діють вовчі закони, – письменник сконцентрував у листі Івана до свого брата” [6, 374].

“Різке протиставлення людських якостей братів Ливадних, їхніх життєвих шляхів трактується в повісті як соціально-типове явище, один із виявів класового антагонізму” [6, 374].

Трагедія Івана Ливадного – це трагедія людини, що не змогла реалізувати Богом даний талант, свій інтелект, “кращі і симпатичні сторони душі і серця”. Під впливом “дурних обставин” він залишається п’яницею.

Його заповітну мрію (“наука, тиха та щира праця над нею”) батько обізвав “дурницею, нікчемницею, вилаяв добре, щоб і думок таких не мав у голові” і влаштував чиновником.

“Слабий тілом, боязкий норовом”, Іван захоплюється музикою, але, як зауважує один з його колег, “учитися грати тільки великим дукам від нічого робити, а не нам. Нам треба на пері грати: перо – наша скрипка, наш хліб, а то все – дурниця! Наплюй та й годі... Я добре знаю, що коли б і сей йорж покинув свою скрипку та почав краще службу пильнувати – ого! При його талані далеко б пішов, а то так і пропаде, тут і злизне, як мишеня” [1, 68].

Воно так і сталось. Після розчарування у рідному братові, втрати надії на особисте щастя він спивається, поступово втрачаючи найкращі засади, а згодом і людську подобу. Позбавлений найменшого імунітету проти “дурних обставин”, Іван Микитович стає їхньою жертвою, “пропашою силою” і помирає. Повість “П’яниця” – це крок на шляху вдосконалення психологічного стилю, доказ, що традиції реалізму, народності й гуманізму підтримані й збагачені молодим талантом.

Об’єктивно-епічна розповідь, вільне користування художнім часом, відтворення психології багатьох героїв, різні форми психологічного відображення – це те, що застало звернути увагу критиків, а Панасу Мирному дало підстави сказати: “П’яниця” вже приніс мені славу, якої я взагалі уникаю” [5, 372].

Твір сподобався і брату Панаса Мирного. Надсилаючи його до журналу “Правда”, Іван Білик відзначив новизну теми (життя чиновництва), не порушеної досі в українській белетристиці.

Загалом уся мала проза Панаса Мирного (нариси, новели, оповідання як закінчені, так і не завершені) є досить цікавою й оригінальною. Починаючи з раннього оповідання “Лихий попутав”, автор звертається до теми, яка постійно була в полі зору митця – роздуми про долю народу, сподівання на краще майбутнє. “Образки з життя” (цикл малої прози) відомі більше під назвою “Як

ведеться, так і живеться” присвячено викриттю і засудженню кріпосництва. У кожному з творів (“День на пастівнику”, “Батьки”, “Дома”, “У школі”, “Брат і сестра”, “Панич”, “Татарин, братик, татарин”) автор різнобічно показує життя людини, розкриває її внутрішній стан, застосовуючи при цьому найрізноманітніші художні засоби.

Писав письменник твори і у формі казки (“Казка про Правду та Кривду”). Використовуючи досягнення фольклору, Панас Мирний створив оригінальний твір з власним сюжетом, цікавою образною системою.

Жанр новели представлений досить своєрідним твором (“Лови”). Сюжет, на перший погляд, – побутово-сімейний – подружня зрада, але автор зумів у цій новелі тонко із гумором висміяти “служачку” царизму; викрити обмеженість, жадність, бездарність поліцейного пристава Костенка. Розв’язка твору досить комічна: замість того, щоб вловити небезпечного політичного злочинця, за яким “полює” вся поліція, він вривається в номер готелю і застає там, “ловить” – свою дружину з коханцем. А на другий день він з Орисею (дружиною), ніби нічого не трапилось, щасливо гуляли по місту; треба було витримати імідж “щасливої родини” і зберегти кар’єру пристава.

Майстерність діалогу, мова твору, портретний живопис уже в той час дали підставу І.Франкові високо оцінити цей твір. “Перлиною між дрібними оповіданнями Мирного треба вважати новелу “Лови” писав він у “Нарисі історії українсько-руської літератури до 1890 року”.

У класичній літературі виробився різновид оповідань, призначених для читання перед Новим роком. У них завжди був сумний, драматичний початок і щасливий кінець, серед дійових осіб, що рухали сюжет, обов’язково виступали фантастичні сили – злі й добрі.

Під пером строгого реаліста усталений шаблон змінився в самій суті: драматичний початок і трагічний кінець; уся казковість набула реальних земних пояснень, вона виникла на ґрунті дитячої фантазії, селянських уявлень, сприйнятих Пилипком від “старших”, насамперед від матері.

Прочитавши оповідання за першою публікацією, М.Старицький написав авторові: “... Ви первий белетриста –це моє переконання!.. От і в “Морозенку” – все в міру, все до ладу, все пронизано такою щирою любов’ю, таким теплим прихилом до обездолених... І мати, і синочок її, і холодна, намерзла пустка стоять перед очима, морозять серце, кригою налягають на мозок; а дитяча любов синка до матері, його одвага задля неї, задля її спокою бігти уночі через ліс – зрушує серце до сліз... А чудові картини його присмертних примар? Не можу висловити, якою художньою силою б’є від Вашого розповідка, як мене він вразив!” [7, 585].

Перша редакція твору “Морозенко” написана в січні 1885 р. Вочевидь, поштовхом до задуму стали сумні обставини згасання та смерті Андрія Борисенка, небожа Панаса Мирного, сина рідної сестри Олександри, у виховання якого він вклав частку своєї душі (сім років навчався в Полтавській гімназії під безпосереднім наглядом дядька). У чернетці є й посвята: “На вічну пам’ять моєму безталанному небожеві Андрієві”, а на полях запис: “З підслуханої розмови. “Ранше вмер би, не одурив би матиного ждання та й менше лиха зазнав”, що в творі трансформувалося в страшну сентенцію: “Раніше вмерло, менше горя знатиме” (I, 260), вставлену в уста сусіда Катрі. Письменнику не раз доводилося чути подібні “афоризми” та й бачити ґрунт, на якому вони поставали: те хронічне змагання бідноти з голодом і холодом, де життя – постійна мука, де люди радіють смерті.

Образи Катрі та її сина Пилипка виписані письменником з величезною майстерністю. Дії та вчинки героїв глибоко вмотивовані. Трагізм становища, безвихідь автор підсилює виразними художніми засобами. Особливо опис інтер’єра хати Катрі свідчить про страшну нужду та бідність героїв оповідання. “В кутку під божницею замість стола стояла вузесенька примостка на чотирьох паколах...” – “... таке убожество непроглядне, нужда та недостача безмірні, холодні та голодні злидні”.

Єдина радість у Катрі – син Пилипко, який передчасно подорослішав і намагається допомогти матері. Катря не дозволяє йому йти посипати до хрещеного батька, бо то нелегка дорога через ліс. Але хлопець все ж зумів вийти з хати непоміченим і вирушив у дорогу. В лісі Пилипко заблуdivся і замерз. Катря, знайшовши хлопця мертвого, помирає: “Опукою повалилася Катря біля сина та вже більше й не підводилась. В неї от нестями розірвалося серце...”

Автор підкреслює, що доля Пилипка і Катрі зумовлена й визначена соціальною несправедливістю. І як висновок – суспільство, яке не здатне забезпечити нормальні умови життя людини, не має права на існування.

По-своєму цікаво представлений Панас Мирний і нарисом “Серед степів”. Цей твір нагадує нарис “Подоріжжя од Полтави до Гадячого”. У творі “Серед степів” так само постають картини від вражень під час подорожі Панаса Мирного по рідній землі. Перша назва твору “День у дорозі” (1885) – від ранку до вечора. Письменник відтворює колоритні картини природи Полтавщини, милується красою літнього дня, але разом з тим на фоні розкішної природи бачить безправ’я простого люду: “...серед цієї краси світової, де заклъовується любов до всього, лиха смерть та розбій появились!.. Нащо то? За що?..”

Автор з боєм у серці спостерігає за “мандрами” переселенців, які в пошуках кращої долі залишають рідні місця з прекрасною природою: “Серед

цього краю розкішного, серед цього достатку безмірного народилися переселенці? Чого їм тут недоставало? Чого їм ще кращого треба? Якого їм ще добра кращого треба?” Холод і голод жене тисячі селян з насиджених місць: “Хороше у нас і красно, і всього вволю є... Тільки все то, добродій, чуже та не наше...”(...).

Оповіданням “Сон” (1905) Панас Мирний відгукнувся на події 1905 року. Улюблений прийом письменника – сновидіння – дав змогу авторові змалювати картини такого суспільства, де панує злагода, взаєморозуміння між людьми. Символічний образ волі є провісником соціальних і духовних змін у новому суспільстві, його оновлення.

В іншому оповіданні “Пригода з Кобзарем” Панас Мирний висловлює своє ставлення до постаті Т.Шевченка, борця за народні інтереси, а також ставлення до творчості Кобзаря різних верств населення.

Викриттю лібералізму, зрадництва Панас Мирний присвячує оповідання “Дурниця”. Автор досить вдало різноманітними сатиричними засобами змалює “представників влади” викриваючи їхнє підлабузництво, дволикість, підступність, хитрість, гру “в добрих панів”. Цей твір багатьма моментами перегукується з аналогічними (за темою) творами М.Коцюбинського (“Сміх”, “В дорозі”, “Коні не винні”) та ін.

Панас Мирний у ранніх своїх творах звертався і до теми кріпаччини (“Безмірне людське горе”, “Голодні годи”).

Повністю розкрити й осягнути цю тему автор не зміг у цих ранніх оповіданнях, але згодом деякі матеріали, як свідчить архів письменника, були використані при написанні роману “Хіба ревуть воли, як ясла повні?”

Є в Панаса Мирного чимало ранніх творів малої прози не закінчених (це нариси, зарисовки, оповідання) – “Ти ж бач, куме”, “Ні, знаєте, паночку” та ін. Оповідання “Кохання”, “Перед війною” теж не закінчені, вони також свідчать про еволюцію письменника, небайдужість до людини, праці, увагу його до актуальних проблем тогочасного життя.

Отже, мала проза Панаса Мирного – це цікавий і малодосліджений пласт літератури, який чекає ще на свого дослідника. Проблематика творів, їхня поетика свідчать про ті глибокі соціальні критерії, якими керувався письменник у своїй творчості. Майстерність композиції, оригінальність сюжетів, єдність форми й змісту творів засвідчили зрілість таланту митця і принесли йому славу та визнання неперевершеного автора соціально-психологічних творів у 70–90-х роках XIX ст.

У той непростий час, як слушно пише Олесь Гончар, “вірність творчому обов’язку, покликанню, яке він розумів як безкорисливе, самовіддане служіння народові... [...]... цілеспрямована зігріта глибокою любов’ю до народу,

творчість письменника найвірогідніше від усього засвідчує, чим жила ця людина – суворий літописець епохи...” [1, 65].

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Гончар Олесь. Письменницькі роздуми. Літературно-критичні статті. – К., 1980.
2. Грицай М.: Панас Мирний. Нарис життя і творчості. – К., 1986.
3. Історія української літератури: У 8 т. – К., 1969. – Т. 4. – Кн. 1.
4. Мирний Панас. Лихий попугав // Твори: У 3 т. – К., 1976. – Т. 1.
5. Мирний Панас (П.Я. Рудченко). Зібр. творів: У 7 т. – К., 1971. – Т.7.
6. Сиваченко М. Панас Мирний // Історія української літератури: У 2 т. – К., 1987. – Т. 1.
7. Старицький М.. Твори: У 8 т. – Т. 8.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Гасвська Надія Марківна – професор кафедри української літератури Київського національного університету.

Наукові інтереси: українська проза 70–90 рр. ХІХ ст.

Стаття надійшла до редакції 15.1.03.

ПРОБЛЕМНІСТЬ – ОДИН ІЗ ФАКТОРІВ ПІДВИЩЕННЯ ЕФЕКТИВНОСТІ ПІДГОТОВКИ УЧИТЕЛІВ- СЛОВЕСНИКІВ

Валентина ГРЕБНЬОВА (Кіровоград)

У статті розкривається технологія впровадження проблемного навчання на заняттях з методики викладання української літератури як один із шляхів поглиблення підготовки сучасного учителя-словесника.

The article covers the technology of introduction of problem training on the Methods of Ukrainian Literature Teaching lessons as one of the ways of deepening of preparation of the modern teacher-philologist.

В умовах глобального реформування літературної освіти, яка покликана засобами мистецтва слова виховувати національно свідому, духовно багату, зорієнтовану на творчу діяльність особистість, нових вимог до вчителя, котрий має виступати тепер як організатор, консультант і помічник у всіх видах діяльності учнів, постає питання поглиблення підготовки спеціаліста-філолога, неординарної особистості з творчим підходом до своєї діяльності. Вже у вищій педагогічній школі необхідно закласти основи для багатопланової творчої діяльності учителя-словесника – спеціаліста широкого профілю, значно підвищити його практичну готовність до конкретної педагогічної діяльності й тим самим максимально скоротити період професійної адаптації. А це означає, що потрібно так організувати навчальний процес, щоб студенти пройшли всі етапи професійного становлення, необхідні для формування у них первісного досвіду самостійної діяльності, в процесі безперервної практичної підготовки.

Відтак спонукає до роздумів такий факт: за даними соціологічних досліджень, проведених у вищих навчальних закладах, 75–85% випускників позитивно оцінюють свої фахові теоретичні знання і лише 40–45% – практичні вміння і навички. Не цілком задоволені своєю підготовкою і студенти педагогічних університетів. Тільки 82% з них засвідчують, що сформували протягом навчання необхідні професійні навички й уміння. Здебільшого студенти-випускники незадоволені рівнем оволодіння деякими технічними засобами навчання, вони мають серйозні прогалини в методиці проведення позакласних заходів і з спеціальності, факультативів, відсутні навички в користуванні бібліографічними посібниками, каталогами й картотеками, виникають труднощі при анотуванні книги. Студенти не володіють технікою виразного читання, не вміють будувати евристичну бесіду, спрямовану на

дослідження художнього твору, його окремих аспектів – проблематики, жанрової специфіки, образної системи, мови тощо.

Це зумовлює проблему: як готувати фахівця, котрий володів би теоретичними знаннями і міг використовувати їх у професійній діяльності, як формувати потрібні практичні уміння студентів, котрі забезпечили б їм належний рівень педагогічної майстерності.

Одним із способів реалізації поставленої мети, на нашу думку, є використання проблемного навчання, яке спонукає студента до мислительної діяльності, наукового аналізу педагогічних і літературних явищ, творчої роботи, пошуків раціональних способів використання набутих знань і вмінь на практиці.

Проблемне навчання, як відомо, не належить до інноваційних технологій. Ідеї пізнавальної активності беруть свій початок з часів Сократа, в піфагорійській школі. Активізацію процесу навчання відстоювали Я.А.Коменський, А.Дістерверг, Ж.-Ж.Руссо, Л.Толстой та інші мислителі.

На сучасному етапі проблемне навчання, що поєднує в собі кращі досягнення минулого й сучасного, реалізується, як звичайно, через проблемний виклад лекційного матеріалу, евристичну бесіду, проблемну дискусію і створення проблемної ситуації за допомогою відповідного завдання [1, 426].

Саме такі методи поруч із пояснювально-ілюстративними використовуються при підготовці вчителя-словесника на заняттях з методики викладання української літератури і, на нашу думку, сприяють виробленню практичних умінь і навичок майбутнього спеціаліста, адже для проблемного навчання характерні науковий аналіз виучуваних явищ, пошук, самостійний підхід до навчального матеріалу, оригінальність розв'язків.

Професійній спрямованості та активності студентів сприяє передовсім спільна співпраця викладача та студента на всіх етапах і рівнях навчання. Скажімо, вже лекція з методики викладання української літератури не повинна мати суто інформаційний характер. Оскільки завдання полягає у тому, щоб підвищити інтерес студентів до предмета, формувати культуру самостійного мислення, стимулювати творчий пошук, у практиці викладання використовується здебільшого лекція з елементами проблемних запитань та завдань. Це, на нашу думку, активізує пізнавальну, професійну, практичну і також дослідницьку діяльність студентів, пробуджує почуття й думки, мобілізує їхню вольову сферу. Як зазначає Т.Галушко, викладач “повинен стимулювати студентів до того, щоб вони разом з ним думали над поставленим питанням, виділяли істотні ознаки та властивості предметів, аналізували та зіставляли факти між собою, доводили або заперечували ті чи інші твердження. Робили висновки, перевіряли їх правильність” [2, 26].

Так при розгляді лекційної теми “Література як шкільний предмет” студентам пропонується поміркувати над запитанням: “Чому може не збігатися ставлення учнів до літератури як навчального предмета й літератури як виду мистецтва”. Або ж підтвердити чи заперечити думку професора Б.Степанишина, який вважає домінантою у літературній освіті учня вміння, а знання – лише фундаментом виникнення вмінь.

Часом до лекції студенти готуються разом із викладачем. Завдання можуть бути найрізноманітніші: перечитати художній твір, який буде предметом розмови, опрацювати додаткову літературу, методичні матеріали, переглянути текст попередньої лекції. Самостійна робота студентів над статтею професора кафедри Г. Клочека “Українська література як націотворчий фактор” допомагає студентам під час лекції прилучатися до розмови, міркувати над станом викладання української літератури в сучасній школі, подумати, як у нинішніх умовах можна найефективніше використовувати потужний виховний потенціал українського слова.

Опрацювавши розділ “Як народжується урок літератури” із посібника Б.Степанишина “Викладання української літератури в школі” (К., 1995), книгу Є.Львіна “Рождение урока” (М., 1986), студенти, готуючись до лекції “Урок літератури”, укладають пам’ятку-схему “Підготовка вчителя-словесника до уроку”. Тут є також змога виявити свої професійні знання та вміння, набуті при вивченні педагогічних та психологічних дисциплін.

Однією з найскладніших тем програми з методики викладання української літератури є тема “Методологія і методика аналізу художнього твору в школі”, яка, по суті, акумулює в собі всі аспекти філологічної і педагогічної освіти. Співпраця викладача й студентів уже під час лекції значною мірою визначає глибину й рівень засвоєння інформації, усвідомлення студентами способів роботи над художнім твором у школі. Тому доцільним, вважаю, є проблемно-пошукове завдання, спрямоване на дослідження статті професора кафедри В. Марка “Основи аналізу літературного твору” й методичної статті А. Ситченка “Вивчення художнього твору: деякі аспекти і проблеми”, через призму яких студенти мають осмислити питання, що є передумовою успішного вивчення художнього твору, й виявити, що споріднює різноманітні способи аналізу літературного тексту, які використовуються у шкільній практиці.

Таким чином, використання елементів проблемного навчання під час лекційних занять з методики викладання літератури забезпечує зворотний зв’язок з аудиторією, активізує навчальну діяльність студентів і сприяє виробленню учительських умінь, адже, як зазначає Б.Степанишин, “вузівська лекція повинна стати для майбутнього вчителя еталоном шкільної лекції, оскільки відомо: молодий спеціаліст наслідує активні прийоми улюблених викладачів або все

своє професійне життя не зможе позбутися тягаря пасивності, набутої від тих викладачів, які щедро надавали йому можливість 4–5 років перебувати в бездіяльному стані”[5, 30].

Розвиток пізнавальних здібностей майбутніх учителів-філологів, їхнього творчого потенціалу, вміння приймати практичні рішення триває і на практичних та лабораторних заняттях з методики викладання української літератури, ефективність яких значною мірою зумовлюється використанням активних методів роботи. На практичних заняттях значно більше, ніж на лекціях, є змога організувати творчий пошук, керувати самостійною роботою студентів, спрямовувати їхню дослідницьку діяльність, розвивати методичне професійне мислення.

Проте, як свідчить аналіз цього аспекту навчального процесу, не завжди в сучасній практиці навчальний і виховний потенціал таких занять використовується повною мірою. Серед численних об’єктивних і суб’єктивних причин указується на велику питому вагу репродуктивних методів навчання, які, на думку опитаних студентів педагогічних закладів, зумовлюють їхню пасивність і байдужість до виучуваного матеріалу. Натомість ці ж студенти пропонують для підвищення ефективності практичних занять посилити елемент творчого навчання: побільше аналізувати, полемізувати, розв’язувати нестандартні завдання [5, 47].

Безумовно, ефективність і раціональна організація практичного заняття залежить від багатьох факторів: його місця у навчальній системі, від його специфіки й освітньо-виховної мети, а також форми проведення. Головне завдання будь-якого практичного заняття з методики викладання української літератури – організація зацікавленої і творчої роботи, спрямованої на поглиблене осмислення теоретичних питань, набуття необхідних учительських умінь і навичок. Для цього попередньо обговорюються плани практичних і лабораторних занять, з ініціативи студентів у плани можуть вноситися корективи, розподіляються ролі та обов’язки. Працюючи разом із викладачем, студент має змогу проникнути в його методичну лабораторію, брати активну участь у підготовці заняття, виконуючи функції вчителя.

Практичне заняття певною мірою постає одним із каналів “зворотного зв’язку” між викладачем та аудиторією, що сприяє оцінити плюси й мінуси лекційних занять, самостійної роботи студентів. Однак, окрім контролювальної функції, практичне заняття повинне, на нашу думку, стимулювати творчий пошук, народження нових методичних ідей, збагачуючи не лише студентів, а й викладача.

Тому при підготовці до заняття студентам пропонується осмислити ряд проблемних запитань, що спонукають до не простого запам’ятовування інформації, а творчого засвоєння методичного досвіду:

Чим пояснюється інтегральний характер шкільного курсу літератури?

У чому недоліки сучасних програм з української літератури?
Чи можливе викладання літератури без підручників?
Від чого залежить авторитет учителя-словесника?
У чому полягає своєрідність уроку літератури?
Чим має керуватися вчитель, визначаючи тематику уроків позакласного читання, вивчення літератури рідного краю?

Чим вивчення епічного твору в середніх класах відрізняється від вивчення цих жанрів у старших класах?

Що спільного й відмінного між пошуковими й проблемними завданнями?

Сформульовані таким чином запитання сприяють глибокому й творчому проникненню в матеріал, розвитку професійного мислення майбутніх учителів, керують їхньою пізнавальною діяльністю, розвивають навички самостійної навчальної роботи і, як завжди, не залишають на заняттях байдужих.

Обговорення питань практичного заняття часом переростає у дискусію, у процесі якої реалізуються як освітньо-розвивальні, так і виховні завдання підготовки майбутніх учителів-філологів. Такий метод роботи буде ефективним тоді, коли студенти вміють працювати із додатковими джерелами, самостійно конспектувати, робити виписки, укладати тези, узагальнювати матеріал, оперувати в процесі тематичної суперечки науковими категоріями й поняттями. Педагогічний ефект цього методу полягає ще й у тому, що майбутні вчителі набувають умінь і навичок запроваджувати дискусію на практиці. Тому важливо знайомити їх також і з певними правилами культури ведення дискусійної бесіди :

Я критикую ідеї, а не людей.

Моя мета не в тому, щоб “перемогти”, а в тому, щоб дійти до найкращого розв’язку.

Я спонукаю кожного з учасників до того, щоб брати участь в обговоренні й засвоювати потрібну інформацію.

Я вислуховую думки кожного, навіть якщо я з ними не погоджуюся.

Я переказую те, що мені не зовсім зрозуміло.

Я спочатку з’ясовую всі ідеї та факти, які стосуються обох позицій, а потім намагаюся сумістити їх так, щоб це давало нове розуміння проблеми.

Я прагну осмислити й зрозуміти всі погляди на проблему.

Я змінюю свій погляд, тоді, коли факти дають для цього підстави [4, 46–47].

Для активізації мислення студентів-філологів форми практичних занять з методики викладання української літератури урізноманітнюються. Такі види, як конференції, прес-конференції, ділові ігри, активізують самостійну роботу студентів, ставлять їх у позицію дослідників, експериментаторів, змушують творчо оволодівати раціональними способами використання знань на практиці.

Наприклад, при вивченні теми “Учитель словесності” проводимо прес-конференцію “Престиж учителя-словесника: як його досягнути?”, що передбачає осмислення таких запитань:

У нашій країні професія вчителя-словесника, як і вчителя загалом, недостатньо престижна. Чому? Як подолати цю тенденцію?

Чи можна вважати основною причиною цієї тенденції рівень добробуту суспільства?

Як визначити, що таке “гарний” учитель? [3, 19].

Дуже важливо, щоб при використанні таких форм роботи не втрачався науково-методичний аспект, щоб аналіз педагогічних явищ не підмінювався розмовами на суспільно-моральні теми.

Розвиткові пізнавальної активності, методичної творчості майбутніх учителів-філологів сприяють методичні завдання пошукового характеру, організація роботи над створенням фрагментів уроків, ділові ігри. Практика переконує у доцільності використання поруч з індивідуальною колективною чи груповою форми діяльності, що забезпечує ефективність проблемно-пошукової роботи не лише сильних студентів, а й тих, хто до такого виду діяльності в силу об’єктивних причин ще не цілком готовий.

Розв’язуючи проблему “Види роботи при вивченні епічних творів у школі”, студенти індивідуально опрацюють методичні статті фахових журналів, переглядають відеоуроки, продумують етапи й види роботи при вивченні одного із програмових творів. Натомість групами майбутні філологи продумують методику інсценізації епічного твору, складають кіносценарій, вікторини для перевірки знань учнями змісту художнього тексту, моделюють фрагменти уроків з вивчення епічних жанрів. А це у свою чергу є ефективною підготовкою до написання кожним окремим студентом розгорнутого плану-конспекту уроку, який буде захищатися на лабораторному занятті.

Підготовка до практичного заняття передбачає обов’язкове опрацювання першоджерел, додаткової наукової та методичної літератури. Ефективність цієї роботи посилюється постановкою спеціальних логічних та проблемно-пошукових завдань, які, по суті, програмують самостійний пошук студентів і спрямовують їхню пізнавальну, професійно практичну, дослідницьку роботу. Так, готуючись до практичного заняття “Особливості вивчення ліричних творів”, студенти осмислюють розділ посібника К.Фролової “Аналіз художнього твору” через такі проблемні запитання і завдання:

1. Розгляньте запропонований авторкою підхід до аналізу поезій Павла Тичини “Арфами, арфами...” й Тараса Шевченка “Садок вишневий коло хати”. Чому важливо вчити учнів аналізувати звукову інструментовку вірша?

2. Яку систему понять пропонує використовувати Фролова для аналізу ліричного твору?

3. Якими якостями повинен володіти вчитель-словесник, щоб допомогти учням відкрити неповторний світ кожного з виучуваних поетів? [3, 71].

Професійній спрямованості студентів сприяють і бібліографічні огляди методичної та літературознавчої періодики, що забезпечують бібліографічну поінформованість студентів, ефективність організації їхньої самостійної дослідницької роботи, творчий пошук нових способів реалізації програми літературної освіти.

Зокрема, осмислюючи питання міжпредметних зв'язків при вивченні рідної літератури в школі, студенти-філологи досліджують проблему взаємозв'язків української і світової літератур. Такий аспект у вивченні філології все більше привертає увагу вчених, методистів, учителів-практиків. Розглядаються питання створення інтегрованих програм і підручників, усе частіше у фахових науково-методичних журналах з'являються методичні рекомендації щодо вивчення певних мистецьких явищ української літератури у взаємозв'язках із світовою, подаються конспекти компаративних уроків. Тож фахова підготовка майбутнього вчителя-філолога повинна передбачати систему дослідницької роботи над літературними явищами на інтегральній основі, зокрема формування навичок компаративного аналізу, вміння зіставляти художні явища у порівняльно-типологічному аспекті.

Для цього студенти опрацьовують теми програми, які передбачають зіставлення літературних явищ у жанровому, змістовому, стилістичному аспектах на рівні проблематики, тем, сюжетів, образів, творчої манери митців слова тощо. У ході виконання дослідження студенти визначають аспекти компаративного аналізу, основні напрямки роботи, окреслюють найоптимальніші форми й методи пошуку при порівняльному вивченні літературних явищ, продумують систему проблемних запитань і завдань, спрямованих на розвиток асоціативного мислення, аналітичних здібностей школярів, а також моделюють компаративні уроки при вивченні української літератури в різних класах.

Тематика досліджень орієнтує на різноплановий матеріал шкільної програми. Це й осмислення контактних зв'язків митців слова під час вивчення біографій письменника (Т.Шевченко – А.Міцкевич), і вивчення літературного процесу (період інтенсивних пошуків письменників зламу століть), і опрацювання теоретико-літературних понять (модернізм в українській та європейських літературах). Проте основна увага спрямована на аналіз художнього твору. В колі творчих досліджень – новела В.Стефаника “Новина” та оповідання К.Чапека “Сільський злочин”, оповідання О.Довженка “Воля до

життя” і Дж. Лондона “Любов до життя”, поеми Т.Шевченка “Сон” і А.Міцкевича “Дзяди”, Т.Шевченка “Катерина” і Й.В.Гете “Фауст”, комедії М.Куліша “Мина Мазайло”, Ж.Б.Мольєра “Міщанин-шляхтич” та І. Карпенка-Карого “Мартин Боруля”, романи “Місто” В.Підмогильного й “Любий друг” Мопассана і т.д.

Саме пошукова робота над конкретними художніми текстами дає змогу студентам вивчати складний і багатогранний процес міжнаціональних літературних взаємин, історично-культурну епоху, формує вміння майбутніх філологів аналізувати художній твір, розвиває аналітичне мислення.

Отже, досвід показує, що проблемне навчання, внутрішнім змістом якого є проблемно-пошукова діяльність викладача і студентів, – один із перспективних напрямків роботи при підготовці сучасного вчителя-словесника. Воно однаково захоплює і вчителя, і учнів, викликає у них інтерес та прагнення працювати творчо. Використання проблемних методів на різних етапах навчального процесу – в системі лекційних, практичних і лабораторних занять – сприяє глибокому й творчому проникненню в матеріал, що вивчається, активізує думки студентів, розвиває пізнавальний інтерес, закріплює навички аналізу, синтезу, порівняння, систематизації, узагальнення та інші операції мислення, мобілізує волю, духовні й фізичні сили студентів на глибоке оволодіння майбутньою професійною діяльністю.

БІБЛІОГРАФІЯ

- 1.Алексюк А. Педагогіка вищої освіти України. Історія. Теорія. — К., 1998.
- 2.Галушко Т. Лекція у вищій школі. — К.,1971.
- 3.Гребньова В. Практикум з методики викладання української літератури. Навчальний посібник. — Кіровоград, 2000.
- 4.Пастушенко Н. Нетрадиційне навчання і викладання української літератури // Дивослово. 1998. — № 2.
- 5.Степанишин Б. Професійне спрямування навчально-виховного процесу педагогічного вузу. — Рівне, 1999.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Гребньова Валентина Тимофіївна — кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка

Наукові інтереси: питання історії української літератури, методики викладання літератури в школі та у вищому навчальному закладі.

Стаття надійшла до редакції 17.1.03.

КЛОУСТОН – КРИМСЬКИЙ: ДИСКУСІЇ У ПОШУКАХ ІСТИНИ

Людмила ГРИЦИК (Київ)

У статті аналізується осмислення А. Кримським наукових концепцій одного з представників порівняльного літературознавства у Англії другої половини ХІХ ст. А. Клоустона.

In the following article the understanding and interpretation of the concepts of an English scientist A. Klouston, the representative of comparative literary criticism (XIX cen.), by A. Krymskiy is analyzed.

У розвитку порівняльного літературознавства в Україні ім'я А.Кримського не називають. Зроблене вченим-орієнталістом у галузі тюркології, арабістики, іраністики відсунуло на інший план низку праць, вибудованих на західноєвропейському, східнослов'янському матеріалі. І чи не кожна з них так чи інакше спроектована на рідне поле. Це не раз підкреслював Кримський. Навіть коли волею обставин орієнталістика була все ж основною. “В Бейруті я... муситиму працювати по тій програмі, яку мені дано з Інституту, - писав він П.Житецькому. – Тільки... в мене зостанеться іще дуже багато часу. Той час я думаю обертати на східно-руські праці, а тісніш сказати – на українські... Східна спеціальність не спинить мені роботу українську...” [5, 246; 253]. І ще (з листа до Б.Грінченка): “...Українство вросло в мене органічно” [5, 114].

Обійдена увагою і праця А.Кримського над дослідженням одного з представників міграційної школи в Англії другої половини ХІХ ст. А.Клоустона (у Кримського Клоустона). Ім'я Кримського згадують тут принагідно, як перекладача [6, 326] виданих у Львові “Народних казок та вигадок, їх вандрівок та перемін” [3]. Проте уже в передмові до свого видання А.Кримський зауважує, що пропонує в українському перекладі “не цілу Клоустонову працю”, а лише окремі розділи. Як видно, ґрунтовне двотомне дослідження Клоустона (Кримський говорить про його “цікавий зміст”) виявилось виключно важливим не лише матеріалом – на відміну від праць Ю.Крона, Й.Больте, І.Полівки тут було чимало східних казок та вигадок, – а й ідеями та методичними прийомами. Про інтерес до подібних студій в Україні 80–90-х рр. свідчать праці М.Костомарова, М.Драгоманова, зокрема його програмна студія про “Слов'янські перерібки Едіпової історії”, робота про шолудивого Буняку та ін., а також те, що найголовніші чужомовні студії, хоч і у скороченому варіанті, з'явилися тут як російською, так і українською мовами (напр., Г.Паріса, Е.Коскена). Отже, звернення до Клоустона було швидше закономірне,

ніж випадкове. У цей час збільшується кількість порівняльних досліджень, урізноманітнюється й матеріал, на якому вони проводяться (напр., О.Когляревський, І.Франко, М.Драгоманов, О.Стороженко...). Якщо до 80-90 рр. переважав фольклор, давня література, то тепер він доповнювався і новою художньою літературою та критичною думкою. Розширення поля обсервації, завдання, які мали на меті порівняльні студії, урізноманітнювали методику, збагачували її напрацюваннями представниками інших шкіл – міфологічної, міграційної, порівняльно-історичної, психологічної тощо. У науковій лабораторії А.Кримського порівнюючі дослідження, як називав їх учений, мали далеко не другорядне значення, були методом глибшого пізнання і розуміння явищ.

Робота А.Кримського над студією Клоустона цікава з кількох причин. Немає сумнівів у тому, що в цілому праця припала перекладачеві до душі. Але перекладаючи її, Кримський то погоджується, то полемізує, то заперечує автора. Усе це виносить ним у примітки, коментарі, які місцями займають на сторінці місця більше, ніж текст самого Клоустона. Не раз він вступає з автором першоджерела у дискусію, виявляючи свій погляд на предмет дослідження. Очевидною є добра обізнаність із науковою літературою, насамперед представників міфологічної та міграційної шкіл. Помітне критичне ставлення до праці Денлопа "History of fiction", у багатьох моментах застарілою вважає і студія англійця Кейтлі. Як видно, Кримський уважно стежив за порівняльними розвідками Коскена, а надто Лібрехта – не випадково з нього починає перелік праць, у центрі яких була повість про Варлаама та Йоасафа, називаючи при цьому і О.Кирпичникова, й О.Веселовського, й Куна, й Новаковича. Про оцінку напрацьованого Е.Коскеном, з яким Кримський також не раз вступає в полеміку, свідчить і той факт, що до перекладуваного Клоустона він додає Коскенові "Уваги до казки про двох братів" (їх переклад, як і самої казки, виконаний І.Франком).

Праця Клоустона імпонувала Кримському насамперед поглядом на матеріал. Як і Клоустон, він не поділяв думок про міф як єдине джерело народної казки. Як і Клоустон, Кримський, виходячи з аналізу багатого фактичного матеріалу преземтованого словесною творчістю різних народів, розкриває шляхи, якими добре відомі сюжети могли проникати з одних територій на інші, що спричинене було різними явищами. Кримський, як, до речі, і Франко, неоднозначно сприймає висновки Т.Бенфея про буддійську Індію як джерело численних казок і повістей, що з'явилися в Європі та слов'янському світі. Він наполягає на уважнішому прочитанні витвореного іншими народами. Схожість деяких класичних сюжетів з індійськими оповіданнями (в "Панчатантрі", оповідках Ветали, численних джатаках, "Океані сказань"

Сомадеви і т.д.) ще не означає, пише Кримський, їх індійського походження. “Деякі східні і західні оповідання можуть бути близькі через те, – зазначає він, – що вони мають спільні первісні міфи, а другі – через те, що психологічні закони скрізь однакові для всіх людей, котрі живуть в однакових умовах” [3, 51]. Усе це не заперечує й “позичок”. Але, виходячи із власних спостережень та підкріплюючи їх вислідами інших учених (Лібрехта, Веселовського, Вебера), Кримський стверджує: “Індія впливала на греків та на всю Європу. Тільки ж до Христа переважав західний вплив на Індію, а після... – навпаки, індійський вплив на Захід. Багато такого, що прийшло в Індію із Заходу, потім вертало назад, тільки в зміненому убранні” [3, 52;95]. Конче важливо, як виходить з міркувань Кримського, уважніше простежити шлях, по якому багато сюжетів ішло з Нільських берегів. До такої думки, як видно, схилився і Франко, який, ослід за Гомелем, Вебером та Ціммеlem звертав увагу дослідників не лише на єгипетські, а й вавілонські пам’ятки.

Коментарі Кримського до праці Клоутона формують своєрідну програму, з якою підходить учений до порівняльного вивчення пам’яток. Найперше, це ґрунтовне вивчення текстів, простеження усіх можливих шляхів, якими “пробивалися” вони у власну культуру; уміння побачити “чуже” і “своє”, виявивши чинники, які змінювали і “вросли” чуже у власний ґрунт. Кримський не приймає будь-яких натяжок чи необґрунтованих висновків, спроб скрізь знайти “спільну генеалогію” або “позику”. “Коли ми подивимось на “Малорусскія народнѣя преданія” Драгоманова або на приказки Руданського, або на ту серію українських фавлю, які тепер публікуються в “Життю і Слові”, – писав Кримський, – то скрізь побачимо позику, позику та й позику... Тільки ж дуже смутитися з того нема чого, – зауважує він, – бо наш народ усю ту крадіжку так переробив та перелицював, що воно вже не чуже. Гарно було б, коли б хтось із наших фольклористів порівняв українські жарти з їх оригіналами та написав книжечку на тему: “Риси та прийоми українського гумору”. Треба ж, нарешті, довідатись, що в нас є свого власного такого, чого ніхто в нас не одбере” [3, 82]. Як показує робота над Клоутоном, Кримський-орієнталіст у своїх спостереженнях над тим чи іншими явищем ніколи не обмежувався рамками Сходу. Володіння багатим у просторі й часі матеріалом забезпечувало вченого від хибних висновків. Прикладом може бути його реакція на міркування Клоутона над цілою низкою жартів, анекдотів про Уленшпігеля (“людини, що прозивалася Сово-Дзеркалом”) в словесній творчості європейських, слов’янських і східних народів. Думка його однозначна: анекдот і жарт – найменш оригінальні й самостійні жанри. Кримський вважає їх інтернаціональними: “вони (анекдоти, жарти – Л.Г.) однаковісінькі ходять по цілім світі і тепер...” [3, 169]. Відтак учений не приймає в багатьох випадках

думок Клоустона про джерела тих чи інших сюжетів у Персії, Індії тощо. По суті в коментарях Кримського з'являється ще одна виключно цікава тема, що стосується не лише поширення дотепної усної оповіді гумористичного чи сатиричного гатунку серед німців, поляків, росіян, українців, а й природи жанру. У зв'язку з цим Кримський не раз залучає до викладів матеріали, опубліковані в європейських виданнях, на сторінках "Кіевской старины", "Життя і Слова", "Зорі", томи тифліського "Сборника материалов для описания племен и местностей Кавказа", дослідження Сумцова та ін. Паралельно з'являється ще одна тема, пов'язана з постаттю Ходжі Насреддіна та інших персонажів-творців численних анекдотичних історій-латіфе – в поезії та прозі з властивою їм карнаваліною розкугістю та гостротою думки. Міркування Клоустона дали підстави поглибити її, детальніше зупинитися не лише на житті "найпопулярнішої особи з Ходжі", а на латіфе, які "бувають старіші од нього (Ходжі – Л.Г.), а другі – геть новіші". Аналіз різних видань анекдотів, а також того, що записане з народних уст, переконує вченого: вони поширювалися не лише в Туреччині, а й у інших країнах, які підтримували стосунки з нею. Героя наділяли іншим іменем, події переносилися на інший ґрунт, однак в основі своїй – сюжеті – він був той же. Невичерпним матеріалом для подальших студій Кримський вважає й українські та російські анекдоти, включаючи публікації Руданського на сторінках "Зорі" та "Рідного краю". "У нас на Україні, – пише дослідник, – ходить велика сила тих самих анекдотів, тільки без імени Ходжі Насреддіна..." [3, 74], так само, як і серед вірмен, грузинів, болгар, італійців. Кримський не поділяє думки Сумцова, висловленої на сторінках "Кіевской старины", про західний шлях, по якому, видозмінюючись, найчастіше втрачаючи ім'я Насреддіна, проникали вони в Україну. Безіменними, як показує матеріал, бували вони і в Туреччині. Каналами, через які проникали анекдоти до нас, Кримський вважає прямі контакти з турками, посередництво кримських татар та "кавказький міст". Саме прямі контакти сприяли тому, що українські анекдоти набагато ближчі до тюркських, ніж їх західні версії, стверджує Кримський [3, 76]. Автор підкріплює свої спостереження українськими творами ("Думою про Ганджу Андибера", оповіданнями Чайченка), у яких "одбивається той самий зміст" [3, 28] анекдотів, аналізованих Клоустоном. І далі додає: "У нас на Україні чомусь не виробився такий тип штукаря, який би мав власне особисте ім'я, щоб до нього можна було застосувати всякий ходячий жарт" [3, 92-93]. Перекладаючи, точніше, перечитуючи Клоустона, А.Кримський висловлює думки, що стосуються як конкретних творів, їх природи (як-от "Панчатантри", котра, на переконання вченого, "вироїлася, мабуть, з Гітопадеші" і "ще з якогось невідомого джерела"), так і шляхів проникнення їх в інші світи та проблем міжкультурних та

літературних синтезів, “однаковості сюжетів”. При цьому для автора неприйнятні як суцільні запозичення (“позички”), так і “обміни”. “Схожість деяких руських казок з приповідями того збірника (мова йде про “Повість про сімох мудреців – Л.Г.), – переконує вчений, – не можна пояснити впливом збірника: був якийсь інший шлях для сего впливу” [3, 17]. Подібність у багатьох західних та східних пам’ятках він, залежно від матеріалу, пояснює тим, що вони – “спільні первісні міфи”, тобто те, що сучасна наука назве “трансісторичною формою суспільної свідомості, зв’язаної з особливим родом мислення” [8, 128]. В інших випадках Кримський наполягає на уважнішому вивченні “зворотніх” процесів (як приклад – греко-індійські спілкування і висновки А.Вебера, О.Веселовського та ін.). У роздумах ученого про поширення відомих сюжетів, проблеми контактено-генетичної сфери завжди присутня найсвіжіша на той час наукова думка, найчастіше європейська, на яку, не підлаштовуючись, завжди зважає автор. Яскравим прикладом може бути його оцінка “арабського перекладу” (точніше, переробки аль-Мукаффи, відомої під назвою “Калілі і Дімні”). Учений переконливо доводить, що саме з цієї версії “пішли переклади на всі мови східні та європейські”. Свій висновок він підкріплює не лише знаннями фактичного матеріалу, але й величезною “науковою літературою, що стосувалася “Калілі і Дімні”. Остання проливалася світло на те компаративне поле, у якому працював Кримський, розробляючи власну методичку. Це й “многоцінна” передмова Бенфея, і Біккель, і Лансеро, і Пипін, і Булгаков з виданим у Петербурзі “Стефанітом і Іхнілатом”, і Данічч, і Рябінін з Атгаєю тощо. На увазі до їх праці, що побачила світ у Москві 1889 року, наголошує особливо: саме в ній був уміщений переклад тексту і найповніший на той час огляд наукової літератури, що стосувалася “Калілі і Дімні”.

І сьогодні не втратили наукової сили студії А.Кримського про “1001 ніч”. Це не історико-літературний нарис, опублікований як передмова до перекладу Клоустона, у чому запевняє Ю.Кочубей [4, 7] (у передмові взагалі йдеться про інше). Ця книга викликала неабиякий інтерес дослідника і процесом складання, і характером матеріалу, і жанровим розмаїттям творів, що увійшли до “1001 ночі” і персонажами. Спонукою до написання студій стала й поява наукових праць присвячених “1001” ночі, арабській прозі загалом, і роману про Анара, зокрема. Судження Клоустона з цього приводу “невизначні” й почасти неточні; “порівняння й паралелі... нічого ж не доводять, – констатує Кримський, – бо вони дуже загальні” [3, 57]. І далі: “Я радю нашим русько-українським читачам перед тим, як вони схотять обробити отсю зазначену од Клоустона тему (мова йде про арабський народний роман про Антара – Л.Г.), то щоб вони спершу добре познайомилися з літературою вислідів над великоруським епосом, тоді вони зрозуміють, яким треба бути обережним, роблячи всякі отакі паралелі”

[3, 57]. Серед європейських праць на перший план автор ставить Коссена, який, застосовуючи найновіші порівняльні методики, зумів показати багатство й елегантність стилю роману, яскраво виписані характери, що роблять твір “дуже замітним” (Коссен назвав його арабською “Іліадою”). Відома думка Кримського: в основі “1001 ночі” – арабські перекази індійських казок із перської збірки “1000 казок”. Шлях їх в арабський світ нагадує йому той, що його здолали “чужі” для арабів перські “Книги царів”. Казки свої та чужі мислить дослідник, “розкішно” розвивалися на арабському ґрунті. Проте деякі частини “1001 ночі”, збережені фрагменти (“шматки”) з роману про Антара та “пізніша доробка “Історії про Антара” [3, 98] дозволили говорити не лише про характер арабського (власне, багдадського та каїрського пластів “1001 ночі”), а й про особливості розвитку арабської прози взагалі. На відміну від Клоустона, Кримський виводить початки її, в тому числі й “професійних оповідачів”, ще з доісламського періоду, з культури давнього Ємену. Це передусім стосувалося розвитку героїчного епосу. Інтересом до арабської доісламської поезії були позначені й інші праці Кримського, зокрема, вміщені на сторінках “Правди” (1890, 1891 рр.) Дещо (Імруулькайса, Антара) він навіть перекладав. Перечитуючи Клоустона, він говорить не лише про розмаїття форм бедуїнської лірики, багатство художніх прийомів, техніку вірша, але й зупиняється на семи найяскравіших постатях – моаллаках цієї доби.

Звернення до Клоустона знаменне й іншим. Незважаючи на захоплення Сходом та великий науковий інтерес до нього тогочасної науки, все ж домінуючою була думка про красу і силу європейської культури. Інша пробивалася нелегко, хоч віднайдені пам’ятки, нові дослідження змушували якщо не переоцінювати цінності, то багато що уточнювати й оприлюднювати. Це стосувалося різних творів. Складається враження, що Кримського, як, до речі, й Коскена, цікавили не тільки спільні моменти в багатьох віднайдених пам’ятках – єгипетській казці про двох братів чи інших. Такі зразки “повістєвої” літератури, як “Пригоди Синухета”, “Суперечка між урядником і селянином” тощо пов’язувалися в його уяві з образом тоді ще маловивченої, але, як показали перші знахідки, “цілої літератури, поважної та духовної” (Масперо). Якщо для Ленормана єгипетська казка стала матеріалом нових міфологічних студій, а для Коскена – народною казкою, що має багато подібного в інших казках світу, і стосується це не лише “загальних обрисів”, то для Кримського – це матеріал, який багато-що змінює в погляді на світову літературу.

Увага Кримського зосереджується на тому матеріалі, який акад. Конрад назве “прологом” до вивчення історії світової літератури. “В пролозі, – пояснює вчений, – повинно повідомлятися те, що треба знати попередньо для розуміння наступного і в ньому повинна бути й зав’язка усього того, що потім

розгортається” [7, 54]. У “поправках і додатках” до українського видання Клоустонової книги Кримський пише, що єгипетський матеріал (в т.ч. й дослідження Масперо, Коскена) “змінив план Клоустонового видання” [3, 148]. Кримський та Франко, котрий виступає як перекладач єгипетської казки та низки поетичних уривків (Ромсей, Легран), автор низки цікавих приміток, вважають за доцільне ознайомити свого читача з ним (“думаємо, що всякі такі звістки, – уточняє Кримський, – не пошкодять” [3, 98]). Цю ідею, як видно, підтримав і Франко, проте у міркуваннях про можливу міграцію сюжетів з давнього Єгипту до Малої Азії та Греції особливу увагу звертає на ассіро-вавилонські пам’ятки та їх вплив на словесну творчість єгиптян. При цьому спирається не лише на дослідження Гоммеля, Онкена, Вебера, а й на власні студії. Не виключено, що робота над Клоустоном привернула його увагу до найдавнішої культурно-історичної зони, представлені культурою шумерів, вавілонян, ассірійців та інших етносів, і увінчалася дослідженням та низкою перекладів, що побачили світ у Львові 1911 року. Метою своєї роботи Франко визначив так: для “поглиблення та убагородження морального почуття нашої освіченої громади” [1, 5]. При цьому згадав про подібне, відоме в мотивах та змісті з наших молитов та гімнів. По суті, зроблене ілюструвало, поглиблювало думки, висловлені ним, як і Кримським, у примітках та коментарях до Клоустона та Коскена, і виходило далеко за межі звичайних перекладів.

У короткому резюме до Клоустонової книги Кримський, як свого часу Бенфей та Драгоманов, визначає шляхи можливого взаємопроникнення сюжетів, окремих пам’яток. Деякими моментами сходиться і з Бенфеєм, і з Драгомановим, хоч чітко визначені тюркологія, арабістика та іраністика безперечно конкретизували матеріал для вивчення. Матеріалом він наближався інколи до студій, властивих представникам міграційної школи. Але це стосувалося в основному народної творчості. Художня література Сходу, до вивчення якої Кримський також звертається часто, засвідчує досить цікавий період у розвитку порівняльного літературознавства в Україні 80–90-х рр. Не маючи певної системи, воно розвивалося, використовувало багатий уже на той час досвід європейських компаративних шкіл, поступово розширювало поле досліджень (не лише європейські, а й східні літератури). Маючи чітко визначене завдання заповнити подібними студіями “зіяючі лакуни” [2, 9] в українознавстві, порівняльні студії Кримського набували відповідного характеру, що, однак, не вносило одноманітності в дослідження. Проблеми міжлітературних зв’язків (прямих і опосередкованих), надто впливів і запозичень, які порушував Кримський, включали в себе й питання, що торкалися компаративної поетики, зокрема особливостей стилю, жанру тощо. Співпрацюючи з представниками різних наукових шкіл, Кримський розробляв

свою методику дослідження, що позначилася на подальших студіях, у першу чергу на його гафізіані.

ПРИМІТКИ

Перечитуючи “Океан сказань” Сомареви, І.Серебряков, наприклад, пише, що в ньому “не раз трапляються різноманітні фольклорні й літературні жанри, серед них і такі, про існування яких у давній індійській літературі дослідників навіть не підозрювали, зустрічаються, наприклад, з “ранковою піснею”, своєрідною паралеллю провансальській альбе” // Сомарева Незвичайні пригоди царевича Бараваханадатти. – К., 1984.– С.5.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Вавилонські гімни й молитви. Переклади з поясненнями Івана Франка. – Львів, 1911.
2. Записки історично-філологічного відділу УАН. – К., 1919. – Т.ІІ.
3. Клоустон В.А. Народні казки та вигадки, їх мандрівки та переміни. – Львів, 1896.
4. Кочубей Ю. Розмаїття життя на крилах фантазії // Тисяча і одна ніч. – К., 1991.
5. Кримський А.Ю. Вибрані твори: в 5 т. К., 1973. – Т. 5. – Кн. 1.
6. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці. 2001.
7. История всемирной литературы: в 9 т. М., – 1983. – Т.1.
8. Хализев В.Е. Теория литературы. – М., 2002.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Грицик Людмила Василівна – доктор філологічних наук, професор кафедри теорії літератури та компаративістики Київського національного університету ім. Т.Шевченка.

Наукові інтереси: порівняльне літературознавство, україно-грузинські літературні зв'язки.

Стаття надійшла до редакції 16.1.03.

ПИСЬМЕННИКИ – ЗЕМЛЯКИ Ю. ЯНОВСЬКИЙ ТА В.БЛИЗНЕЦЬ: ТИПОЛОГІЧНА БЛИЗЬКІСТЬ ХУДОЖНЬОГО МИСЛЕННЯ

Антоніна ГУРБАНСЬКА (Кіровоград)

Під кутом зору категорій часу та простору досліджуються особливості художнього освоєння дійсності в прозі Ю. Яновського та В. Близнеця, висвітлюється орієнтація обох письменників на європейське художнє мислення

The peculiarities of aesthetic mastering of the reality in the prose by Y. Yanovsky and V. Blyznets are investigated from the point of view of the categories of time and space. The authors' orientation to European artistic mode of thinking is highlighted.

Віктор Близнець, відповідаючи в “Автобіографії” на запитання видавців про літературне навчання, з особливим пієтетом відзначає вплив свого батька, який був яскравим представником свого покоління, його “жива історія з усім минулим, сучасним і прийдешнім” і який “увібрав у душу цілу епоху, і не просто увібрав, а відсіяв найтрагічніше і найгероїчніше”: саме батькові розповіді й були для майбутнього митця “першою книгою, першою школою”, відкривали йому “землю батьків, її родильні муки, весільні торжества”, були “як причастя до святині, до таїни нашого земного бога” [3, 299].

І тут же В.Близнець додає: “Такий трепет охопив мене пізніше, коли прочитав Ю.Яновського, його епічних “Вершників”, де сказано про наш (про наш!) Компаніївський степ. Про наш буденний степ – і так велично!... Треба бути каменем, травою, лушпинням, щоб мати такого батька, такий степ, такі вершини літератури, як “Зачарована Десна” і “Вершники”, – і не спробувати самому писати. Це кличе, підносить...” [3, 299].

Будучи родом, як і Ю.Яновський, із краю, де “зітнулися шаблі під Компаніївкою”, Близнець завжди усвідомлював свій духовний зв’язок із славетним земляком. “Жити крупним життям, широко, по-громадянському мислити, вчитись писати й експериментувати – ось до чого кличе творчість Ю.Яновського”, – наголошує В.Близнець у статті, присвяченій своєму літературному вчителю, підкреслюючи, що “школа Яновського, а вірніше Яновського і Довженка, може означати лише одне: не дрібнотем’я, не копірвання в нудних вузькопобутових конфліктах, а масштабність мислення, історизм, соціальний підхід. І далі – висока художня культура, інтелігентність, ерудиція” [2].

Ці художні критерії і визначили творчі орієнтири самого Близнеця. Взагалі Яновський і Близнець – царина глибинних внутрішніх співзвучностей.

Енергетичний вплив Яновського відіграв значну роль у пробудженні творчого потенціалу його молодшого колеги. Цьому сприяла і благодатна атмосфера епохи шістдесятництва з її гуманістичними ідеями, пафосом правдивого дослідження істинного буття та зближення письменства з життям народу. А ще – “національна регіональність” нашої літератури (стильові особливості, реальні колізії, сюжет, характери героїв-степовиків, місцеві пейзажі та ін.): географічний фактор є одним із визначних принципів поезики обох митців, їх художнього світу, що визначається багато в чому однотипним світобаченням.

Національно-регіональний матеріал у творах Яновського і Близнеця – це водночас і географічно локалізоване місце дії, і духовна субстанція – об’єкт для рефлексії та художньої квінтесенції: у різноаспектних емоційно-сміслових контекстах домінантними виступають образи природного простору, степу, сонця, вітру, дощу, весни, що спрацьовують на усвідомлення людини свого місця в контексті природи та історії рідного краю. Так у романі Ю. Яновського “Мир” (“Жива вода”) читаємо: “...степ (часів війни – А.Г.) лежав навкруги. І скрізь – купи наритої землі. Вирви од бомб, окіпчики, позиції мінометної батареї... Під час бою ще йшов дощ, а ось небо стояло вмите, земля парувала. Сонце било в мокру землю, і там, де почепилися краплі дощу, – вони блискали іскрами, немов промені сонця прохромали землю. Це наставав мир... Щоб було де жити, довелося викопати землянку... Треба було самотужки орати, скільки сили ставало, а то й лопатою длубатися в тій безмежній забур’яненій за окупанта землі” [8, 285-286]. Як бачимо, Яновський наділяв природу вагомою виражальною силою: вона символізує рідний край, розділяє горе і радощі людини, визначає її дії на виживання.

Ці думки Яновського знайшли свій логічний розвиток у циклі повістей В. Близнеця про “дитинство і війну” (“Землянка”, “Мовчун”, “Паруси над степом”, “Птиця помсти Сімуру”). Так у “Землянці” відновлення мирного життя Близнець подає в органічному взаємозв’язку з весняним оновленням степу, що символізує незнищенність народного духу і життя. “Війнуло з півдня теплом, ожив приінгульський степ. Млосно запарувала земля, заграло у видолинках марево. Висунув ховрах мордочку з нори, поворушив ніздрями: весною пахне... “Пі-і-і!” – попробував голос. “Ті-і-і!” – одгукнувся йому сусід. І забринів у степу ховрашиний перегук. А в чистій, мов кринична вода, глибині бездонного неба полоскали свої крильця жайворонки. Почалося життя. Почалось...” [4, 26]

Однак природне середовище у творах Близнеця не лише звучить в унісон із настроями героїв, а й дисонує з ними, виражаючи трагічний конфлікт, що криється у невідповідності гармонійного довкілля тому, що коїться в людському житті. Після життєдайного дощу, коли освіжилася від фашистської окупації природа, серед весняного степу, з проліском у руці гине від розриву снаряду

уже й так скалічений війною, оглухлий від контузії та посивілий хлопчик-сирота Мишко. Його страшна смерть на фоні природної краси художньо вражаюче констатує: війна є найбільш аморальним явищем. Аби надати цій думці якнайвищого регістру, загибель дитини Близнець трактує оптимістично – як перемогу над смертю, як ствердження життя: гине непересічна, духовно сильна, талановита особистість (такими, до речі, є всі образи дітей у творчості В.Близнеця). Мишко, хоч і був контужений вибухом, але не втратив таланту вирізати на дереві вигадливі орнаменти й до останнього боровся за життя.

Це про такі натури писав Ю. Яновський у “Вершниках”: “Люблю я таких людей завзятих, щоб душа в них була не з лопуцька, щоб оглядали життя з високої конструкції...” [7, 274]. Такими є справжні вершники життя – Чубенко, Данило Чабан, невідомий листоноша. Такими є рідні брати їм по духу – Мамай та Гарба із повісті В.Близнеця “Древляни”, що написана “з батькових оповідок” про події першої світової та громадянської воєн. Із числа ідеалістів та романтиків, вони нагадують незламних героїв Джека Лондона таких, як Вовк Ларсен (“Морський вовк”). Від їхніх внутрішніх поривань, щирого прагнення змінити світ на краще і йде світло романтики, що визначається орієнтацією обох митців на європейське художнє мислення.

Герої Ю.Яновського та В.Близнеця – це люди від землі, характери цільні, передбачувані й цілеспрямовані. Ставлячи акценти на “імперативі волі” сильної особистості, обидва митці свою авторську позицію реалізують у площині ідеалу “волюнтаристської людини” Д. Донцова, – людини “гордої і сильної духом, прагненням утвердити себе, свій рід на рідній землі”, що перегукується з естетичним мисленням поетів празької школи, І.Багряного, У.Самчука.

Ще в одному з ранніх творів – романі “Чотири шаблі” (1930 р.) Яновський, солідаризуючись із М.Хвильовим у думці про необхідність орієнтації на психологічну Європу, робить досить суворі висновки. “Я ненавиджу нашу націю за те, що вона не вміє до краю думати й до краю діяти”, – говорить Шахай, а Остюк ніби доповнює його: “ у нас добре вміють тільки умирати”. Вдавшись до національної самокритики, засуджуючи українську неповороткість, недбайливість, нерозторопність, мало ініціативність і мрійництво замість чіткої організації справи, прозаїк у своїх пізніших творах ставить героїв в екстремальні ситуації. Яскравим прикладом такого підходу до творення художнього образу є малолітні сільські діти Петрусь та Гапочка з однойменного оповідання, написаного в 1943 році.

Драматичні колізії твору визначені ситуацією війни. Батько – дітей на фронті, матір повісили фашисти. Старший за віком братик веде за руку свою сестричку до партизанів із надією знайти там притулок. Автор відразу ж наголошує на передчасній дорослості хлопчика: пережите горе та прагнення врятуватися з

Гапочкою у складному воєнному вирі обумовлюють самовладання Петруся, його витримку, сміливість, хитрість, якусь аж гіпнотичну силу впливу на сестричку, якій він наказує не плакати, а при можливій зустрічі з німцями не боятися їх, нічого не розказувати про батьків, а говорити, що йдуть до тітки в інше село. Наділені прозаїком психологією переможців, діти обдурюють фашистів (падають в ривчак одночасно з пострілами автоматів) і залишаються живими.

Позитивні емоції читача (авторська орієнтація йде тільки на “позитив”) письменник підсилює промовистими й символічними описами українського степу на кшталт: “Жито по обидва боки дороги хвилювалося, вітер нахилив його аж над голови дітей, чисте небо, напоєне

Сонцем, наче засноване синіми й срібними нитками, переливалося, горіло, не було йому кінця-краю”. Так створюється художній світ оповідання, в якому над усім домінує краса, здоровий прагматизм та людська тривкість. Що ж стосується степового простору, то він втрачає свої дійсні фізичні виміри і потрапляє в психологічну площину розкриття внутрішнього стану героїв.

Має рацію М.Бахтін, коли пише, що “у літературно-художньому хронотопі відбувається злиття просторових і часових ознак в осмислене й конкретне ціле. Час тут згущується, ущільнюється, стає художньо зримим, простір же інтенсифікується, втягується в рух часу, сюжету, історії. Прикмети часу розкриваються в просторі, і простір осмислюється й вимірюється часом” [1, 121-122]. При цьому вчений наголошує, що в художній літературі головне місце в часопросторі займає категорія часу, а простір виступає як поняття похідне.

Естетично-філософський потенціал часу і простору як фундаментальних категорій художнього освоєння дійсності був украй необхідний В.Близнецю та Ю.Яновському насамперед для відтворення моральної основи та динаміки духовного поступу людини. Звернувшись до дитинства як до художнього часу, вони виходили з філософських міркувань: минуле й теперішнє, майбутнє і вічне перетинаються у точці дитинства й, акумулювавши потенційну енергію саморозвитку особистості, стають кодом духовного розвитку нації.

Для текстів воєнних повістей В.Близнеця архетипною стала така хронотопна модель: соціальним потрясінням доби відповідає специфічний герой – людини “з особливим знаком свого часу”(скалічений війною Мишко Циганчук із “Землянки”, впертий Сашко Кубенко з “Мовчуна”, беззахисний перед німецьким офіцером хлопчик-інвалід Павлик Байдачний із повісті “В ту холодну зиму або Птиця помсти Сімург”).

Перемогу Павлика у шаховому поєдинку над озвірілим фашистом Близнець трактує як моральний подвиг, співвідносячи її з діяннями героїв народних легенд Байдою, козаком Гологою і підкреслюючи продовжуваність та незнищенність

вільнолюбивого духу нашої нації. “Оця думка про невмирущість героїчного внароді, про його здатність “відлунувати” в різні часи – становить одну із глибинних ідей твору” [6, 244]. Заперечивши щось у самому собі (Павлик заперечує фізичну неміч), сублімувати давні інстинкти, однаково властиві як палеолітній людині, так і своєму сучасникові – таким піднесенням над собою і має вирізнятися людина. В цьому – історіософська концепція В.Близнеця.

Живе у своєму часі й розбудовує душу до трансцендентних меж і малий Данилко – герой новели Яновського “Дитинство” з роману “Вершники” – новели, що сприймається як філософський етюд про достоїнство дитинства в долі людській. Уміння вчувати запахи трави, квітів, сонця й від того наповнюватись позитивною енергетикою, черпати насолоду від спостережень за життям братів наших менших (жайворонка, черногуза, орла, ящірки, ховрашка, бджіл), степові вірування (коли з’являвся голубий ряст, “прадід наказував зірвати його швиденько і топгати, приказуючи: “Топчу, топчу ряст, дай, Боже, потопгати й того року діждати!”; у вербну неділю прадід зганяв з печі Данилка свяченою вербою: “Верба хльост, бий до сльоз! Верба б’є, не я б’ю. За тиждень – Великдень: будь великий, як верба, а здоровий, як вода, а багатий, як земля!”) [7, 219-221] – це той досвід минулих поколінь, який визначає логіку характеру хлопчини і стиль його майбутнього життя. Данилко діяльно відстоює честь свого роду, примушуючи сільських хлопчаків “поважати нетверезість свого батька”, у мандрівках із прадідом по степу пізнає фольклор рідного народу, його історію та сучасне життя. Данилко – від кореня народу, і в цьому хлопчика сила.

“З особливим знаком свого часу” постають і дорослі герої обох письменників. Так головний герой “Живої води” Ю. Яновського відставний полковник Василь Коваленко роздумує: “війна поклала на всіх стільки впливів! Фронтовики ... здобували перемогу. Карпо Цар був в евакуації на казахстанській землі, отже, він не хто-небудь, хто залишився під німцем. Бригадир Семен Бойко був під німцем, але ж він не сидів, згорнувши руки, як дехто по евакуаціях, він партизанів, боролася з ним поруч і дружина” [8, 34]. Однак ці міркування письменник змушений був зняти, переробляючи після нещадної критики “Живу воду” у “Мир”, оскільки був названий таким, що зневажає свій народ.

Остерігаючись ідеологічних закидів офіційної критики, звинувачень у націоналізмі, і Яновський, і Близнець не вкладають в голови та уста своїх героїв думки й розмови про Україну, однак Україна живе в їхніх творах – в образах персонажів, в описах степу, у сільських віруваннях, звичаях та обрядах, в народній моралі і педагогіці. Бо обидва – справжні сини України, бо обидва – справжні майстри.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Бахтин М. Формы времени и хронотопа // Лит.-критич. статьи. – М., 1986.
2. Близнець В. Вершник революції // Літ. Україна. – 1972. – 4 липня.
3. Близнець В. До антології української літератури для дітей / Автобіографія // Хлопчик і тінь: Повісті – К., 1989.
4. Близнець В. Землянка // Вибрані твори: У 2 т. – К., 1983. – Т.1.
5. Гон М. Авторська свідомість у романі У.Самчука “Волинь” // Улас Самчук: Ювілейний збірник.– Рівне, 1994.
6. Панченко В. Сила пам’яті / Віктор Близнець // Енергія пошуку: Літ.-критичні статті та нариси.– К., 1983.
7. Яновський Ю. Вершники // Оповідання. Роман. П’єси.– К., 1984.
8. Яновський Ю. Жива вода // Дніпро. – 1977. – № 4.
9. Яновський Ю. Мир (Жива вода // Оповідання. Роман. П’єси. – К., 1984.
10. Яновський Ю. Петрусь і Гапочка // Дівчинка у вінку: Вибрані твори.– К., 1974.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Гурбанська Антоніна Іванівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

Наукові інтереси : літературознавство, творчість письменників-шістдесятників.
Стаття надійшла до редакції 17.1.03.

ПРО ДЕЯКІ ЗАКОНОМІРНОСТІ ФОЛЬКЛОРНО-КОМУНІКАТИВНИХ ВИЯВІВ В ІНФОРМАЦІЙНОМУ СУСПІЛЬСТВІ

Олександр ДОМАРАНСЬКИЙ (Київ)

У статті розглядаються теоретичні аспекти функціонування фольклору, йдеться про місце і роль фольклору як специфічної форми свідомості, аналізуються окремі параметри фольклорних проявів у сучасному інформаційному суспільстві

The article is devoted to the theoretical aspects of folklore functioning, a place and a role of folklore as the specific form of consciousness, some parameters of folklore displays in modern information society are analyzed.

Останнім часом відчутно посилюється інтерес до штучно вилучених із літературознавчого процесу проблем. Однією з таких, на наш погляд, є теорія фольклору, зокрема питання функціонування фольклорних творів, вплив фольклору на найрізноманітніші вияви людської культури. Ми повинні спробувати зрозуміти наше сьогодення з погляду його можливого фольклорного відображення і сприйняття. Кажуть, що ми починаємо жити чи вже живемо в інформаційному суспільстві. Які ж тоді його параметри, критерії, формальні ознаки? Чому люди в епоху суцільної книжної й електронної грамотності не дуже прагнуть писати художні твори й не хочуть їх читати? Мимоволі хочеться погодитися із іронічним зауваженням, висловленим на сторінках авторитетного періодичного видання, що “криза сучасної літератури викликана тим, що вона залишилась без читача, який, переситившись свого часу “роксолянами” з “хроніками”, нині з’ясував, що йому жити цікавіше, ніж читати” [1, 12]. Що є сьогодні визначальним у способі відображення дійсності – слово писане чи щось інше? Чи буде в такому суспільстві місце для фольклору як своєрідній художній системі, котра формує колективну свідомість, але принципово відрізняється від книжної? Врешті-решт, що являє собою сучасний фольклор? У яких формах і яким чином він виявляється в інформаційному суспільстві: традиційно чи якимось іншими способами, яких у силу канонічного сприйняття суспільно-мистецьких явищ ми намагаємося просто не помічати, як намагаємося не помічати змін у ставленні до друкованого слова.

У пропонованій статті йтиметься про місце фольклору в інформаційному суспільстві. Може здатися, що стаття виходить за межі традиційного літературознавчого дослідження, деякі міркування і висновки можуть показатися занадто категоричними, почасти не зовсім вмотивованими. Не претендуючи на вичерпність у тлумаченні поставлених проблем, ми прагнули

передовсім “намацати” підходи до їхнього розуміння, спробувати окреслити способи можливого дослідження окремих виявів фольклорно-комунікативних процесів в інформаційному просторі.

Ми тільки починаємо усвідомлювати, що вже живемо в принципово інших інформаційних умовах. Здається зовсім недавно завершилася радіофікація осель наших батьків, на нашій пам’яті, як витвір і засіб чи не наймасовішої інформації й комунікації, з’явилися репродуктор, а потім – телевізор. Водночас ми ще застали існування традиційних форм передачі інформації. Особисто я ще бачив і чув, як на Великдень біля церкви дівчата водили “Хрещика”, як жінки, що заходили до маминої хати погрітися після вранішньої служби – утрени, розповідали цікаві новини й страшні історії, які через деякий час обростали подробицями, деталями й досі живуть по наших селах як перекази, а може, вже і як легенди. Ми пережили період книжкового буму, зібрали майже публічні бібліотеки в супермалогабаритних квартирах і добре буде, як до болю дорогі нам фоліанти перенесе хтось з нащадків у те місце, де їх ще захочуть прочитати...

Минуло всього-на-всього якихось п’ять десятків років, і ми не можемо не бачити, що світ змінився, що завдяки досягненням науково-технічного прогресу у немислимих масштабах відбулося утворення й концентрація інформаційного капіталу, що під його впливом опинилися практично всі сфери економічної й соціальної діяльності, індустрія послуг та відпочинку, духовне життя людей. Інформація стала товаром. Як наслідок, відбулося розширення і зміцнення інфраструктури комерціалізованої масової культури, визначальною рисою якої, на наш погляд, стала прибуткова багатотиражність стандартизованих інформаторів, розрахованих на стереотипність смаків, інтересів і способу життя маси споживачів такого товару.

Отож, спробуємо поміркувати про місце фольклору в інформаційному суспільстві. Ми будемо виходити з того, що фольклор – це самодіяльна творчість певних груп людей, що реальним буттям фольклору є фольклорний твір – своєрідний предмет духовного виробництва, який передбачає комунікацію автора й суспільства. Загальноприйнятою є думка, що форми народного мистецтва залежать від історичних умов. Відомо також, що спроби визначити специфіку фольклору через його формально-естетичні ознаки не завжди мали успіх. Виникає питання, а чи існують взагалі такі ознаки, такі засоби, за допомогою яких можна було б визначити конкретну сферу функціонування фольклору в кожен історичну епоху, якщо, як слушно зауважив М.Ю.Русин, “синкретизм, усність, колективність і варіантність уже не відбивають суті сучасного фольклору і не можуть вважатися його основними ознаками” [3,61]? Формально так. Якщо говорити про сучасне

функціонування фольклору як обширної сфери традиційної народної культури, і насамперед усної словесності, то варто зазначити, що найактивніше вона виявляється у площині традиційного або побутово-сценічного фольклору і як звичайно в контексті сучасної сільської та міської культур. Визначальними рисами таких виявів можна вважати соціокультурну поліцентричність, функціональну маргінальність, орієнтацію на літературні й культурні зразки і їхню фольклоризацію, висунення на перший план необрядових і розважальних форм. Серед фольклорних жанрів, на наш погляд, найбільш функціонально активними є афористика типових комунікативних ситуацій, поява у мовній практиці фольклорного цитатного шару (Маємо те, що маємо, Хогілося як краще, вийшло, як завжди), комічна трансформація паремій (Баба з воза, кобила в курсі дела), псевдо пояснення абрєвіатур (Заєдисти, НУдисти). Досить активним жанром є анекдот, який все виразніше виступає як засіб мовної і культурної багатозначності. Серед інших жанрів і жанрових груп можна виділити сучасну неказкову прозу, зокрема народні оповідання демонологічного змісту, або оповіді про аномальні явища, слухи, життєві випадки; сучасний пісенний фольклор: фольклоризовані авторські та професіональні твори, пісні, які пов'язані із сучасною обрядовою практикою. Сюди варто віднести так званий альбомний фольклор. Досить обширну жанрову групу, яка активно побутує, словесності становить дитячий фольклор: страшилки, садистські віршики, пародії. До окремої групи можна віднести фольклор місцевих субкультур: армійський, студентський, молодіжний "стеб", фольклор криміналізованих груп. І все ж залишається відчуття якоїсь штучності, недомовленості, відсутності повноти розкриття проблеми. Тому нам ближчою і зрозумілішою є позиція вчених-фольклористів, які замість традиційного питання про специфіку фольклору ставлять питання про специфіку тих факторів, що зумовлюють не тільки сутність фольклору, а його історичну долю. За безпосередню базову властивість, котра визначає специфіку фольклору, вони пропонують уважати категорії "фольклорна свідомість" або "фольклорні знання"[2]. У викладених міркуваннях йтиметься не тільки про описові характеристики певного матеріалу традиційного фольклору, а про місце фольклору як форми специфічної свідомості в системі інформаційної культури.

Не важко довести, що майже всі революційні зрушення у розвитку суспільства, культури, свідомості й психології людей якоюсь мірою детерміновані технічним прогресом інформаційних зв'язків. Виходячи з цього, в історії людського суспільства виділяють три типи людських знань, а отже, три типи форм свідомості, які у свою чергу мали вплив на творення певних типів інформаційних культур, а саме:

а) міфологічне знання або свідомість, яке складається об'єктивно та існує у вигляді сталої стійкої традиції, характеризується синкретизмом, слабкою

диференційованістю різних сфер (ідеології, права тощо). Злитість різних сфер у міфологічному знанні, усний характер його комунікативного буття не допускає скільки-небудь помітної суб'єктивної модифікації;

б) канонічне знання чи свідомість, “колективно-суб'єктивне” чи “фольклорне”. Виникає внаслідок еволюції та кризи міфології. Текстуально, “фізично” міф при цьому не змінюється, змінам піддаються функції, умови побутування, зміст. Міф втрачає своє сакральне значення, перетворюється на “ослаблений міф”, міф у який не вірять, тобто на те, що в сучасній фольклористиці вбирає у себе поняття казка, легенда, балада. “Ослаблений міф” стає схемою, жанрово-сюжетним каноном, новою версією, варіацією загальноприйнятого архетипу. Творчість у межах фольклорної свідомості – індивідуальна, але не авторська, а виконавча, яка відтворює нові версії традиційного архетипу, ідеального зразку;

в) об'єктивно-наукове (книжне) знання, свідомість, існувало й існує до цього часу паралельно з фольклорним. Характеризується переходом від колективної до індивідуальної творчості, від суб'єктивного до наукового знання [2, 129].

На основі двох перших типів фольклорних знань чи фольклорної свідомості завдяки усним формам зв'язку й передачі інформації сформувалася первісна дописемна інформаційна культура, яка обґрунтувалася на принципах колективності й природній відповідності способу життя, сприйняття й розуміння навколишнього світу. На основі третього типу фольклорної свідомості витворився інший тип інформаційної культури – культура письмово-друкована, яка замінила усно-емоційні форми спілкування на книжкові і яка утвердила замість природної відповідності й колективізму дидактизм, індивідуалізм, і як його логічне завершення націоналізм.

У сучасному суспільстві розвиток переважної більшості сфер діяльності значною мірою визначається тим, наскільки ефективно організоване їхнє інформаційне забезпечення. Новітні інформаційні й комунікативні технології починають відігравати вирішальну роль не тільки в економічній сфері, а й соціальній і духовній. Національні інформаційні ресурси перетворюються в один із найважливіших компонентів розвитку економіки й суспільства. Технічний розвиток технологічних параметрів передачі інформації неминуче приведе до встановлення нових відносин у суспільстві, тобто відбудеться трансформація від суспільства, яке поширює знання, до суспільства, яке буде основане на знаннях інформаційного суспільства. В останні роки з'явився й почав широко застосовуватися навіть спеціальний термін “інформаційне суспільство”. Комунікативні (інформаційні) системи досягли такого рівня розвитку, що світ став від них залежним і вже ніколи не зможе відмовитися від їхнього вдосконалення. Ми мусимо усвідомити, що входимо в епоху третього

періоду інформаційної культури, яка ґрунтується (застосуємо умовний термін) на інформаційній свідомості, коли відбуваються процеси заміни книжково-друкованих способів спілкування радіотелевізійними засобами масових комунікацій. Ці процеси здійснюються у напрямі відродження природного, слухо-візуального, багатовимірного сприйняття світу й колективності, але вже на новій електронно-індустріальній основі. Відбувається повернення до принципів природних комунікацій, які були характерними для дописемної культури й знаходили своє втілення у міфології та фольклорі.

Спробуємо сформулювати найголовніші, на наш погляд, вияви нового типу свідомості – інформаційної, окреслити основні параметри фольклорних виявів у сучасному інформаційному суспільстві.

По-перше, це усність й співучасть, коли передача міфолофольклорної інформації і багатовимірність її сприйняття у просторі відбувається при можливості одночасної співучасті всіх охочих. Пригадаймо виконання традиційної фольклорної пісні, насамперед обрядово-ритуальної, переказ міфа. Вони могли супроводжуватися жестами, криками та іншими формами виходу емоцій, допускалася варіативна зміна текстів, які сприймалися і засвоювалися одночасно на слух і візуально. Сьогодні завдяки засобам масової інформації, які скоротили простір і час, змінили одновимірні зв'язки у контексті “світ-людина-слово” на багатовимірні, ми знову рухаємося у бік умов усності. Пригадаємо, як організуються “Слов’янські базари” й “Таврійські ігри”, розрекламовані теле-шоу “Останній герой” чи “За склом”. Повсюдно з’являється відчуття “колективної причетності”, яка набуває все більшої стійкості. У принципі сучасні комунікаційні засоби так само, як первісні мови спілкування, знову відроджують слуховізуальну, чуттєву багатовимірність сприйняття реальності, заставляють маси людей одночасно залучатися до процесів передачі та отримання інформації. І ми мало чим або точніше уже нічим не відрізняємося від тих наших далеких предків, які в священних гаях чи де інше слухали своїх волхвів чи оракулів, співпереживали свою первісну історію, зафіксовану в міфі. І якщо для них міф був засобом доступу до колективного стану духу, то для нас точно таким засобом є інформація, яка лине на нас із телеекранів, радіоприймачів, лазерних дисків чи інших носіїв. Можна стверджувати, що відчуття причетності до того, що відбувається, надає сучасним постписьмовим формам комунікацій характер колективної міфотворчості. Якщо в епоху книжкової грамотності ми були тільки споживачами, то тепер за допомогою радіо-телевізійних зв’язків стаємо безпосередніми творцями слуховізуальної грамотності. Історія Біла Клінтона з Монікою Лівінські, касетний скандал, учинений майором Мельниченком, боротьба з міжнародним тероризмом – це по суті зразки сучасної міфотворчості.

Другим видом фольклорно-комунікативних виявів можна вважати колективність і підсвідоме сприйняття інформації. Ми звикли до того, що твердження “фольклор – це колективна творчість народу” і сприймається як аксіома. Психологи стверджують, що переконується легше натовп, ніж індивід. А відтак вже не буде здаватися парадоксальним той факт, що в умовах розвитку інформаційного суспільства зміцнюються позиції масової культури. Здавалося мало б бути все навпаки: розвиток комунікативних систем повинен сприяти поширенню кращих зразків виявів людського розуму. Виходить, що масова культура так само, як і фольклор, – це гігантські “безсознательные” стихії, які об’єднують маси людей. Дивно, але навіть освічені люди стають її споживачами. По суті нав’язувані форми попкультури – це своєрідні міфи, які перетворюються у панівні фактори в процесі формування типів свідомості й стилю поведінки. Пояснити цей парадоксальний феномен можна знову ж таки, звернувшись до фольклорного типу мислення. Коли люди були учасниками фольклорних дійств, вони їх по-своєму розуміли й сприймали. Виходить, що легкість доступу до сприйняття, а відтак швидке запам’ятовування продукції попкультури – це явище фольклорне. Між переконанням і запам’ятовуванням існує стійкий взаємозв’язок, найкраще запам’ятовується те, що переконує. Незалежно від того, правдивими чи не правдивими видалися ті чи інші аргументи, людині завжди здається більш переконливим те, що вона добре запам’ятала, навіть несвідомо. Таким чином будь-яка інформація досить легко може стати частиною нашої свідомості, навіть якщо ми цього не будемо бажати.

Третій тип фольклорно-комунікативних виявів можна сформулювати, як повернення до відчуття фольклорного простору й часу. Слуховізуальні засоби інформації своїм могутнім впливом на уявлення й почуття людини позбавляють її відчуття фізичного середовища тих стабільних місць, де вона проживає, працює, має сім’ю, де вона є членом якоїсь соціальної групи чи прошарку. Радіо, телевізор, телефон змінюють спосіб життя людей, впливають на їхні думки, почуття, вчинки викликають бажання наслідувати тому, що вони чують і бачать. Перед екраном телевізора людина має можливість вступати в різноманітні соціальні середовища, разом з дійовими особами телепрограм може змінювати соціальні ролі. Відбувається щось подібне до того, про що згадував Олександр Довженко в щоденнику, коли, слухаючи мамину колядку, уявляв себе славним героєм, брав приступом турецькі міста, отримував викуп і здобував бажану здобич – красну дівоньку. Глядач при бажанні також може уявляти себе президентом чи спортсменом, топ-моделлю чи мандрівником. Як наслідок фізичні структури, котрі ще недавно міцно розділяли наше суспільство на безліч просторових місць, тільки в яких могли відбуватися ті чи інші взаємодії, втратили своє соціальне значення. Відтепер стіни квартири

чи навіть замиської вілли не можуть бути ефективним бар'єром, який міг би ізолювати людину від впливів найрізноманітніших соціальних об'єднань. Втрата таких відчуттів можлива тільки в міфах, казках, фольклорних творах, які містять елементи фантастики. Під впливом електронних засобів масової інформації світ перетворюється в таке собі "глобальне село", стає вселенським вертепом, де кожен виконує приписану йому структурами слуховізуальної телевізійної культури роль.

Четверту групу фольклорно-комунікативних виявів можна звести до посилення контролю за соціальною поведінкою, впливу на масову аудиторію. По суті телебачення виконує таку ж функцію, яку колись виконували міфологія, релігія і фольклор, перетворюючи уявлення і ритуали у форми символічної соціалізації та контролю, стабілізації соціальних моделей поведінки. Пригадаймо: багатьом фольклорним творам, особливо давнього періоду, присутній елемент страху – смерть, викрадення, вигнання, перетворення в щось. Тобто фольклорно-релігійними системами свідомо культивувався страх перед силою влади й суспільного порядку. Постійне введення в систему сучасної телеобразності мотивів насильства, по суті, є свідомим застосуванням давновідомого фольклорного засобу стабілізації поведінки мас, формування соціального й інформаційного конформізму в суспільстві.

До останньої групи фольклорно-комунікативних проявів можна віднести появу нових фольклорних форм. Загальновідомо, що реальне буття мистецтва – це твір. Саме він за будь-якої соціально-економічної системи є об'єктом товарно-грошових відносин, і як кожний продукт виробництва, є товаром, що має споживчу та мінову вартість. Фольклорним твором стає тоді, коли в самому творі виникає ситуація згоди, коли ціннісно-нормативні уявлення творця й суспільства збігаються. Колись ціннісні норми творив колектив, людська спільнота, художник (у нашому разі народ) їх відтворював. Ціннісно-нормативна узгодженість виникала тоді, коли художник відчував себе частиною суспільства. Отже, соціально повноцінна художня комунікація виникає кожного разу, коли думки й почуття епохи, часу знаходять відгук у душі художника й слухачів. Тепер ціннісні норми творить "художник" – той, хто володіє комунікаційними засобами, – держава, капітал, політична сила. Людська спільнота сприймає або не сприймає те, що її пропонують. Нова інформаційна епоха зумовлює появу нових фольклорних форм. Якщо в традиційному фольклорі відображення буття відбувалося за схемою "світ – слово – образ", то в інформаційному суспільстві превалювальною стає схема "світ – образ". А відтак можна припустити, що нині фактом фольклору може стати твір будь-якого жанру чи виду, бо таким він стає не стільки в момент творення, скільки в момент сприйняття. Уже сьогодні можна навести приклади

фольклоризованих за допомогою засобів сучасної комунікації образів політиків, бізнесменів, товарів, подій тощо.

Спробуємо зробити деякі узагальнення. Інформаційне суспільство так чи інакше буде впливати на суспільні відносини, в тому числі й у сфері духовній. Основні параметри фольклорних виявів у сучасному інформаційному суспільстві можна визначити як традиційні й нові. Нова інформаційна епоха вимагатиме принципово нових і глобальних за своїми масштабами виражальних форм, зміниться роль слова, відбудеться поєднання традиційно словесних й інших – візуальних, звукових форм. У художній літературі буде превалювати неоміфілогізм, орієнтація на архаїчну, класичну й побутову міфологію, семіотизація і міфологізація реальності, балансування на межі ілюзії та реальності. Можна припустити, що вже в недалекому майбутньому в писемних творах стиль превалюватиме над сюжетом, синтаксис – над словом, відбудеться відмова від лінійного сприйняття часу, звичним будуть порушення принципів зв'язаності тексту, література стане більш аутистичною. Усне словесне мистецтво, наближаючись до сенкритизму, змушене буде творити нові фольклорні форми за схемою “світ–образ”. Предметом фольклористичних досліджень уже найближчим часом можуть стати “форми” сучасного фольклору – кліп, кітч, шлягер, реклама, образ героя.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Бондар-Терещенко Ігор. Координація слова. Про механізми письменницької популярності // “Дзеркало тижня”. – 25–31 травня. – 2002.
2. Вильчек В.М. Алгоритми історії. М., 1989.
3. Русин М.Ю. Фольклор: традиції і сучасність. – К., 1991.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Домаранський Олександр Олександрович – головний консультант секретаріату Комітету з питань науки і освіти Верховної Ради України.

Наукові інтереси: фольклористика, фольклоризм у літературі, психологія творчості
Стаття надійшла до редакції 13.1.03.

СИМВОЛІКА ПРОЗИ ЕММИ АНДІЄВСЬКОЇ (На матеріалі “Роману про добру людину”)

Іван ЗИМОМРЯ (Кіровоград)

Стаття присвячена розгляду символічних образів у системі поетики “Роману про добру людину” відомої письменниці й художниці Емми Андієвської, що живе за межами України.

The symbolical figures in the poetic system of the Emma Andiyevskas “Novel about a good man” are considered in the article. Emma Andiyevska is the famous Ukrainian writer and artist, who lives outside Ukraine.

“...Я мушу точно знати, де що є, для того, щоб писати вигадане. Не знаючи реального, не можна по-справжньому вигадувати, бо тоді буде просто – прикре незнання...”

Емма Андієвська

Емма Андієвська належить до когорти письменників-психологів, майстрів слова, які пишуть так, аби відтворити духовний світ людини-українця в незвичайних умовах, продиктованих історичною долею. “Я – українка, яка живе за межами України, але я – не діаспора. Я – Емма Андієвська, яка охоче дала б вирвати з грудей серце, аби Україна по-справжньому існувала. І все, що я творю, це для України. Для її людей...” [2] – так висловила своє творче *credo* авторка “Роману про добру людину” [3] у листі до автора цієї статті.

Що приваблює в творчості Емми Андієвської? Насамперед глибина проникнення у внутрішній світ героїв, мовне багатство, розмаїття стильових засобів, органічне переплетення голосів автора й персонажів, майстерно виписані внутрішні монологи, уявні діалоги... У сукупності все це допомагає збагнути людську сутність дійових осіб, їхні переживання, мотиви вчинків, еволюцію характерів, коли через вагання, помилки, сумніви персонаж знаходить себе, своє місце в житті або ж терпить фіаско.

Нашу землячку відносимо до того покоління митців, чия свідомість вмістила особисті дитячі враження, болючу, трагічну пам’ять українців про війну, важкі повоєнні часи. Проте вона не оплакує долю, а, навпаки, акцентує: “За все це я вдячна долі. Колись Хемінгвей сказав, що щасливий той письменник, який пережив бодай одну війну. Це, безперечно, має той сенс, що письменник мусить побувати в межових ситуаціях – тоді він може пізнати, яким він є насправді...” [4]. Творчість письменниці міцно пов’язана зі

змаганнями народу, коли він прагне кращої долі. Духовно пов'язана з рідною землею, письменниця свято вірить у правду свого ідеалу. Іноді ця правда надто суб'єктивна, особливо в межових ситуаціях, коли вибір зроблено, бо, за її словами, “без свідомого вибору нема самореалізації людини” [2]. Для авторки йдеться про потужний заряд людяності, що сформувався в своєрідне джерело генетичного фонду українського народу, його національного самоусвідомлення, мови, історії, культури.

Поезія, зокрема вражаючий за формою й змістом сонетарій, оригінальна – велика й мала – проза, живописні полотна – все заслуговує на всебічне дослідження як з огляду концептуальних основ, так і формальних ознак. Про це вдало сказав Віктор Коптілов: “Про Емму Андієвську треба писати не статті, а книжки. Бо навряд чи можна знайти в наш час – і не тільки в українській культурі – іншого такого багатогранного творця” [5, 10].

Наша студія присвячена аналізу “Роману про добру людину”, на якому помітні сліди різновекторних пошуків письменниці. Не можна не сказати, що вже сама назва свого часу викликала полеміку. Приміром, Галина Гордасевич у статті “Роман про добро і зло” писала: “Читаєш “Роман про добру людину” і не перестаєш дивуватися. По-перше, чому його так названо, коли головний герой – зовсім не добра людина (в українській мові це слово полісемантичне, ми кажемо: добра усмішка, добрий борщ, добрий настрій, добрі чоботи – і все це різні речі і різні ознаки), а, навпаки, таборовий злодюжка, до того ж дуже везучий, практично невловимий, такий собі Дмитрик...” [6, 148]. З такою думкою навряд чи можна погодитись. Сама Емма Андієвська так висловлює свою позицію щодо назви твору: “Хто добрий чи “поганий” залежить виключно від власного вибору... Сповідування зла чи добра – це вибір. Тільки вибір” [7]. На нашу думку, “Роман про добру людину” перейнятий гуманістичною ідеєю, наповнений життєствердним пафосом. Усе в ньому підпорядковане проблемі формування особистості в неймовірно складних, жорстоких умовах, які вимагають мобілізації всіх душевних сил для прийняття доленосного рішення й усвідомлення його наслідків. Письменниця майстерно розкрила психологію людини в моменти межового нервового напруження, коли мусять бути виявлені всі її духовні сили. “Чим вона завинила? – роздумує над своєю долею героїня роману П'ятчиха. – Пощо вона взагалі жила? Невже людина народжується велетом, щоб з роками маліти? Чи вона просто сама винна, що не тим шляхом пішла в житті, тільки яким же шляхом вона мала йти, коли ніякого іншого не було?” [3, 90]. До цих думок, без сумніву, приєднується й авторка.

У світлі визначеної проблеми інакше сприймається й образ Дмитрика, який чи не найчастіше викликав нерозуміння в критиків. Ми цілком переконані, що чесноти Дмитрика не слід брати під сумнів, хоча на перших сторінках твору

читаємо не вельми високу його характеристику: “таборовий злодюжка й маніпулятор вартостей” [3, 9]. Що й казати, моральні цінності не завжди міцно тримаються “своїх власників”, як підкреслює Емма Андієвська [3, 9]. Насправді Дмитрик – носій непересічних загальнолюдських вартостей. Людина по-своєму чесна, він зміг протидіяти обставинам, які йому судилися, своєрідно визначити для себе вододіл між добром і злом. Роздуми про відстань між правдою і кривдою, про особисту відповідальність кожного за вибір свого місця в житті, в боротьбі за утвердження добра постійно супроводжують вчинки героя. А його, образно кажучи, “панорамна діяльність”, пов’язана з гендлярством у таборі, засвідчує скоріше здатність до боротьби за виживання, вивищує людські якості, не зломлені тими, хто купує огидним плазуванням гаразди, навіть мізерні блага. Емма Андієвська докладно відтворює найдрібніші, свідомі чи “стихийні” вияви добра, людяності Дмитрика, які допомагають йому фізично вижити й зберегти власну сутність, непрості ціннісні орієнтації. Авторка пише: “Дмитрик визнавався, як без зайвого галасу збувати товар, не лише не вимагаючи відразу ж готівки, а й ніколи не правлячи грошей з тих бідак або хитрунів, які раптом баскаличилися й відмовлялися платити...” [3, 66].

Емма Андієвська зуміла змалювати суперечливий процес становлення особистості Дмитрика, якому доводиться жити під “знаком біди” (Василь Биков), відтворити складні порухи його душі і серця. У круговерті повоєнної дійсності на багатьох українців чигала небезпека у найрізноманітніших формах. Ось, як пише про це знаний український письменник, літературознавець та перекладач із Мюнхена Ігор Качуровський в листі до Галини Гордасевич: “Скільки нас наприкінці війни подалося на Захід? Союзники після війни силоміць репатріювали два мільйони радянських громадян, але частина втікачів посунула додому сама – разом із полоненими і остарбайтерами: мовляв, можливо, вдасться проскочити. Та ще чимало загинуло по дорозі на Захід: у Кам’янці “наші” оточили й знищили тисяч п’ятнадцять – двадцять, у Заліщиках наздогнали валку полтавців і розчавили танками, а тисяч сто потрапило до Угорщини. Маляри зібрали всіх до одного табору, а потім видали. А найбільша частина, - може, з півмільйона – загинула під час бомбардування німецьких міст” [6, 148].

У такій колотнечі і випало жити-існувати Дмитрикові, який тримає вісь добродійства в таборі для переміщених осіб з України. Щоб передати напругу внутрішнього життя свого юного героя, письменниця вдається до фантастичного (сюрреалістичного) засобу, як свого часу зробив Олександр Довженко у кіноповісті “Арсенал”, привласнивши коневі репліку: “Не туди б’єш, Іване” [8, 26]. Після вдалого гендлярського гешефту до Дмитрика наvertsається спогад про те, як він разом з однопумцями різав скотинку.

Несподівано почувся голос корови: “Дмитрику, чи ти добрий?”. Саме після цих слів він усвідомлює, що така діяльність – не сенс його життя, бо гендлярство – не його покликання. Роздуми Дмитрика, подані у формі внутрішніх діалогів, розкривають напругу його пошуків сенсу буття. Як результат цих пошуків, постає філософська концепція, про яку Емма Андієвська пише в листі до автора цих рядків: “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 переінакшити світ, я мушу починати від себе, а не з – іншого” [12]. Це прагнення переінакшувати світ стало своєрідним життєвим мотто для Емми Андієвської, яке письменниця вклала в уста професору Каві: “Тоді й справді зникне зло на землі, – мовив професора Кава, наздоганяючи разом зі своїм таборовим закамарком на горищі Стецька, – однак кожний мусить починати від себе. – Що ж одна людина спроможна вдіяти? – Все. Лише людина боїться або й ледача шукати опертя в собі, зручніше покладатися на когось, а не на власні сили, забуваючи, що власна опора – від Бога. – А як людина слаба? – В кожному закладено місце для божественного, і від людини залежить, чи вона дозволить рости цій божественності в собі, – а це очевидно вимагає деяких зусиль, ніщо даром не дається, – чи затопче її, мовляв, нема коли ширяти в хмарах, коли доводиться пристосовуватися до світу, аби шкуру винести неушкоджену, – данина страхом, яка згноє душу і все світле в людині, оскільки без божественного людина перетворюється на смердючу ганчірку” [3, 41].

Утопічне висловлювання професора Кави вмотивоване його характером і концепцією авторки. В світлі цього своєрідного життєвого мотто Емми Андієвської предметно сприймаються деякі вчинки Дмитрика, які, на перший погляд, випадають із його, сказати б, комерційної діяльності, але в сукупності виражають глибинну сутність його характеру. Через те сприймаємо як закономірність, коли Дмитрик на поклик сумління рятує від суїциду Петра Копиленка, винахідника “біофотонів душі”, первнів буття, тобто каталізаторів добра, а водночас й “унедійснотвачів зла”; коли дає поштовх до порозуміння між матірню Пятячихою та її сином Андрійком, який виріс і вислизає з-під її опіки, щоб жити власним життям, якого вже їй не доведеться ні скеровувати, ні визначати; коли герой рятує Василя Терещенка від м'ясорубки в радянських умовах, засвідчивши на його користь у поліції і таким чином спростовуючи наклеп якогось негідника; коли Дмитрик погодився на прохання тітки Теклі переховувати її чоловіка-вбивцю Йосипа, хоча ніколи йому не симпатизував; але інакше вчинити не міг, бо носій добра не сміє залишати людину в біді... У цьому плані не викликають опору навіть фантастичні метаморфози, коли Дмитрик *позичає* мертвому Гнатові власне тіло, аби небіжчик уперше й востаннє зміг зустрітися зі своїм сином, про існування якого не підозрював за

життя. А сприяння тому, щоб молоді люди, Оріся та Мирон, на межі табору й вільного життя поєднали свої долі, повертається філософською метафорою: молодята понесуть у світ свою готовність дарувати добро іншим. Письменниця подала чимало вчинків персонажів, але, крім самоцінності, вони набувають художньої доцільності в світлі психологічних мотивацій, що їх супроводжують.

У центрі “Роману про добру людину” нуртує домінантне дійство, що зримо проступає крізь призму духовного світу персонажів. Звідси – гострота естетичного бачення подій в органічному зв’язку зі складним внутрішнім світом людини в різних життєвих обставинах [9, 183–194]. Тож не дивно, що в цьому творі на передній план виходить динаміка психічних станів персонажів у моментності зв’язків, вихоплених з виру пережитого; напруга, що регулюється послідовністю роздумів дійових осіб, судженнями, оцінками. Розгортання цих картин будується на суб’єктивному рівні внутрішнього світу героїв, у закапелки якого не завжди наслідуються заглядати й вони самі.

Сюжет у “Романі про добру людину”, як і в інших прозових творах Емми Андіївської, ледь окреслений. Значно важливішу роль відіграє композиція. За словами Василя Марка, “пошук вдалої композиції – то завжди й пошук художньої правди, надійних шляхів реалізації авторської концепції людини і світу, стильової неповторності твору” [10, 24]. Перед читачем змінюється калейдоскоп дрібних подій, де реальне, правдоподібно переплітається з уявним, фантастичним. Увага до фантастичного в творі закономірно відкриває шлях до його символіки. Відходячи від естетики традиційного реалізму, Емма Андіївська – справжній майстер слова, вбачає своє художнє завдання в тому, щоб відтворити внутрішній стан дійової особи в кожен конкретний момент. На перший погляд може здатися, що увагою авторки володіють конкретні події і явища. Але насправді – це не так: читача вводять до таємничої сфери, де з глибин підсвідомого народжуються візії, які для персонажів не менш реальні, ніж світ, що їх оточує.

За предметним рядом роману відкриваються події з життя переміщених українців у Міттенвальдському таборі, який сприймається водночас як відкрита і закрыта система, як реальність і фантастика в одній іпостасі. “Жодної події в Міттенвальдському таборі, описаного в моєму романі, не мають реального ґрунту, тобто вони – моя вигадка від – до...”, – зізнається письменниця [7]. Але завдяки її майстерності всі події й персонажі постають зі сторінок роману живими й рельєфними. Тут, побіля річки Ізар, в одноплеменців Шевченка “позвірячому”, як сказано в романі, відібрано Батьківщину, а також можливість по-людськи жити, що спонукає персонажів витворювати уявну дійсність – за законами міфу, казки, первісних вірувань. Для прикладу візьмімо колоди – деталь, яка в творі набуває ознак символу, навіть архетипу. Біля колод

конкретизується гуманістичний жест Стецька, котрий бере під опіку юридичного; біля них сталося й кілька історій, що про них кожного разу на інший лад, однак ніколи так, як це запам'яталось учасникам цих подій, ще довго говорить весь табір, вбачаючи саме в колодах джерело дивних учинків. Їхня чарівна сила особливо зростає, коли гуцул Тиміш підтвердив, що ці колоди німці привезли з Карпат, в чому легко пересвідчитися, відчитуючи надрізи й оглядаючи нашарування деревини. Наводячи докази Тимоша, письменниця не втримується від легкої іронії, але поділяє переконаність свого героя, бо ті його докази народжені з любові до рідного краю, де Тимошеві “знане не лише кожне дерево, а й кожна билинка, і там трапляються, особливо серед буків, чаклунські дерева, яких ліпше не торкати сокирою, аби не набратися лиха, що тямущі люди ніколи й не роблять, ну, а німці, звичайно, не знали, торкнулися заповітного сокирою, і через це програли війну, бо сказано – чаклунські дерева, вони й не таке коять...” [3, 56].

Вдаючись до фантазій, на які штовхало людей їхнє табірне становище, коли вони не відали, що з ними буде завтра, в який кінець світу кине їх доля, Емма Андіївська дошукується відповідей на питання, що ж давало сили вижити їм, замученим, розтерзаним у страшному чистилищі. Як можна судити з усього твору, силу давали любов до рідної землі, іскри надії на кращу долю і власний порятунк. А ще – ненависть до катів, насамперед до “членів репатріаційної комісії”, які під пером письменниці постають нелюдьми, осавулами “єдиної й неділимої”, на теренах якої функціонував своєрідний табір – “колиска братніх народів”. Сутність тоталітарної системи тонко розкрито у спогадах політв'язня Григорія Куценка “Дякую тюрмі”: “Якщо в усьому світі терористи, окремі злочинці чи злочинні групи залякують, шантажують органи держави, то в СРСР існував тероризм навпаки: державні органи КДБ суворим покаранням неблагонадійних, інакодумців – окремих людей – тероризують весь народ, тримають його в рабському страху, заковують в ідеологічні кайдани. За ПРАВДУ судили: священників, учених, військових, робітників, літераторів, юнаків і старих, чоловіків і жінок, їм усім приписували вигадані, фальшиві злочини. За правду карали й мордували людей” [11, 19]. Людці з репатріаційної комісії мали одне завдання: усіх, хто в умовах війни опинився за кордоном, у таборах, переправити до Сибіру. Їм протидіють герої роману Е.Андіївської, які навіть у табірних умовах не втратили здатності співчувати ближньому й підтримати його.

Емма Андіївська показує, як у найтрагічніші хвилини в таборян виникають солодкі видіння Вітчизни, вихоплені з їхнього хворобливо запаленого мозку. Придивімося до епізоду з бабою Грицихою. Він сповнений енергією символічних образів Дніпра, рівнини, човна-флюяри, пісні, за якими стоять

давніші архетипні образи, подані крізь призму чарівного дійства жінки-українки: “Кожного вечора баба Грициха брала Омелька за руку й вела за табір до Ізару. І хоч усі знали, ніхто ніколи не наважувався підглядіти, як баба Грициха підходила до води, вправним рухом розтинала посередині мілкову річку й прищеплювала на Ізар Дніпро, який одразу ж набрякав океанськими хвилями і, вищаючи й потужнішаючи, перелітав через Карвендель, розсуваючи на боки міттенвальдські гори, як сірники, які щезали в його утробному, шаленому, аж повільному вирі. І тоді вмить відкривалася рівнина на весь світ, крізь яку несамопитий від вселенського потоку летів Дніпро, а на його велетенських і разом лагідних хвилях їхав Омелько-флюярник на флюярі, як на човні, освітлений сліпучими зорями, їхав і грав на ній, виливаючи свою незатьмарену душу в пісню, яка не вмщалася ні на землі, ні на небі. І кому доводилося ненароком почути це диво, той бачив, як Творець прогулювався уздовж Омелькової пісні...” [3, 14]. Письменниця вміло будує власний міфологічний світ, який значно ширший за той, що існує навколо. Для таборян Дніпро, степ, пісня, флюяра – символи України, символи надії. Не випадковим у цьому ряду є образ Бога-Творця, що стоїть поруч із піснею – найвищим символом духовності українця. Глибший зміст наведених образів-символів розкривається, коли ми звернемось до їхніх архетипів-первнів. Приміром, важливим міфологічним символом, елементом сакральної топографії є ріка. У низці міфологій, передусім шаманського типу, так звана космічна ріка – певний “стрижень” всесвіту, світового шляху, який пронизує верхній, середній і нижній світи. Вагома роль ріки і в біблійній та християнській міфологіях. В нагороду людям Бог прокладає ріку в пустелі, створює в горах, висікає зі скелі; на кару ж ріка висихає, перетворюється в пустелю, в смолу, в кров... Саме про Дніпро існують численні перекази і легенди (з іранської – двпу ”ріка”, “вода” та з індоевропейської - *Lebhr* “родючість”). В них поєднуються, принаймні, два пласти: міф про небесне походження Дніпра і одна з версій головного міфу, згідно якого божий коваль гнав запряженого в орало змія до самого Чорного моря, не даючи йому напиться води з Дніпра: такий дозвіл змії отримає тільки по досягненні Чорного моря. Загалом, мотив вступу в ріку означає початок важливої справи, героїчного вчинку; переправа через неї – завершення вчинку, отримання нового життя [12, 374-376].

Близьким до згаданих є образ – символ соняшника, який у свідомості українця втілює архетип сонця. Пов’язаний з образом баби Грицихи завдяки розгортанню ритуалу образ соняшника стає центром багатьох міфологічних картин, сенсом яких також виступає Україна. Авторка не подає конкретики рідної землі, але знаковими є імпресіоністично подані портретні деталі баби Грицихи, коли вона виходить із соняшника, яким щонаочі подорожує на Україну:

“...після кожної такої подорожі вона повертається сумна й заплакана, але ще добріша” [12, 16].

Наскільки животворним для українця в звичайних та межових ситуаціях є образ соняшника, засвідчує типологічно аналогічна ситуація, яку описує згаданий нами Григорій Куценко, що сталася історично пізніше і за багато тисяч кілометрів від Міттенвальдського табору в Мордовії (тодішній Радянський Союз), де також відбували покарання українці за свої переконання. Через дивовижну схожість згаданих ситуацій відповідне місце із спогадів Г.Куценка процитуємо розлогіше: “У зоні, на стежині до крамнички, проросло зерно соняшника. Це була для нас особлива рослина, багатьом нагадувала рідну хату. Для мене це був символ України. Насіння такого у нас не було, хтось із обслуги або наглядачів випадково посіяв. Обгородили, щоб ненароком не затоптали. Виріс сонях великий, товстий, підгодовували кінським кізком, голубиним пометом, розметеним на воді, підв’язали. На осінь сонях схилив велику голову, важке товсте коло з насінням, ніхто не наважився ламати, а піклувалися про цю рослину майже всі в’язні” [11, 103].

Зображене письменницею драматичне становище українців, від яких відібрано отчу землю, перейняте вибуховою думкою. Адже авторка усвідомлює високе призначення людей сильних духом, тих, які опинились на чужині, в становищі уполітованих. Не виключаємо й захисної функції образу соняшника змучена жакливою реальністю психіка тулилася до романтичних, ідеальних речей, іноді химерних видінь або снів.

Серед картин сновидінь, яких чимало в “Романі про добру людину”, виділимо розлого поданий сон Стецька Ступалки. За допомогою сновидінь Емма Андієвська вводить нас до глибин підсвідомості персонажа, тонко розкриваючи його внутрішній світ. Відповідно до невірної свідомості п’янички Стецька, його світосприймання та акцентованого світорозуміння у його сні-видінні химерно поєднуються знакові і побутові образи, його мешканці, Київ, Самарканд, човен, вареники, сметана, риба, пиріжки з м’ясом, налисники, печеня, що передають напрямок прагнень і рівень потреб персонажа. Не уникаючи іронічних штрихів, письменниця здебільшого делікатно пише про своїх героїв, у тім числі й про Стецька. Останнього важко віднести до ідеальних персонажів, але позиція Емми Андієвської гуманістична, оперта на цінності, вироблені українським народом упродовж віків.

“Роман про добру людину” – це, за зізнанням Емми Андієвської, “поема про українську людину, затоптувану, якій нема ніде місця, скрізь вона тільки ходить і вибачається за те, що вона ще існує на цій землі. А я змалечку була на боці скривджених. У моєму полі зору були тільки найбільш кривджені українці. Тому я так прикипіла серцем до українського...” [4]. До речі, у листі до автора

цих рядків Емма Андієвська назвала свій роман “піснею про український народ, про його велич і незвичайність” [1]. Однак для неї не існує кращих чи гірших народів, лише кожен має різновеликих своїх представників, кожен з яких по-різному веде свою лінію життя чи то на Батьківщині, чи поза її межами. Письменниця стверджує: “Нема народу, який не мав би свого Ірода; навіть в родині це – скільки завгодно, а що ж казати про цілий народ?” [7]. Своєрідним українським Іродом у романі введено Юхима Котельникова, запроданця, вбивцю, який вірою і правдою служить можновладцям, неприятелям, видаючи їм на поталу своїх співвітчизників-таборян. Щоправда, він себе до них не зараховує. “Хіба він, Юхим, будь-коли належав би до цих безпросвітних кретинів, названих українцями? – думає він про себе. - Що він мав із ними спільного? Лише те, що послуговувався їхньою мовою, приреченою на знищення? Хіба він не був створений на імперську скалу, для всього світу, а не для якогось смердючого загумінку, придатного лише на вбиральню старшому братові, звідки його хлібодавці своєчасно вирвали?” [3, 198]. На Котельникова схожий слідчий Аркадій Сук, в авторській характеристиці якого так багато гіркої іронії й одвертого осуду. Він мучив арештованих сповіддю (вона була скоріше антисповіддю) про свою доброту і справедливість, проціджував їм зуби, трощив суглоби, чобітьми відбивав нутрощі – “задля добра самих арештованих”. Особливо жорстоким він був до інтелектуалів, людей високої думки й духу. У ряду негативних типів бачимо й своєрідного Іуду – Дюрченка-Ракіса. Про нього авторка пише з відвертою відразою, бо він належить до потвор, що “визнають єдину національність – зло. Бо ж вони скрізь однакові, їхні ідеї чи їхня батьківщина – це їхня шкура й кишки...” [3, 43]. До них належить і Ріточка Бурундяй, така собі біблійна Даліла або чекістка Майя, зображена талановитим пером Миколи Хвильового в повісті “Санаторійна зона”. Короткими й точними деталями письменниця розкриває сутність жінки-потвори, на яку прирікала тоталітарна система не одну риточку. Звісно, умови табірної життя загострювали взаємини між людьми, не залишали жодної можливості приховати зло у власній душі. Проте вони певним чином загартовували добродійство. Щоправда, персонажі роману нерідко впадають у відчай, бо не знаходять для себе іншого опору, окрім прихистка власної душі.

Емма Андієвська гранично чітко розуміє взаємодію між вірою, добром та красою. Для неї завжди вагомо звучить та істина, яка є нормою для моральної оцінки людського буття. Вона постійно шукає вододіл поміж правдою і кривдою, злом і гріхом, великим і мізерним, миттю і вічністю, показує життя в світлі й затінку. “Чому ж тоді на світі аж стільки кривди? – словами Дмитрика запитує Емма Андієвська й прагне відповісти його ж устами, коли герой стоїть на порозі нового життя, що обіцяє волю, - Йде в світ починати зовсім нове

життя, - нести людям добро, без якого не рухається світ, і мати відвагу вмирати за це добро” [3, 269].

Суворий час не спромігся знищити добрих начал людської душі. На сторінках роману бачимо, як людське начало бере гору над тваринними інстинктами. Можемо з певністю сказати, що художній концепції авторки не чужий вислів Іммануїла Канта – “відкривати людське в людині”. Утвердженню своєї гуманістичної позиції письменниця підпорядкувала весь комплекс художніх засобів, щоб досягнути найціннішої якості свого твору – художньої правди, умовами народження якої були таланти Емми Андієвської і свобода творчості, за яку заплачено тривалою розлукою з Батьківщиною.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Лист Емми Андієвської до автора статті від 18 березня 2002 року (зберігається у приватному архіві).
2. Лист Емми Андієвської до автора статті від 27 січня 2002 року (зберігається у приватному архіві).
3. Андієвська Е. Роман про добру людину. – Київ: “Орій”, 1993. – 270 с.
4. Тарнашинська Л. Емма Андієвська: “Неправда, що людина не має вибору. Вона його має повсякчас” // День. - №17. – 30.01.1999.
5. Коптілов В. До ювілею Емми Андієвської. Космічна енергія віршу. – Соборність, №1 – Мюнхен, 2001.
6. Гордасевич Г. Роман про добро і зло // Вітчизна. – 1997. - №1-2.
7. Лист Емми Андієвської до автора статті від 22 серпня 2002 року (зберігається у приватному архіві).
8. Довженко О.П. Арсенал. Земля. Повість полум’яних літ: Кіноповісті / Упорядкування К.Т.Кутковця. – Львів: Каменярь, 1982. – 183 с.
9. Марко В. І зойкнуло слово... Голод і література // Благовісник праці. Науковий збірник на пошану академіка Миколи Мушинки / Укладання, редакція та передмова: Микола Зимомря. – Ужгород - Пряшів, 1998.
10. Марко В. Художня концепція людини і стиль: закономірності взаємодії (на матеріалі сучасної української прози) / Автореф. дис. д-ра філолог. наук. – К., 1992.
11. Куценко Г. Дякую тюрмі. Спогади і документи. – К.: Просвіта, 1998.
12. Мифы народов мира / За редакцією С.Токарева. – Том 2. – М.: Советская энциклопедия, 1987.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Зимомря Іван Миколайович – аспірант кафедри української літератури Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.
Наукові інтереси: українська література ХХ століття.
Стаття надійшла до редакції 15.1.03.

УКРАЇНСЬКА ПОЕЗІЯ: МІКРОКЛІМАТ ДІАСПОРИ

Микола ЗИМОМРЯ (Дрогобич)

Розглядаються основні напрямки розвитку сучасної української поезії на теренах Польщі.

Main trends of the development of modern Ukrainian poetry in Poland are viewed in the article.

Час – то дивна категорія: ніхто, либонь, не знає, хто його поганяє. Може, тому Остап Лапський – ген-ген давно – ствердив для юних: “Ніхто не спинить часу плину, За липнем серпень, вересень бреде...” [1, 159]. Звісно, нині поети так не пишуть, бо дбають про інші загальники. Ось, приміром, Емма Андієвська з Мюнхена, Ілько Галайда з Пряшева, Тадей Карабович з Голи: три українські митці несуть Слово з трьох різних держав, аби по-своєму виказати значущі факти сьогодення, а з ними – драматизм доби. Хоч і перебільшувати нема потреби, бо ж кожна людська трагедія містить різні, радше – неоднакові візерунки знаку біди... Ось як Емма Андієвська художньо осмислює її “мікроклімат”:

*І бідолашній...
З яблуком, що літав круг нього,
Залишається єдиним свідком
ті Загиблих цивілізацій [2, 7].*

Читача, який мислить незвично, особливо хвилює: полишився **один** свідок, і він порятує – в сенсі Богдана-Ігоря Антонича – “пісню про незнищенність матері”. Чому? Бо неможинне розуміння істини крізь призму одноособового свідчення резонує, опираючись на життєвий досвід, естетичний смак, а ще – на слід історичної пам’яті.

*В сей час жорстокий –
у нас камінний спокій,
камінна в нас печаль,
бо і сльоза камінна,
бо і душа руїнна, –*

запевняє Ілля Галайда на сторінках щойно виданої збірки “Тривогами дорога стелиться” [3, 60].

Рядки перших трьох зацитованих тут авторів – Остапа Папського, Емми Андієвської та Ілька Галайди — увиразнюють багаторозмірність вражень, віднайдених, пережитих і осмислених адже за плечима вони полишили “ритми сімдесятої весни”... Натомість Тадей Карабович, сказати б, чує їхній характер,

себто сутність епохи 70-х, бо за тої доби – на зламі 70-х – початку 80-х рр. – судилося відбутися першим пробам пера. Хто спонукав молодого уродженця Холмщини започаткувати літературну творчість мовою Міцкевича, а невдовзі – буквально випекти Шевченковою оте розважливо відважне:

*І Батьківщини учився я днями,
і доріг до правди напам'ять
й пташиної мови
і шепоту зілля шукати” [4, 4].*

Зрозуміло, довкруг не гуляв глухий вітер; у самотньому українському “провулку” лунали мовою Кобзаря сольні голоси Остапа Лапського, Якова Гудемчука, Мілі Лучак, Ольги Петик, Павла Стефанівського, Івана Златокуцра, Івана Киризюка, Юрія Гаврилюка, Юрія Трачука, Миколи Слабака... Всі названі тут літератори спричинились у тій чи іншій мірі до з’яви на теренах Польщі животворного поетичного острівця, що мав своє рельєфне окреслення на карті духовних змагань українського народу загалом. Варто підкреслити той помітний факт, що всі вони – автори окремих книжкових видань, які ще й досі чекають на об’єктивний аналітичний розгляд, заслуговуючи, як на мене, позитивної оцінки. Ні, не веду бесіду про те, аби однаковим ключем розкривати письменницьке начало усіх – згаданих у контекстуальному річищі – носіїв української поезії в Польщі. Вони – представники різних поколінь, художніх уподобань, неоднакових можливостей і творчих обдарувань. Що їх єднає, так це джерела для плодотворного натхнення, органічна прив’язаність до священних місць України. Побіля цих джерел нуртують поетичні поривання Тадея Карабовича, творця промовистого художнього документу – поеми “Атлантида”/1989/. Твір вражає пафосом заперечення **якості** – “поезія вже не запахне підковою ані чебрецем”; “і відречеться одна жінка вишиваного рушника...”; “...висушити не зумієш Йордану перед здобуттям Єрихону” тощо [5].

І все ж твердження Карабовича шляхетні, бо, як слушно зауважила Елеонора Соловей, авторка цінної монографічної праці “Українська філософська лірика” /Київ, 1998/, “у відповідному висвітленні постає для поета Україна, не така вже й далека в просторі, але відібрана ще до народження зі сліпої волі тих же таки історичних катаклізмів [6]. Так, близькою постає в уяві поета Україна, а з нею – і земля ілюзорного Ельдорадо:

*Моя Україна
зовсім не моя...*

Мотиви такої епатації, хоч і не містять наскрізної новизни, приваблюють зумисним заземленням справжніх цінностей чи художніх стереотипів, коли сприйняття конкретної реальної картини може спричинити химерний образ,

однак насичений новою емоційною парадигмою на кшталт: “Україна наснилась мені...” Будьмо певні: той сон солодкий, як чиста сльозинка нареченої; хто не знає, що виплакані очі мають неозорий виднокіл! Наш поет тут — лишень маленька ланка між Всевишнім і улюбленим, вимріяним краєм. На жаль, упослідженим, покривдженим злими силами, дужчими, аніж краса України. Звідси — поеті в біль, а нерідко — неопалима печаль з розпачем: “Деся тільки наша присутність... і кукіль мого народу у винограднику Господа меркне” [7, 6]. До слова, Тадей Карабович саме на сторінках цієї збірки засобом візії заперечення увиразнює первинність власного комплексу “Я-особи”, підкреслює власну повноцінність, так співзвучну молодості – передумови життя, перспективи будучності. Адже вона спирається на власні сили (згадаймо в Павла Тичини:

*Молодий я, молодий,
Повний сили та відваги.
Гей, життя, виходь на бій –
Пожартуєм для розваги!*

Тут нема місця конформізму, відсутнє так зване фаустівське начало, бо “людина живе, як спалах”.

Аналіз творів Тадея Карабовича, які містяться в поетичних книжках “Кличу тебе як ластівку”, “Біля вогню” (Варшава, 1991), “Два листи ночі” та одномомнику “Вибрані поезії” (Білосток, 2001. – 321 с.), свідчить про внутрішню **конфліктність**, що проступає з його лірики. Щоправда, не завжди вона продиктована **логікою** психологічної рефлексії “заглядання в образ” (“...нагота наших тіл подобається хрестам придорожнім”; “... і дятел кував дупло в стовбурі хреста”; “...і повернення неможливе під неціловані хрести” – “Два листи до ночі”). В аналогічних твердженнях поетова думка млява, бо орієнтована виключно на емоційну насиченість (образ хреста), що нагадує радше примітивний жест, аніж психологічно вмотивоване дійство, своєрідне “вслухання” в стан душі. Однак у переважній більшості верлібрів авторові вдалося щасливо уникнути оголеної декларативності, а відтак – явити читачеві самодостатні, сповнені медитативністю, концептуально завершені словесні характеристики. Вони переконливо вкраплені в канву таких віршованих строф, які служать ґрунтом для художньо-філософських, як правило, лаконічних формулювань інтимно-особистісного покрою (“Тотожність”: “...твое тіло як пристань солодка”; “Проща”: “...ніч затуляла наші поцілунки та обійми”; “Деркачі”: “...світи замовкли і тихо даються з пустелі... а яблука осінні падають у траву й лякають притихлих деркачів”; “Краплі дощу”: “...мандрую в гущавину твоїх замріяних очей” тощо). А окремі приклади з поетичного письма Тадея Карабовича можна б назвати не тільки творчими знахідками, а правдивими

малюнками, вирваними з образного оточення, казкового довкілля; психологізм, емоційність, кольористика, пластика – все це ілюструє хист поета та його спроможність шукати й віднаходити свої знаменники для вияву навколишнього світу. Ось кілька картинок зі збірки “Два листи до ночі”:

*Там де ніч сміялася
та стукала у відчинені двері
де кували таємні зозулі
а чорні вікна світилися навстіж
немає повернення
немає повернення [7, 28]*

*Майнула осінь в мряці ночі
усміхнулася
двері відчинила навстіж
і замкнула за собою ключем... [7, 34]*

Палітра поетового мислення відкрита, заснована на вірі в добрі людські начала, поміж якими в часі й просторі завжди присутня одна “надтема” – краса життя. Вона проступає, коли мовиться про Україну, її ошатну перлину – Лемковину, уславлену генієм Никифора (“...життя неймовірно кольорове, як у картинах майстра Никифора”) “Кличу тебе як ластівку, коли точиться бесіда про важкі долі рідного народу – тут і там... Для автора поеми “Атлантида” краса – це і “крихкі фрагменти намиста роду”, і “журавлі перед прощеною”, одне слово, той світ, “де розквітає поезія самотньою спрагою повернення...” Поділяємо думку Богдана Бойчука про те, що поезія Тадея Карабовича “визначається оригінальною метафорикою та інтроспекцією в буття часове й позачасове”. Однак слід наголосити: кожний такий прорив, як осмислене **повернення** до заповітної Атлантиди, що видається втраченою – та тільки не для серця – ойкуменою, породжує невтишимий біль, котрий єднає, власне, часове й позачасове в одну цільну сполуку. За словами Івана Дзюби, біль Василя Стуса був “болем очуження”, що уособлював весь трагізм поетової віри в істинну Україну. На таке трактування цього виміру звернув увагу Микола Ільницький. Зрозуміло, визначальним постає тут не пафос, а присуд, суголосний Христовому розп’яттю... Тонка спостережливість розрахована на розуміння конкретики деталей, історичних реалій, фольклорної символіки, власне, на глибинне прочитання олюдної природи, яку супроводжує оте цютливе – “коні не винні”... Либонь, тому в нашого поета так часто грають “журавлі над октавою”, бо він відає: ще

*молитимуться журавлі
прозорі у фіолеті сповіді...”
/”Сповідь”/.*

Тадей Карабович сягнув віку, коли майстерність – знак життєвого й художнього досвіду – слід поглиблювати й утверджувати в щоденних змаганнях зі словом. І він уміє змагатися й заглиблюватися “в себе”, виказуючи однозначне ставлення до співрозмовника (“... на долонях твоїх залишиться шлях буднів і свят...”; “коли прийдеш до мене, я дам тобі яблуко, як вічний гріх...”; “...не боюся кохання весни, через негоду прийду до тебе”; “трав останні покоси й нахили погоди в осінь, і рос шnurки на світанку – благословенні будьте...”). З цього погляду заслуговує на увагу його перекладацька діяльність [8], яку оцінюємо високо й розглядаємо її плідотворність крізь призму міжнародних літературних взаємодій загалом і українсько-польських – зокрема [9]. На щастя, уродженцю Холмщини є з кого брати приклад, змагаючись з Богданом Лепким, Флоріаном Неуважним, Остапом Лапським, Ольгою Петик, Василем Назаруком та багатьма іншими активними інтерпретаторами українського слова в Польщі. Звідси напрошується побажання щодо доцільного видання наступного однотомника, що містив би значний перекладацький ужинок Тадея Карабовича, без сумніву, чільного перекладача, знавця й дослідника українського письменства.

А недоліки? Про це важливо також вести розмову, бо ж не все, що вийшло з-під пера Тадея Карабовича, має однакову художню вартість. Аби не зловживати увагою читача, якому радимо пізнати поетові “думки наррозхрист”, увиразнимо радше пораду, аніж критичне зауваження. Як відомо, процес експериментування не знає меж, а тому слід письменнику-інтелектуалу перейнятися уболіванням за мовне розмаїття, метафоричну стислість, синтез естетичних оцінок, що засвідчувало б незмінне вміння й готовність художньо мислити й говорити людям, насамперед, “про головне”. А це – високе мистецтво; про його сутність Іван Франко висловив цікаву думку в аналітичній статті “Шевченко в німецькій одязі”, зіставляючи красу Шевченкових – “наскрізь національних і своєрідних творів” – з тогочасними німецькомовними перекладами: “Незвичайна простота Шевченкового вислову, його мальовничість та натуральність ваблять перекладача, але разом доводять його до розпуки, коли він хоче своїм перекладом передати ... враження, яке робить оригінал [10, 189].

Будьмо певні: зацитоване твердження автора ушлявленого твору “Мойсей” близьке Тадею Карабовичу, який давно самовизначився в розумінні естетичних декларацій і передусім – художнього письма [11], зримо збагачуючи самобутній материк української поезії. Щойно виданий однотомник “Вибраних поезій” є добрим знаком: за врожайної пори Тадей Карабович впише в історію української літератури ще багато помітних творів, оригінальних поетикою й незвичайних виявом змісту.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Гомін. Літературна антологія.– Варшава, 1964.
2. Андівська Е. Атракціони з орбітами й без. – Львів, 2000.
3. Галайда І. Тривогами дорога стелиться.– Пряшів, 2001.
4. Карабович Т. Вологість землі.– Варшава, 1986.
5. Зимомря М. Поклик Атлантиди//Карпатський край.– Ужгород, 1994.–№ 7–12.– С.90; М.Зимомря. Доля Лемківщини в поезії Тадея Карабовича//Дукля-Пряшів, 1994.– № 6.– С.73–74.
6. І.Е.Соловей. Між мовчанням і словом // Тадей Карабович. Вибрані поезії. – Білосток, 2001. – С. 8–9; пор.: М.Ільницький. Ключем метафори відімкнечі вуста... Поезія Ігоря Калинця. – Париж-Львів-Цвікау, 2001. – С. 138; М. Зимомря. Ошатний світ її лемківських порогів // Ольга Петик. Лемківські пороги. — Париж-Львів-Цвікау, 2002.–С. 7.
7. Карабович Т. Два листи до ночі.– Білосток, 1999.
8. Т.Karabowicz. Po tamtej stronie deszczu. Poezja ukrainska. Lublin 1998; Ihor Kaly nec. Karpat lub księga z Posejja. Warszawa 1999; Roman Babowa. Oblaskawianie nocy. Bialystok 1999; Marija Revakowicz. Zieloni dach. Bialystok 1999; Josyp Straciuk. Po tamzej stronie ciszy. Bialstok 2000.
9. M. Zymomrya. Elementy kolorytu ukrainskiego w literaturze polskiej// A. Szczepanek/ red./ Polonistyka, t. 1, Studia Baltickie. Koszalin 1998, s. 105 – 120.
10. І. Франко. Зібрання творів у п'ятдесяти томах. – Т. 35. – Київ, 1982.
11. Г. Дуць-Файфер. Літературна творчість українців у Польщі після другої світової війни//Славія орієнталіс, 1996, ч.2, Т. XIV.– С.203–220; О.Веретюк. Українське літературне життя у міжвоєнній Польщі.– Тернопіль, 2001.– С.105.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Зимомря Микола Іванович – доктор філологічних наук, професор Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка та Балтійської вищої школи гуманістичної в Кошаліні (Польща).

Наукові інтереси: українська література у взаєминах з європейськими літературами, перекладознавство.

Стаття надійшла до редакції 13.1.03.

“ЧЕХОВСЬКИЙ” ТИП ДРАМАТИЧНОЇ ГЕРОЇНИ У П’ЄСІ МАРКА КРОПИВНИЦЬКОГО “ОЛЕСЯ”

Любов ЗУБАК (Кіровоград)

У статті здійснюється спроба дослідити нові риси драматургійної поетики на рівні образів, сюжету, конфлікту в одній із малодосліджених п’єс Марка Кропивницького “Олеся”.

The article presents the attempt to study the new features of the drama poetics on the level of images, plot, conflict in one of the less studied of Marko Kropyvnytskiy’s plays “Olesya” .

Останнім часом увага наших літературознавців головним чином прикута до періоду модернізму в українській літературі. Масштабність досліджень, незчисленна кількість публікацій дають підстави говорити навіть про таку собі “моду на модернізм”. З одного боку, посилений інтерес до цього художнього методу цілком зрозумілий. Добре відомо, що донедавна більшість модерністських течій були зараховані до “буржуазно-націоналістичних” і тим позбавлені ґрунтового вивчення. Водночас дослідження модернізму дає великі можливості для “сучасного естетичного й загальнокультурного пізнання нашої національної самобутності чи – у зворотньому світлі – національної меншовартості” [8, 25]. Проте з іншого боку, все помітнішою стає тенденція до відвертої дихтоманії “народництво – модернізм” (див., наприклад: Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. – К., 1999; Москалець К. Людина на крижині. Літературна критика та есеїстика. – К., 1999), з якою важко погодитись. Більше того, абсолютизуючи поняття “боротьба напрямків”, деякі дослідники вважають народництво гальмівним чинником у подальшому розвитку вітчизняної літератури. Ця теза покладена і в основу статті “Народництво” у “Літературознавчому словнику-довіднику”, де неодноразово наголошується, що народництво “перетворилося на неадекватну новим історичним обставинам гальмівну силу на шляху відродження нації та творчих пошуків письменства” [6, 492]. Думається, таке твердження є не просто перебільшеним, але й не коректним щодо великих імен – І. Нечуя-Левицького, П. Мирного, І. Франка, корифеїв нашого театру М. Старицького, М. Кропивницького, І. Карпенка-Карого та багатьох інших.

Подібне протиставлення завдає непоправної шкоди розумінню літературного процесу в його в цілісності і єдності з іншими культурологічними факторами, призводить до штучного поділу української літератури на низькопробну (народницьку) і мистецьки вартісну (модерністичну),

підриваючи тим загальні основи української національно-культурної автономності. Насправді ж, як у збереженні національної самобутності, так і в засобах оформлення художнього матеріалу, письменники ХХ ст. багато чим зобов'язані своїм попередникам – майстрам реалістичного письма.

У статті “Народництво – позитивізм – модернізм” В. Моренець доводить, що при осмисленні літературного процесу треба вести мову (як це, приміром, робиться у польському літературознавстві) не про протистояння народництва й модернізму, а про “еволюційну опозицію “позитивізм/модернізм” [7, 35]. В унісон йому твердить й І. Денисюк, наголошуючи на “мирному” вrostанні (чи переростанні) реалізму в модернізм” і на тому, “що не на екстремах, а завдяки синкретизму напрямків – старого традиційно-національного й нового з його пошуками справді ефективної, а не лише модної модерної технології, з'являлися кращі художні твори” [1, 16].

В принципі, думки про поступальний розвиток літератури і неприпустимість використання соціологічного терміну “літературне народництво” в значенні літературознавчого не такі вже й нові. Їх висловив ще в кінці ХІХ ст. І. Франко [9]. Згодом, у 30-х рр. ХХ ст., великої уваги цій проблемі приділяв Г. Костюк (див., наприклад, Костюк Г. Панас Мирний (життя і творчість). Критично-біографічний нарис з додатком статті про І. Білика. – Харків: “Література і мистецтво”, 1931.). На сьогодні вона знову набула своєї гостроти й актуальності.

Модерністські тенденції в літературі ХХ ст., без сумніву, своїм корінням сягають глибин “психологічного реалізму” 70-90 рр. ХІХ ст., як зазначає Г. Ключек, “високоякісний модернізм (на відміну від спекулятивного модернізму) є продуктом високоякісного реалізму” [4, 22]. Згадати тут хоча б таку багату на художні здобутки повість П. Мирного “Лихі люди”, етюди “поета зору”, “кольориста” І. Нечуя-Левицького “Вечір на Владимирській горі” та “Апокаліптична картина в Києві” з їх яскравою імпресіоністичною виражальністю чи драму неоромантичного зразка “Сава Чалий” І. Карпенка-Карого, не кажучи вже про художнє еспериментаторство І. Франка.

Значною мірою за десять років свого існування еволюціонував і театр корифеїв: “У своїх найвищих досягненнях корифеї виривалися за межі побутово-етнографічного театру. Як актори, вони домагалися такого проникнення у психологію персонажа, у сфери їхньої підсвідомості, що ставало незаперечним – це прорив до нового театру – театру майбутнього” [4, 22]. Ці зміни вимагали і відповідного репертуару. В останнє десятиліття ХІХ ст. було зроблено помітний крок до психологізації української драматургії, що яскраво виявилось насамперед у творчості І. Карпенка-Карого і певною мірою М. Кропивницького.

До творів, позначених якісно новими мистецькими рисами, відноситься драма “Олеся”, написана Кропивницьким у 1891 р. і опублікована в збірнику його творів у 1895 р. В системі романтично-побутового, видовищного “театрального театру” драматурга ця п’еса займає окремішне місце. Як відомо, глибокий знавець сцени, Кропивницький на перше місце ставив видовищність, яскраву сценічність своїх вистав, поступаючись іноді такою рисою, як психологізм. Проте в “Олесі” свідомо чи несвідомо письменник відходить від свого головного принципу і створює драму нового типу, своєрідність якої полягає в епізоді (чи точніше, ліризації) драматизму, що надає їй романічних ознак.

Нагадаємо, для класичного, “аристотелівського” зразка драми характерні яскраво виражений центральний конфлікт, прямі зіткнення героїв-антиподів у зв’язку з певною подією, яка сюжетно організовує п’есу і творить боротьбу-інтригу. Під кінець XIX ст. заявляє про себе новий вид драматичного мистецтва, коли конфлікт переноситься у внутрішнє життя героїв, а події відходять на задній план і стають лише частковістю у загальній канві життя героїв. Вид такої “безсюжетної”, “безподієвої” ліричної драми, яка найяскравіше представлена у творчості А.П.Чехова, часто називають “чеховським”.

Проводячи паралелі між “Олеся” і драматургією Чехова, маємо на увазі не літературні запозичення чи перегуки мотивів і образів, а їх певну художньо-типологічну спільність. Загалом п’еса Кропивницького стала вислідом тих внутрішніх процесів, які відбувалися в українській драматургії кінця XIX ст., – послаблення зовнішньо-декоративних елементів, зникнення мелодраматичних ефектів, натомість – поглиблення психологізму, посилення ліричного струменя.

На відміну від п’ес, написаних Кропивницьким у 80-х рр., де серцевину і смисл твору складають напружені драматичні колізії, що “працюють” на розв’язання центрального конфлікту, в “Олесі” бачимо повсякденний, без особливих перипетій плін життя родини розбагатілих селян Балтизів, які мешкають у придбаному з торгів за півціни маєтку свого колишнього пана Леоніда Петровича Загриви: підприємливого і хитрого, але без достатньої освіти господаря Кіндрата Антоновича, його дружини Лукерії Степанівни, затурканой, приниженої постійними зрадами свого чоловіка жінки, і їх доньки-одиначки, освіченої і чесної дівчини Олесі. Нічого особливого і суттєвого, на перший погляд, в їхньому житті не відбувається. Вони зайняті звичними буденними справами: міняють і “виховують” слуг, відзначають черговий день народження господаря, ведуть розмови один з одним і своїми знайомими, батько готується придбати з аукціону ще й меблі Загриви, мати підбирає вигідну партію для своєї доньки, а Олеся перебуває у полоні мрій про продовження освіти і ніяк не може прикласти себе до якогось конкретного діла.

Проте таке життя не задовольняє дівчину. Вона постає перед нами у болісних пошуках, намаганнях знайти себе в житті, що виявляється насамперед у її роздумах, сумнівах, сподіваннях і значно меншою мірою у вчинках. Це й надає образу головної героїні особливого ліричного забарвлення.

Олесі замало тих знань, які вона отримала в школі, до того ж досить престижній, бо батько якось наголосив, що й “у тисячу карбованців не вбереш всієї [Олесиної] науки”. Дівчину постійно пригнічує “брак освічення”. Це, на її думку, заважає “дати розвій і напрямок” думці, а отже – розібратися у складнощах життя. У відчаї вона вигукує: “Краще не знати нічого, ніж мало знати!” [5, 391]. (Далі, посилаючись на це видання, вказуватимемо номер сторінки).

Для Олесі важливо пізнати, зрозуміти себе саму, тому зануреність у власний внутрішній світ є для неї звичним станом: “Це вже звісно, що я дурочка, а ти умочка, – говорить вона своїй приятельці Марфі Варфоломеївні. – Тільки що ця дурочка так глибоко заглядає собі в душу, що умочці і не вбачається” [393]. На відміну від близьких їй людей, насамперед матері, примітивної, морально понівеченої жінки, подруги Марфи, яка живе єдиним бажанням – вигідно вийти заміж, Олеся прагне жити задля певної мети, бо “що то за життя – без цілі, без напрямку?” [5, 390], хоча не завжди може чітко визначити її для себе.

Дівчина любить гострі дискусійні розмови (“Пожалуйста, окрикуйте мене!”), проте у своєму середовищі вона не може знайти їх: “Хіба ж не скучно з вами? От кавалери! Один похнюпа, другий тютій...” [379]. Внутрішній примітивізм цих людей вражає її до глибини душі. Саме через це, а не через різницю соціальних статусів, вона відмовляє у шлюбі Нихвонту Варфоломейовичу. Життя біля “гладущиків зі сметаною”, “перед дзеркалом” або за “гаданням на червоного короля” не для Олесі. Її розум, душа прагнуть більшого, і вона не боїться “виявляти його голосно”, що призводить до нових непорозумінь з оточенням. Стає все очевиднішим, що Олеся не вписується в загально визнані життєві рамки. Для таких чутливих, вразливих натур, як вона, обивательський спокій не може принести щастя, тому в ній постійно живе біль незадоволених бажань і власної нереалізованості.

Постійне “копання” в собі, заглибленість у складні життєві процеси роблять Олесю малозрозумілою або й зовсім незрозумілою для оточення. Мати називає її “неприкаяною”, “пришелепуватою”, Марфа – “пустомелею” і “фантазьоркою”.

Все це породжує складні психологічні стани, часто близькі до депресивних: “Коли ж тут раптом обхопить, мов перевеслом, інша глумлива та зла думка, і ніби зазирає тобі в вічі, і допитує: “А далі ж що? Наробишся й ти до втоми, а далі ж що?...” Під впливом цієї невідчепної болячки я немов умліваю, опадають

руки, і в голові метушиться!...” [391]. Не завжди адекватною є й поведінка Олесі: то вона відмовляється допомогти матері (“А ваші наймички що робитимуть, як я їхню роботу візьму на себе? [416]”), а то кидається нянчити дітей першої-ліпшої робітниці, то самотньо блукає в полі, а то раптом вибухне гучним реготом. Цю нову рису психологізму для української драматургії кінця XIX ст. точно схарактеризувала Л.Мороз: “Міра активності персонажа залежить уже не від його соціальної визначеності чи індивідуальних особливостей характеру, а від душевного стану, від настрою” [2, 394]. У свою чергу поглиблений ліризм образу головної героїні зближує п’єсу Кропивницького з чеховською драмою.

Єдина близька по духу Олесі натура – рибалка Влас, “скажений” і “запарений”, як і вона. Цей бідний сільський хлопець вабить її своєю внутрішньою красою, що виявляється навіть у таких, здавалось би, звичайних, буденних речах, як закинути вудочку у воду. “Ти митець!” – захоплено говорить вона, спостерігаючи за його рухами. Намагається зрозуміти мову Власової душі, глибоко заховану в його сумній пісні.

Водночас характер Олесі складний і суперечливий. З одного боку, вона сильна, непересічна особистість, з іншого – часто не знаходячи виходу з ситуації, впадає у відчай, звідки і натяки на самогубство. При всій своїй душевній витонченості так і не змогла зрозуміти глибокого Власового почуття. Не завжди однозначними виявляються і її почуття до батьків.

Досить непростим у творі є й образ Кіндрата Балтиза. Колишній “мужик”, потім управляючий у пана Загриви, він зумів скористатися моментом, заволодіти землями свого колишнього господаря і за якихось двадцять з лишком років зробився “чуть ли не першим богачом в уезді”. Але незважаючи на те, що у своєму прагненні розбагатіти (можливо, точніше – вибратися із злиднів) Балтиз керується принципом “мета виправдовує засоби”, його невсипуща працьовитість, точний розрахунок і вміння проявити ініціативу не можуть не викликати симпатій. “Хіба ж то безсовісно, що я не досипав ночей, недоїдав шматка хліба та все працював, щоб себе і сім’ю свою зарятувати від злиднів? А то не безсовісно, що ви батьківщину програвали в карти та жбурляли тисячі на всякі дурниці та ветребеньки?” – гнівно відповідає він на звинувачення Загриви.

Та все ж брак освіти й ігнорування будь-якого культурного росту даються знаки: він грубий, а то й жорстокий у поводженні з дружиною, не розділяє прагнень доньки, часто діє хитрістю і підступністю. Хоча поряд з цим вміє тверезо оцінити ситуацію, виявити розсудливість і виваженість, намагається зрозуміти в тому, що діється навколо. Чого тільки варті його думки про людську колотнечу і про влаштованість цього світу: “Що було вчора, того сьогодні не буде; а завтра вже не буде того, що було сьогодні. Так і думки

чоловічі, вони щодень міняються. Світ іде все вперед, і народ вперед посувається. І кожна людина, у котрої не вовною голова набита, щоб не зостатись у дурнях, мусить потрапляти за гуртовим розумом. І хто прозива те, що сьогодні мимо рота пливло, – завтра вже того не здожене, бо завтра вже буде завтрашнє”[380].

Добре відчуваючи своє нове становище, Балтиз все ж не втратив через багатство здорового глузду, не позбувся свого трудового коріння. На репліку Леоніда Петровича Загриви “Да, все на свете пустяки, кроме рубля” він з гідністю відповідає: “Ні, не все! Вам, господам дворянам, вірші, а нам кривава праця. У вас чини, ордена, і за вас увесь ваш рід заступиться, і, аби ваша хіть, то і в люде вас витягнуть, і чинів понадають. . . А за нас тільки господь милосердний, далі нам і нікуди! А що ви кажете про руб, так то така сила, без котрої ніхто не проживе” [427].

Прикметно, що для образу Балтиза, як і Олесі, визначальними є не конкурентна боротьба, не тільки дії і вчинки, але значною мірою думки і розмірковування.

Проте дія у п’єсі не зникає повністю і все ж хоч повільно, але розвивається. Вона пов’язана головним чином з приїздом до маєтку Кіндрата Балтиза колишнього його пана Леоніда Петровича Загриви, який, промотавши по Петербургах усі свої збереження, прибув, щоб продати батьківські меблі. Проте ця подія не є вузловим моментом, а тільки частковістю в загальному зображенні життя героїв. Більше того, вона виконує опосередковану функцію, щодо головної героїні, додаючи окремі штрихи до її образу і поглиблюючи ліризм. Олеся не бере безпосередньої участі у тому, що відбувається між її батьком і Загривою, а лише висловлює до цього своє ставлення.

Ситуація, коли пан живе у мужика та ще й з його ласки, викликає плітки та пересуди на селі. Це неабияк хвилює Олесю, вона намагається розібратися у своїх почуттях до батька і до того, що сталося. Дівчину пече сором за його поведінку, особливо коли вона згадує, що в дитинстві батько сам вчив її чинити так, як “совість проказуватиме”.

З приїздом Загриви безпосередньо пов’язана лише одна із сюжетних ліній у творі – Балтиз–Загрива. До то ж її важко назвати головною, паралельно повнокровно функціонують не менш важливі – Балтиз–Олеся, Олеся–Влас. Така сюжетна багатшаровість, що прямо залежить від розгортання і вирішення конфлікту, позбавляє п’єсу традиційного наростання подій до кульмінації.

Як уже зазначалось, в “Олесі” немає крайнього загострення суперечностей, що призводило б до прямого зіткнення протилежних сил. Проте це не означає, що в драмі зовсім відсутній суд над людьми, немає відмінностей між позитивними якостями людини і її недоліками, немає розуміння людської

поведінки як джерела добра і зла. Конфлікт тут виникає за рахунок гри думок, пристрастей, переживань героїв, часто “не виходячи” на поверхню.

Іноді драматично-конфліктні колізії набувають виразного “чеховського” звучання, адже полягають не в протиставленні вольової спрямованості різних сторін, а в об’єктивно існуючих протиріччях, перед якими індивідуальна воля безсила, іншими словами, йдеться про відсутність сил, які свідомо і цілеспрямовано чинять перепони людському щастю. Маємо на увазі стосунки Олесі і Власа. Глибоко в душі кохаючи одне одного, вони так і не змогли порозумітися. Хто винен, що Олеся не зрозуміла почуттів Власа, а він без будь-яких пояснень так швидко одружується з першою-ліпшою дівчиною? Ситуація складається ніби поза їх волею, і страждання виникають самі по собі.

Певною мірою об’єктивності у творі позначений і конфлікт двох “правд”: повної залежності людини від матеріальних цінностей і вільного людського почуття. Свою “правду” мають Кіндрат Балтиз (“Тепер справжній пан той, котрий має в кишені” [366]), Марфа Варфоломеївна, яка “вже скінчила ітоги і з марінням, і дурінням і перейшла на практичний ґрунт” [395], Нихвонт Варфоломейович зі своєю філософією: “Спитала його якось [Олеся]: “Що б ви, – кажу – робили, якби мали достатки?” – “Купив би, – каже – у городі дом”. – “А далі?” – “Віддав би його під квартири”. – “Та й тільки?” – “А потім зібрав би, – каже, – ще грошей та купив би і другий дом”. – “А далі, – кажу, – і третій?” А він мені на те: “Почему ж і не четвертий?.. – “А далі що? – питаю. “А що ж далі? – відмовив, усміхнувшись. І так гидко усміхнувся, аж мороз у мене поза шкурою пішов. Хіба ж це, Марфушо, життя?” [394–395].

Всі їх думки і прагнення зводяться до одного – аби більше придбати. Це насамперед стосується Кіндрата Балтиза. Заради примноження багатства він не гребував нічим, готовий був поступитися навіть своєю людською гідністю. Здобував собі майно ціною приниження і плазування: якщо треба було падати панові в ноги, падав. “Повзав і я перед вами, ну і виповзав...” – не приховує він своєї поведінки.

Зовсім іншу “правду” сповідує його донька. Найвища цінність для неї – внутрішня свобода, вільні почуття. Вона не терпить будь-яких обмежень, тому і мріяла свого часу про “вільну” професію акторки. Своє погляди має Олеся і на шлюб: “Ні, дівоча воля до шлюбу, а шлюб узяла – волю віддала” [385]. “Своєвольна!” – каже про неї мати.

Почуття людської гідності, самоповага – найприкметніші риси Олесі. Так само вона ставиться й до інших. “І вона така ж людина”, – заступається за наймичку перед матір’ю.

Поряд з Олесею в цій системі цінностей живе і Влас. Незважаючи на свою бідність і соціальний статус, він знає ціну своїй внутрішній незалежності і

відкрито заявляє: "У мене скажена натура: докору або косого погляду не стерплю; роботою хто попрікнув би – перервався б..." [408]. На запитання Олесі, чому він до них не найнявся, з такою ж гідністю відповідає: "Найнявся – продався, а я собі ціни не складу, та ще не так собі, як своїй волі" [407]. Хтозна, можливо, самодостатність, загострене почуття власної гідності, в однаковій мірі притаманні кожному з них, і стали на перепоні їхнього щастя.

Такий спосіб розгортання драматичного конфлікту певною мірою надає йому підтекстової функціональності. Прямо пов'язана з цим і функція діалогів, більшість з яких не рухає дію, а виступає засобом само- і взаємохарактеристики персонажів. Водночас спостерігаємо таку побудову діалогічного мовлення, коли почуття, переживання героїв не розкриваються, а навпаки, приховуються:

Олеся. А тобі як краще, щоб я мовчала чи щоб балакала?

Влас. Однаково.

Олеся. Через що?

Влас. Та годі-бо вам! Ондечки у вас кльнула.

Олеся. Ба, я щасливіша за тебе.

Влас. Це й без кльову звісно!

Олеся. Чим же я щаслива?

Влас. Та хоч би й тим, що коли б оце друга белькотала, то я давно б її прогнав.

Олеся. А мене шкода проганяти?

Влас. Тягніть-бо, тягніть!.. Е-е, бодай вас! Ви не тяміте, як підсікати, а ще беретесь вудити.

Тут майже кожна репліка Власа демонструє його намагання приховати свої справжні почуття до Олесі.

Новаторство Кропивницького-драматурга виявилось не лише на поетикальному, але й на змістовому рівні: вперше в українській літературі так гостро постала проблема шукання і відстоювання себе як людини, як жінки-особистості. А ліричні риси образу Олесі дають підстави говорити про неї як про "чеховський" тип драматичної героїні. І хоч у п'єсі простежується традиційне для того часу "уповання на освіту", що сьогодні чомусь все частіше звучить як докір реалістичній літературі, це аж ніяк не применшує її мистецької вартості.

У п'єсах Кропивницького 900-х рр., які він називав малюнками, тенденції до порушення традиційної архітекtonіки драми стають ще помітнішими.

Спостереження над художніми особливостями "Олесі" дозволяють не погодитися з тим, що драматург "залишився цілком і повністю в рамках старої системи, хоча й боляче відчував її присмерк" [3, 517]. Швидше має рацію Л.Мороз, коли стверджує, що "драматургійна спадщина Кропивницького є

своєрідним відображенням шляху драми як роду словесно-театрального мистецтва від традиційної до нової поетики ХХ ст.” [2, 392].

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Денисюк І. Кілька міркувань щодо висвітлення української літератури (з приводу сучасного підручника) // Слово і час. – 2002. – №5. – С.13 – 21.
2. Історія української літератури ХІХ століття: У 3 кн.: Навч. посібник / За ред. М.Т. Яценка. – К.: “Либідь”, 1997. – Кн.3.
3. Історія української літератури 70–90-х років ХІХ ст.: У 2 т.: Підр. для студентів філол. спец. вищих навч. закладів / За ред. О.Д. Гнідан. – К.: Логос, 1999. – Т.1.
4. Клочек Г. Про деякі закономірності переходу реалізму в модернізм (До опозиції: театр корифеїв – театр Леся Курбаса) // Наукові записки. – Серія: Філологічні науки. – Випуск 47. – Кіровоград, 2002. – С.18–23.
5. Кропивницький М. Вибрані твори. – К.: “Дніпро”, 1967.
6. Літературознавчий словник-довідник. – К.: Вид. центр “Академія”, 1997.
7. Моренець В. Народництво – позитивізм – модернізм // Слово і час. – 2000. – №1. – С.35 – 39.
8. Поліщук Я. Альтернативна історія літератури – постмодерна парадигма // Слово і час – 2002. – №1. – С. 20 – 26.
9. Франко І.Старе й нове в українській літературі // Зібр. тв.: У 50 т. – К., 1984. – Т.35. – С. 91–111.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Зубак Любов Олексіївна – кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри української літератури Кіровоградського державного педагогічного університету.

Наукові інтереси: література 70–90 рр. ХІХ ст., шкільне літературознавство.

Стаття надійшла до редакції 14.1.03.

МОРАЛЬ І ДУХОВНІСТЬ У ЛІТЕРАТУРІ ЯК ПРОБЛЕМА ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА І ВИХОВАННЯ

Анатолій КОЗЛОВ (Кривий Ріг)

У статті розглядаються питання моралі та духовності в українській літературі.
The article views the problems of moral and spiritual being in the Ukrainian literature.

Із тисячоліття в тисячоліття ми проносимо чи не найважливішу й не найбагатішу, чи не найлюдянішу з ідей: щоб людина справді стала людиною, треба формувати в ній світлі й чисті (добротворчі) помисли (світлу душу) і спрямовувати її дії на добро та добротворення, оскільки природа створила всіх нас хижаками надзвичайними.

А тому будь-які релігійні заповіді, педагогічні доктрини й догмати, творчі канони та принципи, звичаї, закони політичні, ідеологічні та інші регламентації потрібні були стародавнім людям і як сама постановка питання про те, що є добром і злом, і як розв'язання його; постановка й розв'язання проблеми духовності в цілому. Це дійсно найважливіший спосіб первісного (підсвідомого), напівсвідомого й надсвідомого виокремлення людей зі складу тваринного світу. І наслідків такого (ідеалістичного й напівматеріалістичного одночасно) пошуку та формування визначального начала в самій людині багато: від лякливого фанатизму (біблейські полони й мори) до високих поривів і спроб людини (Г. Сковорода) породити в собі духовно-божественне начало. Але в цілому йшлося про здатність людини зрозуміти, що тільки добродійність та добротворення є і "богоугодними", і суспільно цінними, тобто дійсно високодуховними, адже всі первісно-релігійні духи, всі язичеські боги, всі міфічні істоти, вважаючи й тих "помічників", що є буцімто при єдиному Богові, всі персонажі-люди й персоніфіковані предмети та явища в давньому мистецтві досить чітко поділені на добротворців і злотворців: у "Велесовій книзі" – це "Матрство" і "Забуття"; у "Слові о полку Ігоревім" – бог-Сонце і "Див"; у "Біблії" – Бог і Змій і т. ін.

Суто утопічні пошуки критеріїв визначення і шляхів творення суспільного добра та блага здійснювалися вже не стільки на інстинктивно-підсвідомій потребі в розмежуванні добра й зла, а ймовірніше на інтуїтивно-пророчій (тобто первісній логічно передбачуваній) основі мислення про зразкові державні устрої (Платон - "Про державу"; Кампанелла - "Місто сонця"; Оуен - "Утопія" і наш "запізнілий утопіст" В. Винниченко - "Сонячна машина"), а самі утопічні системи розглядалися як можливо-бажані системи умов для творення людиною добра і блага. Реальність же утопістами оголошувалася більш сприятливою для злотворення - антидуховною.

Середньовічне “єдинобожжє”, з його підкресленою увагою до внутрішнього світу індивідуума, породило первісні уявлення людини про її психіку (філософські праці Г. Кониського та інших про душу тощо) і під кінець XVIII та в першій половині XIX ст. виявилось у формі сльозливо-романтичного сентименталізму (Метлинський, Петренко, Гребінка, ранній Шевченко та ін.). Але для цього людині потрібно було спочатку ще у XVIII ст. пізнати якщо не себе (Г. Сковорода), то хоча б ближнього, передовсім – знедоленого.

Так перед людиною постала ще одна проблема: як осмислити світ, суспільство і себе в них. І з XVIII ст. духовність стала пов’язуватися не тільки з психікою, а й з інтелектом (розумом), зі світоглядом та свідомістю взагалі. Це той шлях, по якому ще й сьогодні йдуть десятки й сотні дослідників самої сутності духовності. Такий підхід в останні півтора–два століття дуже тісно пов’язується (й навіть переплітається) із суто психологічним трактуванням душі, духу й духовності, що більш ніж яскраво відбилося у творчості реалістів-психоаналітиків (Панаса Мирного, М. Коцюбинського, В. Стефаника та ін.). А пізніше все це знаходимо і в творах тих дуже багатьох українських письменників, для котрих прийом психоаналізу став чи не основним способом проникнення в глибини характеру й свідомості зображуваної людини, насамперед – у глибинні мотиви й механізми переживання, мислення й діяння типів (і особливо – архетипів) характеристичних персонажів (“характерників”). Адже саме вони виявляють у своїх думках і діях і первісно-інстинктивні (часом суто релігійні), й інтуїтивно-пророчі, індивідуально-особистісно та суспільнодетерміновані, інтелектуально-психологічні фактори й чинники добротворення чи злоторення одночасно (від В. Винниченка до В. Стуса й Ліни Костенко, В. Дрозда й В. Шевчука та ін.).

Більше того, саме в глибинах найбільш типових (навіть загальнолюдських, переважно – міфологічно-казково-притчевих) характерах розпочався й триває процес формування системи найрізноманітніших принципів співіснування людини з людиною (будь-який твір); людини й родини (“Кайдашева сім’я” І. Нечуя-Левицького); людини й громади чи суспільства (“Я - Богдан” П. Загребельного); людини й природи, людини й світу чи Всесвіту (“Циклон” О. Гончара); людських спільнот між собою (неутопічна частина змісту “Сонячної машини” В. Винниченка про світові війни між суспільствами-антиподами) тощо.

Ще не чітко визначені, але вже давно визнані не тільки хіромантами й фізіономістами, а й художниками слова типи чи комплекси факторів генетичного коду - портрети персонажів; достатньо осмислені принципи індивідуальної та суспільної мікро- та макроекономіки, що нищать душі людей (“*Voia constrictor*” і “Борислав сміється” І Франка, “Наймичка” і “Хазяїн” І. Карпенка-Карого та сотні інших творів); правила (етикет) і принципи (мораль) поведінки персонажа в громаді і в суспільстві в цілому (етика будь-якого персонажа); його соціальні погляди, позиції

і принципи (п'єси українських "драматургів-корифеїв"); системи регламентацій звичаєво-обрядового та правового порядків ("Дочка прокурора" Ю. Яновського); принципи політики, влади та ідеології (козацькі літописи); закони, закономірності та категорії філософії і її галузі – естетики; принципи навчання та виховання ("Бригантіна" О. Гончара) – все це не що інше, як базові фактори визначення й умови реалізації добро- чи злоторення, тобто духовності чи антидуховності.

І все ж серед цієї маси регламентацій і критеріїв оцінок думок, поведінки й діяльності людини є такі, що функціонують лише в рамках якогось часу (епохи, стану розвитку цивілізації тощо) чи простору (етносу, геоумов і т. ін.) або в межах якогось суспільного устрою, а є й такі, які діють за будь-яких часо-просторових чи суспільних умов, наприклад, принципи моралі.

Мораль як складова частина етики (науки про систему правил і засад поведінки й діяльності людини) сформувала на сьогодні вже цілий ряд принципів-антиподів (егоїзм – альтруїзм і т. ін.), але завершеної і загальновизнаної системи цих принципів вона поки що не має, а тому нам довелося по-своєму зобразити таку систему – без претензії на її незаперечну істинність. Це – її робочий варіант:

<u>МОРАЛЬ</u>	<u>ЕГОМОРАЛЬ</u>	<u>АНТИМОРАЛЬ</u>
<u>альтруїзм:</u>	<u>егоцентризм:</u>	<u>егоїзм:</u>
- готовність до самопожертви	- замкненість у межах свого "Я" ("его")	- готовність до паразитизму
- героїзм	- самодостатність	- паразитизм
- прометеїзм	- самозакоханість (нарцисизм)	- демонічний паразитизм
<u>доброта</u>	<u>егодоброта й егозлість</u>	<u>злість</u>
<u>справедливість</u>	<u>егосправедливість</u>	<u>несправедливість</u>
<u>чесність</u>	<u>егочесність</u>	<u>нечесність (підлість)</u>
<u>відвертість</u>	<u>еговідвертість</u>	<u>скритність</u>
<u>відкритість</u>	<u>еговідкритість</u>	<u>підступність</u>
<u>ніжність</u>	<u>егоніжність</u>	<u>жорстокість</u>
<u>великодушність</u>	<u>егожорстокість</u>	<u>безпошадність</u>
<u>щедрість</u>	<u>великодушність і</u>	<u>скнарність</u>
<u>поступливість</u>	<u>безпошадність до себе</u>	<u>упертість</u>
<u>стійкість</u>	<u>щедрість і скнарність для себе</u>	<u>нестійкість</u>
<u>стабільність</u>	<u>егопоступливість</u>	<u>мінливість</u>
<u>непідкупність</u>	<u>егостійкість</u>	<u>продажність</u>
<u>поважність</u>	<u>егостабільність</u>	<u>зневажливість</u>
	<u>егонепідкупність</u>	
	<u>егоповажність і</u>	
	<u>зневажливість до себе</u>	

АМОРАЛЬНІСТЬ – це такі форми й види мислення, поведінки й діяльності, які здійснюються людиною, родиною, родом, кланом чи будь-якою іншою соціальною спільнотою без будь-якого морально-принципового їхнього усвідомлення, а тому й не приймаються ні як моральні, ні як антиморальні чи егоморальні.

У цьому плані дуже показовою є церковно-молитовна формула: “Прости їм, Господи, вони не відають, що творять”.

Особливістю саме цієї (схематично зображеної) системи є те, що в ній категорія “егомораль” не тільки вводиться як складова тріади “мораль – егомораль – антимораль”, а й “розтлумачується” цілою низкою таких принципів, котрі зумовлюють і характеризують думки, поведінку й діяльність такої людини чи групи людей, які здійснюють усе, принципово не виходячи за межі свого особистісного чи групового “єго” (“Я”), і з позицій свого власного (суб’єктивно-особистісного) чи групового розуміння добра і добротворення, зла і злоторення.

Аморальними тут будуть називатися лише ті думки і вчинки, лише та поведінка й діяльність, що здійснюються (як уже сказано) з погляду моралі, егоморалі чи антиморалі, оскільки й моральні, й егоморальні чи антиморальні думки та дії завжди є свідомими.

Приблизно таку ж схему мають і система спрямованості думок і дій людини на добро- чи злоторення (“духовність – егодуковність – антиодуковність”) та система категорій добра і зла: “добро – егодобро (чи егозло) – зло”. Усе ж те, що перебуває, за словами Ф. Ніцше, “по той бік добра і зла”, перебуває, звичайно, і по той бік одуковності.

І природа, і сутність моралі як системи загальнолюдських цінностей (як критеріїв визначення сутності добро- чи злоторення) схожі – людині й від процесу природного відбору, й від системи родинно-суспільних регламентацій є нагальна потреба в тому, щоб знати, куди спрямовувати свої думки і дії.

У цьому плані українська література, як і інші літератури світу, подає багатющий матеріал.

Так, синкретизм “Вавилонської теодицеї”, “Авести”, “Біблії”, “Велесової книги” та інших писань ще не дозволяв говорити про три складові частини тріади людського духу (“духовність – егодуковність – антиодуковність”) як про окремі й самостійні явища чи принципи людської діяльності, тому й більшість заповідей, узятих із цих писань, мають занадто узагальнений характер: “Не убий”, “Не вкради”, “Поважай старших” і т. ін.

А вже в “Літописі руському”, в “Слові о полку Ігоревім”, у творах полемістів, як, наприклад, у посланнях І. Вишенського і т. ін., намітилася досить стійка тенденція усвідомлювати думки й дії конкретної особистості як такі, що

спрямовані на добро чи зло – як одухотворені: діяльність Володимира Хрестителя і Ярослава (хоча вони й були братовбивцями й узурпаторами верхньої влади на Русі, жорстокими до безпощадності, владиками... врешті-решт – просто розпусниками) оголошувалася богоугодною, а значить, духовною, тоді як набожний праведник і захисник усіх верств народу, прекрасний полководець і справді ідеальний князь Володимир Мономах так і не одержав належної слави ні в заангажованих християнством літописців, ні в дослідників цього літопису та історії України, ні навіть у сучасних високоосвічених державних діячів. Тут свою чорну роботу зробила релігійно-церковна та монархічно-гегемонічна кон'юнктура. І так з кожним видатним державним діячем, з кожним главою держави: князем, гетьманом чи президентом – одні їх бачать добротворцями, інші, навпаки. І майже кожного разу письменник просто кон'юнктує, бо так потрібно владі чи її опонентам, бо все це – конкретні особи й конкретна політика (“Слово за тобою, Сталіне” В. Винниченка, “Жовтий князь” В. Барки тощо).

А мораль, піднімаючись над історичною конкретикою, втілюється передовсім у максимально типізованих, притчево-узагальнених характерах і насамперед в архетипах людських характерів, думок і дій.

У цьому плані дуже показовими виступають усі шість єпископів із послання І. Вишенського “Вельмишановним їх милостям”; Діоктит (“Воскресіння мертвих” Г. Кониського); Турн (“Енеїда” І. Котляревського); панство і царі у творах Т. Шевченка; Бичок і Пузир у п'єсах І. Карпенка-Карого; Герман і Леон у повістях І. Франка “*Voas constrictor*” і “Борислав сміється”; заможники з п'єси М. Куліша “97” та цілий ряд інших – типових “творців” і носіїв антиморалі та антидуховності, жадливого й хижого паразитизму. І вони природні як природна хижість людини взагалі...

Як не дивно, але яскраво виражених антиподів попередньому типові характерів персонажів в українській літературі й менше, і вони не так чітко й однозначно змальовані з погляду моральності й духовності – в їхніх думках, мріях і бажаннях майже постійно відчувається помітна особистісна схильність до добротворення, але в словах та особливо в діях і вчинках, котрі відразу стають здобутком та об'єктом багатолікого й багатопланового оцінювання мікро- та макросоціуму твору (не говорячи вже про многолікість та різнопозиційність читачів): Еней (“Енеїда” І. Котляревського); людина з поеми Т. Шевченка “Тризна”; Захар Беркут із однойменної повісті І. Франка; Гуша із “*Fata morgana*” М. Коцюбинського та інші. Більше того, саме в діях і характерах таких персонажів найчастіше виявляються не тільки (а іноді й не стільки) типовість і правдивість, а й авторські побажання – авторське програмування людини-персонажа (і, відповідно, читача) на добротворення, на одухотворення

людського життя в цілому, вважаючи й класицистичні, сентименталістські... (тобто суто методологічні) чи будь-які інші (політично-ідеологічні, етико-естетичні тощо) – прогресивно-гуманістичні кон'юнктури, програми та ідеали.

Та найбільш масовим явищем серед усіх персонажів більшості творів були, є й, напевне, довго ще будуть типи характерів таких людей, які керуються у своєму житті переважно принципами егоморалі. Егоцентризм - це такий “середній” між альтруїзмом й егоїзмом принцип, який ґрунтується на свідомому й повному ігноруванні людиною інтересів і життя інших людей, а також на тому, що егоцентрист свідомо підпорядковує всі (або майже всі) свої власні дії і думки тільки своїм власним інтересам та своєму власному життю. Тобто егоцентрист – це та людина, яка схильна творити й творить добро чи зло тільки для себе. А це значить, що і його духовність обмежується рамками його власного “Я” (“его”) – егодуховність: Наталка (із п'єси І. Котляревського “Наталка Полтавка”); Маруся, Оксана – з повістей Г. Квітки-Основ'яненка; героїні більшості поем Т. Шевченка про жінок, його ж Назар Стодоля; десятки й сотні подібних героїв і героїнь, яким читач співчував, але вчився (у кращому разі) захищати самого себе – і не більше.

Може, тому й наслідки виховання засобами таких творів літератури досить незначні: у всіх програмах і завжди ставляться завдання виховати людину моральну й духовну, а у творах, визначених для вивчення в школах різних рівнів, найчастіше переважають егоморальність та егодуховність -це саме той індивідуалізм, який так активно пропагується сьогодні в багатьох програмах і доктринах навчання та виховання.

Якщо у творі літератури, в програмі, в підручнику та ще й на заняттях гостро засудити антиморальність й антидуховність якогось глитая чи, скажімо, ліберала Малину (“Коні не винні” М. Коцюбинського), то це ще зовсім не означає сформувати у свідомості учнів і моральність, і духовність. Це – лише осуд (констатація негативності антиморалі й антидуховності і не більше). Надійне ж виховання потребує формування в учнів ще й стійкої огиди до таких людей і явищ.

Те ж саме (чи подібне) можна сказати й про героїв моральних і духовних: схвалити моральність і духовність дійових осіб на тих же рівнях (тобто, констатувати їхню позитивність) мало – необхідно сформувати стійкі (як мінімум) почуття захоплення ними, а як максимум – переконання в тому, що жити й діяти варто саме за принципами моралі й духовності.

Спочатку вчителям буде важно й незвично, але можна й необхідно говорити на заняттях про вирішальну доброту Петра (“Наталка Полтавка” І. Котляревського), про егодоброту Миколи (“Украдене щастя” І. Франка), про підступну злість Інститутки (однойменна повість Марка Вовчка) – про

моральність і духовність героїв, антиморальність і антидуховність антигероїв у цілому. Але чи не найважче й найнеобхідніше говорити про аморальність і бездуховність другорядних персонажів, адже ми своїми (якщо чесно й правдиво говорити, дуже сумнівними, щоб не сказати брехливими) сентенціями типу: “Життя – це прекрасно”, “Краса врятує світ”, “Знання - це сила” і т. ін. – доводимо нашу абсолютну байдужість до тих принципів, на основі яких реалізується чи здійснюється життя; як саме (свідомо, напівсвідомо чи несвідомо) і куди, на що саме (на добротворення - духовність чи на злотворення – антидуховність) спрямовуються наші почуття, думки і дії.

Вважаємо, що тут є над чим подумати і нашим літературознавцям, і педагогам-вихователям.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Козлов Анатолій Васильович – доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури Криворізького державного педагогічного університету

Наукові інтереси: проблеми моралі й духовності в літературі.

Стаття надійшла до редакції 14.1.03.

ОСОБЛИВОСТІ ПОЕТИКИ ХУДОЖНЬОГО ЧАСУ В РОМАНАХ ЗВ'ЯЗКУ ЧАСІВ

Марта КОНДРАТЮК (Кіровоград)

У статті розглядаються принципи художнього освоєння часу, особливості композиції, сюжету та образно-концептуальної системи романів “Тисячолітній Миколай” П.Загребельного, “Прийдімо, вклонімося...”, “Морок” Ю.Мушкетика, “Каміння, що росте крізь нас” Т.Зарівної.

The article deals with the principles of artistic time modeling and its impact on composition and plot, image system of the novels “Tisyacholitniy Mikolay” (“Thousandyeared Mikolay”) by P. Zagrebelniy, “Priydimy, vklonimosya...” (“Come, bend...”), “Morok” (“Mist”) by Y. Mushketik, “Kaminy, shcho roste kriz nas” (“Stones growing through us”) by T. Zarivna.

В умовах державної незалежності український історичний роман переживає своєрідний ренесанс. Відбувається його звільнення від ідеологічних й методологічних стереотипів. Зростає інтелектуальний та художній рівень історичних романів. Розширюються історіософські обрії мислення письменників. При зображенні історичного минулого сучасні літературні парадигми та філософські концепції дають змогу ширше вдаватися до засобів умовності, міфологізму, гротеску, фантазмагорії, інтертекстуальності. Творча енергія письменників, що пригнічувалася тоталітарною системою, вибухнула жанрово-стильовим розмаїттям історичного роману.

Одна з головних причин, що обумовили бурхливий розвиток історичного роману на сучасному етапі, за образним висловом С.Андрусів, – це повернення в українську літературу власного Батька, Часу, “... бо час, минуле – це батько, від якого зачате ним, усе походить – людина, рід, нарід, так само як простір природа, земля, національна територія – житло, фізичне й духовне, і лоно – Мати” [1, 36]. Ця думка має не тільки власне філософський зміст. Вона може бути віднесена й до категорії художнього часу. Вага та значення категорії художнього часу в літературознавстві доведена в роботах М.Бахтіна, Д.Лихачова, З.Тураєвої, Н.Копистянської та ін. Для нас найістотнішим є визначення кількох аспектів художнього часу, а саме : змістовного, образного, композиційного, граматичного та ін.

За останню чверть ХХ століття форми втілення категорії художнього часу в історичних романах зазнали кардинальних змін. Традиційно дія класичних історичних романів відбувається у чітких хронологічних межах, а їх сюжетний час вкладається в романне життя головного героя. Лінійний рух фабульного часу є характерною рисою класичних історичних романів. Традиційний образ

часу зазнав змін під впливом модерну й постмодерну, які запропонували різноманітні часові зсуви та інверсії, алогічні поєднання часових пластів, часову невизначеність. Тенденція ускладнення часових конструкцій спонукає до пошуків нових варіантів композиції. Серед широкого масиву стильово-жанрових різновидів історичного роману завдяки своєрідній композиції виділяється різновид, який умовно називають романом “зв’язку часів” (далі цей термін писатимемо без лапок – курсивом) .

Аналізуючи ступінь теоретичного осмислення романів *зв’язку часів*, ми помітили різнобій у визначеннях цього поняття і сфери його використання. Сам термін *роман зв’язку часів* потребує конкретизації. Приміром, В.Оскоцький основною рисою романів *зв’язку часів* вважає “вільне зміщення різночасових нашарувань, органічне зчеплення, за допомогою асоціативних зв’язків різнохарактерних епізодів”, уточнюючи, що “образ людини стає тут точкою схрещення минулого й теперішнього і через її долю проходить той “зв’язок часів” [11, 194]. Г.Белая користується цим терміном при аналізі російської “сільської” прози, відзначаючи одну з її характерних особливостей у “... зчепленні в художню цілісність відмінних часових та просторових площин оповіді” [2, 104]. В.Дончик називає романами *зв’язку часів* “твори з усілякими спробами, рисами, прикметами синтезу сучасності й історії” [4, 314]. Всі дослідники відзначають специфічне моделювання художнього часу як одну з основних ознак *романів зв’язку часів*, що відрізняє його від інших, а саме: наявність мінімум двох часових пластів, у яких розгортаються одна чи декілька сюжетних ліній.

Першим зразком цього різновиду історичного роману в українській літературі став роман “Диво” П.Загребельного. Як зауважував сам автор, “традиція не знає такого прецеденту” [5, 445]. Ідейно-тематичний, філософський та естетичний рівень роману “Диво” встановив високу планку для можливих наступних спроб використання подібної практики моделювання художнього часу. Можливо, саме через це апробацію новаторської концепції часу спершу бачимо у жанрі повісті (“Суд над Сенекою” Ю.Мушкетика, “Велесич” Вал. Шевчука, “Біла віла” Н.Бічуї).

Згодом концепція часу, втілена у романі “Диво”, була розроблена у жанрі роману. Сам П.Загребельний звернувся до цієї концепції в романі “Тисячолітній Миколай” [6]. Вона ж стала визначальною для моделювання часу романів “Каміння, що росте крізь нас” [7] Т.Зарівної, “Прийдімо, вклонімося...”[9], “Морок”[10] Ю.Мушкетика. Ці романи стали об’єктом розгляду в цій статті.

Універсальна ознака роману *зв’язку часів* – монтаж кількох відносно автономних сюжетних ліній, що належать віддаленим часовим пластам. Як

зазначає В.Марко, “віддаль між часовими пластами твору може вимірюватися довжиною життя персонажів, тобто їх власною пам’яттю, або ж століттями, тобто пам’яттю історії” [8, 144]. Саме віддаль між часовими пластами може стати однією з ознак класифікації романів *зв’язку часів*. належать до другого типу. Для авторів аналізованих у статті романів художній час, що ґрунтується на пам’яті окремого персонажа, виявився завузьким, і вони розширили його рамки до рівня історичної пам’яті покоління, нації, народу, в результаті чого віддаль між часовими пластами вимірюється кількома століттями.

Близькі за тематикою, проблематикою, способами розкриття характерів, сюжетним наповненням, ці романи мають ще один спільний первень – особливу поетику художнього часу. Спробуємо виділити ряд типологічно близьких елементів та ознак у названих романах, які визначають поетику художнього часу на рівні авторської позиції, на композиційному та на проблемно-тематичному рівнях, на рівні персонажів та на образно-словесному рівні. З огляду на обмежений обсяг статті ми зупинимося лише на найпоказовіших прикладах.

На рівні авторської позиції художній час постає як певна філософія часу, тісно пов’язана з новітніми науковими теоріями. Теорія відносності Ейнштейна дала поштовх розвитку альтернативних концепцій часу. Поширення здобули концепції нелінійного розуміння часу, зокрема теорії маятника, спіралі, хвилі. Спільна культурно-філософська основа осмислення феномена часу й феномена історії виявляється в своєрідному поєднанні історичної* й космологічної** позицій. Це дає змогу бачити історію й час одночасно і як розвиток, і як запрограмоване повторення певних схем.

Найважливішим засобом втілення авторської концепції часу стає композиція. Як говорить П.Загребельний, “композиція художнього твору – справа, сказати б, світоглядна, вона входить складником у концепцію книжки, вона не тільки допомагає окреслити концепцію, а й багато у чому є власне концепцією” [5, 446]. Письменник відкриває власний авторський намір “... вже самою композицією... висловити якісь ідеї” [5, 446]. Анахронічна, “розірвана” часова організація закладає основу композиції, яка полягає в поєднанні подій різних пластів часу, які не вкладаються в біологічний час героя і лежать за межами індивідуальної людської пам’яті. Композиція аналізованих романів поєднує декілька автономних, паралельних або ж взаємопереплєтених хроносистем із власними часовими вимірами. Такий тип композиції дає змогу зіставляти часові пласти з великими часовими розривами. Рамкою композиції виступає хроносистема найменш віддалена від сучасності. Кількість часових пластів у одному творі заслуговує окремої уваги: у романах “Тисячолітній Миколай” П. Загребельного, “ Прийдімо, вклонімося...” Ю. Мушкетика

авторами поєднано три часові пласти, у решті романів – два часові пласти. Монтаж різночасових пластів створює можливості маніпулювати художнім часом, допомагає вибудовувати часовий каркас твору. Переходи між хроносистемами стають засобом концентрації додаткової напруги, посилюють інтригу, хоча стримують розвиток подій у кожній окремій хроносистемі.

Структура художнього часу роману зв'язку часів додатково ускладнюється внутрішніми пропорціями фабульного та сюжетного, індивідуального та соціально-історичного, подієвого та ліричного, авторського й персонажних художніх часів. У романі “Тисячолітній Миколай” автор передав наративні функції головному герою, тому авторський час зливається з персонажним. Наратором у романі виступає головний герой Микола Сміян (Несміян, за часів князювання Володимира, Миколай Несміяновський – за козаччини) – людина, яка “ніби й умирає щоразу, але й не вмирає — живе тисячу років безперервно й безкінечно” [6, 5].

Поєднання віддалених хроносистем (а їх у романі три: IX, XVII й XX століття) мотивується надзвичайною здатністю героя пам'ятати всі свої попередні життя. П. Загребельним використано платонівську ідею анамнезії, прапам'яті, “містичного” пригадування та ідею реінкарнації, елемент, властивий багатьом східним релігіям. Здійснити своє “тисячолітнє розслідування” Миколая спонукає смерть брата Марка Несміяна. Фабульний час – кілька днів між повідомленням про смерть брата та його похованням – розсувається за допомогою поліхронотопу. Ретроспекції розтягують сюжетний час на тисячоліття, століття, десятиліття, роки. Зробити це дають змогу “... спогади про спогади спогадів, які у свою чергу були спогадами спогадів...” [6, 27]. Руйнується демаркаційна лінія між кількома життями Миколая. Плин часу стає психографічним, плин історії – інтимним. Надзвичайна здатність головного героя ставати над часом й над історією, бути суддею над ними й над собою дає змогу авторові тасувати події різних хроносистем і домагатися несподіваного ракурсу. Наприклад, у розповідь про плавання до Царгорода в складі дружини князя Володимира вплітається несподівана іронічна репліка: “Через 1000 років моєму молодшому братові Марку приснилось, що його зняли з усіх постів і послали в колгосп” [6, 40].

Поетика художнього часу проявляється на проблемно-тематичному рівні. Хоча романи торкаються широкого кола проблем, проте спільні проблемні доміанти позначені часовою специфікою. Це – проблеми *людина і час, людина й історія*. Тріада *час – людина – історія* стає темою роздумів персонажів, авторських філософських відступів. Тема часу розглядається через систему опозицій *життя – смерть, пам'ять – забуття, смерть – безсмертя, мить –*

вічність. Напружена взаємодія між ними досягається завдяки активізації морального, духовного, політичного й філософського факторів.

На рівні персонажів художній час виступає як засіб характерології. Часовідчуття героїв стає засобом поглиблення психологізму й індивідуалізації персонажів. На “часовому перехресті” письменники створюють образи персонажів, що несуть у собі прикметні ознаки часу, його моральні, психологічні й духовні характеристики. Вони тонко використовують особливості індивідуального сприймання часу людиною, наділяючи центральних персонажів власним відчуттям і взаєминами з часом. На думку А.Гуревича, “мало знайдеться показників культури, які б такою самою мірою характеризували її сутність, як поняття часу. В ньому втілюється, з ним пов’язане світовідчуття епохи, поведінка людини, її свідомість, ритм життя” [3, 56].

Особливості часовідчуття героїв дозволяють визначити їх ставлення до епохи, в якій вони живуть. Через образ героя втілюється певний тип стосунків між людиною та часом. У романі “Каміння, що росте крізь нас” Т.Зарівної головна героїня Славка надто гостро відчуває недосконалість та фальш навколишнього світу. Вона ніби випадає з нього, часу, “... який їй не подобався, але який вона не вибирала” [7, 43]. Внутрішню слабкість героїні підкреслює і її відношення до часу, який вона сприймає як нездоланну перешкоду, фатум. Славка прагне “забутися від минулого, нинішнього, від майбутнього” [7, 19], відчуває, що “час зірвався з гори некерованим возом” [7, 19].

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” [7, 76]. Не в змозі повернути картину Славка намагається знайти відомості про князя в архівних та історичних документах, щоб повернути собі відчуття наближення до істини. Але й тут час стає на заваді. Славці не до снаги “реставрувати час” [7, 111]. “Час, як велика медова стіна, до якої липли порохнява і бруд...” [7, 111], приховує постать князя і залишає її в невідомості. Попри марність пошуків Славка виходить із депресивного стану, вирішивши для себе, “що час треба любити усяким” [7, 76] і “все довкола – давно перевірений годинник” [7, 76]. Часосприймання героїні стає своєрідним камертоном її емоційного стану.

В аспекті вивчення поетики художнього часу уваги заслуговують різноманітні способи художнього відображення плину часу, які варіюються від експліцитного календарного датування (датування гайдамацького літопису у романі “Прийдімо, вклонімося...”) й до імпліцитних, прихованих ознак, які передають плін часу (описи росту, цвітіння, в’янення квітки мальви в романі “Морок” Ю.Мушкетика).

Досліджуючи поетику художнього часу романів *зв'язку часів*, не можна залишати осторонь їхній особливий темпоральний словесно-образний рівень. Особливість часу полягає в тому, що він не може сприйматися людиною предметно, у конкретних фізичних відчуттях. Навіть на побутовому рівні образ часу пов'язаний з метафорою. У згаданих романах письменники матеріалізують час різноманітними зображально-виражальними засобами, в яких концепт “час” співвідноситься з концептами “прірва”, “годинник”, “стіна”, “вітер”, “віз”, “сутінки”, “каміння”, “міст”. Час в образних засобах “згорає”, “затирає”, “знищує”, “приховує”, “з’їдає”, “лікує”, “застигає”. Характерною стильовою рисою романів Ю. Мушкетика “Прийдімо, вклонімося...” й “Морок” є близьке групування різночасових реалій в одному реченні: “...високі могили позаростали ліщиною, й Олегові здавалося, що то скіфське військо піднесло вгору свої списи харалужні” [9, 333]; “Люди на землі –одна плетениця, одна нескінченна валка... оті на возах і оці на автомобілях, передні й задні” [9, 370], “... вітер, який ще може вдихали гуни, скіфи, половці, Гомер” [10, 51]. Завдяки цьому стилістичному прийому, Ю.Мушкетик досягає потужного стереоскопічного й експресивного ефекту.

Іноді темпоральна образність заявлена в сильній позиції на рівні назви. 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” [12, 4]. Назва роману П.Загребельного “Тисячолітній Миколай” також має в своїй основі темпоральний елемент. Епітет “тисячолітній” по відношенню до людини є досить несподіваним й провокує пласт асоціацій.

Поетика художнього часу аналізованих романів – багатогранна та багаторівнева система. Художній час цих романів – поетикальна домінанта художнього цілого, яка визначає цілу низку композиційних, образних, персонажних і стильових параметрів.

Основною новизною аналізованих сучасних українських романів *зв'язку часів* “Тисячолітній Миколай” П.Загребельного, “Прийдімо, вклонімося...”, “Морок” Ю.Мушкетика, “Каміння, що росте крізь нас” Т.Зарівної є неприхований сумнів щодо тез про сенс та еволюційний характер історії, закони історичного розвитку, місце й роль людини в історії. Сучасний роман *зв'язку часів* більше опирається на історичний релятивізм, ірраціоналізм, і навіть песимізм, аніж на історичний раціоналізм та оптимізм. Синтез містичних, романтичних та псевдоромантичних, авантюрних, феміністичних, історичних, психологічних, еротичних, детективних, філософських моментів у романах характеризує ці твори як модерні з певними елементами постмодерної стилістики. Ці історичні романи порушують етикет *bon-tou* монументального

стилю, властивого традиційній історичній оповіді. Присутність чуттєвого еротизму, дещо зневажливе, іронічне ставлення до історії, сумнів у її еволюційній сутності, поєднання “високого” й “низького” в персонажах, ”масового“ й “елітарного” в літературних прийомах, що є знаками межової ситуації модерного та постмодерного дискурсів, засвідчує жанрово-стильове розмаїття сучасного українського історичного роману *зв’язку часів*.

ПРИМІТКИ

*Історична позиція організовує події минулого в причинно-наслідковий ряд. Події минулого розглядаються як результат інших, попередніх подій. Для історичної позиції центральною є ідея еволюції, в процесі якої виникає принципово новий стан. Історична позиція передбачає лінійний і необернений час [13, 32].

**Космологічна позиція полягає в твердженні, що в процесі часу постійно повторюється один і той же онтологічно заданий текст. Для космологічної позиції центральною є ідея визначеності всього сущого. Минуле, теперішнє, майбутнє постає як реалізація певних вихідних форм; час повторюється у вигляді форми, в яку втілюються індивідуальні долі. В рамки космологічної позиції події вкладаються, якщо вони вписуються в попередні схеми. Космологічна позиція передбачає циклічний час [13, 35].

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Андрусів С. Український історичний роман: онтологія й типологія жанру // Artline. – 1997. – №4.
2. Беляя Г. Литература в зеркале критики. – М.: Сов. писатель, 1986.
3. Гуревич А. Категории средневековой культуры. – М., 1986.
4. Дончик В. Український радянський роман. Рух ідей і форм. – К.: Дніпро, 1987.
5. Загребельний П. Неложними устами. – К.: Дніпро, 1981.
6. Загребельний П. Тисячолітній Миколай. – К.: Довіра, 1994.
7. Зарівна Т. Каміння, що росте крізь нас // Березіль. – 1999. – №№ 9-10.
8. Марко В. Художня концепція людини й стиль: закономірності взаємодії: дис... д-ра філ. наук. – Київський ун-т ім. Т Шевченка. – К., 1991.
9. Мушкетик Ю. Прийдімо, вклонімося... – К.: Укр. центр дух. культури, 1997.
10. Мушкетик Ю. Морок // Київ. – 2001. №№ 1-2, 3-4, 5-6.
11. Оскоцький В. Богатство романа: Многообразие и единство.–М., 1976. .
12. Поклад Н. Вітаючи проминальність. // Літ.Україна. – 2001. – № 23.
13. Успенский Б. Семиотика истории. – М., 1996.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Кондратюк Марта Володимирівна – аспірант кафедри української літератури Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.
Наукові інтереси: художній час, українська історична проза.
Стаття надійшла до редакції 15.1.03.

ТЕКСТОВА ЛОКАЛІЗАЦІЯ ПРИХОВАНОГО ВПЛИВУ У ЛІТЕРАТУРІ Й ПУБЛІЦИСТИЦІ

Віталій КОРНЄЄВ (Кіровоград)

У статті розглядаються питання формування прихованого впливу в публіцистичному та художньому текстах. Вказується на особливості продукування впливу відповідно до сутнісних ознак кожного типу тексту.

The article presents the problems of formation of the implicit influence in fiction and in the publicistic text. It considers peculiarities of the influence according to the main features of each kind of text.

Говорячи про прихований вплив загалом та структури, що його породжують, слід насамперед звернути увагу на підтекст. У сучасній гуманітарній науці підтекст розглядають на рівні художніх творів – у контексті розкриття знаковості образу, твору, творчості письменника. Справді, для створення художнього субстрату підтекст має неабияке значення. Однак підтекст виникає і в публіцистичному тексті – в контексті аналізу поданої дійсності, її коментування та створення акцентів, через які цю дійсність подають.

Прийоми й методи формування підтексту в публіцистичному тексті мають свою специфіку, зумовлену суттєвою його відмінністю від художнього твору. Йдеться передусім про базисні установки на продукування і сприймання цих типів тексту. Якщо в основі художнього твору лежить образ (а звідси й цілий комплекс естетичних критеріїв оцінки такого образу, вираженого через систему деталей), то для публіцистичного тексту центральним предметом, точкою, з якої починається відлік, є факт (при цьому критерії оцінки лежать у сфері об'єктивності та актуальності відображення факту, а також позиціонування цього факту в системі інших через оперування свідомістю реципієнта). Якщо образ у художньому творі репрезентує створену автором дійсність, для якої реалістичність не обов'язково є визначальною характеристикою, то публіцистичний текст просто зобов'язаний бути результативним з позиції якісного інформування і ролі журналістики в демократичному суспільстві.

Водночас публіцистичний текст не зводиться до простого перелічення фактів і явищ дійсності, а спрямовується на створення певної системи координат, ідеологічної бази, з позиції якої подаються факти та явища. Він містить оцінки й погляди автора, його знахідки й прорахунки в плані вираження ідеї. Нарешті, публіцистичний текст повинен задовольняти смаки

широкої аудиторії видання, в якому він розміщується, та відповідати умовам якісного інформування. Задоволення цих вимог часто веде до формування підтексту, а відтак і до прихованого впливу на аудиторію реципієнтів.

В основі підтексту лежить “феномен породження деякого відмінного від безпосередньо репрезентованого, але за його посередництвом гіпотетично реконструйованого, особливого і/або додаткового смислу висловлювання” [8, 17]. Таким чином, предметом уваги дослідження прихованого впливу є, зокрема, реконструкція понять і їхніх взаємозв’язків, що виникають у тексті, а також моделі, що приводять до такого реконструювання.

Особлива увага до додаткового смислу висловлювання зумовлена важливістю реалізації цього смислу для ефективної комунікації. А. Лурія уважав, що вже в порівняно простих мовленнєвих висловах “разом із зовнішнім, відкритим значенням тексту є і його внутрішній смисл, який позначається терміном підтекст” [6, 244]. Внутрішній характер (прихованість, імпліцитність) вираження смислу визначає деякі його ознаки, що їх важливо враховувати для оцінки потенційних впливів тексту. Серед них найважливішим моментом виступає той факт, що хоча текст може мати явно не виражені складники додаткового змісту – реалізація цього змісту на рівні свідомості реципієнта не завжди однакова, більше того, завжди матиме певні відмінності, які залежать від цілком об’єктивних чинників – умов сприймання, соціального досвіду реципієнта тощо.

На незбіг смислів і значень в індивідуальній свідомості вказував і А. Леонтьєв. Такий незбіг може мати характер “справжнього відчуження між ними (смыслами і значеннями), навіть їх протиставлення” [5, 150]. Тому актуалізація читачем одного із смислів може означати цілковите знехтування іншого. Цілком доречно детальніше зупинитися на питанні: який смисл виступає основним, а який – додатковим? Якщо виходити із суто формальних міркувань, первинним слід визнати знаково виражений смисл. Якщо ж підходити з позиції змін у свідомості реципієнта, – це питання не має однозначного розв’язання, оскільки дуже часто аналітична робота читача над змістом тексту веде до оцінки результатів декодування імпліцитних структур як вагоміших для соціального досвіду, а отже, справляє вплив на зміни в судженнях, переконаннях, еталонах реципієнта. “Підтекст, – уважає В. Кухаренко, – не просто розширює та поглиблює смисл твору..., він його змінює” [4, 134].

Досить цікаво простежити залежності сприймання додаткового смислу на рівні текстів різних стилів. Так, сприймання художнього тексту, вичленування в ньому прихованих смислів мотивується ідеєю, наріжним каменем існування створеного автором світу. Загалом центральному образу дійового (щодо впливу) художнього твору характерна динамічність, показана в емоційних опозиціях, яка змушує читача до аналітичного читання, а окрім того, формує естетичний еталон – звідси починається популярність як характерне “для багатьох” визнання і

сприйняття вагомості поданого еталону [3, 162–165]. Що ж до публіцистичного тексту (з визначеними параметрами актуальності змісту), то популярність може зреалізуватися тільки на рівні автора. Для самого тексту “популярність” є не чим іншим, як соціальною значущістю, а отже, експресивна динамічність образів – явище власне авторського стилю. Не менше ідеї, що організується, у публіцистичному тексті важить сама дійсність у контексті емоційного, значеннєвого, зрештою, формального подразника, який визначає усвідомлену й неусвідомлену реакцію особистості.

Розглядаючи підтекст як прихований смисл висловлювання, що впливає із співвідношення словесних значень з контекстом, В. Халізеєв особливу увагу звертає на співвідношення словесних значень з мовленнєвою ситуацією [9, 548]. Фактично на рівні публіцистичного тексту ситуація мовлення реалізується через суспільні комунікаційні процеси, тобто в масовій комунікації. Тому, встановлюючи взаємозалежність “основний – додатковий смисл” на рівні публіцистичного тексту, слід брати до уваги як комунікаційні процеси, контекст і ситуацію мовлення, так і залежність змін у свідомості реципієнта від настанов та умов прочитання. Отже, з функціонального погляду імпліцитний (не виражений знаково) смисл може виступати основним, хоча, як це не парадоксально, він завжди виступає вторинним, вичленовуваним з експліцитного змісту.

Налаштованість реципієнта на вичленовування додаткового смислу й особливе його потрактування та переосмислення мотивуються комунікативними процесами, оскільки закон мовної економії, динаміка спілкування передбачають формування згорнутих структур змісту, які легко декодуються в процесі комунікації. “Підтекст як явище, – зазначає К. Долінін, – властивий не тільки деяким жанрам та напрямам літератури, а й мовленнєвій діяльності людини в цілому” [1, 37].

Слушно видається думка про те, що підґрунтям підтексту є “не виражений словами, але достатньо відчутний особливий смисл тексту чи його частини, в основі якого лежить експресивна переоцінка” [5, 141]. Сміслові повтори, до того ж повтори по-різному оформлені, звичайно посилюють експресивне ставлення до змісту, уможливаючи його переоцінку. Проте навряд чи можна говорити про кардинальні зміни в загальному контексті. Правомірнішим видається окреслення такої переоцінки в контексті створення фонових емоційно-оцінних уявлень, які так чи інакше впливають на сприймання тексту. Крім того, для художнього тексту переосмислення змісту веде до експресивної переоцінки, оскільки досить часто саме на рівні глибинних пластів змісту розкриваються мотиви вчинків і дій героїв, виявляється загальна концепція автора, а також авторське ставлення до персонажів, реалізуються важливі для цієї реальності взаємозв’язки й відношення.

Дешифрування підтексту великою мірою залежить від настанови реципієнта, мотиву сприймання тексту. Якщо для художнього тексту важлива настанова естетичного плану – через осягнення ідеї, реалізованої в комплексі образів (щоправда, шкільна програма передбачає трохи іншу мотивацію, хоча це залежить від методики й суб'єктивних чинників викладу матеріалу), то для тексту публіцистичного, у фундаменті якого лежать факти дійсності, сприймання мотивується залежністю існування індивіда від соціально важливої інформації. Тому, до речі, головною умовою адекватного усвідомлення авторської думки вважається активне аналітичне читання [7, 93].

Аналітичність читання може зреалізуватися тільки на рівні логіки. Водночас для осмислення прихованого впливу необхідно враховувати зміну експресивного стану реципієнта. Врахування аналітичного підходу до тексту з боку реципієнта передбачає вимоги до структурування матеріалу в публіцистичному тексті. Експресивність також може бути поданою структурно, тобто на рівні структурних елементів тексту або в контексті стилістичного оформлення – через посилення чи послаблення відповідних груп емоцій. Розгортання ідеї і розгортання експресії та, відповідно, означуваної чи не актуалізованої залежності між ними привертають особливу увагу дослідників, оскільки тут виникають типові інваріантні залежності, іншими словами – прийоми оперування смислом, а відповідно – поведінкою реципієнта як на рівні сприймання, так і на рівні дій.

Текст постає цілісною структурою тільки з позиції спілкування. Саме в процесі спілкування актуалізуються зв'язки між знаковим відображенням дійсності у свідомості і/або підсвідомості реципієнта. Практично йдеться не про передачу інформації, а про формування образу цієї інформації у свідомості читача (слухача, глядача), причому таке формування часто відбувається всупереч окремим настановам автора. Причин цьому багато – це і вантаж соціального досвіду, і емоційно-оцінне сприймання інформації, і залежність між смислом та його вираженням. Окремо взятий текст може мати безліч прочитань, які хоча б чимось різнитимуться між собою. І в той же час текст у процесі комунікації виступає як цілісність, основа якої лежить у підпорядкованості елементів смислу й значення реалізації ідеї.

З позиції мови, текст становить систему речень, смислове поле значень яких не повинно виходити за межі ідеї, тобто значення речень підпорядковуються загальному змісту. Однак значення речення ще не є смислом висловлювання [1, 37], зміст висловлювання набагато ширший. Щоправда, підтекст може виявлятися і на рівні речення, фрази. Таким чином, смислове поле тексту може поширюватися додатковими смислами, які так чи інакше виникають на рівні фраз, що структурно виражається через існування побічних підтем.

“Зрозуміти фразу з підтекстом, – наголошує А. Єсін, – це значить сприйняти не тільки те, що сказано прямо, буквально, але й те, на що автор лише натякав, про що промовчав” [2, 112]. Уведення в текст компонентів, які несуть імпліцитне значення, потребує доцільної активізації зв’язків на рівні фраз і тематичних блоків. Якщо для тексту художнього додаткові побічні теми слугують для поглиблення образу, а в деякі періоди розвитку літератури саме вони несли жанрову означеність (сюрреалізм, та й загалом постмодерн), то публіцистичний текст через існування немотивованих підтем може втрачати ефективність впливу ідеї, оскільки такі підтеми можуть репрезентувати іншу ідею, перемикає увагу реципієнта на комплекс взаємозв’язків дійсності, що з позиції головної ідеї недоречно.

Досліджуючи проблему виражальних засобів підтексту, В. Шиприкевич наголошує на стилістичному характері вираження авторського підтексту, при цьому “підтекст об’єктивається через авторські та читацькі асоціації” [10, 15-20]. Об’єктивація підтексту під час сприймання тексту потребує особливої уваги не тільки до процесу формування прихованого смислу автором на різних етапах створення тексту, а й до механізмів проникнення читача в суть повідомлення, що його несе публіцистичний текст.

Механізм проникнення читача в сутність буквально не висловленої думки можна подати у вигляді системи операційних структур:

1. Первинне усвідомлення текстуальної інформації на рівні буквально значень слів.
2. Інтуїтивне припущення про наявність прихованого змісту.
3. Збудження інтересу до змісту не висловленої буквально думки (“Що б це значило?”).
4. Припущення, що автор має на увазі саме цю думку.
5. Верифікація вчитуванням (“Чи так це?”).
6. Переконавання, що йдеться саме про припущене.
7. Розшифрування реального авторського глибинного смислу, його метаморфоза у вторинно-інформативну площину і цієї площини в аспекті нового рівня значень.
8. Збагачення авторських думок, виражених буквально, інформацією “між рядків” [7, 95–96].

Зрозуміло, що подібний механізм декодування прихованого смислу визначається аналітичним читанням, коли структура твору, засоби вираження змісту логічно підпорядковані ідеї. Якщо ж прихований смисл постає і виражається на рівні емоції, через залучення емоційно-оцінних критеріїв, у такому разі (за умови експресивного відображення ідеї і продукування додаткового емоційного змісту) механізм його декодування дещо інший.

Сприймаючи емоційно насажені слова й вирази, реципієнт так чи інакше залучається до емоційного співпереживання пропаяваної ідеї, і сприймання змісту багато в чому залежить від збігу емоційно-оцінних плюсів та мінусів автора та реципієнта. Очевидно, можна передбачити, що збіг позитивних акцентів посилить інтерес читача до тексту, а отже, текст справлятиме більший вплив. Коли ж такого збігу не відбувається або він не є повним, у реципієнта може виникнути активне протистояння сприйманій інформації. Більше того, зреалізоване через емоційно-оцінний комплекс таке протистояння або активізує негативні стереотипи, або сформує домінанту. У будь-якому випадку змістова складова тексту свідомо осмислена не буде.

Є два основні прийоми формування і виявлення підтексту: пресупозиція та імплікація. Пресупозиція містить у собі попередні знання – набуток соціального досвіду, необхідний для правильного (тотожного авторському замислові) декодування смислово-емоційних складників тексту. Залучення різних пластів соціального досвіду чи, навпаки, тих сфер людських знань, про які реципієнт має лише приблизне уявлення, дає змогу створити умови, в яких проходитиме сприймання тексту, а отже, і вплинути на його результати.

Імплікація репрезентує тридуктивні зв'язки й за своєю структурою апелює до логічного мислення – здатності й схильності людини встановлювати чітку систему залежностей у навколишній реальності. Звісно, досить часто такі зв'язки встановлюються завдяки стереотипам реципієнта, його суб'єктивним переконанням і прагненням.

У публіцистичному тексті імплікація досить поширена. По суті – це натяк на ті узагальнення, які автор не хоче чи не може зробити на основі тієї інформації, яку можна оприлюднити на сторінках видання чи в ефірі. Читач змушений робити висновки сам. Імплікацію як прийом формування додаткового смислу використовують для формування і поширення чуток. Головне – створити достатнє контекстне поле для розгорання думки реципієнта.

Підхід до формування прихованого смислу на рівні підтексту з позиції художнього тексту, структурна незорганізованість якого часто виступає не недоліком, а перевагою, спричинився до того, що підтекст розглядається як не “стихійний”, а “контрольований”, запланований двосмисл” [8, 38]. Для публіцистичного тексту, який не завжди може мати обов'язкову естетичну вивершеність, структурна чіткість дуже важлива, саме вона допомагає якісно і – що головне – адекватно передати ідею автора, донести її до читача. Проте публіцистичний текст часто може містити незапланований, стихійний двосмисл через недоліки в роботі автора й редактора. Реалізація цього двосмислу в свідомості реципієнта тільки ускладнює читання, а не поглиблює образ і моделює реальність як у творі художньому, де немає стихійного підтексту, але може бути запланована

стихійність підтексту відповідно до культурно-мистецького напрямку, жанру, принципів творчості тощо.

Сприймання художнього твору може призвести до неоднозначного потрактування ідеї автора, оскільки читач – особа динамічна. У такому випадку говорять про псевдопідтекст, суб'єктивний псевдосмисл, який віддаляє від істини. Розрізняють такі види псевдопідтексту:

- підтекст-ілюзія: читач спеціально чи випадково вбачає прихований вплив там, де підтексту немає, тому що автор виражає свої думки автологічно;
- підтекст-фікція: відсутність думки у творі прикривається складними для розуміння семантичними й синтаксичними конструкціями, котрі автор намагається подати як щось значуще;
- підтекст-міраж, який запрограмовано автором спеціально, з метою ідеологічної дезорієнтації читача способом приведення його до визначально софістичного висновку [7, 97].

Якщо для розуміння художнього твору псевдопідтекст – явище шкідливе (хіба що крім останнього виду, який досить часто експлуатує детектив), то для дослідження імпліцитних впливів публіцистичного тексту зазначені види псевдопідтексту є результатом невідповідності між змістом і планом його вираження та структуруванням і предметом дослідження з позиції редагування тексту.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Долинин К.А. Имплицитное содержание высказывания // Вопросы языкознания, 1983. – № 6. – С 37 – 47.
2. Есин А. Подтекст // Литературная учеба. – 1983. – № 1. – С. 112–113.
3. Корнєв В. Націоформувальні елементи поезії Юрія Дарагана // Наукові записки. – Випуск XXVII. – Серія: Філологічні науки (літературознавство). – Кіровоград, 2000. – С. 162–165.
4. Кухаренко В.А. Индивидуально-художественный стиль и его исследование. – Киев–Одесса, 1980. – 167 с.
5. Леонтьев А.Н. Деятельность. Сознание. Личность. 2-е изд. – М.: “Политиздат”, 1977. – 307 с.
6. Лурия А.Р. Язык и сознание. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1979. – 319 с.
7. Матчук. А.Л. Подтекст литературного произведения: Дис. ...канд.филол.наук: 10.01.08. – К., 1992. – 147 л.
8. Назарець В.М. Підтекст як смисловий феномен та художнє явище./ Дис. ... канд. філологічних наук. 10.01.08. – теорія літератури. – Рівне, 1994. – 153 С.
9. Хализев В.Е. Подтекст // Кратк. литер. энцикл. – Т. 5. – М., 1968. – С. 548.
10. Шиприкевич В.В. Авторський підтекст і його мовно-виражальні засоби // УМЛШ. – 1967. – № 6. – С. 5 – 20.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Корнєв Віталій Михайлович – викладач кафедри української літератури Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

Наукові інтереси: впливовенні елементи в художньому, публіцистичному, рекламному текстах, їхня фіксація і редагування.

Стаття надійшла до редакції 15.1.03.

ДРАМАТИЧНА ІНДИВІДУАЦІЯ ВЕЛИКОЇ ЛЮДИНИ:
“СОБОР” О.ГОНЧАРА В КОНТЕКСТІ ДИСКУРСУ
ЛІТЕРАТУРНОГО ШІСТДЕСЯТНИЦТВА (ДЕЯКІ
ШТРИХИ ДО ТЕМИ)

Любов КУЖІЛЬНА (Кіровоград)

Процес становлення “внутрішньої людини” в романі “Собор” О.Гончара в контексті дискурсу літературного шістдесятництва (в термінології архетипальної критики К.-Г. Юнга і світової критичної літературознавчої думки ХХ ст.) в історії української літератури ХХ століття.

The process of “inner man” formation in “Cathedral” by O. Gonchar in the context of discourse of the literary sixties (in terminology of C.G. Yung’s archetypical criticism and world literary criticism conception of the 20-th century) in history of Ukrainian literature of the 20-th century.

“Собор”, за означенням Є.Сверстюка, “далеко не пересічний твір, у якому автор ставить більш чи менш істотні проблеми і пробує вирішити їх на рівні “середнього читача”. Ні, тут автор бере з уст народу те, що наболіло затверділим болем, а проблеми постають самі собою і чекають нашого розуму і рук... Ця літературна спроба реставрації справедливості, громадянської думки, і він, безперечно, ввійде в історію як один з найгуманніших творів...” [11, 27]. “Здавалося б, усе минулося, пройшло без сучка і задоринки”: народ, від якого **забрано й приховано історію його духу**, як приховують від прийомної дитини, хто її батьки і куди вони поділися, – народ цей звик, “безмолствує” і раптом “Собор”, – писав Г.Тютюнник у листі до О.Гончара від 16.02.1968 [5, 34]. Не вдаючись у деталі ідеологічної боротьби навколо “Собору”, спробуємо “відімкнути твір” як певний “*горизонт очікування* нового відліку часу інтелектуальної історії України”, – як згодом О.Пахльовська сформулює філософію бунту українського літературного шістдесятництва [8, 150].

Точною відліку нашого спостереження образу Великої людини чи Боголюдини (термін К.-Г. Юнга [див. дет. 18, 87]) у “Соборі” є свідомість по-перше того, що це образ модерністського дискурсу, а “у модернізмі, що сприймається як нове ствердження І. Костецький услід за Павном хотів бачити синтез усіх епох, стилів. Цей синтез складався з трьох головних частин, тобто мав три щаблі:

Модернізм – це мистецтво деталі, котра є символом.

Модернізм – мистецтво багатопланового виразу. Воно передбачає вироблення техніки “симультанного сприйняття”, мистецьку віддаль, те, що Брехт називав очудненням.

Модернізм – це міфотворення. “Міт – це об’єктивізація явища. Міт – це взаємнення Я з Ти, злиття Я з Ти. На щаблі міфу відбувається вищий мистецький синтез” [7, 367].

По-друге, усвідомлення своєї епохи як “епохи всезагального поширення в людському роді розуму у формі науки”, відповідно до моністичного принципу свободи Фіхте, який створив одновекторну філософію історії (в якій виділив п’ять епох) [9, 7].

По-третє, усвідомлення образу Боголюдини чи Великої людини відповідно до філософії Г.С. Сковороди, який “пов’язував красу Слова з живою природою. За його вченням, Бог існує в природі: в землі, деревині, камені, в зорях, у Сонці. Бог – то природа без початку й кінця. Бог живе і в поезії як втілення краси правди, вічного змагання душі людської, яка наповнена гармонією почуттів, породжених явищами життя. Це безмежна гармонія (Л.К.) – вона божественна, овіяна вітрами добра і святості [12, 59]. Зокрема привертає увагу переклад слів із Біблії: “Слово плоть бысть и вселися в ны” Г.С. Сковородою у тлумаченні Г.Верби: “І Слово стало тілом, і перебувало між нами” (Ів. 1:14) [2, 73].

Звернемо, нарешті, погляд на образ Собору в однойменному романі О.Гончара. Він створюється за допомогою *п’яти символів-мітів*, які з часом чітко визначають дискурс тексту шістдесятництва в українській літературі: міт сонця, місяця, зірки, води (моря), води (повітря).

Місяць. “Опівночі, коли промчить, прошурхоче велосипедами нічна зміна убік заводів, і, зморена денними клопатами, Зачіплянка нарешті поринає в сон, і висне над нею з просторів неба *місяць зеленорогий*, собор стоїть над селищами в задумі один серед тиші, серед світлої акацієвої ночі, що більше навіть не на ніч схожа, а на якусь, сказати, антиніч [3, 6, 7, 66, 74, 76, 78, 80, 81, 133, 235, 256, 266].

Сонце. “Пасе, бувало, дівча телят біля своєї драної ферми, блукає з ними по рудих, *спалених сонцем* балках, де тільки будяки, мов кактуси дикі десь у мексиканській пустелі, а зійдеш на пагорб – і перед тобою в далечі за *маревом сонця*... [3, 27, 65, 107, 111, 112, 118, 119, 125, 135, 171, 193, 197, 222, 234, 250].

Зірка. “Все кинуто звалищем, стіни в патьоках, крізь сіре павутиння темно проглядають якісь святі... Вічні присмерки стоять по кутках собору. Тільки вгорі, у височині золотих зірок сяюче білів намальований голуб з розкинутими крилами... [3, 39, 41, 113].

Море (повітря). “...собор стоїть серед такої видної ночі увесь якийсь наповнений, біліє фантастично, мов *вітром напнутий парус*... Є в ньому своя пластика, є ритми свої, тільки йому властиві... Але є щось таке і в твоєму теперішньому житті? [див. дет. 3, 76, 09, 111, 177, 178, 179, 182, 183, 190, 191, 192, 224, 229, 230, 231, 238, 270].

Море (вода). “Невже ніколи й не вийде?” – думала Єлька, сидячі у павільйоні з морозивом, у затінку, під ажурним накриттям, звідси відкривався їй широкий краєвид на *Дніпро*, на острови, на далекі пагорби самарські. Любов – це як отой *Дніпро, вітер і сонце*, щоб і на душі в тебе ставало сонячно” [див. дет. 3, 85,86,101, 132,166,168].

Відтворюючи національний іконостас¹ через дохристиянські образи-знаки О.Гончар створює ідею ідеальної людини, сина всесвіту.

“Відповідно до думок Протагора, людина – це міра всіх речей. Вона – універсальний символ життя, посередник між небом і землею, персоніфікація божественних енергій. Вона є вираженням основних космічних принципів. Багато традицій виходить із ідеї тотожності мікро- і макрокосмосу. Концепція мікрокосму була відома в античній традиції: вона зводиться до визнання тіла і душі людини як замкнутої і цілісної системи, яка є відображенням макрокосму як її відтворювальна репліка. Людське тіло – космічний прототип світотворення. Воно сприймається як мікрокосм, як малий всесвіт.

Як мікрокосм воно демонструє галузі світла і птьми. Людське тіло асоціюється з різними елементами: кістки-земля, голова асоціюється з вогнем, легені – з повітрям, кров – з водою.

За Птолемеєм, Сатурну відповідають кістки, флегма, праве вухо, сечовий міхур. Юпітеру – легені, артерії, нюх, насіння. Марсу – вени, нирки, ліве вухо. Сонцю – серце, мозок, очі, нерви. Венері – печінка, м’язи, “шишка яснобачення”. Меркурію – язик, жовч. Місяцю – шлунок, смак, дітородні органи. Прокл, подібно до мітраїстів, пов’язував з небесними сферами і планетами почуття і різні боки людського духу. Він вважав, що кожна планетарна сфера керує аспектами особистості. Сатурн – спогляданням і роздумами, Юпітер – даром політика, Марс – пристрастями, Сонце – сприйняттям, Венера – бажаннями, Меркурій – даром мовлення, Місяць – статевими інстинктами” [4, 522-526].

Розглянемо, з огляду на сказане, процес становлення громадянина, процес постання національного “тіла”, процес індивідуалізації Великої Людини на образі Єльки-Олени – людини, жінки, душі, мови-України-Землі. Цей образ попереджує образи ліричних героїнь в ліриці літературного шістдесятництва, де процес становлення патріота подано як історію взаємин з коханою, це може бути жінка з ім’ям “Катерина”, як, скажімо, називається ліро-епічна поема В.Голобородька зі збірки “Летюче віконце” (1970 р.). Образ О.Гончара, так і аналогічні жіночі образи шістдесятників і згадана Голобородькова героїня, генетично відходить від “Катерини” Т.Шевченка. Зовсім не випадково у шевченкознавстві з XIX ст. існує традиція, започаткована О.Огоновським, сприймати поему Т.Шевченка “Катерина” як алегоричне зображення долі України, поневоленої Російською імперією.

Спочатку Єлька постає як загадкова незнайомка, з якою хочуть познайомитися найцікавіші хлопці-велосипедисти, витягаючи ший через паркан: “Ані усмішки на смаглявому личку. Сама суворість, неприступність. Тільки деколи незнайомка зиркне покрадьки через паркан, зсупить **брови** на задивлених велосипедистів і знову погляд у землю, до шланга, що булькає водою; підніме його сердито, так і жди, що струменем межі **очі** тобі пужне! Найчастіше бачать її **спиною** до вулиці, бачив не раз і Микола ту постать струнку та **ноги** міцні, до мідного загорілі, зарошені **по коліна** в дідових полуницях, що від щедрого її поливання повиростають, мабуть, як гарбузи...” [3, 15]. О.Гончар акцентує “тотожність мікрокосму і макрокосму, що було вихідною позицією середньовічної філософії, астрології, алхімії, медицини. Астрологічна медицина поділяла все тіло людини у відповідності з дванадцятьма знаками Зодіаку. Частина тіла і внутрішні органи співвідносилися з певним знаком Зодіаку: Водолій – з ікровожилими м’язами і гомілками, Козеріг – з колінами, Стрі-лець – з бедрами, Близнюки – з плечима. Людина зображувалась в оточенні планет і світових стихій: вогню, води, землі і повітря. Вона сприймалась в системі складних зв’язків, взаємостосунків, як така, що несе в собі небо і землю” [4, 523]. Про це є і вказівка письменника в самому романі словами “Ромці”, що “не в ту форму від-литий”, противника “вічних категорій” Миколи Баглая: “Ми з тобою живемо в цині-чну епоху, – деколи можна від нього почути. – Народили нас матері під кривавим знаком Зодіака... І, думаєш, це не впливає на наше світовідчуження?” [3, 70].

З наведеного уривка образ Єльки-Олени постає як Аніма письменника, душа України: “Це жіноче начало, що притаманне кожному чоловікові, – писав К.Юнг. – Суть його полягає в почутті деякої залежності по відношенню до оточуючих, особливо жінок” [18, 26]. За Єльку-Олену Прекрасну борються два лицаря – “чинодрал В.Лобода” і “ідеаліст-мрійник М.Баглай”. О.Гончар актуалізує “одну з найважливіших сторін міфа про типового героя – це здатність рятувати і захищати прекрасних жінок від страшної небезпеки (Скорботна діва – популярна тема середньовічної Європи). Це один із шляхів звертання снів чи міфів до “аніми” – жіночого начала в чоловічій психіці, котре Гете називав “Вічною жіночістю” [18, 122]: “Єлька при фермі й виростала. Батька не знала зовсім як фронт переходив, нібито прижито було її від солдата безіменного. Росла, не знаючи, що то воно таке батьківська ласка. Та й чи багато хто її знав із Єльчиних ровесниць? Мати працювала на постійній, свинаркою. Літо й зиму будень чи свято, із світку й до ночі тільки припледи, опороси, запарки, комбікорм. І Єлька-Оленка весь час біля неї, у **колі** цих інтересів. Навіть як до школи пішла, то й тоді весь позашкільний її час на фермі минав, тут були її Еллади та Вавілоні” [3, 27]. Образи кола і квадрата з часом стануть одними з

важливих складових поетики шістдесятників як символи цілісної психіки і її частини – “его”. Особливо детально на це звертала увагу критика (М. Павлишин, Л.Плющ) у зв’язку з аналізом творчості В.Стуса. Ці своєрідні кодові орієнтири на мікрокосм і макрокосм фіксують філософську спрямованість, вплив екзистенціалізму.

Зустріч Єльки-”сновиди” і старого Ізота Лободи, лицаря, який попри трагічні обставини своєї долі не став ні “лакизою, ні казенником, ні крутієм, ні трусієм”, не набув ні “душі заячої”, ні “душі раба” [3, 218], а залишився сам собою, може бути розглянута як один із трансцендентних символів, який передає духовне звільнення героїні. Ця сцена типологічно близька за своїм сутнісним змістом зі сценою зустрічі Марусі Чурай і дяка-мандрівника із роману “Маруся Чурай” Л.Костенко. “Подорож наодинці чи паломництво, яке повертається духовними мандрами, в котрому посвячений знайомиться з сутністю смерті. Але це не смерть в розумінні останнього страшного суду чи пов’язаного з ініціацією випробування сили: це подорож звільнення, самовідречення і покути, яке здійснюється під обережним керівництвом деякого духу співчуття. Цей дух частіше представлений “володаркою”, ніж “володарем” посвячення – персонажем, який персоніфікує вищу жіночість (тобто аніму), як Гуань Ін в китайському будизмі, Софія Паллада, давньогрецька богиня мудрості” [18, 149]. “Людина плаче! Старий чоловік і... сльози, великі, світлі, течуть по щоках. Це так приголомшило Єльку, що вона ладна була закричати – від нестерпності бачити це. Нічого нема страшнішого, ніж бачити стару людину в риданні. Бачити, як щойно осінньо-спокійне, гартоване життям **обличчя** раптом спотворюється гримасою страждань... Такий велет, а був зараз зовсім беззахисний у своєму горі” [3, 221].

У О.Гончара явно прочитується осмислення того, чим була, є і має стати Україна для народу і для кожного громадянина, що давало підстави ставити питання для її самовизначення як політичного та культурного суб’єкта. У поезії шістдесятництва на той час склався своєрідний лицарський культ України, чи не найголовнішим основоположником якого був В.Симоненко.

О.Гончар цю ідею подає обережно, але глибоко, не в романтичних тонах, а скоріше приземлено побутових. Поглянемо на розмову Олексі-механіка і **старої Баглаїхи** (метафорична трансформація Олени Прекрасної), в якій витлумачується “незрозуміла поведінка Героя Соціалістичної Праці, товариша *Бублика*, невловимо-го, як **дим**”, що не хоче “смердючим відстійником поганити квітучі поля”, де “самого **маку** плантація”. І дає зрозуміти в такий спосіб: робіть, товариші, *замкну-тий цикл!* Смокчете прозорі з Дніпра дедалі більше, а що повернете природі? Отруту!... Потоки мертвих агресивних вод!” [3, 25]. “Пейзажі в снобаченнях (так же, як і в творах мистецтва) часто

символізують непереданий настрій. В даному снобаченні сутінкове світло пейзажу показує, що ясність денної свідомості померкла. Внутрішня природа може тепер стати видимою, і дійсно, на горизонті з'являється квадратний диск. До цих пір символ Самості, диск, був головним образом інтуїтивної ідеї на духовному горизонті сновидиці, але тепер в цьому сні він змінює своє положення і стає центром пейзажу її душі. Давно посіяне зерно починає проростати: раніше на протязі тривалого часу сновидиця приділяла велику увагу своїм снам, і зараз ця робота почала приносити плоди (Згадаємо про зв'язок символу Великої людини зі світом *рослин* – Л.К.)². Затим золотий диск раптом рухається вправо, де речі стають усвідомленими. Поряд з іншими речами слово “правий” означає в психологічній термінології сферу свідомості, адаптації, стану “правоти”, тоді як слово “лівий” сферу неадаптованих підсвідомих реакцій, іноді навіть щось “зловісне”. Накінець золотий диск припиняє рух, і набуває спокою на круглій увазі! – кам'яному столі. Він знайшов постійну опору... Округлість (мотив мандали) звичайно символізує *природну цільність*, тоді як чотирикутні форми представляють її розуміння свідомістю. В розглядуваному сновидінні зустрічаються квадратний диск і круглий стіл – в результаті ми маємо усвідомлену свідомість життєвого центра. Круглий стіл хорошо відомий як символ цільності, що знайшло певне відображення в міфології. Таким чином, круглий стіл короля Артура – це образ, запозичений із символіки Таємної вечері” [18, 212]. Всі ці образи: стіл, диск, незримо присутні в згадуваному уривку тексту “Собору” О.Гончара.

Жіночими образами О.Гончар прагне зазирнути в “надра душі”, де “Морок! Тьма бездонна! Тільки щось мерехтить у глибині тайнами і загадками вічними” [3, 263].

Єлька, скажімо, для М.Баглая це “фатумна жінка” (Цей мороковий типаж дещо зустрічається в образі Царівни Ночі в опері Моцарта “Чарівна флейта”) [18, 176]: “Її заливало щастя, вона пила це повітря, цю зоряність неба, тишу **озер**. Звідки це на неї найшло? Все ніби осялось навкруги, все сприймаєш інакше... Баглай ніби обдаровував Єльку щедрістю своєї **душі**... [3, 169].

Саме “присутність аніми змушує чоловіка раптово закохатися, коли вперше побачивши жінку, він зразу бачить, що це “вона”. Чоловік відчуває, неначе давним-давно знає цю жінку, закохується в неї так безнадійно, що для сторонніх це виглядає як повний з'їзд з глузду... Це виглядає так, як неначе на внутрішньому “радіоприймачі” знайдена та хвиля, що дозволяє без перешкод слухати голос Великої людини. В установленні цього зв'язку аніма бере на себе роль провідника чи посередника по відношенню до внутрішнього світу Самості... Така роль Беатріче в “Божественній комедії” Данте, як і богині Ісиди, що з'являється

у сні Апулею, знаменитому авторові “Золотого осла”, щоб приготувати його до духовного життя” [18, 180].

“Єльчині степи! Сонячність барв, золото ворохів, смага тіл на токах, зблиски усмішок, ритми праці, зморена плавкість трудових рухів, повносилля, здоров’я токових жінок...” [3, 188].

У романі аніма крім Єльки представлена ще образами трьох матерів: померлої матері В.Лободи, Єльчиної матері і матері М.Баглая, що в страшних небезпеках породила і зберегла своїх дітей – всього чотири проекції. “Як показав Юнг, ядро психіки (Самість) звичайно виражає себе у вигляді чотирирівневої структури. Число “чотири” також пов’язано з анімою, оскільки її розвиток проходить чотири стадії. Першу стадію краще всього символізує образ Єви: чисто інстинктивні і біологічні зв’язки (це образ матері Єльки в романі – Л.К.). Другу стадію можна спостерігати в образі Єлени у “Фаусті”. Вона персоніфікує романтичний і естетичний рівень, котрому ще притаманні риси сексуальності (це образ самої Єльки-Олени Чечіль – Л.К.). Третя стадія представлена Дівою Марією – образом, який піднімає кохання (ерос) до вершини духовної відданості (це образ старої Баглаїхи у “Соборі”, який генетично пов’язаний з “Марією” У.Самчука, “Марусею Чурай” Л.Костенко, з позитивним образом матері у тексті шістдесятників: “Таємниця твого обличчя” Д.Павличка, “Сиве сонце моє”, “Мати” Б.Олійника. Цей образ-архетип традиційний у дискурсі поетів-шістдесятників – Л.К.). Четвертий тип символізує Сапієнція – вища мудрість, яка переважає найвищу святість і чистоту. Іншим символом цього рівня є образ Суламіфі в Писні Пісень Соломона (Психічний розвиток сучасної людини дуже рідко дозволяє досягти цієї стадії. Дуже близька до такої премудрої аніми Мона Ліза)” [18, 182-183].

У “Соборі” – цей образ постає в образі померлої матері Володьки Лободи, яку він навіть не пам’ятає, тому він виростав в ідеї “людина – найцінніший у світі капітал”. Проекція померлої душі-мудрості В.Лободи теж проявляється через образ Єльки: “І десь там Єлька неподалік... Виявляється, дочитала до того місця, де Настю турецькому паші продають...” [3, 109]. Отже, мудрість В.Лободи-висуванця куца, недалеко, поміркована, його дорога: “почати комсомолом, а закінчити собезом”, суспільство, де всі “однаково мислять”. Недаремно він так фанатично ненавидить собор як національну святиню і людську святиню взагалі. Субстрат людського у ньому помер взагалі. Його, як Миколу Баглая, не зворушує така картина. “І тепер ось бачиш сучасний модерний витвір, де безладною купою перемішалися людські вуха, очі, носи, а на зміну гармонії виступив хаос, на зміну фарбам Рафаеля приходить консервна бляшанка і мавпа з квачем... Виродження? Самозаперечення? Дух людський вичерпав себе? Чи це тільки криза минуща, після якої ще буде в мистецтві і

юність, і сонячна гармонія нових ліній, нових барв?” [3, 75]. О.Гончар, безперечно, вважає, що пасинки на Україні, хоч і міцно стоять, але не за ними майбутнє, не за цими “недорічками”, не за батькопродавцями, що не “бережуть Собори своїх душ”. Вона – наша Батьківщина-Україна – житиме в мистецтві, в мистецтві слова передусім, “як неvigубному сліді людства, його злети, його верховір’я, на яких панує дух перемоги над смертю, дух незнищенності” [3, 192], ...”меншою, зовсім невеликою, стає планета... В часи Магеллана здавалась людині неосяжною, а зараз? Потрібен якийсь інший, вищий розум сучасній людині – без цього, люди, біда” [3, 211].

Письменник відчув наступ нової Ери (недаремно одну з “розбещених” своїх жінок він так і називає у Соборі”) на терені національного Відродження України (і Всесвіту), “душа якої задубіла, стала як шкура на колгоспній клячі – вже ніякого болю не відчуває” [3, 232], а люди живуть “по-мавп’ячому” зневажають предків, могили, “правдою торгують”. Їх душі, як мертві “дерева лежать, зламані бурею й повалені з листям” [3, 252], а пісня “тане, гасне” [3, 253], бо “абсолютної свободи нема в організмі”. Більшість українців, ці “заводські хранительки порядку навіть уявлення не мають, скільки похмурих припеклих зеків-криміналістів, зараз, після відбою вклублюються десь на нарах по режимних своїх таборах” [3, 262]. Пряма згадка про переслідування за інакомислення, пам’ять про ув’язнених на Соловках, Сибірах, Колимі ще з 20-30 років, і передчуття епохи шістдесятництва, трагедії І.Дзюби, І.Світличного, Є.Сверстюка, Л.Костенко, В.Стуса. Останній закликав у страшній неволі ловити “диких коней доби”, відчуваючи подих всього рідного, живого, відчуваючи інтуїцію долі... Інтуїцію неминучого і незабарного кінця.

*На колимськiм морозi калина
зацвітає рудими слiзьми.
Неосяжна осонцена днина,
i собором дзвiнким Україна
написалась на мурах тюрми [13, 161].*

Таким чином, іпостасі особи автора як складного симбіозу особистості, як homo sapiens та особистості, обдарованої іскрою Божою, віддзеркалені в художньому тексті “Собору”, постають “як органічно взаємопов’язані, відкриті для проникнень і одна другу опосередковують” [1, 416].

Процес громадянського становлення й змужніння розглядається О.Гончарем передусім як становлення внутрішнього “я”, яке не тільки набуває нових ознак, а виявляє готовність до якомога ширшого саморозкриття, самовивільнення в слові, а відтак “самоіснування в художньому просторі” (“Я вас боюсь! Відсахнулась Ера” – 3, 263). Саме тому він ратує за те, що митець повинен опускатися в “штольні не тільки людського життя, а й власних психологічний відчуттів” [14, 143].

“Спосіб визначення [...] автора, чи радше, конструювання фігури автора” [17, 449], відбувається у О.Гончара через очевидне й безперечне розуміння того, що “Людині властиво жити почуттям доцільності, почуттям безкінечності” [3, 192], тобто “не ілюстрація постульованих істин, в кращому разі воно (мистецтво – Л.К.), художньо відбиваючи дійсність, може мати з ним дотичні точки. Так само не може воно виходити з логізованих нехай і дуже правильних істин” [15, 166-167]. Сполучною ланкою цих “допичних точок”, тим, хто “відбуває трансформацію в стихії Логосу” [10, 8] і є автор, “внутрішній” образ якого ми й розглядали як контрапункт індивідуалізації Великої людини.

За ліричними рядками О.Гончара, які звучать як добірна поезія в прозі, видно автора, який шукає, шукає “краси самої суті речі” [див. дет. 3, 66]. Письменник шукає ту естетичну істину, про яку і пише Поль Рікер: “Хоч би що там було з цією політичною ситуацією естетичної істини, вона вносить у наше культурне життя нову лінію поділу та розщеплення. Чисто естетичне існування є можливим; і всі інші люди матимуть вигоду з цієї ситуації, чи міг би нас так хвилювати цей світ, який ми сприймаємо, коли його радість, хай навіть екстремальними штучними засобами абстрактного мистецтва? Зберігаючи його колір, і звук, і смак слова, митець, не бажаючи цього явно, воскрешає найпервіснішу у світі істину нашого життя, яку вчений закопує; створюючи образи та міфи, він витлумачує світ і перманентно інститує етичне судження про наше існування, навіть якщо він не моралізує; а надто тоді, коли він не моралізує. Поезія – це критика життя” [10, 181-182].

Створюючи образи Ягора Катратого і Ізота Лободи, тобто образи цілком конкретних трударів, їхні важкі людські долі, саме тих славнозвісних дядьків і тіток, без яких годі уявити собі поезію 60-х, О.Гончар дощукується воскреслої “найпервіснішої у світі істини нашого життя”, тієї суті, в яку шістдесятники ще нібито боялися глянути. “Ця суть його осліплює, як сьйво електрозварки, вона його ще відстрашує” та все ж, як наголошує В.Стус, оцінюючи поезію В.Симоненка, “поет уже дивиться в цю суть” [16, 141]:

– Собори душ своїх бережить, друзі...

Собори душ! [3, 172].

Саме Гончарів погляд у “суть”, рікерівську істину, оминаючи позірне моралізаторство, творить ту особливу поезію, яка, зберігаючи в собі нерозщеплену конкретність навколишньої реальності, по суті, вносить у культурну парадигму 60-х нову лінію “поділу та розщеплення” реального і естетичного і є, власне, тією критикою життя, яка співвідноситься із художньо-естетичними сподіваннями В.Стуса.

“Істина пошани” та “істина сумніву” (П.Рікер), яка ніколи не залишає О.Гончара що до образу Собору, вони йдуть у парі заради об’єктивності

аналізу, хоча перше завжди детермінується другим (проекція Яворницький-Махно; святиня – попи-зайди). Саме тому О.Гончар обстоює необхідність набуття “глибокої інтелектуальної позначеності, адже в усій художньо-естетичній “матерії” твору виявляється рівень інтелектуальної індивідуальності автора, яка має бути адекватною горизонтові очікування читача, а писати для такого читача – стає все важчим і важчим письменницьким іспитом” [14, 143].

Єлька – душа О.Гончара, як і “стереоскопічний простір авторового існування” (вислів В.Стуса) в дискурсі шістдесятників неодмінно передбачає “почуття боргу й примусу, свідомість найважчого людського обов’язку – обов’язку бути самим собою, цього найтяжчого хреста вивітреної людини – сучасника” [16, 144].

Сором самої себе – це наскрізний мотив розвитку Єльки-Людини, її самоідентифікація – найголовніше в цьому образі. “Адже людина й доти людина, допоки не втратила здатність бачити, крім потворностей життя і його красу. Той, хто бачить це, може, не так мучитиме себе, гірко питаючись, хто я і навіщо, звідки й куди?” [3, 212].

Означуючи просторову парадигму “авторового існування” місткими образами Собору і землі, замикаючи ними художній простір, наповнюваність якого передбачає вибудований ним синонімічний ряд, доброта – мистецька щирість – індивідуальне я – відчуття повноти світу, О.Гончар не тільки соціологізує їх, а й проектує їх на внутрішні стани своїх героїв. Це зближує його позицію з позицією В.Стуса при оцінці творів В.Симоненка. Аби відповідати своєму найвищому призначенню митець повинен підноситися “до почуття власної людської значеннєвості й неминущості, до усвідомлення цінності людського життя, до власної самодостатності й тихості” [16, 144].

Однак особистісні регенеративні процеси не відбуваються у вакуумі – про це по-філософськи афористично сказав Кастер: “Не можна бути самому, інакше як тільки у лоні Всього” [6, 239].

“Мов живих, уявляла Єлька тих лицарів запорозьких, бачила їхні дозори на степових могилах, зблиски шабель, коли вони б’ються в куряві, серед криків, гвалту, кінського іржання, зрошені потом та кров’ю, до знемоги рубаючи, відбиваючи сестер-полонянок у якого-небудь смердючого хана... Ото були люди, оті відборонили твій край, передали тобі, як вічний посаг, і це небо, і мир степів, і сяйво Дніпра” [3, 86].

О.Гончар, як і шістдесятники, усвідомлює “коли ти повністю повернений самому собі” [16, 145], тільки тоді “з позиції добре чутого власного “я” можна торкатися суспільно значущих проблем”, адже твоє перебування в “лоні Всього” тривало й у лоні тиші самоти – вже на рівні рільківського “духу перетворення”:

“– Має людина в собі такий живчик бажання робити добро... Коли зробиш кому бодай маленьке добро, як стає на душі легко, чисто казали колись, – гомонів далі старий [ідеться про Ізота Лободу – Л.К.], – що у людині на плечі, і на лівім, і на правім, сидить невидимий “товариш Дух”, так його назвемо” [3, 239].

Отже, О.Гончар, а згодом – шістдесятники, відстоюють думку, що тільки крізь власне “я” можна вийти на виявлення особистісного “ми” і що тільки через здатність самовіднайдення власного “я” можна прийти до справжніх художніх вартостей: “Чому так багато патології в модерному мистецтві? Почуття осиротілості сучасної людини стає, здається, фактом” [3, 192].

Сьогодні, як ніколи актуально звучить в українській культурній парадигмі голос О.Гончара. Він вагомий в контексті світової гуманістичної думки. Запропоноване нами прочитання – це тільки штрихи до нового дослідження цього твору, який, безперечно, є класикою новітньої української літератури. Його необхідно прочитати в контексті генетичного коду шістдесятників, бо “перемога 1991-го починалася на духовних барикадах 60-х. І поразка 1999-го має своїм корінням зраду генетичного коду 60-х... Перехід від “закритого суспільства” до “відкритого” дав можливість вибору, а отже й труднощів ризику. І тому постать “збунтованої людини” сьогодні набула своєї неочікуваної актуальності” [8, 67,83]. Саме такою людиною і є “Собор” О.Гончара.

ПРИМІТКИ

1. Іларіон, митрополит. Дохристиянські вірування українського народу. Іст. – рел. моногр. Вид. друге. – К.: АТ “Обереги”, 1994. – С. 11-49.
2. Там же С. 49-80.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Бонецкая Н. “Образ автора” как эстетическая категория // Контекст. – 1985. – Литературно-теоретические исследования. – Москва, 1986.
2. Верба Г. До Сквороди істинного // Рідна школа. – 2002. - № 7 (870). – С. 71-74.
3. Гончар О. Собор // Гончар О. Твори: У семи томах. Т. VII. – К.: Вид-во “Дніпро”, 1988. – С. 6-271 (Далі посилання на це видання з вказівкою сторінки у дужках).
4. Энциклопедия символов, знаков, эмблем / Авт. – сост. В.Андреева и др. – М.: ООО “Издательство Астрель”, МИФ ООО “Издательство АСТ”, 2001.
5. Коваль В.К. “Собор” і навколо собору . – К.: Молодь, 1982.
6. Марсель Г. Рільке, людина, яка уособлювала буття духу // Марсель Г. Homo viator. – Київ: Видавничий дім “КМ Академія”. – Університетське видавництво “Пульсари”. – 2001. – С. 235-286.
7. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. – 2-е вид. перероб., доп. – К.: Либідь, 1999.
8. Пахльовська О. Українські шістдесятники: філософія бунту // Сучасність, 2000. - № 4. – С. 65-84.
9. Постмодерн и троїца // Человек. – 2001. - № 4. – С. 189, 190. Цит. за Беланова

Римма. Місце та роль людини на теренах освіти в епоху постмодернізму // Рідна школа. – 2002. - № 2 (865). – С. 79.

10. Рікер П. Істина в пізнанні історії // Історія та істина. – К.: Університетське видавництво “Пульсари”. – 2001. – С. 28-137.

11. Сверстюк Є. Собор у риштованні. – Київ. – 1989. - № 10. – С. 112; № 11. – С. 108. Цит. за Насенко М. Подвижник // Слово і час. – 1993. - № 4. – С. 21-32.

12. Стогній І. Г.С. Сковорода і українська національна ідея // Рідна школа. – 2002. - № 7 (870). – С. 58-61.

13. Стус В.С. Дорога болю. Поезії / Упоряд. та післямова М.Коцюбинської. – К.: Рад. письменник, 1990.

14. Стус В. Най будем щирі // Дніпро. – 1965. - № 2. – С. 149-150.

15. Стус В. Твори: В 4-х т. 6 кн. – Львів: Просвіта, 1994. – Т. 4. – С. 543.

18. Стус В. Серед гromу і тиші // Сучасність. – 1995. - № 1. – С. 138-148.

19. Фуко М. Що таке автор // Антологія світової літературно-критичної думки. – Львів: Літопис, 1996. – С. 444-455.

20. Юнг Карл Густав, фон Франц М.-Л., Хендерсон Дж. Л., Якоби И., Яффе А. Человек и его символы. – М.: Серебряные нити, 1998.

БІБЛІОГРАФІЯ

Кужільна Любов Василівна – кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри української літератури Кіровоградського педагогічного університету ім. Володимира Винниченка.

Наукові інтереси: творчість шістдесятників, національна модель світу в ліриці літературного шістдесятництва в аспекті естетичних категорій.

Стаття надійшла до редакції 16.1.03.

БУТТЯ ЦИВІЛІЗАЦІЇ У ЛІРИЦІ Є.МАЛАНЮКА (Америка очима поета)

Оксана КУХАР (Кіровоград)

У статті розглядається художня реалізація теми Апокаліпсису в творчості Є.Маланюка періоду “другої еміграції”.

The article views the artistic realization of the theme of Apocalypse in the literary works of Y.Malanyuk of the period of “the second emigration”.

Майбутнє завжди цікавило і приваблювало людство своєю таємничістю. Для проникнення у таїну долі народу, нації, а найчастіше особистої людини усіх часів звертались до пророків. У ХХ та початку ХХІ століття люди звертаються до таких “оракулів”, як Нострадамус, Тутанхамон, Ванга чи Глоба.

Втім не з меншою користю прозріти майбутнє можна й у творіннях художників слова. Це поети чи прозаїки, для яких волею Долі і Бога відкриті ефірні (духовні) сфери, досягти які звичайна людина не може. Творчість таких митців називають містичною, бо відкриває таємне, а з іншого боку, – вражає сучасників оголеністю тих страхіть, які є або чекають людство в майбутньому.

Важко дати відповідь, **ЩО** або **ХТО** керує пером письменника у час написання візій-пророцтв, але сакральні смисли тексту стають зрозумілими лише тоді, коли описувана подія сталася. Так, наприклад, сталося з поезією Є.Маланюка “Візія”, написаній 12 січня 1933 року, котра, маючи виразний “апокаліптичний малюнок” до дрібниць, дублювала події 11 вересня 2001 року в США:

Літаки закрутяться, мов листя,

Бапти захитаються й падуть.

Десь зі Сходу, з-поза передмістя

Білим сонцем встане Страшний Суд [5, 260].

Утім шлях до такого “духовного прозріння” довгий і складний, і вдається пройти його, напевне, лише людині глибоко віруючій, релігійній, яким був Є.Маланюк. До того ж такі картини-візії не постають з “нічого”. Їхньому народженню передують глибока мислительна і душевна робота митця.

Говорячи про Є.Маланюка як містика, пророка з апокаліптичним мисленням, що неодноразово відзначалося критиками і науковцями (О. Астаф’єв, Ю. Войчишин, С. Доленга, Д. Донцов, Е. Касперський, Л. Куценко, Н. Лисенко та інші) скажимо, що тема кінця світу (в моделі виродження нації, народу, переродження людини на мавпу або робота) завжди цікавила Є.Маланюка і неодноразово ставала предметом його поетичних

роздумів (“Театр” (1923), “Кінець початку” (1926, 1932, 1933), “Технократія” (1928), “Епічні будні в привидах утопій” (1928), “По кожній страті” (1928), “Напередодні” (1939), “Нині” (1939), “Доба” (1940), “Мартівські іди” (1943), “Елегії” (1943), “Розум меркне. Серце умирає” (1944), “З літопису” (1944). І, додамо, стосувалися “апокаліптичні видіння” не лише знедоленої Батьківщини та передвоєнної Європи.

Є.Маланюка завжди цікавила була тема буття цивілізації – буття людства. Вона була окреслена ще в 20-х років, коли конфлікт “раціоналізм і духовність” був лише відчутий і метафорично вітворений поетом у триптиху “Театр”:

*Дивлюсь: життя страшіши театра –
Кругом спостерігаю гру,
І хто – Псіхея? Клеопатра? –
Крізь мертвий грим не розберу [5, 87].
.....
І було ясно: всі ми граєм,
І сцена – там, і сцена – тут...
Всіх демон спокушає раєм
Незакоштованих отрут [5, 88].*

Топос “*театр*” у художньому світі Є.Маланюка набув трагічного звучання і репрезентувався відповідними образами-символами з семантичною домінантою зниженості, вульгарності (корчма, шинок, вертеп, кафе, дансінги, бари). Вони відтворювали замкнений двовимірний простір, який виключає перспективу виходу, готичного росту – руху до Бога (“Корчма, шинкарка, гурт п’яниць // Там, де доріг життя – розтоки / Там, де немає таємниць” [5, 45], “Навколо все чуже. Чуже до божевілля // Цей дощаний театр, злинялі лаштунки” [5, 94], “І рай земний – сліпа пустеля / Гнилою раною – уста / Гнітючим небом – хатня стеля” [5, 202], “Вам весь світ – лазуревий безкрай / А мені – вулканічний вертеп” [5, 492]).

Людина, яка не лише перебуває у цьому просторі, але й творить його є такою ж потворною. Автор конструє *образ сучасника* за принципом спадної градації, що мав вібівати процес духовної деградації в гротескових формах. Так, спочатку “герой часу”, а далі – звичайний “актор-плебей”, “слизька людська площина”, що нездатна переживати й відчувати, адже її ознаками є “безслізна душа” і “серця порожні скарби”.

Людина 20-30-х років ХХ століття – це продукт рафінованого інтелекту і вихолощеної духовності, портрет якої дав ще О.Шпенглер: “Замість багатого формами народу, що зрісся з землею, – новий кочівник, паразит, житель великого міста, людина абсолютно без традицій, розчинена в безформеній масі, людина фактів, без релігії, інтелігентний, безплідний” [10, 71]. Накладаючи

загальні характеристики німецького філософа на сучасний стан речей, порівнюючи їх із власною концепцією людини – особистості національної – “чоловіка, кажучи словами Шевченка, образу *Божого*” [3, 85], поет творить комплексний портрет сучасника. “Механічно-матеріалістичні чаклування другої половини XIX століття” та сучасні концепції інтернаціоналізації “редукували і обезкорінювали людську особистість до стану будьто євразійсько-босняцького перекотиполя чи кочівника, будьто до розмірів серійного нумера з розрахункових сторінок капіталістично-марксистської бухгалтерії” [3, 85]. У поезії “Кінець початку” Є.Маланюк створює експресивний портрет духовного виродження людської особистості від картини розумової деградації й перетворення на дикунів (“Мертві мислі. Найняті ідеї // Юрби, що збігаються на жер” [5, 352], “Людський штамп. Ім’я з маленьких літер // Марні числа. Числа без облич” [5, 352]) до перетворення її у раба Сатани (“гекатомби вже бездушних тіл”) і безформеної маси (“людиноподібна твань”, “збунтований розтоп безформеної речовини”). Ці характеристики нагадували поетові міфічного Голема – штучно створеного механізму або статую, яка не має людської душі: “А він все пухне, той всесвітній Голем // Мертвеччино матерії, маро!” [5, 281].

Пізніше тема апокаліптичності світу знайшла своє художнє продовження вона в творах, написаних Є.Маланюком в “другій еміграції” – в Америці, духовність і культура якої для поета стала втіленням “найхимерніших вивертів” Сатани. Зацікавлюють поетичні роздуми, оцінки та художня образність – “барви Апокаліпсису”, – що використовуються автором для репрезентації оцінок нової для нього дійсності, переосмислення та трансформація біблійних мотивів і сюжетів.

Провідним мотивом, котрий детермінує роздуми митця про сучасну цивілізацію, є **мотив гріха** у новозавітній його трактовці. Він має суто **моральний і загальнолюдський характер**: кожна людина грішна і в цьому її рабство перед дияволом; людські гріхи роблять Сатану князем цього світу і підкоряють його власті саму людину [9, 374]. Відповідно й у поетичних роздумах митця гріх мислиться як морально-етичний переступ, як міра вияву духовної деградації, у зв’язку з чим у полі уваги Є.Маланюка знаходяться категорії добра і зла представлені опозиціями дух – розум, Бог – диявол. Проте існує певна ієрархія людських гріхів, в якій найтяжчим смертним є **гріх проти Святого Духа**.

Якщо перед очима поета в 30-х роках повставала, як потойбічний привид у своєму присмерку, шпенглерівська “фосфорична Європа” – світ цивілізації, світ знищеної культури, “вселенське місто”, в якому гине соловйовська Світова Душа – одне з уособлень Святого Духа:

*Марите по барах, по кав'ярнях
Та по дансінгах вдаєте шал,
А над світом в випарах цвинтарних
Важко дише світова душа [5, 351],*

то кінець 40-х та 50-ті роки ХХ століття, що ознаменувалися конструюванням та випробуванням атомної зброї, екологічними катастрофами внаслідок індустріалізації виробництва, демонстрували не просто деструктивність діяльності розуму людини стосовно природи, а були спрямовані на самознищення.

Сталося так, що богоподібна властивість послуговуватися розумом та інтелектом призвела до зла, внаслідок порушення природної рівноваги між волею і розумом, коли “абстрактний розум бере гору над волею людини до добра як генетичною проекцією в нас Волі Суцього, тобто тоді, коли інтелект починає підминати волю своєю відстороненою логічною силою...” [6, 83].

Промовисті картини панування інтелекту та антидуховного “ремісництва” для поета давала американська цивілізація. Світ, в який потрапляє Є.Маланюк у 1949 році, вражає своєю неестетичністю. У “Подорожніх нотатках” поет, вражений “метафізикою” американського континенту, записує: “Врешті та формула знайдена: це гостре сполучення немилосердно потужної цивілізації з віддавна *занедбаною* природою, з природою, що зробилася чимсь зайвим, майже непотрібним. Ця цивілізація є остільки міцна й себепевна, що має тенденцію *сама стати природою*, згідливо вже навіть не зауважуючи зацілілих решток переможеної нею *живої* природи” [3, 12]. Та особливе враження справили потворні будівлі Нью-Йорка на митця, котрий мав змогу насолоджуватися довершеними зразками української та європейської архітектури “Так примиренно і так просто простує ніч / На ликах Карлового мосту відблиски свіч” [5, 193], “Жупан і журавель Сквороди // Пригадує похмурий Кароліnum” [5, 315], “Се він підніс – відданий на загладу / Вітрам азійським – золоте чоло” [5, 333], “Тайни тисячоліття – в Софії стрункій” [5, 240]).

“Яка все ж таки архітектурна монотонія – ці хмародери!” [3, 14] – занотовує Є.Маланюк і, віддаючи належне логіці та раціоналізму таких побудов, зважає на неприємне відчуття, яке вони викликають: “Всі ці будови й сама структура міста нагадують чомусь будівлі термітів. Мимо цілої скомплікованості, все це якесь елементарно просте, майже... стихійне. Тут немає і не може бути місця для *homme libre*'а. Тут не відчувається людина взагалі” [3, 17]. Такі переживання і враження викликали містичні відчуття апокаліптичної сутності американського світу, які в художньому світі Є.Маланюка реалізувалися в образі апокаліптичного Великого Вавилону. Поет розширює контекст цього образу

шляхом конкретизації біблійної тези-визначення Вавилон – “мати розпусти й гидота землі”(Об. 17: 5), навівши прикмети сучасності:

*В цім закалюжнім Вавилоні
Розклад щоденної смерти.
Будови: хмародери –
Архітектура термітів,
А навколо – смердюча каналська
вода*

*І кошерним консервом
законсервовані парші.*

*Пархате підсоння.
Замордована природа.
Згвалтована й мертва земля.
Сморід здохлого духу
Пустині і небуття [1].*

Поглиблюючи традицію кінця 20-х – початку 40-х років, митець творить збірний образ бездуховного апокаліптичного світу за допомогою предметних деталей, які символізують пекельний світ. Є.Маланюком, таким чином, здійснюється певне “осучаснення” (А.Нямцу) апокаліптичного сюжету в плані наділення образу Вавилона рисами та предметними деталями, що характеризують сучасний часо-простір. Так, американський Вавилон у художньому світі Є.Маланюка – це “Пустиня. Пустеля. Юдея” [5, 589], “Сумне ристалище машин / Та мертва, зраджена природа”, “Асфальту й нафти злий коктейль”, “І чад стоповерхових скель, Обапол уличних каньонів” [4, 70], “провалля Бродвею”, “хвилі каменю й криці. Безсонні вогні” [4, 78].

Є.Маланюк номінує цей час “апокаліптично-голготською добою”, коли “всі сили матерії (косність, зло, секуляризована держава (США – О.К.), “розум владний без міри основ” (Франко), ц.т. розум люциферський, той, що напродукував машин і нині “розбив атом”) направлені на знищення Святого Духа в людині і обернення людини – назад – в глину і порох, з яких колись Творець, “вдихнувши дихання життя” (про що завше забувають), ц. т. дух Духа Святого, створив людину” [2]. У поезіях “Ані вершин, ані низин” (1949), “Парастас” (1965), “І гніву дозрівають важкі грона” (1960), “Парастас” (1964) митець викриває антиприродну сутність цивілізації, перераховуючи і осмислюючи її “здобутки”: “яд брехні”, “телебруд і діточок розтління”, “м’ясо Хіросіми”, “злобно визволений атом”, – пророкує її знищення: “Будеш бачити, як без Природи і Бога /// Повертатиме в прах Чоловік” [4, 78].

Раціоналізація, технічний та науковий прогрес у поєднанні з помітним відставанням людства в духовному розвитку для поета стали знаками “сатанинського нищення Святого Духа” (лист до О.Сембай-Галицької від 13.11.1962). Особливої виразності такі процеси набули в країні емігрантів – США – країні без сталих традицій та виразних національних ознак. Країна другої еміграції Є.Маланюка була яскравим втіленням згадуваного шпенглерівського “світового міста”, духовними знаками якого були “космополітизм замість “Вітчизни”, холодний *практичний розум* замість благоговіння перед переказами і укладом, *наукова іррелігійність* в ролі окам’янілих залишків минулої релігії серця, “*суспільство*” замість держави, *природні права* замість набутих” [10, 71-72] (Курсив наш. – О.К.). За твердженням З.Фрейда, кожна культура визначається певним “психічним інвентарем”, “релігійними увлеченнями” або ілюзіями [7, 103]. “Потужною колективною формою сучасного ідолопоклонства, – твердить інший психолог Е.Фромм, – виступає поклоніння силі, успіху і владі ринку” [8, 163]. Остання характеристика значною мірою стосується духовності американців, що і визначає їхній спосіб життя.

Є.Маланюк як людина, що перебуває поза культурою Америки, адже формування його особистості відбувалося у суттєво відмінному культурному континуумі, мав можливість критичного осмислення духовного укладу США. Маючи за ідеал духовності християнство, котре, за визначенням самого поета, “навіть в молекулярній мірі – духове, адже приналежне до Духа Святого” [2], Є.Маланюк дає характеристику американській культурі у поезії “В цім небі Бога немає” (1958).

В ліриці 50-х років під враженням способу життя американців з-під пера Є.Маланюка з’явиться характеристика людини індустріального суспільства, трагічна в своїй суті, бо відбивала вже результат, який неможливо змінити: “Мертвий ідол машини явив підлюдину // Суміш робота й малпи, механіки й зла” [4, 78]. Усі метаморфози, що відбуваються з людиною й світом є наслідком її діяльності, в масштабності якої вона прагне дорівнятися Богові. Проте спосіб перетворення людиною дійсності суттєво відрізняється від творчості, яку Є.Маланюк розумів як космотворчий, консолідуючий рух, – для якого властивим є “елемент *духовий*” і котрий “акумулює в об’єкті праці елемент естетичний – красу”, що є “видима сторона глибшої істоти кожної творчості – *життя*” [3, 84]. Зовсім інший характер і спрямування мають принципи життєбудування людства: “Рахуємо, втручаємось і нищим // Щоб дати стихії рукотворний шлях // А дух людський стає, чим далі, нижчим / І, як була, так і пребуде грищем / Сліпих стихій незмінена земля” [5, 360].

В цілому для лірики Є.Маланюка періоду другої еміграції характерним є зменшення частотності звернення поета до міфологічного сюжетно-образного

матеріалу. Митець використовував окремі образи, алюзії в якості поетичних символів та емблем, парафраз, не порушуючи конвенційності смислів. Певним чином таку тенденцію можна пояснити посиленням філософічності мислення Є.Маланюка, що обумовило використання загальних понять як-то добро, зло, смерть, життя, природа, буття і т.п. Однак зазначимо, що роздуми поета над проблемами екзистенційного характеру мають виразний релігійний характер, а це забезпечило актуальність образів, мотивів біблійної міфології, які автор вплітав у канву власних роздумів в якості знаків вищої істини. Власне можна навіть говорити про схильність Є.Маланюка до *своєрідної “секуляризації” релігійних понять*, котра полягає у *психологічному перенесенні їх у сферу морального та духовного*, індикаторами якої є вони.

Визначаючи життєві принципи Нового Світу в поезії “В цім небі Бога немає”, Є.Маланюк використовує біблійний новозавітний сюжетно-образний матеріал у своєрідній анотованій формі, що містить особливий символічний зміст:

*В цім небі Бога немає,
Христос по цій землі не ходив,
А Марію – дитиною ще –
Задушено Адонаєм,
Духом пустелі зла [4, 82].*

Показуючи відсутність Бога в американському світі, говорячи про неможливість саможертвності Христа в ім’я людства (Ні височіючого хреста / Ні тернового кола // вколо скривавленого чола / Ні офірної смерті”), апокрифізуючи зміст Книги Книг (Божа Матір погублена злим демоном, народження Месії неможливе), Є.Маланюк стверджує ідею антигуманістичної природи культури цього “світового міста”. Сюжетно-образний матеріал Книги Книг використовується митцем як символи духовності, заперечення котрих (анафора “ні”) формує антитезу, що і репрезентує авторську ідею. Міфологічні образи і події, за винятком апокрифізації мотиву життя Марії цілком вмотивованої художнім задумом поета, залишаються незмінними.

В поетичних роздумах щодо *буття сучасної цивілізації* Є.Маланюк не стільки наслідує традицію Святого Письма (як це було, наприклад в явних паралелях Україна – Ізраїль, держава – Земля Обетованна, Мойсей – провідник, блудниця – історично знедолена Україна), скільки послуговується його концептами для оцінки й характеристики подій дійсності. Посилений суб’єктивний аспект трактування християнських принципів призводить до формування системи авторських символів, завдяки яким поет ретранслює своє бачення реальності. За своєю етимологією вони біблійні, проте відкриття їхнього потаємного смислу дано лише тим, хто має “Дух Святий” (Є.Маланюк) в серці, аби прочитати поетові пророцтва і застороги.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Архів Є.Маланюка в УВАН у США. – Ф. ХХХVІІІ. – Од.зб. 140/10.
2. Архів Є.Маланюка в УВАН у США. – Фонд ХХХVІІІ. – Од.зб. 256.
3. Маланюк Є. Книга спостережень. Статті про літературу. – К., 1998. – 428 с.
4. Маланюк Є. Остання весна. – Нью Йорк: “Вісник”, 1959. – 103 с.
5. Маланюк Є. Поезії. – Львів: УПІ ім. Івана Федорова; “Фенікс Лтд”, 1992. – 686 с.
6. Сирцова О. Апокрифічна апокаліптика. Філософська екзегеза і текстологія. – К., 2000. – 325 с.
7. Фрейд З. Будуще одной иллюзии // Сумерки богов / Сост. и общ. ред. А.А.Яковлева – М.: Политиздат, 1989. – С. 94-143.
8. Фромм Э. Психоанализ и религия // Сумерки богов / Сост. и общ. ред. А.А.Яковлева – М.: Политиздат, 1989. – С. 143-222.
9. Христианство: Энциклопедический словарь: В 3-х т. / С.С.Аверинцев и др./ – М.: Большая Российская энциклопедия, 1993. – Т. 3. – 784 с.
10. Шпенглер О. Закат Европы. – Новосибирск: Наука, 1993. – 592 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Кухар Оксана Олександрівна – викладач кафедри української літератури Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

Наукові інтереси: лірика Є.Маланюка, художня трансформація міфологічного сюжетно-образного матеріалу в українській літературі, містицизм як світоглядна і художня властивість.

Стаття надійшла до редакції 13.1.03.

“АЛЬБАТРОС” Ш.БОДЛЕРА В ТВОРЧОСТІ Є.МАЛАНЮКА

Леонід КУЦЕНКО (Кіровоград)

У статті досліджується історія народження перекладу поезії “Альбатрос” та його місце в житті й творчості поета.

The article deals with the history of the poem “Albatross” translation and its place in Malaniuk’s private and creative life.

У 60-х роках, упорядковуючи нову збірку поезій “Серпень” (1964), Євген Маланюк увів до неї переклад вірша Ш.Бодлера “Людина і море”, зроблений ним ще в польських таборах інтернованих вояків УНР у Польщі й тоді ж надрукованого у таборовому часописі “Веселка” (Каліш, липень-серпень 1923). Щоправда, в збірці “Серпень” переклад був дуже оригінально датований – 1913–1963. Очевидно, що тире поміж двома датами мало б прочитуватися як своєрідне зізнання у піввіковій любові до цікавої і своєрідної творчості французького поета. 1963 роком позначив митець нову редакцію тексту, оскільки переклад зазнав відчутних змін, особливо дві останні строфи. А що ж заховував він за першою датою?

Вочевидь, чаклюючи над новою редакцією твору, поет пригадав своє ще гімназичне захоплення Бодлеровими віршами. Принаймні, 1932 року засвідчив це сам письменник у своїй відповіді на анкету, надіслану йому львівським бібліографом Є.-Ю.Пеленським, назвавши Шарля Бодлера в колі читаних ним у часи учнівства (13–17 років) авторів поряд із Уайльдом, Рембо, Д’Оревіл’є, Верленом, Ередіа та іншими [1]. Без сумніву, реаліста Женю Маланюка полонила романтична ідея моря, продиктована отією окраденістю морем, “покараністю” степом, про які згодом буде писати письменник у своїх есеях. Як тут не згадати ще одного вихованця Єлисаветградського реального училища – Юрія Яновського з його поетизацією моря (“Майстер корабля”). До речі, це його згодом Є.Маланюк назве тим, хто “*відкрив і завоював нам море, море в значенні не географічному чи навіть геополітичному, а в значенні психологічному, як окремий духовий комплекс*” [2, 240].

Фанатичне захоплення гімназиста Маланюка романтикою моря було таким всепоглинальним, що викликало навіть нарікання батька. Згодом письменник наголошуватиме на його негативному “*відношенні до моїх примх (“морська” хвороба, кашкет, борідка, файка). Любий батьку – ти не вмістився в мої вірші*” (щоденниковий запис від 23.10.1957) [Од.зб.181/13. – С.3]. Та “морська

“хороба” відізналася і в юнацьких віршах Є.Маланюка. Ось уривок із його твору “Портрет”, датованого 1911, 1913 роками:

*Лицо мое – о, жуткие черты
Невиданной эпохи кондотьера!
В них странствий ритм, пугающая мера,
Как грешных душ застывшие мечты [Од.зб. 23].*

Романтика моря не відпускала Маланюка і в таборах інтернованих у Польщі. І йдеться не лише про поетичну мариністику митця:

*Моря и материки! Не затаите!
За архипелагами всех грез
Как мираж океана – загресил Тиати –
Плавучий осторов золотых роз [Од.зб. 209].*

Як свідчить таборове листування (1922), інтернований старшина прагнув будь-що вибратися із Польщі до Франції, до моря оспіваного Бодлером, до землі його улюблених поетів: “*Мріяв вітром далеких тропічних колоній, / Хтів Таїті, коралів, лазурів і хвиль...*” [4]. Дарма сьогодні гадати, чи то майбутня мандрівка вимагала поновлення знань французької мови, й поетові потрапив до рук томик Бодлера, чи, може, саме Бодлер мовою оригіналу пробудив у поетові мрію юності. Так чи інакше, а 1922 подарував нам Маланюкові переклади “Альбатроса” та “Людини і море”.

І сталося так, що звернення поета до творчості Шарля Бодлера, до знайомих з юності творів в умовах “задротяних” республік, з усвідомленням втрати Батьківщини, без жодної перспективи на майбутнє, було надзвичайно важливим і для усвідомлення Маланюком свого мистецького покликання. Власне, етап самоусвідомлення свого покликання як поета збігся із роботою над перекладами Бодлера. Ні, таки можна сказати, що “Альбатрос” Ш.Бодлера пришвидшив кристалізацію обраного словослужіння.

Але спершу бодай коротко звернімося до відомого, до історії Бодлерівського “Альбатроса”. Вперше твір був оприлюднений 1859 року (стосовно часу написання у дослідників досі немає єдиної думки, як ймовірно називаються дві дати – 1841 та 1858). Згодом поезія була внесена до другого видання книги “Квітів зла” (1861) у розділ “Сплін та ідеал”, посівши в ньому важливе композиційне місце. Власне, ставши разом з поезіями “Благословення” та “Піднесення” програмними творами не лише розділу, але й цілої збірки, репрезентуючи у двовимірному світобаченні поета, побудованому, за його власним визначенням, на двох одночасних прагненнях (“*одне до Бога, одне до Сатани. Поклик Бога, або духовність – це прагнення внутрішнього піднесення, поклик Сатани, або тваринність – це насолода від власного падіння*”), – спрямованість до Бога. Точніше, в борінні і взаємоперетіканні

добра і зла, духу і плоті, вічності і життя (життя саме на полюсі негативу), як наскрізного мотиву всієї збірки, “Альбатрос” композиційно представляє **ідеал**. Це ідеал божественного покликання людини, котру уособлює поет високості його духу, як і високості середовища його побутування, означеного Бодлером – “сини височини”, “володарі висот”. Наступні поезії збірки – це шлях від ошадно представленого ідеалу до трагічно-песимістичного світобачення, до спліну. Зрештою і в “Альбатросі” попри ідею неба, як символу духу, його обителі й свободи його реалізації, є ще й світ низу, землі, обмежений палубою та її мешканцями у символічному просторі “морської пустелі”. Проте домінує саме тема “князя висоти”.

Альбатрос

*Синів височини, сріблястих альбатросів,
Що над безкраєм хвиль провадять корабель,
Буває, для забав ввіймає гурт матросів
Розважити нудьгу серед морських пустель.*

*Та лиш поставлять їх на палубі, – ці птиці,
Володарі висот, в ту мить стають без сил:
Незграбно шкутильгають почнуть вони і биться,
Обтяжені з боків кінцями зайвих крил.*

*Крилаті королі! Які ж ви тут комічні!
Могутні в синяві – каліки ви тепер.
Он залюбки одному пускають дим у вічі,
Он дражнять другого, що зовсім вже завмер...*

*Поете! Ти також є князем висоти,
І тільки угорі – ти і краса, і сила.
Та на землі, в житті ходить не вміси ти,
Бо перешкодою – твої великі крила [5, 459].*

Бодлерівський поет – образ філософсько-узагальнений. Ще за життя поет протестував проти ототожнення автора й ліричного героя. Проте важко відмовити наявній естетизації власних почуттів автора, “збігання” позиції героя і поета. І це стосується не лише поезії “Альбатрос”, але й інших поезій збірки “Квіти зла”. Тема нищення митця реальним світом людей спроектовується і на самого автора з його архіскладними стосунками з життям.

Українського поета-вигнанця полонила пропонує Бодлером концепція *світу й митця* у її абстрактно-філософському вимірі. Зрештою, усі три

переклади з Бодлера, окрім згаданих ще “Маяки” 1925-го року, позначені пошуком у творчості французького поета співзвучних настроїв, проблем, почувань. До речі, чи не “Маяки” надиктували Є.Маланюкові його поезію “Невичерпальність”? Але повернімося до перекладу “Альбатроса”, точніше у вересень 1922 року.

Аналіз поетичного доробку 1921–1922 спростовує усталену думку про Маланюка, поета-державника, народженого поразкою УНР. Навпаки, ще живою залишається гімназична традиція російськомовного віршування, а поряд народжуються перші поезії українською мовою. У них домінують мотиви особистісних переживань, навіяних чужиною, напливами ностальгії, досить потужний струмінь інтимної лірики. Та й сам учорашній старшина українського війська в одному із віршів-листів в Україну з літа 1921 року скаже “я не поет тепер” [6, 9], нагадуючи адресатці (чи й собі), що почувався ним там, у Києві, місті їхніх зустрічей.

Можливо, й не варто було б акцентувати на цьому емоційному зізнанні, аби не заховувало воно глибшого змісту. Попри те, що Є.Маланюк уже досить авторитетно заявив свою державницьку позицію публіцистичними виступами у таборівій періодиці, поезія залишалася тільки його захопленням і ще не мислилася, а, можливо, в тих умовах не могла бачитися покликанням. Маланюкові тоді більше йшлося про практичну політику. Осінь же 1922 року видалася важкою для письменника. Його не зарахували на навчання до Праги, час розвіяв сподівання повернення на Батьківщину, а табори нищили будь-які візії на майбутнє. Ось тут спрацьовує ще десь глибоко-глибоко на підсвідомому рівні Бодлерова підказка “Альбатросом” поета-обранця долі, поета-“князя висоти”, зрештою – поезії як долі. 1922 року вона відізначалася хіба поезією “За мармурові мури мрій”, в якій лише відчутно проступила тема поета – “володаря висот”:

*За мармурові мури мрій
Землі не долітає гомін.
Тут, на незнаємій горі,
Вартують хмари нерухомі.*

*Десь за сузір'ями віки
Пливають нестримною рікою,
І Бог плете з планет вінки
Непереможною рукою.*

*Так близько вічність. Диха синь.
В орбітах космоса-сонати...*

*О, коли б міг цілком не знати
Земної чорної краси! (С. 79).*

Несміливо ще почуватється ліричний герой Є.Маланюка на “незнаємій горі”. Але недовго. Вже в 1923–1924 роках його герой почуватиметься “князем висоти”:

*Дзвінкий сей воздух, воздух висі,
Міцне вино височини,
Де я молю його: з’явися
І браму в вічність одчини. (С. 147).*

Разом з тим у його поезію міжвоєнного періоду придуть наскрізні образи-метафори *низу і височини*. Поет – обранець височини, “*Поет – механік людських мас*”, що “*Поемою будує міст / Туди у недосяжну вічність*” (С. 72), він крилить “*зір за обрій / Обтягий Богом шестикрил*” (С. 127). Нарешті, 1924 року Є. Маланюк напише третю частину поезії “Демон мистецтва”, твір, як мовиться, програмний, маніфестового звучання. І, зрозуміло, з відчутними перегуками мотивів, надиктованих “Альбатросом”.

*На хресті слова розіп’ятий
Цвяхами літер,
Один, –
Яким же криком ще маю кричати
Крізь історії чорний вітер,
Страшної епохи син?
Яких же віршів вирізувать
З кривавого м’яса днів?
Які породити слова?
Світ устав увесь із заліза
В гострих лезах огнів:
Від електрики смерклися очі,
Від заводів гудить голова,
Безголоса душа лише хрипко регоче
Та божевільно співа,*

*Над хвилями юрб, над поверхами натовпів п’яних,
Зі скель хмародряпів дивлюся в бездонну ніч.
Раною рота кричу в тумани, в тумани,
Просвердлюючи морок вогненними свердлами віч,
А пустеля людська лиш луною порожньою гука,
Серце світу розмірено гупає в тілі машин;
І жадного згука.
Один. (С. 103–104).*

Тим часом, цій поезії передувала теоретична праця Євгена Маланюка “Думки про мистецтво” (1923), яка стала й для самого письменника його мистецьким маніфестом. Бодлерова тема поета “князя висоти” відлунилася в ній і поглиблено осмислилася концепцією монарха в мистецтві, яким “був і є – Геній, его же царствую не буде кінця”. “Мистецтво не предмет для домашнього вжитку.., – писав Є.Маланюк. – В ньому голубом існує Дух Святий – і не ввіймає його натовп ніколи, хоч від віку мріє обдерти й цьому голубові крила.

Геній завжди частував юрбу поличниками. Але юрба зі зловісним гуканням і зойком, затуляючи очі від нестерпимої сліпучості його крил, кричала йому славу. І стриміла до нього. І віддавала йому свої молитви і зітхання. Бо в натовпі є інстинкт мистецтва” [7].

Одночасно із темою “синів височини” Бодлеровий образ спроектовується на особисту долю Є.Маланюка і своєю зворотною стороною – конфліктом між провідником і веденими, між поетом і низом. Відчуття “палуби” приносить володарю висот лише гірке розчарування: “У мене нещасний характер типового “поета”, – бідкався письменник у листі до Н.Лівицької-Холодної від 10 серпня 1928 року, – пам’ятаєте це добре записано у Бодлера в “Albatros” – якому заважають крила” [8, 305–306].

Шарль Бодлер був несприйнятий і не зрозумілий сучасниками, проте час віддавав належне Талантові. В емігрантській долі Євгена Маланюка із завершенням навчання у Подєбрядській академії та від’їзду із Чехії теж наступив досить складний період життя. Варшава стримано зустріла поета. Бракувало трибуни для друку, бракувало творчого спілкування. “Хоч самота є мої фахом, та часами цей фах управляти стає занадто тяжко”, – писав поет у листі до львівського письменника Є.-Ю. Пеленського у лютому 1932 року. А наприкінці цього ж року він знову жаліється Пеленському: “Стан мій тривожний і скомплікований: нема де друкуватися. Отже, зважаючи на “письменницьку” психологію, Ви розумієте, що перо випадає з рук” [9]. Зі середини тридцятих років критика і у Львові, і у Варшаві, зрозуміло ж, своя українська, заходила відспівувати поетові “заупокійну”. Діставалося поетові за його “квіти зла”, за інвективи супроти України та її громадянства. Його називають поетом однієї теми, митцем, що вже себе вичерпав. Поет вистояв, хоч “на каторзі жорстоких віршів” (“Будівлі дні ніхто не вирішив”, 1933) доводилося йому нелегко.

*На каторзі жорстоких віршів
Так тяжко душить слово-жорно.*

*Все рідше злет. Мотор задиханий,
А нерви тріпотять, як трози,*

I, коли серце раптом стихне,

Нас зрадять крила альбатроса... (С. 601).

Отже, підстави для того, щоб почувати себе і “володарем висот”, і безпорадним у світі людей у письменника були. Скористаймося для прикладу свідченнями його сучасниці поетеси Наталії Ливицької-Холодної. “Не знаю, як мені приступити до характеристики такої великої, а одночасно такої скомплікованої особистості, якою він був, – пише поета у листі до автора від 24 липня 1991 року. – Аж страшно робиться. Одна і та сама особа могла бачити в ньому великого поета, мудрого мислителя, провідника цілої групи молодих і відважних людей і одночасно людину, що не вміла боротися з дрібничками щоденного життя, яке дуже часто перемагало його... Треба сказати ще раз і ще раз, що які б не прикладалися до нього, Євгена Маланюка, людські мірки, він виростає понад усе своєю великістю і неповторністю” [10].

Цікаво, що в Є.Маланюка є інша редакція перекладу поезії Ш.Бодлера. Особливість її у тому, що перекладач подає назву не “Альбатрос”, а “Альбатроси”. Рукопис цієї редакції (у ній є незначні відмінності від редакції першодруку у калішській “Веселці” і в тесті) був віднайдений письменником Романом Лубківським разом із листом Є.Маланюка до С. Гординського з літа 1944 року. Вже не було багатьох соратників поета по перу й чи не ця обставина змусила поета вдатися до узагальненого образу альбатросів. Прикметно, що ця редакція друкувалася 1950 року в часописі “Київ” (Філадельфія. – Ч.2. – С. 9), проте, готуючи до друку збірку “Проща” (1954), поет збереже текст рукопису 1944 року, повернувшись до авторської назви твору – “Альбатрос”.

Завершуючи свої спостереження і роздуми над долею перекладу Бодлерового? варто не тільки нагадати, що “Альбатрос” неодноразово перекладався українськими митцями, але й подати кілька кращих перекладів поряд із текстом оригіналу [11].

Шарль Бодлер

L'albatros

*Souvent, pour s'amuser, les hommes d'equipage
Prennent des albatros, vastes oiseaux des mers,
Qui suivent, indolents compagnons de voyage,
Le navire glissant sur les gouffres amers.*

*A peine les ont-ils déposés sur les planches,
Que ces rois de l'azur, maladroits et honteux,
Laissent piteusement leurs grandes ailes blanches
Comme des avirons trainer a côté d'eux.*

*Ce voyageur ailü, comme il est gauche et veule!
Lui, naguüre si beau, qu'il est comique et laid!
L'un agace son bec avec un bröyle-gueule,
L'autre mime, en boitant, l'infirme qui volait!*

*Le Poute est semblable au prince des nuïes
Qui hante la tempkte et se rit de l'archer;
Exilü sur le sol an milieu des huïes,
Ses ailes de güant l'emprkent de marcher.*

*Морці часом на дошки кинуть для забави
Крилатих альбатросів, гордих птиць морських,
Які за кораблем, що хвилі тне гіркаві,
Летять, людей недбалі співмандрівники.*

*Гось вони вже борсаються на помості,
Дарма відштовхуючись білими крильми,
Немов стерном, царі блакитних високостів,
Так жалісно, незграбні й боязкі сами.*

*Прудкий літун, – який він кволий і ледачий.
Чарівний, – він тепер кумедний і гидкий.
Від одного, що люльку тиче в дзьоб, він скаче,
А хід його вже перекривлює другий.*

*Поет – такий, як князь небес, що мчить в хмарини,
Глузує з бур, сміється луковій стрілі, –
Та поміж людьми він рокований на кпини –
Гігантські крила заважають на землі.
Переклад Юрія Шевельова.*

*Щоб їм розважитись, веселий гурт матросів
Серед нестримних вод розбурханих морів
Беспечно ловить птиць, величних альбатросів,
Що люблять пролітати слідами кораблів.*

На палубу несуть ясних висот владику.

*І дивиться на них король блакиті скоса –
Він їхній корабель здалека проводить.*

*Ходити по дошках природа не навчила –
Він присоромлений, хода його смішна.
Волочаться за ним великі білі крила,
Як весла по боках розбитого човна.*

*Незграба немічно ступає клишиного;
Прекрасний в небесах, а тут – як інвалід!..
Той – люльку в дзьоб дає, а той сміється з нього,
Каліку вдаючи, іде за птахом вслід!*

*Поет як альбатрос – володар гроз та грому,
Глузує з блискавиць, жадає висоти,
Та, вигнаний з небес, на падолі земному
Крилатий велетень не має змоги йти.*

Переклад Дмитра Павличка.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Центральний державний історичний архів України у Львові. – Ф. 309. – Оп. 1. – Спр.2160. – Арк. 107.
2. Маланюк Е. Книга спостережень. – Торонто, 1962. – Т.1.
3. Архів Є.Маланюка в УВАН у США. – Ф. XXXVIII.
4. Озимина. Альманах трьох. М.Селегій, М.Осика, Є.Маланюк. – Каліш, 1922.
5. Переклад Є.Маланюка // Маланюк Євген. Поезії. – Львів, 1992. Далі посилання на поезії Є.Маланюка даються за цим виданням у тексті.
6. Маланюк Е. Лист // Веселка. – 1922. – Ч. 4.
7. Маланюк Е. Думки про мистецтво. – Каліш, 1923. Нумерація сторінок безсистемна.
8. Матеріали до історії і громадської думки. Листування з американських архівів. 1875–1933. – Нью-Йорк, 1992.
9. Листи Є.Маланюка до Є.Пеленського. – Львівська наукова бібліотека імені В.Стефаніка. – Ф. 232. – Од. зб. 75/2.
10. Текст оригіналу подію за виданням: Charles Baudlere. Les Fleurs du Mal. – Париж, 1857; переклад Ю.Шевельова за вид.: Рідне слово. – Мюнхен-Фрайман, 1946. – Ч. 9–10; переклади М.Терещенка, І.Драча, Д.Павличка за вид.: Шарль Бодлер. Поезії. – К., 1989.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

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

Наукові інтереси: життя і творчість Є.Маланюка та митців Празької та Варшавської груп.

Стаття надійшла до редакції 16.1.03.

ХУДОЖНЄ ВІДТВОРЕННЯ ЯЗИЧНИЦЬКОГО КУЛЬТУРНОГО БУТТЯ СЛОВ'ЯН У ТРИЛОГІЇ ДМИТРА МІЩЕНКА

Марія ЛАВРУСЕНКО (Кіровоград)

У статті розглядаються особливості художнього відтворення культурного буття слов'ян дохристиянських часів у романах Дмитра Міщенка “Синьоока Тивер”, “Лихі літа ойкумени”, “Розплата”.

The article deals with the peculiarities of the artistic reflection of the cultural being of the Slavs of the Pre-Christian times in the novels by R.Mishchenko “Blue-eyed Tyver”, “Oykumen’s Evil Years”, “Atonement”.

Кожен справжній народ пишається своєю першовірою, цінує її як доказ великого розуму своїх пращурів. Чим же гордиться пересічний українець? Чи ж не знанням штампів з підручника історії про предка-поганина, що віддавав жертви вогню, та князя Володимира, який потопив і пустив за диким конем у степи язичницьких богів? Певно, що так. Греки знають Зевса, Юпітера, Венеру і всю історію їхнього життя. Чому ж українці не знають Перуна, Велеса, Стрибога? Наша передхристиянська віра, як і сам термін “стародавня історія України”, були предметом табу. Це не дивно, бо багаті наші землі розривали по черзі то монголо-татари, то печеніги та половці, то Литва, то Польща, а то їх зробили частиною “єдиного и неделимого” СРСР. Чи могли вестися розмови про першовіру в той час, коли народ зневажали й перекреслювали? Відповідь зрозуміла. Але Україна все-таки вистояла, утвердила себе у світі як держава. Тепер, на початку третього тисячоліття, українцям треба зрозуміти, що історія наша куди глибша та багатша, ніж це записано в літописах, “Слові о полку Ігоревім”, “Повісті временних літ”. Прийшов час докопатись до пракоренів нашої духовності, віри, культури, яка в генетичних кодах зберегла наше національне начало.

Спроби віднайти наші історичні корені, без сумніву, належать історикам та археологам. Та про духовний прапочаток найкраще може сказати лише письменник. Арістотель, говорячи про відмінність між істориком і поетом, стверджував, що “один говорить про події, які справді відбулися, а другий про те, що могло б статися. Тим-то наша поезія і філософськи глибша, і серйозніша за історію” [1, 54]. Бо художня творчість, – додамо до тези філософа, – оперує людиною не як сліпим учасником конкретної події, а як виразником певної культури та загальнолюдських рис, які не втрачають актуальності з плином часу.

Свою прадавню історію та культуру збагнули й осмислили багато українських письменників. Про дохристиянське минуле написані романи І. Білика “Меч Арея”, “Похорон богів”, “Не драгуйте грифонів”, В. Чемериса “Ольвія”, “Смерть Атея”, В. Малика “Князь Кий”, В. Босовича “Володимир, син Святослава”, С. Складенка “Святослав” і “Володимир” та багато інших творів.

Активним літописцем дохристового періоду життя слов’ян є Д. Міщенко, який у романі “Сіверяни” й трилогії “Синьоока Тивер”, “Лихі літа ойкумени”, “Розплата” розгортає перед читачами панораму існування наших предків у язичницькі часи. Автор намагається “у кожному конкретному випадку бути першовідкривачем теми, маловідомих сторінок минувшини” [7, 9].

Роман Д. Міщенка “Синьоока Тивер” – серйозне художньо-історичне осмислення життя племен, які мешкали на теперішній території України на рубежі V–VII століть в епоху розселення слов’ян, зокрема племені тиверців, його боротьби проти сильної Візантійської держави і вторгнень на його землю літописних обрив.

Цікавим є погляд письменника на передхристиянське культурне буття протоукраїнців у цьому творі, їхнє поетичне світобачення і світорозуміння. Мусимо не забувати, що ми мали дохристиянську релігію, яку б знати не завадило. І зовсім правильно професор О. Потебня твердив, що дуже рано в нас було вкрадено язичницьку міфологію.

Роман Д. Міщенка “Синьоока Тивер” – твір патріотично-пізнавальний з елементами нагадування. Ознаки духовності дохристиянської епохи, на яких Д. Міщенко будує свій твір, – це побут, звичаї, вірування давніх слов’ян. А в цьому зв’язку як не згадати матір князя Волота Доброгніву. Її можна назвати “головним волхвом” у романі. У цих словах – ні йоти гротеску, бо з її уст чуємо розповідь про царівну Золоту Косу – богиню світла й добра, Морську Діву, що підтримує життя на землі, легенду про шлюб Землі й Неба, про острів Буян, про царство Сонця, місяця і Зірок. Вона лікує від золотавиці свого онука Богданка й повістує йому про “всіх богів вітця” [6, 106] Сварога. У давньоукраїнській міфології Сварог – “бог неба, заліза, ковальства і шлюбу... Викував першого плуга і першу шлюбну золоту обручку” [8, 48]. А ще “Сварог таки спік Першу Хлібину – запашну й золоту, як Сонце, – і виніс її людям” [8, 62]; це – “прабог, владику світу” [2, 96].

Якщо протоукраїнці вірили й поклонялися Сварогові, а віра – це система зв’язків з божеством, то людина, що свій початок єднає з плугом, а, отже, із землею, з хлібом – це вже людина добра, мирна і господарська. Отож, уведені в романі Д. Міщенка “Синьоока Тивер” міфологічні образи ще і ще раз

нагадують першооснову нашого буття, наш кривий зв'язок через століття з хлібом і землею.

У творі автор говорить про географічно-генетичні корені слов'янських народів. Знову в пригоді письменникові стає мати князя Волога Доброгніва, яка на цей раз розповідає онукові легенду про трьох народів-братів: білоликого, смаглоликого й темноликого, про те, де вони жили й чим займались. Апелюючи до родословного кореня слов'ян, Д. Міщенко бере цю історію у Геродота й переповідає її у своєму романі. Використовуючи легенду з писемного джерела, автор прагне, гадаємо, підкреслити можливість реальності її натяку.

Початкові вірування українців були тісно пов'язані із навколишнім світом, з природою. “Це була релігія реального життя..., частина життя людини, коли її віра й життя були нерозірвально пов'язані сотнями ниток” [2, 13], – пише митрополит Іларіон. Тому, знайомлячи читача з давньоукраїнськими віруваннями і культами, Д. Міщенко показує їхній вплив на життя людей. Він змальовує яскраві сцени поклоніння Перуну – богу грози, блискавки й грому, принесення в жертву богу Хорсу життя юної дівчини Ласкавиці й тому ж таки Перуну – княгині Малки. За законом, жертви давні українці мали давати з тим, щоб відвернути гнів богів і поліпшити своє життя. Цей жест поганської релігії наших пращурів жорстокий і негуманний. Але цього не можна сказати про самих слов'ян, адже, ставши перед жеребом жертви, мати могла заступити своїх дітей (це зробила княгиня Малка), не мала права віддавати своє життя і жінка, що чекала дитини (Миловида не тягнула жереб, бо була вагітна). Та й чи можуть бути жорстокими люди, що поклонялись світлим, добрим богам – Ладі, Хорсу, Дажбогу, Роду?...

Але неузгодженість людських стосунків зразу ж приводила до конфлікту з богами. Коли Волот силою хотів примусити Милоvidу стати його дружиною, на його шляху стає дощ, вітер, блискавка, бог-громовик, що намагаються перешкодити задумові князя. Кару за необдуманий вчинок батька боги посилають Волотовому синові Богданку: він осліп. А прощення, прозріння приходить тоді, коли отроча спілкується з природою, слухає перекази бабусі Доброгніви. Тут легко вловлюється думка автора про те, що прощення й прозріння прийде до нас, справи нашої країни повернуться на краще (додамо), коли ми, подібно до Богданка, вивчимо й осмислимо свою історію, культуру.

Треба віддати належне вмінню Д. Міщенка “жити епохою”, яку він описує у своєму романі “Синьоока Тивер”, адже автор не тільки вмів вмонтував легенди й розповіді про вірування давніх слов'ян, але й зумів провести аналогії щодо сучасного й, що важливо, на рівні духовному, загальнолюдському. Майстерно ввійшов в епоху відтворюваного письменник не лише завдяки

вдало підібраному й правдивому матеріалові, а й способу його зображення – своєрідного стилю, мови, художніх засобів.

Більшість дослідників роману Д. Міщенка наголошують на поетично-пісенному ладі мови твору. Розпочинається “Синьоока Тивер” теплим ліричним, мало не казковим пейзажем: “Тей за Дністром, над широкими долами землі Троянної, знялося й звеселило всіх щойно викупане в океані-морі сонце. Молоде й яснолике, здавалось, усміхалося довкружним долам, вижатим нивам на долах, покликаному в путь чи до рала люду...” [6, 3]. У цьому пейзажі зразу ж постають перед нами поетичні образи з міфології, відчувається мелодійність від народної пісні. І пісня не дає про себе довго чекати в Д. Міщенка. Письменник йде за думкою, що “цей особливий фольклорний жанр, позначений високим поетичним світосприйняттям, глибиною звучання, багатством образів” [10, 19] супроводжує людину всюди. Лилась пісня Весні на святі Ярила у Вишалі. Граючись, жартівливих наспівують княжі діти. Лилась вона – благання-молитва – і з уст князя Волота, коли той віддав жертву Перуновій оселі:

*“Благо пошли нам, Сварожичів сину,
На ниви, до стаєнь, в оселі, медуші,
Най забуємо цвітом дикуші” [6, 208].*

Автор малює картину обрядового дійства – посвячення в отроки княжого сина – і вплітає у нього величальні (віншувальні) пісні. Своєму майбутньому князеві народ дарує пісню – свою душу, щоб у його серці жила любов до рідної землі, “аби веселий був на многотрудній стежі мужа і князя, аби так легко та зручно сів на огній стіл, як сів на той, де утинали волосся” [6, 12]. У чотирьох випадках у романі “Синьоока Тивер” Д. Міщенко використовує давні зразки українських пісень і показує, що співалась пісня у давніх українців і в побуті, і на святі, і людині, і богам.

Співучість, близькість до народних замовлянь-молитв відчувається у мові персонажів “Синьоокої Тивері”. Це ще одна позитивна риса мовно-стильової майстерності Д. Міщенка. Виявляється вона у внутрішніх монологів, інколи – в діалогах героїв і вказує на тісний зв’язок людини з сивою давниною з природою, з тим, чому вона поклонялась і вірила.

Чаклунством-заклинанням звертається до богині Лади, до бистої водиці Миловида, чекаючи свого коханого Божейка: “Мати природо, Ладо всесильна і всеблага! Одніміть, коли вони є, Божейкові злісні хотіння. Влийте в його серце горіння горючого, жадання кипучого... Неси, водице, мою присуху до молодця Божейка, омий його тіло, внеси мої жадання в кров і плоть...” [6, 47–48].

На богів уповає і князь Волот, прохаючи щастя своєму людові: “Встану я рано-вранці, коли на погості лишень на світ благословлятися, уминюсь

джерельною водою чи вранішньою рососою, піду з дверей у двері, з воріт у ворота – в чисте поле. В чистім полі охорошуся, на всі чотири сторони поклонюся й скажу: “Будь з нами, боже, повсюди. Не покидай нас в горі-розпуці, боже, ми твої внуці” [6, 208]. Слову, як бачимо, Д. Міщенко надає магічного звучання, такого, яке воно мало в язичницькій релігії. “Пісенного ладу фрази романіст досягає ще особливим засобом ігнорування законів сучасної нам мови” [3], – стверджує В. Міняйло, бо з вищенаведених цитат бачимо, що прозаїк використовує художні фігури, притаманні фольклорним жанрам – нестягнені форми прикметників, інверсію, прикладки, порівняння. “Поетичну форму оповіді Д. Міщенко обрав не довільно – вона єдино прийнята у висвітленні дохристиянського періоду в історії слов’янських племен” [3].

Ця риса домінує, коли письменник говорить про наших предків у другому романі трилогії – “Лихих літах ойкумени”, що розповідає про плем’я дулібів, яке потерпало від нападів обрив у V–VII віках нашої ери. “Незриму”, духовну історію давніх українців у цьому творі Д. Міщенко пов’язує не тільки з жіночими образами (як у “Синьоокій Тивері”), а й з образом чоловічим – княжича Світозара. Син Волота росте не лише воїном, він тягнеться до освіти, стає лікарем, а ще він – митець, бо з юних літ складає і співає свої пісні. А для антів пісня – це душа, основа, витoki всього, з її допомогою можна говорити про розвиток культури. У романі “Синьоока Тивер” Д. Міщенко використовує обрядові пісні, веснянки. Їх Д. Антонович уважає “дуже старими, ще передхристиянського (!) походження” [11, 24]. У наступному ж творі трилогії – “Лихих літах ойкумени” – їх немає. Та на зміну приходять пісні необрядові – епічні, ліричні, побутові, які свідчать про новий етап розвитку культури, і ллються вони з уст представника нового покоління тиверців – княжича Світозара. Спостерігаємо спробу прозаїка в окремих фразах-деталях об’єднати все: і народження пісні в митця, і його вдачу, і зв’язок з народом – “голос добувався десь аж з глибини ества й зворушував торжкових тим, що промовляло ество... Світозар все, що йшло від серця на струни, бачив, мов на яву” [4, 410], був “щедрий серцем і веселий вдачею, не замикався в собі, не лишався довго з своїми утіхами” [4, 419] і запевняв, що “витвір (пісня) завжди є відгуком чийогось серця на людську втіху чи безліття” [4, 440].

Пісня, як і культура, піднімається на вищий шабель. Вона стає не тільки засобом величання, спілкування людей з богами й природою, а й людей між собою, вона прокидає містки духовного єднання між племенами слов’ян у романі в часи лиха.

По-новому Д. Міщенко веде мову про стосунки першоукраїнців з богами. Подібно до “Синьоокої Тивері” в “Лихих літах ойкумени” письменник малює картину поклоніння Перунові після перемоги антів у сутичці з обрами й

розповідає про це дійство в деталях. Таких описів у творі менше, ніж у попередньому. Автор говорить про проникнення християнства на землі слов'ян, яке приходило від сусідів-romeїв. Він доводить, що паростки нової віри породжують і нові закони: Миловида не вбиває себе, коли помирає Волог, і цим започатковує нове гуманістичне правило роду. Д. Міщенко прагне, гадаємо, привести читача до думки, що та релігія, яку ми сповідуємо зараз, прийшла до нас не в один день, а нашаровувалась на першовірування, відгомін якого відчутний і нині.

Пісенно-поетична манера оповіді другого роману трилогії не осучаснює мови твору, більше того – дозволяє письменницькій уяві допустити, що в цей час людина могла на повну силу вживати слова переносного значення, на яких будуються прислів'я, приказки, фразеологізми, як-от: “Ловить рибалка рибку, та коли-небудь і рибка спіймає”, “як грім серед ясного неба”, “альфа і омега діянь”. В оповідь письменник робить вкраплення з “Слова о полку Ігоревім”: “розтікається мислію по древу”, воїни виявляють “буєсть”, сини Волота “підопруть собою гори”. Знаючи добре дохристиянські вірування і звичаї праукраїнців, автор у деяких випадках справді вдало вписав лексеми із “Слова...” Але, захоплений розповіддю про кочові племена, опис життя яких є панівним у творі, Д. Міщенко й про хана-кочівника Завергана пише, що він “розтікається мислію по древу”, а це вже є неприродним.

У романі “Розплата” прозаїк розширює свою розповідь про побут українців дохристиянської доби. “По кутках стільникової оселі, як і в усіх нині, стоять необмолочені снопи, на столі – чересло від плуга” [5, 176], – описує автор інтер'єр житла в полян на Коляду. Лексика повісткування Д. Міщенка поповнюється назвами питва, їжі, як-от: Світозар частував вістунів-колядників кутею, узваром, медом, свіжою вепрягиною, а до міхоноші “клав пироги, мед у куманці, смажених тетеруків” [5, 176].

Людина з далекого минулого стає зримішою для наших сучасників, коли автор зупиняється у “Розплаті” на деталях одягу персонажів, у котрих, як і в традиціях і віруваннях, теж захована часточка душі людини, її історії. У день Народження Сонця на князеві полян Велимирові була “святкова сорочка, оздоблена позолоченими бляшками, довга, нижче колін і підперезана, як і належить, вузьким, шовковим поясом. Комір, поділ, манишка та й рукави щедро вишиті червленими та чорними нитками. Ногавиці теж із барвистої заморської тканини, черев'я – з червленої уснії” [5, 178]. Вищенаведена цитата говорить про фрази-деталі, які використовує Д. Міщенко, пишучи словесний портрет своїх персонажів, які в сумі своїй створюють образ людини з дохристиянської епохи.

Особливістю зображення язичницьких часів у романі “Розплата” є побудова окремих пейзажів твору тільки на міфологічних образах. Таким пейзажем,

наприклад, розпочинається опис свята проводів русалок у Києві: “Всеблага плодоносиця Золота Коса, Ненаглядна Краса слала у піднебесся м’які і теплі промені-стріли, Дніпро, Почайна – приємну остуду..., бог-громовик відкривав путі для медоносних струменів душі...” [5, 197]. Цим пейзажем письменник говорить те, що наші пращури-язичники жили в гармонії з природою, яка існувала у них у вигляді одухотворених образів, що дарували “гожу днину-благодать” [5, 197].

Міфологічні образи використовуються Д. Міщенком для створення колориту язичницької епохи, автор також наділяє їх фантастичними, казковими можливостями. Княгиня Даная вірить, що птах будимир (півень), якого прибили на крівлі будинку обрив, допоможе вигнати їх із землі дулібів, бо “саме він гонить голосним своїм криком у царство пільми духів темряви, будить до життя яре сонце” [5, 212].

Міфологеми трапляються в художніх засобах останнього роману трилогії. Письменник пише, що “Даная слухала його (Світозарові) оповіді і зоріла сяєвом зорі-зоряниці, ... усміхалася усміхом Золотої Коси, Ненаглядної Краси” [5, 83], що кінь Келагаста має “чорнобожу силу” і “рве грудьми аер” [5, 50]. Такі порівняння виконують подвійну роль: по-перше, вказують на духовний світ давніх слов’ян, по-друге, розкривають вдачу персонажів.

Художньо осмислене дохристиянське минуле краще сприймається завдяки своєрідній стильовій манері оповіді в романі “Розплата”. Стиль зберігає у собі всі ті моменти, що і в попередніх романах трилогії. Та до народно-пісенного, вкраплень із “Слова...” в повісткування додається ще розміреність мови, яка подібна до народних дум: “Змаліла земля, змаліла на силі рать, та не вичерпав себе дух вольності в людові слов’янському” [5, 165].

Якість художнього письма роману “Розплата” Д. Міщенка підвищується завдяки використанню пісень у творі, які виконуються під час обрядових дій і на полі бою. Та ще більшої значущості набувають пояснення-висновки, які додає до них автор. Коли анти терплять лихо, пісня стає зброєю – “тією відчутною і дужою хвилею, котра, накопичуючись, підхопила всі інші, перевалила врешті через край і вихлопнула на обрив всеперемагаючою лавою” [5, 125]. Не тільки сила рук, а й міць душі, яка сконденсована в українців у пісні, допомогла перемогти обрив, поставити їх перед розплатою, бо ж не дарма Світозар мав розшукати співців-боянів, “дати в їхні уста пісню, що громом гриміла б, подвоїла б силу родів слов’янських на боролищі” [5, 92].

Духовна атмосфера дохристиянських часів у трилогії Д. Міщенка постала перед нами в оригінальному змалюванні язичницьких ритуалів і традицій, в яких захована специфіка мислення людей тієї праепохи. Світогляд предка-язичника письменник відтворив також через міфологічні образи, на яких

побудована мова трилогії. А душу, генетичний код нашої історичної пам'яті пов'язав з піснею – найдавнішим фольклорним жанром. Ходом розповіді автор намагався довести неправомірність розмов про варварство слов'ян. У ній нас передусім хвилює художній образ того суспільства, внутрішній світ людей, їхній побут, культура й вірування, бо останні доводять, що в дохристиянські часи наші предки були цивілізованим народом із самобутньою культурою і багатим духовним світом, у якому жили боги Добра, Миру й Любові, які привертали до себе миролюбні народи й допомагали протистояти намірам могутніх завойовників. Саме цей момент допомагає нам сприймати романи Д. Міщенка “Синьоока Тивер”, “Лихі літа ойкумени”, “Розплата” як частину “нашої спільної пам'яті про витоки історії давніх слов'ян” [9, 377], як твори патріотично-пізнавальні з елементами нагадування. Адже одним із моральних витоків формування особистості є пам'ять, історія. Історія ж – це не тільки реальна факти минулого, а й культурні надбання, що живуть у нашій вірі й традиціях, у нашому менталітеті. Щоб осмислити й побачити себе не тільки у своєму часі, але й у віках, щоб побачити розвиток духовності народу, діалектику душі української людини від дохристиянських часів до новітніх, треба осмислити цей язичницький час, а зробити це можна через художні твори.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Аристотель. Поетика. – К.: Мистецтво, 1967. – 130 с.
2. Іларіон, митрополит. Дохристиянські вірування українського народу: Історично-релігійна монографія. – Вінніпег, 1965. – 424 с.
3. Міняйло В. Близький світ далекого минулого // Літературна Україна. – 1994. – 16 жовтня.
4. Міщенко Д. Лихі літа ойкумени. – К.: Радянський письменник, 1985. – 463 с.
5. Міщенко Д. Розплата. – К.: Радянський письменник, 1987. – 362 с.
6. Міщенко Д. Синьоока Тивер. – К.: Дніпро, 1985. – 412 с.
7. Пінчук. Від сьогодення в глиб віків // Міщенко Д. Вибрані твори у двох томах. – К.: Дніпро, 1991. – Т. 1. – С.5–20.
8. Плачинда С. Словник давньоукраїнської міфології. – К.: Радянський письменник, 1993. – 63 с.
9. Ричка В. Смолій В. Біля витоків державності слов'ян // Д. Міщенко. Розплата. – К.: Радянський письменник, 1987. – С. 363–378.
10. Скуратівський В. Покуть. – К.: Фірма “Довіра”, 1992. – 213 с.
11. Українська культура: лекції за редакцією Дмитра Антоновича. – К.: Либідь, 1993. – 593 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Лаврусенко Марія Іванівна – викладач української мови та літератури Кіровоградської загальноосвітньої школи № 35, аспірант кафедри української літератури Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

Наукові інтереси: особливості художнього відтворення прадавніх часів.

Стаття надійшла до редакції 16.1.03.

ПОЛІЛОГ-ОЧІКУВАННЯ У РАННІЙ ДРАМАТУРГІЇ СПИРИДОНА ЧЕРКАСЕНКА

Наталія МАЛЮТІНА (Одеса)

У статті простежуються особливості поезики ранніх п'єс С.Черкасенка в контексті російської та європейської символістської драми та музичного мистецтва на межі XIX і XX ст.

The article investigates the peculiarities of the poetics of the early plays by S.Cherkasenko in the context of the Russian and European symbolic dramatic and musical art on the border of the 19th and the 20th centuries.

Хоча більшість дослідників драматургії раннього модернізму (кінця XIX – двох перших десятиліть XX ст.) визнають глибоку внутрішню спорідненість натуралізму й символізму, все ж поступ європейського театру осмислюється як поступовий відхід від натуралізму, своєрідна полеміка з ним [8, 6]. Поза сумнівом, це позначилось на структурі твору, чинниках жанротворення, характеру й організації висловлення.

Оскільки художнє висловлювання (чи то текст, чи форми мовлення) перфермативне за своєю природою, його актуалізація у творі постає як “дискурсивна реальність або модальність” [9, 35]. На думку І. Саморукової, перспективним шляхом диференціації художнього висловлення, його типології (чи жанрології) стає з’ясування плану референції, плану внутрішньої структури, плану прагматики [9, 28].

Обгрунтовуючи теорію “статичного театру”, Моріс Метерлінк фокусує увагу на співіснуванні зовнішньої та внутрішньої дії, оперування якими дозволяє сугерувати глядацьку уяву, акцентувати на уявлюваному, недомовленому. “Такий неоднозначний (“подвійний”) діалог разом з органічними в його тканині зонами мовчання створює особливу художню атмосферу, висуває не розмову чи дискусію, а настрої провідним жанротворчим чинником” [4, 171]. У зв’язку з цим пошуки символістського театру розходяться у пріоритетах. Як зазначає В. Максимов, поряд із Театром Поета і Театром Художника помітним мистецьким явищем стає тяжіння до синтезу (символістської теорії відповідності) [8, 17]. Синтез актуалізованих театральних дискурсів виявився насамперед у наближенні до музичного (ритмо-інтонаційного) структурування художнього видовища, рефлексії якого помітні в способах організації драматичного тексту.

Розглядаючи українську драму XX ст. у контексті західноєвропейського модерну й постмодерну, Л. Залеська-Онишкевич констатує повернення до

первинних форм, до коріння драми [5, 76]. Так, аналізуючи драму І. Костецького “Дійство про велику людину”, дослідниця вказує на жанр “дійства”, “...тон і побудову, пародійність, випадковість, так і введення інтермедій. Ці ж інтермедії рівночасно додають до фрагментарності твору немов певну роздрібненість, непов’язаність, розхристаність. Будова твору циркулярна, у формі вінка (як і у вінку сонетів, включно із повторенням останніх і перших речень) [5, 80]. Подібні процеси спостерігаються і у символістській драмі початку ХХ століття.

Перші одноактні п’єси М. Метерлінка критики назвали “драмами очікування” і тим виразно вказали на природу їхнього вислову.

Як уважає Л.М. Борисова, той же тип драми реалізовано у фрагментарних п’єсах (уривках) О. Белого “Той, що прийшов” і “Паща ночі”: “Обидва уривки... являють собою характерний для символістської драми хоровий діалог-очікування, своєрідність якого полягає у тому, що про подію дозволяється судити за тим уявленням, яке вона справляє” [1, 90]. Дослідниця відмітила спільні принципи структурування означених діалогів-містерій Белого та його ж “Симфоній”. Герої по черзі висловлюють свої сумніви, причому наступна пара підхоплює тему розмови попередньої, немовби подовжуючи її звучання. Настрій (який сам Бєлий називав “музикальністю” у драмі) перекриває будь-які індивідуальні ознаки вислову, що і відбиває теургійну ідею взаємопроникнення, “злиття” [1, 89, 95].

Варто згадати, що такий принцип колективного висловлення нагадує спів-оповідь античного хору в структурі архаїчної драми (трагедії). Вочевидь, це схоже на хор ранньої драматургії, з якого ще не виокремлюються солісти-герої. За спостереженнями О. Фрейдєнберг, рання антична трагедія вбирає у себе подвійну природу ямбіки та меліки. Звідти хор – “...носій теми, але не наративу, не дії, не сюжету” [10, 368].

Єдність речитативного й мелодійного начал уможливує хоріві передати донаратив певного стану, переживання в образно-понятійних категоріях: “Своєрідність грецької трагедії ґрунтується на системі-антитезі, що складається з логосу й мелосу, речитативу й пісні” [10, 395]. Хор розглядається як “множинна одиничність”, у межах якої накреслюється агон з героєм. Зрозуміло, що прадавній хор переважно є носієм ідеї (долі). Навпаки, солісти-герої втілюють стихію людської психики. Подані міркування О. Фрейдєнберг наводять на думку, що вислів античного хору нагадує стихію полілогу в п’єсах М. Метерлінка “Непрохана”, “Сліпці”, деякою мірою це стосується і полілогу в п’єсі Шарля Вана Лєрберга “Ті, що почули”.

Цілком зрозуміло, чому Лєсь Горєнко в критичному етюдї до метерлінківської п’єси, назва якої була перекладена як “Непроханий гість”, пише про незбагненність трансцендентного у метерлінківському вислові, що

осягається лише інтуїтивно [3, 12]. Зрощення ліро-епічного висловлювання у новітній драмі провокувало, з одного боку, до оголення авторської ідеї, що безпосередньо передавалась в алегоризованій формі, з іншого – до метафізичної природи текстів з їх пульсаційними інтенціями вислову. Гадаю, що ця закономірність існування модерністської драми цілком притаманна й раннім драматичним творам Спиридона Черкасенка, що писались водночас з його ліричним доробком. Г. Веселовська розглядає ескіз “Жах” та драматичний етюд “Повинен” як втілення експресіоністського мислення драматурга. Акцентуючи увагу на відсутності відстані між авторським “я” і словами героя, дослідниця звертається до природи черкасенкового висловлення: “Причини появи у цій прозовій драматургії поетичних прийомів (інверсія, риторичність запитань, уривчастість реплік) зовсім інша, ніж у німецьких драматургів Карла Штейнгейма або Георга Кайзера, в яких “безпосередність висловлювання” досягалася під гаслом “боротьби із метафорою...” [2, 14]. Ритмізованість, уривчастість полілогів у ранніх драмах С. Черкасенка Г. Веселовська пов’язує з власною езотерикою драматурга, з її вибуховістю [2, 14].

На подібність вислову в ескізі “Жах” до ліричного вказувала і В.М. Школа, посилаючись на думку В. Сахновського-Панкєєва у вступній статті до антології “Українська одноактна п’єса”: “Образи в творах малих форм подаються фіксацією вражень і почуттів, як у ліричному вірші. Звідси лірична, імпресіоністична мова, звідси несподівано обіграні речення” [12, 51].

Варто простежити за характером висловлень у полілозі ескізу з погляду їхнього прагматичного спрямування. Привертає увагу ланцюжковий характер побудови реплік-реакцій, коли мовці, як звичайно, в наступній відштовхуються від ключового слова-концепту попередньої. По суті, вислови всіх героїв, крім меншого брата, повторюються, накладаються один на одного, справді, як у пісні античного хору. Звернімося до самого початку п’єси:

Мати. Сидимо й сидимо, й кінця-краю сьому, здається, не буде... Господи, як тяжко!

Старший. А чого сидите? Йшли б собі спати.

Батько. Й справді: лягайте спати.

Мати. Ат чули вже! Хіба заснеш? Варто на вас глянути, щоб сон злинув геть. Ми побудемо тут – удосвіта заснемо [11, 354]. (Підкреслювання мос. – Н. М.).

Ліризація цього власне цілісного сегменту висловлення означена модальністю фатальної приреченості, потребою зв’язати в одному відчутті теперішнє і майбутнє. Як свідчать дієслівні форми, минулого часу в мовленнєвому виявленні героїв ніби не існує.

Кожен сегмент цього мовленнєвого дійства завершується відносно розгорнутою реплікою меншого брата, що, безумовно контрастує з “партією” всієї родини. Висловлення меншого сина побудоване як аналіз очікування родини. Він відсторонено спостерігає за змаганням членів родини із власним жахом і дає цьому місткі афористичні коментарі.

Менший. Ви позамикали двері, вікна, огородились від ночі, щоб не бачити її чорного погляду, не чути її таємного подиху. Її зловісний шепіт здається вам змовою проти вас. Та не знаєте ви, що вона всередині у вас [11, 357].

Актуалізація екзистенційного стану в полілозі ескіза переконує у наявності ще одної візійної фігури серед дійових осіб, до якої і звертається брат молодший – це позасвідомий жах, що поглинув усі інтенції персонажів.

Тканина полілога помітно озвучена, хоча ці звуки, як і в п’єсах А. Чехова, підкреслено амузичні: грюкіт рушниць, кашель бабусі, стукіт закаблуків, плач дитини... Саме ці невербальні висловлювання створюють ритмічну організацію тексту.

Надзвичайно насичений шумовими ефектами фінал (кода) драматичного ескізу.

Бабуся. Вже й худоба реве...

Середульший. Знов собаки...

Старший. Сюди наче біжать.

Середульший. Либонь, балакає хтось.

Старший (*підводиться й тривожно дослухається*). Хтось гомонить.

Дитина в колісці починає плакати [11, 361].

Перед нами явне використання техніки колажу, що застосовувалась, зокрема, в експресіоністській опері початку ХХ століття. Подібно до ранніх опер А. Шонберга “Очікування” (1909) та “Щаслива рука” (1913) у процитованому полілозі вибудовується гармонічна вертикаль, насичена гостродисонувальними сполученнями, з характерною ритмікою пульсації. Внаслідок цього, як вважають музикознавці, утворюється поліфонізм нового типу: гіпертрофована різноманітність звучання в умовах граничного стиснення у часі в межах одноактівки сприймається як однорідність. Отже, динаміка трансформується у статику [7]. Звернемось до фінальної сцени драматичного ескізу “Жах”:

Бабуся. Приїхав хтось... гомонить, і собаки гавкають.

Менший (*до сестри*). Боже, як ти налякалася! Який в тебе видочок, як крейда... Чого ти? То ж день надворі, починається життя. Бабуся правду каже: вона стара, але розумніша за нас усіх.

Старший (*з божевільним від жаху обличчям*). Тихше... тихше... мовчіть! (*Показує на вікна*). Горить!..

Всі. Де? Де? (Дивляться на вікна, куди крізь щілини між віконницями пробились пасма червоного світла).

Менший. Ха-ха-ха! Світла злякався! Не ночі вже, світла лякаються... Я ж говорив...

Старший (тупає ногою). Ти замовкнеш?.. Уб'ю!

Менший (підбігає до нього). Уб'єш?.. (Вириває у нього з рук рушницю, підбігає до вікна й вибиває його: вікно з грюкотом падає на той бік на землю, а в хату вривається сніг червоного проміння, згуки стегу й подвір'я). Сонце!.. То сонце сходить!.. (Кидає від себе рушницю).

Всі стоять нерухомо. Брати страшно збентежені. Дочка риде і сміючись [11, 362].

Велика кількість експресивних дієслів нашаровується на звукову палітру вигуків, що дисонують між собою й утворюють вельми напружений ритм, який розмиває лінійну плинність висловлювання у тексті. Варто порівняти це спостереження із міркуваннями А. Лобанова щодо поетики експресіоністської опери: “Свого надзвичайного вираження набувають в експресіонізмі принципи лінійного мислення, “нескінченої мелодії” прийоми посилення напруження руху загостренням інтервальної та ритмічної структур” [7, 21]. Оскільки експресіоністська одноактна опера мислилась як єдиний потік наскрізної дії – переживання (або експресії), композитори, зокрема А. Шонберг, відмовившись від усталеної антитези, заклали конфліктне начало в один образ. Принципово змінюється спосіб розвитку драматичної дії. Мікроструктури (образи-символи) “виявляються” у пульсації дисонувальних ритмів.

У монологічній за структурою опері А. Шонберга “Очікування” “...текст являє собою своєрідну топографію внутрішнього світу героїні, що зафіксувала барвистий потік збудженої свідомості...” [7, 35]. В основі цієї опери – естетика уникнення, що зумовлена відсутністю змички між вокальною партією жінки, яка шукає свого коханого, й очікує на зустріч із чимось несподівано жадливим (у даному випадку зі смертю), та оркестровою лінією, котра наслідуює сюїтний принцип будови (чотири картини змінюють одна одну).

У драматичному ескізі С. Черкасенка “Жах”, крім розбіжності висловлювання родини (майже монологічного, хорового) й молодшого брата, спостерігаємо дисонування авторського дискурсу, явленого в ремарках і мовленні героїв. Рух авторських ремарок утворює у п'єсі ілюзію дії – це своєрідний відсторонений театр звукодії у театрі слова. Можна вважати, що озвучування ремарок упродовж драматичної дії дорівнює оркестровій партії. Обмін репліками в етюді сприймається як реакція на подразнення звуком, означеним у ремарці:

Старший (*тривожно*). Слухайте, слухайте! (*До батька*). А не стукайте ви, на Бога, чобітьми!

Надворі гавкають собаки. Всі тривожно дослухаються.

Менший. Мабуть, собаку чужого побачили.

Середульший. На собаку так не гавкають... [11, 359].

Дисонанс розгортання висловлень персонажів й актуалізованих у русі та звуках ремарок впливає на розподібнення зовнішньої (авторської або суб'єкта мовлення – розповідача) дії та внутрішньої (стихії ритмічно актуалізованого мовлення персонажів). Спираючись на міркування Н. І. Іщук-Фадєєвої, вважаємо, що ремарка в п'єсі С. Черкасенка стає знаком "... порушення єдності героя і драматичної дії...", що зумовлює, у свою чергу, трансформацію жанру драми. Як уважає дослідниця, це пов'язано із перерозподілом у системі "текст – паратекст" і зрушеннями паратексту до центру [6, 15–16].

Отже, в поліфонічному тексті драматичного ескізу план мовлення персонажів можна розглядати як цілісний потік досить однорідних за експресією, інтонаціями, ритмом, характером будови реплік (тобто своєрідне монологічне утворення або хорову партію, з якої вибивається один голос-логос як гомофонне начало). Спостерігаються елементи діалогізму в структурі цього колективного вислову. І в цьому розумінні форма п'єси нагадує наскрізну монологічну драму-оперу, в якій відбиваються не самі події, а сконденсовані гіпертрофовані уявлення про них ("... переважно ідеальні, а тому й символічні") [13, 177]. Але поліфонізм черкасенкової одноактівки як інтерференції різних мовних потоків у структурі цілісного висловлювання зумовлений дисонуванням драматургічної дії, означеної у ремарках (авторського наративу) й мовлення персонажів. Невідчутність диференціації означених дискурсів у тексті п'єси співвідносна із принципом додекафонії, що характерний для поезики експресіоністських творів. Проте, якщо простежити за розгортанням монтажного конструювання, то в наступних текстах С. Черкасенка увиразнюється формальний характер монтажу, тяжіння автора до класичних прийомів натуралістичної драми дії. Так, дискурс передчуття свідомо очужується драматургом у драмі "Петро Кирилук", оскільки закладається у книжний текст (Петро Кирилук вичитує уривок із книги інженера, лекції якого лишаються незрозумілими для шахтарського оточення). Риторика, пафосність цього тексту свідчать про недвозначність авторської позиції щодо "метерлінківських настроїв", про алегоризацію "передсвітанкового" стану душі.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Борисова Л. М. Драматургія руського символізму и символістская теория жинетворчества: Дис. на соискание ... док. фил. наук. – Симферополь, 2001. – 380 с.
2. Веселовська Г. Експресіонізм ранньої драматургії Степана Черкасенка // Дивослово.

– 1997. – № 2. – С. 13–14.

3. Горенко Лесь. Критичний етюд // Метерлінк М. Непроханий гість. – К.: Грунт, б. р.
4. Гуменюк В. Європейська модерна драма як тло творчих пошуків В. Винниченка // Всесвіт. – 2002. – № 1–2. – С. 169–180.
5. Залеська-Онишкевич Л. Елементи неоавангардизму в українській драмі ХХ ст. – Матеріали I Конгресу Міжнар. асоціації україністів. – К., 1995. – С. 72–83.
6. Ищук-Фадеева Н. И. Ремарка как знак театральной системы. К постановке проблемы // Драма и театр: Сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. – Вып. 2. – С. 5–16.
7. Лобанов А. Кризисные черты музыкального театра экспрессионизма. – К.: Муз. Украина, 1985. – 135 с.
8. Максимов В. Французский символизм – вступление в двадцатый век // Французский символизм. Драматургия и театр. – СПб.: Гиперион; Издательский центр «Гуманитарная Академия», 2000. – 480 с.
9. Саморукова И. В. Художественное высказывание как литературная категория. Постановка проблемы. – Самара: Самар. гос- ун-т, 2000. – 40 с.
10. Фрейденберг О. Миф и литература древности. – М.: Наука, 1978. – 603 с.
11. Черкасенко С. Ф. Твори: В 2-х т. – К.: Дніпро, 1991. – Т. 1. – 891 с.
12. Школа В. М. Драматургія Спиридона Черкасенка (еволюція індивідуального стилю): Дис. на здобуття ... канд. філ. наук. – К., 1997. – 170 с.
13. Ярустовский Б. Очерки по драматургии оперы ХХ века. – Кн. 1. – М.: Музыка, 1971. – 355 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Малютіна Наталя Павлівна – кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри української літератури Одеського національного університету.

Наукові інтереси: драматургія межі ХІХ і ХХ ст., творчість Спиридона Черкасенка. Стаття надійшла до редакції 17.1.03.

“НЕМИНУЧА БУДЕННІСТЬ ЖИТТЯ” ЯК КОНЦЕПТ ХУДОЖНЬОГО СВІТУ М.М. КОЦЮБІНСЬКОГО ТА А.П. ЧЕХОВА

Володимир МАНАКІН (Кіровоград)

Пропонується спроба дослідити спільні лінгвостилістичні засоби в прозі М.М. Коцюбинського, А.П.Чехова та інших письменників того періоду як виявлення архетипних концептів слов'янської, зокрема української та російської, духовної культури, одним з яких є послідовне вираження неминучої буденності життя людини.

The article describes an attempt to research the linguostylistic means that are typical both for the prose of M.M Kotsubynsky and A.P.Chekhov and a number of other Ukrainian and Russian writers of that period. These means are thought to represent the basic concepts of Slavic languages, cultures and spirit, which

Замість вступу. Тематика запропонованої статті – це повернення до моїх колишніх лінгвостилістичних досліджень, до естетики слова в контексті художнього мовлення. До цього зараз мене спонукала постать чудової людини, відомого сучасного літературознавця, з яким я маю щастя спілкуватись і працювати, – професора Григорія Дмитровича Клочка. Цей учений створив власний космос естетики художнього твору, космос, який незримо впливає на усіх, хто має причетність до загадкового Всесвіту художнього Слова. А таку причетність маємо, мабуть, усі ми, оскільки це не тільки виявлення нашої духовної культури, а й невідгемна складова спільної долі. Не беручись оцінювати творчий доробок Григорія Клочка (як можна оцінити промінь думки великого майстра?), зазначу лише три найголовніші відзнаки дослідницького кредо вченого, які допомогли мені при підготовці цього матеріалу. По-перше, визнання живого художнього контексту як першооснови будь-якого аналізу. Як блискучий фахівець-теоретик літератури, Григорій Клочек, на відміну від інших, ніколи не захоплюється умоглядними теоріями, а довіряє передусім тільки його величності Тексту. По-друге, чіткість, прозорість і разом з тим дивовижна філігранність аналізу досліджуваного матеріалу, особливо, коли йдеться про поетичний художній текст. Тут учений поєднує одночасно принцип наукової системності й власну тонку інтуїцію, що, напевно, і є головним секретом глибини досліджень та творчого успіху науковця. І, по-третє, це послідовний *антропоцентризм* наукового пошуку, адже феномен художньої літератури передбачає поєднання в одному фокусі й в одному вимірі свідомості (та підсвідомості) митця художнього твору, його віртуальних образів та читача-дослідника.

* * *

Кінець XIX – початок XX століття дав українській і російській літературі низку класичних імен, серед яких чи не найвиразніше постають М.М. Коцюбинський та А.П. Чехов. У порівняльному літературознавстві вже багато написано про естетичні зв'язки цих велетнів літератури. Проте традиційною залишається думка про вплив Чехова на, зокрема, новелістику М.Коцюбинського й інших українських письменників того часу: В.Стефаніка, Л.Мартовича, С.Васильченка та ін. Спробуємо спростувати цю розхожу думку як не тільки науково некоректну, а й просто наївну, коли йдеться про порівняння художніх типів мислення, котрі, як відомо, тяжіють до неповторної оригінальності у відбитті світу та людини в ньому. Художня стилістика кожного з названих письменників є настільки самобутньою, що це просто не варто доводити. Але у яскравих ідиостилістичних відмінностях художніх творів навіть дуже оригінальних майстрів завжди можна помітити спільні риси, особливо, коли йдеться про письменників однієї доби, спільних або близьких естетичних уподобань, близьких національно-мовних культур тощо. Зазначені чинники “спільного”, які цементують *єдність відмінностей* різних художників слова, є, безумовно, вагомими, проте певною мірою зовнішніми, а відтак, мабуть, і не найголовнішими, якщо говорити про глибинні психолого-естетичні закономірності творчості окремої особистості в загальному креативному контексті художньої культури.

Стрижень сутності спільних естетичних ліній української та російської словесності слід шукати в базових архетипних феноменах, які і є тим деміургом, що об'єднує художні культури близьких, але ж різних народів. Категорія архетипу виникла, як відомо, завдяки Кембриджській школі порівняльної культурної антропології у працях Джеймса Фрезера, Джона Харрісона, Уільяма Батлера та ін. Поставивши за мету зібрати міфи та ритуали різних культур з тим, щоб виявити в них фундаментальні схожості, Дж.Фрезер у своїй “Золотій гілці” дав архетипні паралелі сюжету Нового Завіту та християнської містеріальної обрядовості [2, 784]. Описані Фразером міфи та обряди привернули увагу не лише етнографів, але й письменників завдяки драматичній проблематиці людського страждання як шляху до смерті та оновлення, паралелізму між життям людини та природи, циклічності, що відповідає уявленню про вічний колообіг у природі та людському існуванні.

Дослідження Кембриджської школи стимулювали літературних критиків до пошуку архетипів у літературі. Літературознавці окреслили шляхи вивчення архетипів у міфології, фольклорі, релігійних писаннях та художній літературі,

визначивши коло найбільш поширених архетипних тем, сюжетів, символів. Основною метою таких досліджень було прагнення показати, що культура всього світу ґрунтується на сакральних спільних зразках. Проте американська школа антропологів, на відміну від британської, зацікавилася пошуком не подібностей, а особливостей у культурах народів, наголошуючи на тому, що подібності в кожній культурі набувають своїх неповторних рис. Продовжуючи цю думку, можна стверджувати й те, що кожний культурний соціум (близькі за історико-культурологічними ознаками соціуми, етноси) має систему власних сакральних цінностей власної архетипної природи.

Термін *архетип* був, як відомо, введений психологічною школою, зокрема К.Юнгом, який під архетипом розумів колективне позасвідоме в системі культурних цінностей народів [4, 68; 3, 112]. Культурні архетипи виступають у ролі спонтанно дійових стійких структур обробки, збереження та репрезентації колективного досвіду. Серед них виділяються універсальні та етнокультурні архетипи, які забезпечують наступність та єдність загальнокультурного розвитку. Етнокультурні архетипи є константами національної духовності, що розкривають та закріплюють основоположні властивості етносу як культурної цілісності.

У кожній національній культурі домінують свої етнокультурні архетипи, які суттєво визначають особливості світогляду, характеру художньої творчості та історичної долі народу. Так, у німецькій духовності К.Юнг, зокрема, виділяє раціоналізм та прагнення до свободи й порядку. Архетипом українського духу вважають філософію Серця, що означає переважання емоції над розсудком, інтуїції над раціональністю [1, 15]. Актуалізація архетипу – це не тільки “крок у минуле”, повернення до архаїчних властивостей духовності, як вважає більшість дослідників. Відродження та акцентуація архетипних смислів може бути й проєкцією в майбутнє, оскільки духовні домінанти нації формують неперервний ланцюжок культурного генотипу, який розвивається за своїми власними законами колективної психології людських спільнот.

Поняття архетипу певною мірою перетинається з поняттям концепту, що після праць Д.С.Лихачова, Ю.С.Степанова активно використовується в сучасній філологічній науці. На відміну від поняття, яке охоплює сукупність основних істотних ознак предмета або явища, концепти – це такі сукупності знань та уявлень про світ і людину в ньому, котрі притаманні певним етнонаціональним спільнотам. Так, з погляду логіки такі поняття, як *калина*, *тополя*, *верба*, *рушник*, *сокіл* та ін., є загальнозрозумілими для усіх людей, що мають ці назви у своїх мовних картинах світу. Проте особливий концептуальний зміст цих простих слів може зрозуміти лише українець, оскільки вони є часткою власне українського простору свідомості, української концептуальної картини світу,

фундаментом якої є глибинна архетипна модель, що своїми коріннями сягає глибин міфологічних уявлень, обрядових традицій, усієї сукупності культурних символів, мовних особливостей тощо.

Мова художнього твору – це не тільки “будівельний матеріал” та спосіб передачі образної інформації, це також спосіб збереження, продовження та збагачення первісно закодованих концептуальних уявлень. Слово, інші мовні знаки в кожного автора кожної доби нашаровуються додатковими смисловими нюансами, зберігаючи одночасно позасвідомі первісні константи етнонаціональних архетипних ознак. Теологи доводять, що ікона з часом стає “намоленою” і саме тому набуває чудодійності. Так само й слово, яке проходить крізь видатні художні твори великих майстрів творчості, теж набуває певної сакральної сили, стає концептуальною ознакою духовної свідомості народу. Говорячи про слово в художньому творі, напевно, можна обличити строгі лінгвістичні обмеження і розуміти цю категорію більш широко, а саме як спосіб словесного вираження образної інформації, що охоплює одиниці різних рівнів – словесні звороти, сталі синтаксичні конструкції, паремії, тобто всі мовні елементи, які здатні передавати узагальнену концептуальну семантику.

Так, однією з найвиразніших особливостей української та російської прози є використання безособових синтаксичних конструкцій та безособових дієслів, семантика яких передає неминучість життя та долі, безвихідність, а інколи й безпорадність людини перед своєю долею. Порівняймо в М. Коцюбинського: “Очевидячки, *не судилося* Гнаткові дізнатись, що *сказано* в святім письмі...”; “А час линув. Кипіли морози, завивала хуртовина, царював холод. *Минуло* холодне Різдво”; “*Василя взято* у москалі” (“На віру”). Подібні конструкції неважко відшукати і в прозі В. Стефаника, Л. Мартовича, а також А. Чехова, Л. Толстого та інших українських та російських письменників. Тут варто нагадати про одну з гіпотез виникнення безособових дієслів, що пов’язується з особливостями свідомості давніх слов’ян, язичників, які вірили в існування вищої сили та не мали права називати її. Коли говорили *трусить, пече, нудить, смеркає, занесло, висушило, залило* та под., то малося на увазі, що ці дії робляться якоюсь священною істотою, перед якою людина безпорадна. Саме ця забута архетипна семантика трансформувалася у сучасній мові та перетворилася в концепт “*неминучості буття*”, який послідовно відтворюється в художньому мисленні українців та росіян. Європейськими мовами ці речі не перекладаються, тому лишаються для інших майже незрозумілими.

Семантика неминучості й одночасно невизначеності та незрозумілості буття у Чехова підкреслюється ще й частотними уживаннями слів “*казалось*” та “*почему-то*”, які, окрім того, ще натякають на невідповідність реального

життя світу думок персонажів: “Княгине *казалось*, что она приносила с собою утешение, как луч солнца или птичка» («Княгиня»); «... мало-помалу мне *почему-то* начинает *казаться*, что обо мне тоже вспоминают, меня ждут и что мы встретимся» («Дом с мезонином»); “И хотелось *почему-то* плакать”; “Но *почему-то* теперь, когда до свадьбы осталось не больше месяца, она стала испытывать страх...”; “Но уже ей *казалось*, что она очень взволнована...” (“Невеста”). До речі, такі слова при перекладі на інші мови творів Чехова найчастіше теж ніяк не передаються і пропускаються.

Загальний архетипний концепт неминучості, приреченості долі виражається не тільки безособовими словами, конструкціями, а й пронизує архітектуру творів у цілому. Звертає увагу, зокрема, спільна для українських та російських письменників цього часу особливість вживання речень із загальною семантикою повсякденності, звичної (неминучої) повторюваності подій, якими починаються або завершуються твори чи розділи окремих творів. Наприклад, В. Стефаник, оповідання “Школа”, початок: “У Романихи *заслабла* корова”, “Кленові листки”, розділ другий, початок: “Рано”; “Новина”, кінець твору: “(Гриць Летучий – В.М.) *вернувся і пішов до моста*”; “Пістунка”, кінець: “Баба *хреститься, діти* дальше *голосять*”. А в оповіданні “Вечірня годна” початок та кінець майже нічим не відрізняються. Пор.: початок – “*Ходив та ходив по хаті*”, кінець – “*Ще довго ходив по хаті та неспвідомо шептав...*”. Пор. також початок оповідання Чехова «Добродетельный кабатчик»: «*Сижу теперь, тоскую и мудрствую*», кінець: «*Сижу теперь и мудрствую*». Оповідання «О драме», початок: «*Два друга ... сидели за приятельской закуской и рассуждали об искусствах*»; кінець: «*Прятели выпили и заговорили о Шекспире*». А між цими реченнями – сповідь про життя, сюжетна колізія, які нібито нічого й не значать. Такий прийом створює враження зовнішньої одноманітності, відсутності подій у житті, коли предмет зображення переноситься на внутрішній світ героїв, події їхнього психологічного життя. Подібна закономірність уживання початкових та кінцевих речень із семантикою буденності спостерігається і в прозі М. Коцюбинського (“Харитя”, “Ялинка”, “Хо”, “Дорогою ціною”, “Під мінаретами” та ін.).

Проаналізовані засоби вираження семантики неминучості, повсякденності життя як спільного для української та російської літератури художнього концепту лежать, так би мовити, на поверхні словесної тканини творів. Більш тонко цей концепт утілюється в суцільному граматичному камертоні художнього дискурсу, а саме: у вживанні дієслів недоконаного виду теперішнього часу. “Машина *свистить*, і ми *товтмось* до вікна”; “Я *несу* кошик поки що, звісно, й поки що *ступая* в калосах”; “*Смеркає*. В нас *горить* нетерплячка: коли ж *почнеться*?” (М. Коцюбинський. “Як ми їздили до криниці”). Спостерігається

й черговість уживання дієслів минулого часу (переважно недоконаного виду – дія була, але ж нібито “зависла” у своїй невизначеності) та теперішнього в межах одного твору, коли теперішній час указує на певну постійність дії зараз та назавжди. М.Коцюбинський, “Для загального добра”, розділ IV “Офіра”: “Замфір *біг* за жінкою. Він нічого *не чув*, нічого *не бачив*. *Не чув* жінчиного голосіння...”. І далі: “... З присмерку вирізняються сумна Замфірова постать, гурток жінок біля постелі слабої та скулені, заплакані діти по кутках. Замфір *сидить* за столом, підперши голову рукою, і дивиться кудись у простору”. Життя зупинилося для людини, для нього – це вже теперішній та, напевно, постійний стан, який ніколи не зміниться. “Про що він думав? Чи про свою кривду, про жінку слабу, а чи про діток дрібних, що, крий Боже, посиротіють ще... Хто його зна, про що він думав, сидячи отак, підпершись...”.

Цікаво зазначити, що подібна гра видо-часових граматичних форм дієслів є й у творах А.П.Чехова. Для прикладу звернемося до хрестоматійного його твору, оповідання “Іонич”, де, як відомо, зображено поступову духовну деградацію героя через повільне звикання до буденності, одноманітності життя, що, зрештою, знищує колишні романтичні настрої персонажа. Оповідання складається з п’яти невеличких глав. Дія у перших трьох, коли лікар Старцев іще молодий та енергійний, передається переважно дієсловами минулого часу доконаного виду: “В городе он *пообедал*, *погулял* в саду...”; “Старцев *оставил* лошадей на краю города, в одном из переулков, а сам *пошел* на кладбище пешком...” та под. У четвертому розділі, коли духовна деградація персонажа наближається до завершення, вживаються дієслова минулого часу, але вже недоконаного виду, в чому виражається періодичність, повторюваність, звична одноманітність, які заповнюють життя Старцева: “Каждое утро он спешно *принимал* больных у себя в Дялиже, потом *уезжал* к городским больным ... и *возвращался* домой поздно ночью”; “Старцев *бывал* в разных домах и *встречал* много людей, но ни с кем *не сходил*ся близко”.

У п’ятому, прикінцевому розділі, розповідь будується тільки з уживанням дієслів теперішнього часу. І це не випадково: життя, до якого дійшов персонаж, вже не матиме подальшого розвитку, це для нього вже незмінний буденний стан. Еволюція завершилась, Іонич перетворився у частку нудної повсякденності міста: “Старцев ... тяжело *дышит* и уже *ходит*, откинув назад голову”; “... он без церемонии *идет* в этот дом ..., *тычет* во все двери палкой и *говорит*: “Это кабинет? Это спальня? А тут что?” И при этом тяжело *дышит* и *вытирает* со лба пот”; “По вечерам он *играет* в клубе в винт и потом *сидит* один за большим столом и *ужинает*”.

Закономірності словесної архітектоніки художніх творів Чехова, Коцюбинського, інших письменників цього періоду, до яких ми спробували

привернути увагу, лишаються майже не вивченими. Тільки перші кроки робляться й у дослідженні загальної проблеми взаємозумовленості художніх світів близькоспоріднених культур, в основі яких простежуюється єдність відмінностей архетипного рівня та своєрідність вираження концептуально значущих константів духовної культури слов'ян. Це той простір дослідження, де немає й не може бути розмежування літературознавства та лінгвістики, культурології та теології, історії та міфології, психології творчості та психології людини. Це є спільний простір художнього мистецтва Слова, який і створюється, і, відповідно, повинен вивчатися у єдиному контексті всіх галузей людського знання про світ і людини в ньому.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Горський В.С. Античність і філософська думка Київської Русі . – В кн.: Антична культура і вітчизняні філософська думка. Серія 2. “Світогляд”, – К., 1990. – С. 15-23.
2. Фразер Дж. Золотая ветвь: Исследования магии и религии. – М., 1998. – 784 с.
3. Юнг К.Г. Архетипы и символы. – М., 1991. – 306 с.
4. Юнг К.Г. Сознание и бессознательное: Сборник. – Спб, 1997. – 544 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Манакін Володимир Миколайович – доктор філологічних наук, професор, проректор з наукової роботи Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка .

Наукові інтереси: лінгвостилістика, міжмовна зіставна семантика, лінгвокультурологія. Стаття надійшла до редакції 17.01.03.

“РОМАН, ПЕРЕДУСІМ РОМАН...” (ЛЕОНІД МОСЕНДЗ “ОСТАННІЙ ПРОРОК”)

Юрій МАРИНЕНКО (Кіровоград)

Об’єктом дослідження статті є історичний роман Л. Мосендза “Останній пророк”. Аналізуються художні смисли твору.

The historic novel “The Last Predictor” by L. Mosendz is the object of investigation of this article. The artistic meanings of the writing are analyzed.

Осмилення художньої спадщини ХХ сторіччя відбувається вельми непросто. Серед, сказати б, парадоксів цього процесу є й ім’я Леоніда Мосендза. Згадуваний дослідниками переважно в контексті творчості митців пражської школи як поет, так би мовити, другого плану, він так і не став ще в свідомості українського читача в повному розумінні самодостатньою, автономною творчою особистістю. Його поетичні пошуки в сфері обраної ним т. зв. “наукової” тематики, пише М. Ільницький, “не принесли помітних здобутків авторові, логічність мислення ученого тяжіє над його образними побудовами” [1, 207].

Тим часом найбільші здобутки були здійснені в царині прози. Перше оповідання “Людина покірна” було опубліковано 1927 року. Відтак твори його малої прози регулярно друкувалися на сторінках еміграційної періодики, а 1937 року ввійшли до книжки з однойменною назвою “Людина покірна (НОМО LENIS)”. Рубіжною у творчій еволюції письменника стала написана 1931–1932 рр. автобіографічна повість “Засів”, яка засвідчила, що в українській літературі з’явився зрілий самобутній прозаїк. Головним же твором у літературній діяльності Л. Мосендза став роман “Останній пророк”. Із ним, пише Б. Кравців, він пов’язував “свої письменницькі амбіції й досягнення, сподіваючися створити епопею – завершення своїх письменницьких “шалених дум” і поривань, вінок усього свого життя. У свого “Останнього пророка” прагнув він перелляти все те, чим жив і до чого змагав не тільки він сам, автор твору (...), але й те чим жив і до чого змагав цілий народ” [2, XXV].

Історія книги цікава й драматична. Початок роботи над нею відноситься до 1935 року (Чехо-Словаччина), кінець – до 1948 (Австрія, відтак Швейцарія, де тоді лікувався письменник). Протягом 1936 – 1939 рр. окремі розділи друкувалися в журналі “Вісник” (Львів). До 1947 року були закінчені перші два томи (“Батьки” і “Вибранець”). Незадовго до смерті митця ним були зроблені безуспішні спроби надрукувати роман окремою книжкою. “Я би дуже хотів уже видати свій роман! – пише він 8 квітня 1948 р. у листі своїм друзям

Шумовським. – Потім би й помер. Йй-Богу молюся часом, щоб Мати Божа випросила мені сили для докінчення цієї праці й друку” [3, 30]. А в листі до М.Селешка (від 8 червня 1948 р.) висловлює бажання негайно видавати твір: “Бо це буде моя візитівка з мого ложа хвороби, що я працюю...” [2, XXVIII]. Не маючи змоги публікуватися на місці, Мосендз відсилає рукописи до Бельгії. Невдовзі виявилось, що вони загубилися, на їх пошуки знадобилось більше року. Тим часом тяжкохворий письменник працює над третім томом (“Манівці”) й, за деякими свідченнями, розпочинає роботу над завершальним, четвертим (на превеликий жаль, донині ніяких слідів не знайдено).

Таким чином уперше роман був надрукований у Канаді 1960 року (Мосендз Л. Останній пророк – Торонто: Діловий комітет для видання творів Л.Мосендза в Торонто, 1960. – 456 с.), в Україні друкувався протягом 1994 – 1995 рр. в журналі “Дніпро”.

Першоджерелом роману стала новозавітна історія народження Іоана Хрестителя (у творі – Єгоханан, тобто Богом даний). Як свідчить Євангеліє від Луки, сталося це за півроку до Христа в часи правління царя Ірода. Батьки Іоана, Захарій та Єлисавета (в романі Елісеба), були праведниками перед Богом, виконували всі Його заповіді, проте довго не мали дітей. Захарій, вельми шанований серед людей священик, під час служби ввійшов у храм Господній і там зустрівся з ангелом, який сповістив йому про народження сина, якого потрібно назвати Іоаном, і що буде він “великий перед Господом” (Луки, розділ 1: 5–25). Далі розповідається про народження великого пророка (Л., 1:57–66), пророцтво Захарії (Л., 1: 67–80), проповіді Іоана, в яких він сповіщає про пришествя Христа (Л., розділ 3: 1–18).

Із текстів інших євангелістів можна дізнатися, скажімо, що він вів аскетичний спосіб життя (“мав одягу свою з верблюжого волосу і пояс шкіряний на крижах своїх, а поживою його була сарана та дикий мед” (Матвія, розділ 3: 4)), користувався серед свого народу великим авторитетом, був ув’язнений Іродом за те, що наважився дорікати цареві за перелюбство з дружиною власного брата, і за намовою Іродіяди був страчений (Мт., р. 14: 1–11).

Мосендзова історія Єгоханана починається на крутих сходах, що ведуть від гебронської криниці до дому священика Захарія. Глек Елісеби вщерть наповнений водою, а серце – пекучим болем: не послав їй Бог дітей, а тут ще й містечкове жіноцтво жорстоко глузує з її бездітності. Під час ходи вода інколи виплеснеться через край і “білий одяг водоноші затемніє на плечі мокрою плямою”, але жінка не відчуває “приємної прохолоди. Сльози тиснуть за горло, переривають слова, забивають дух”. Відтак перед читачем постає подружнє життя Захарія й Елісеби. Всевишній дав їм всього доволі: матеріальний достаток, гармонію взаємин. Єдиним дисонансом, який руйнує гармонію їхньої родини,

є безсинів'я. “Ми ж вийдемо іноді з Захарієм на ниву, – ділиться сокровеним Єлісеба, – станемо на межі... Серце радується, глянувши, як благословляє Вишній нашу працю! Я гляну радісно чоловікові в вічі й бачу, що в них теж світиться радість і вдячність... Але нараз він зідхає, зводить очі до неба... І я вже знаю, що прийшло йому на думку, чого просить і на що надіється... І не можу стримати сліз!...”

А наступного вечора духм'яного й “гарячого поліття” йде Елісеба з кошиком вузькою вуличкою старого Давидового міста на свою леваду збирати смокви. “Мир і благодать простягають руки над Геброном, над мирним містом святих батьків і працьовитих дітей”, та немає “миру в Елісебиній душі, бо знов обернувся їй у серці меч учорашніх образ”. Поступово її кошик наповнюється плодами, залишається останнє дерево, найстаріше, наймогутніше, яке пам'ятає ще молоді літа Захарія й Елісеби. Біля підніжжя цієї смоковниці жінка сідає, думки її снуються... Гебронські левади знаходяться на високих горбах, звідки відкривається розкішний краєвид. Перед зором Елісеби “високорівня Юдейських гір, що розлогими, горбовими хвилями спускається до північного заходу. Від ближчої околиці Гебруну аж до далини – вся вона затоплена тонкою імлюю пороку, що золотиться від західного сонця (...) у вечірньому сутінку долина, дозолочуються на сході скелі Юдейської пустелі, ані вітерець не зворухне гарячим вечірнім духом. І в урочистій тиші лише чути, як лунко гукає об землю перестиглий плід”.

І якось непомітно в Елісебиній душі знову встановлюється спокій, “оглядає Елісеба присмерклу долину. Яка ж дорога, безконечно прекрасна й боляче близька ця земля! Предки досягли її з великим зусиллям і боротьбою, предківська кров покропила межі дідизни. Але варта вона, стократ варта тієї проллятої крові, тих зроблених зусиль. Та не лише проллятої. Але й тієї, що, може, треба буде пролляти ще в обороні могил предків і осель нащадків”.

І вже без жалю згадує жінка вчорашню пригоду – “серце їй наповнено тепер любов'ю й надією”. Вона зводить очі в напрямку Єрусалимського храму (там “догоряє полум'яне західне небо”) і починається магія спілкування з Богом. У своїй молитві Елісеба говорить про страждання свого народу, що, наче лев здобич, ухопив його чужинець і навіть “саме ім'я його хотів би стерти з лица землі”. І якщо Захарієві ще потрібно відчути безпосередньо на собі тяжкого п'ястука римського легіонера (до того, дізнаємося, “навіть часом радів римській владі”, мовляв, “Рим своєю байдужістю до справ закону був ще найвідповідніший з усіх можливих чужих планів”), аби вибухнути молитвою “Сина, о сина тепер!”, щоб “побив, знищив і витеребив їх (чужинців. – Ю.М.)”, Елісеба наразі просить послати Месію – “Хай веде народ за закон, за храм, за правду твою!” І ще – благає вона – зняти з неї прокляття безплідности, дарувати

сина: “Не буду нарікати, ані стогнати, ані ридати, як покличе його Месія. Сама віддам Йому дитину свою!” Так із батьківських молитов народжується той, кому судилося стати найбільшим в історії людства пророків.

Отже, події у творі розгортаються в Палестині на рубежі Дохристової й Христової ери. Це спричинило вельми неоднозначну реакцію критиків, передусім із націоналістичного табору, які ще під час першопублікацій розділів задуманої тетралогії в 1930-х роках звинувачували її автора в “зраді української тематики” [2, XXVI]. Проте дарма Мосендзові опоненти закидали йому “втечу” від актуальних проблем сучасності. Географічна й часова дистанція не робить проблематику роману менш актуальною і менш сучасною (так само, як, скажімо, “Псалми Давидові” Т.Шевченка, “Мойсей” І.Франка чи “Оргія” Лесі Українки). Приміром, біля гебронської криниці жінки говорять про синів і про Месію, що ось має з’явитися “у всій славі своїй! Мечем і вогнем звільнити народ від чужинців...”, про те, “як мусить боліти серце матері, яка лише згадає про меч, про війну” та про “річки синівської крові й материнських сліз”. Взагалі, слід зазначити, ідеологія “Останнього пророка” більше ніж очевидна. Кожна деталь у Мосендзовому романі засвідчує, що головний смисл твору перейнятий ідеєю визвольної боротьби поневоленої нації за свободу.

Біографічні відомості про найвизначнішого пророка письменник “вмонтовує” в історію всього єврейського народу. Відтак “житіє” головного персонажа Єгоханана показано на тлі визвольних домагань євреїв. Вона, ця історія, вельми непроста: після Вавилонського полону, Єгипетського полону й сорокарічного блукання пустелею у пошуках землі обітваної (обіцяної Богом) єврейський народ нарешті знайшов і в тяжкому змаганні із суперниками виборов її. Але прийшло нове лихо. Іудея потрапляє під владу нового ворога – могутнього Риму. Лише диво може врятувати дітей Ізраїля від небезпеки розчинення в просторі й часі, зникнення з політичної карти світу.

Таким дивом має стати прихід Месії. Про Нього в романі говорять всі і скрізь. Римські легіонери – за кухлем дешевого вина в єрусалимському шинку грека Ксенофонта. Прості євреї “де лише-но починали розмову про стан землі й народу – зараз же переходили міркування про Його прихід. В обидвох молитовнях, як тільки доходило до читання письма – кожен читач вибирав з пророків про його об’явлення”. Навіть за мурами царського палацу Ірода не можна було сховатися від чуток про Його прихід. У царя іудейського, який уже давно зневажав закони віри свого народу, “віра в Месію знайшла собі найміцніше місце в його істоті. Майбутній кесар цього світу був йому джерелом постійного страху й недовір’я. Прийде – не прийде! Буде – не буде! А що, як справді прийде? Так, як про нього говорять пророки? (...) Що буде тоді з ним, Іродом?..”

Майстерно відтворена письменником схема розстановки політичних сил, які діють у Єрусалимі. Легальну, помірковану опозицію представляють фарисеї, у глибокому підпіллі знаходиться радикальна воєнізована організація – зелоти. Владну верхівку автор “збирає” на бенкеті в Іродовому палаці. Це представники римської адміністрації Публій Квінтілій Вар і його заступник Публій Септимій Квірін, цар Іудеї Ірод, члени синедріону від партії садукеїв, що “вважалися за римських приятелів”, – первосвященики Маїяс, Ганан та ін. Розкриваються й, так би мовити, механізми, за допомогою яких тримається в покорі поневолений народ. Передусім це добре підготовлені й оснащені військові підрозділи (легії). Опорою окупантів є відверті зрадники – деспот Ірод і садукеї, які водночас і захищені стіною військової міці Риму. Все це спрямовано на нещадний визиск простого народу – селян і ремісників. Велика армія митників обезкровлює край непомірними податками: “З чого вже їх не брали? І з винограду, й зі смокви, й із комина, і з воріт, з первородного і з померлого...” Левова частка тих багатств вивозиться до метрополії, щедро винагороджуються чужинцями й зрадники. Розкошують на своїх просторах віллах місцеві вельможі – Ірод і садукеї. Кожна річ із Іродового палацу – мозаїки, інкрустації, тканини – здавалося, промовляла відвідувачеві: “Дивіться, якому могутньому, багатому й щасливому володареві я належу!”, адже “стільки коштовного мармуру, барвистого каменя, дорогого дерева, золота, бронзи й срібла не було скупчено на жадному місці і найкоштовнішої римської будови”.

Тим часом не визиск матеріальних благ більше непокоїть Мосендзових персонажів – загроза духовної нівеляції корінного народу під впливом культурної експансії завойовників. “Дошкульні” ознаки підказують Захарієві, що, як зазначалося вже, раніше толерантні до місцевої культури римляни збираються зневажити їх закон і традицію: провести перепис населення та внести до Єрусалиму військові штандарти з кесаревим погруддям, відтак змусити в кожному домі молитви встановити кесарево погруддя для того, щоб люди кадінням і поклонами виявляли шану римському володареві. “Якщо б це була правда – тоді краще вже смерть!”.

Взагалі, слід відзначити, культ імператора великої країни взагалі, і Риму, зокрема, – одна з художніх доміант книги. Шанують римляни свою державу і свого вождя і послідовно нав’язують свій культ завойованим народам. Це добре помітно, коли входиш до палацу іудейського царя Ірода. Все у головній залі – стіни, завіси, стеля – “було вкрито фресками, мозаїками й мальовилами з Октавіанового життя. Августові чесноти, намножені на тріумфи, перемоги й успіхи – це був справжній храм, присвячений його божеству”. Відтак уже єврейські діти хочуть бути подібними до римських воїнів. Ось і малий Єгоханан серед них: “прудкий і звинний, з довгими кучерями, наче Авесалом, він мчав

на чолі своїх вірних друзів(...) Все попереду, все перший”. Незабутнє враження одного разу справила на хлопчика хода війська: “Це було видовисько! Ліс списів, гущавина каліг з рівномірною важезністю кроків. Під ними вгиналася земля й розступалася вулиця. Це були люди! Де таких здібати в Геброні? Це ніхто не казав йому, а він уже знав: це переможці! Лише переможці можуть нести на собі стільки сяйного металю, рипливого ременю, мати такі різьблені щити й чубаті шоломи. А на чолі їх, на баскому коні, саме сяєво краси й міці – вождь”. І з того дня ні в що інше не хотів гратися, лише “в тих спижево-ремінних людей, у того міцного, що вів їх. У тих, що перед ними вступалися з дороги не лише зустрічні, але, здавалося, й стіни!”

“Останній пророк” – твір про історію людського духу. Зовнішні події мало цікавлять автора, натомість на перший план виходить, що персонажі думають, говорять про ті події. Власне, здається, сама подія в книзі з’являється остільки, оскільки вона стане предметом дискусій героїв. Скажімо, лише одним абзацом змальовується сутичка Захарія з легіонером, потім на багато сторінок подаються враження, рефлексії самого Захарія, очевидців тощо.

Зовсім проігнорував автор і центральну подію твору – перепис і повстання. Протягом усієї першої частини старанно готував до цього читача і раптом друга книга починається ніби епілогом до неї. Так, читаємо в романі, залишився позаду “страшний Рік королівської Зорі, Рік Великого Перепису”. Про той перепис і повстання нагадують каліки (Пасхур), знищені міста (від квітучого Галілейського Сефорісу не залишилося й сліду й “навіть саме місце, де колись стояло воно, переможець заорав і засипав сіллю”), обабіч доріг хрести з розп’ятими заколотниками. Для Л.Мосендза тут важливо з’ясувати, чому так сталося і як ця чергова поразка позначилася на житті народу.

І він це робить. Так, виявляється, “проти переваги римської міці заслабке було народне обурення”. І неоднотайне. Бо коли, скажімо, Галілея “вибухла вогневищем спротиву – Самарія й Юдея обмежилися порожніми словами”. Не обійшлося й без зради: “при першому звуку легіонерських буцин утекли вожді й керівники, утекли мудрі й учені, маючі й достатні (...) Утекли, щоб схилитися в поросі перед сходами ремісничого палацу, викупили себе порозбиваними об мури немовлятами, згвалтованими юнками, розп’ятими юнаками”. Отож “жертва Сефорісу була зайвою: кращі загинули, гірші зігнулися ще нижче”. Триває рабство. Виграли знову римляни й садукєї, яким “Він перестав (...) уже й снитися”. Принишкли раніше запальні фарисейські проповідники. Після непевних чуток, що серед віфлеємських немовлят того року згинув і Той, що на Нього так довго очікували, запанувала зневіра в широких верствах народу. І в гебронській молитовні промовці вже вибирають місця “сумирніші від сумирних”, а “Книга Приповідок стала тепер для Гебруну

невичерпним джерелом послуху й покори. Бо хіба не покора й послух дають безпечне життя”.

Щось схоже, навчає малого Єгоханана Елісеба, було вже в історії народу в часи виходу з єгипетської неволі: нарікали на вождя, бідкалися “над втраченим Єгиптом, його масними горшками, тучними стравами, прохолодними напоями. Ах пощо, пощо було, – бідкався нещасний, розчарований людя, – так легковажно залишати благодатну землю, де так безтурботно працювали на ласкавих панів! Хіба шкодували вони для слухняних слуг повних м’ясива горнят? Чи не досталь давали їм цибулі і хліба? Непокірних і лінивих карали (...)”.

Драма Єгоханана – вічний конфлікт ідеальної людини з недосконалим світом. “Одурив його Єрусалим! Шукав був Месію, а знайшов фальшивих пророків. (...) знайшов хитрунів, розвезених садукєїв. Шукав одважних і сміливих, але знайшов лише хитрунів і боягузів. Дивився за вождями, але знаходив лише шахраїв, перекупців і міняйл!” Не бачить себе Єгоханан і серед “ревних зелотів”. “Бо він забагато думає, – характеризує юнака його наставник Симон. – (...) В його душі немає лукавості й облесливості, які дуже часто потрібні людині, що має часом і високу ціль. Для нього Месія і шлях до нього є святі й непоплямлені не лише чином, але й думками. (...) Таких, як він, небезпечно залишати з їхніми власними думками”. Особливого драматизму конфлікт набуває від усвідомлення його невідворотності. Автор ніби “пропонує” компромісне вирішення проблеми. Таким чином з’являється в романі Озій, людина розчарована, яка, лише усамітнівшись від суспільного життя у тиші полів, знаходить втіху. Проте й Озієва “альтернатива” для Єгоханана неприйнятна. “Ні, не має правди Озій, коли Господом спокою називає Вишнього, – мислить він. – Не Господь спокою, але Бог сили, Саваоф могутній і керуючий є Єдиний!”

“Останній пророк” – твір поліфонічний. Складається враження, мовби він сконструйований із окремих “партій” персонажів, кожна з яких становить цілісну, замкнену в собі світоглядну систему, і в основі кожної послідовно повторюється одна, етична, проблема – сформулювати власний кодекс поведінки в непростих життєвих обставинах.

У цьому багатоголосі не губиться – щоразу викристалізовується мистецьке кредо самого автора – туга за досконалістю. Краса і сила – культові поняття в Мосендзовій концепції людини – становлять стрижень образу головного героя, наснажують внутрішню динаміку живої стихії твору. Тут письменник, як ніколи, безкомпромісний до будь-якої деформації вистражданого ним ідеалу. Він, той ідеал, мусить бути щонайвищої проби. Жалюгідним, наприклад, постає на сторінках роману Єгохананів антипод Ірод. Для цього письменник використовує одну дрібну, здавалось би, деталь: грізного іудейського царя

зраджує погляд. Це був, читаємо в романі, погляд “учорашнього хитрого, облесного раба”. Натомість “соковитість галілейських краєвидів, їхні рум’яні ранки й погідні вечори, – бачить Елісеба в своєму синові, – а в хлопчикових очах – сині даляви рідного Кенезаретського моря”...

Із великою відповідальністю ставився Л. Мосендз до письменницької праці. Бачив у тому свою особливу місію. “Письменником бути, – вважав – та ще в наші часи це щось більше, ніж пером водити по папері. Це покликання Боже” [4, 30]. У своїй творчості прагнув змальовувати цільні, вольові натури, досконалі характери. Украй нетерпимо виступав, коли зустрічав у літературі апофеоз духовному банкрутству. Інколи це приводило до прикрих непорозумінь. Яскравим прикладом тому є написана в 1940-х роках і спрямована проти “Вальдшнепів” М. Хвильового стаття “Знесвячування храму” [3]. То була реакція публіциста. Роман “Останній пророк”, вочевидь, є відповідь художника на твір Хвильового.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Ільницький М. Від “Молодої Музи” до “Празької школи”. – Львів, 1995.
2. Кравців Б. Леонід Мосенз і його “Останній пророк” // Мосендз Л. Останній пророк. – Торонто, 1960. – С. V–XXXII.
3. Лясковець М. Знесвячування храму // Сучасність. – 1999. – № 7–8. – С. 133–143.
4. Мосендз у листах. Особисте // Слово і час. – 1997. – № 7. – С. 27–32.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Мариненко Юрій Васильович – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

Наукові інтереси: українська проза ХХ століття.

Стаття надійшла до редакції 16.1.03.

ІЗ СТУДІЙ НАД ТВОРАМИ ГРИГОРА ТЮТЮННИКА

Василь МАРКО (Кіровоград)

У статті робиться спроба теоретично осмислити творчі принципи одного з видатних українських письменників II половини XX століття, аналізуються його новели "В сутінки", "Печена картопля".

The article presents the attempt to consider the creative principles of one of the outstanding Ukrainian writers of the 2nd half of the 20th century, his short stories "Before Darkness" and "Baked Potatoes" are being analyzed.

Теоретичний дискурс

Творчий потенціал авторської свідомості, яка є власне художньою й тісно взаємодіє з інтуїтивною сферою письменника, реалізується в його образній системі й здобуває концептуально-стильове завершення в його художньому світі. Водночас художній світ залишається відкритою системою для літературознавчих інтерпретацій, в результаті чого творчість талановитого митця, взаємодіючи з часом і досвідом нових читачів, щоразу активізує свій художній потенціал.

Виходячи зі сказаного та орієнтуючись на праці В.Даниленка, І. Захарчук, М. Жулинського, Л. Мороз, А. Шевченка та інших дослідників, на вельми цікаву книжку матеріалів і спогадів про Григора Тютюнника "Вічна загадка любові" [1], можемо вписати концептуально-стильовий аналіз кількох його новел у ширшу систему теоретичного знання й на цьому перетині викресати іскру, спалахом якої висвітлити нові грані творчого почерку автора оповідань "В сутінки", "Печена картопля".

Творчість Григора Тютюнника виросла з його часу – воєнного й повоєнного лихоліття, коли несвобода, офіційна брехня захлопували низи суспільства, а верхи розбещували; коли вільна думка, любов до України переслідувались як найбільші злочини. Той час пройшов крізь його серце, позначився на його долі, на творчих принципах, вкарбувався в характерах його персонажів.

Григор Тютюнник усе життя наполегливо шукав. Шукав у слові, в собі, в людях, у світі. На складній, історично обумовленій траєкторії його художніх пошуків об'єктивно виникла найбільша творча колізія, бо його пошуки коливалися між неонародністю, реалізмом, модернізмом, передусім екзистенціалізмом з його пильною увагою до межових ситуацій життя і смерті, й частково постмодернізмом.

Письменник не міг прийняти офіційної псевдонародності соціалістичного реалізму, але сама народність була йому близька. Що й казати, історія наклала на цей принцип нові знаки, через те його точніше було б назвати неонародністю. До того ж, цей принцип для Григора Тютюнника включав і глибинну любов до

рідної землі. П. Засенко згадує, як Григир, органічно зв'язаний з історією українського народу, в хвилини одвертості зізнався: “Я з своєї землі ніколи не зміг би повіягтись десь по світах, навіть якби тут нестерпно пекло. Ні, ні, знаю, що поза оцим моїм шматком планети мене нема” [1, 282].

Григир пильно вдивлявся в народні типи, захоплювався кожним паростком їхньої гідності. У пульсуванні їхніх думок, почуттів, прагнень уловлював такі ритми, які пов'язували їх, звичайних людей, із людством і вічністю. Письменник з боєм усвідомлював внутрішню деформованість багатьох своїх персонажів, зумовлену нелюдськими умовами життя, несвободою. Із народних традицій виводив він свої ідеали, які драматично не узгоджувалися з дійсністю. Через те ставлення до своїх персонажів виражав неоднозначно. Він зізнавався, що всіх їх любить. Але як часто та любов була не простою, болочною. Навіть у образах героїв і героїнь, одверто симпатичних авторові, подаються деталі, на перший погляд, дисгармонійні, але концептуально виправданні. Приміром, Катрі (“Оддавали Катрю”) тонко поставлено на карб порушення традиційної ритуальності, що призвело до спрощеного варіанту весілля (“Які там дружки, мамо...”) [5, 147], до жесту батька при від'їзді молодят; свахи (“Все оддам, аби жилося...” [161]), що, виходячи з патріархальних позицій, сприймається, як одчайна компенсація за гандж доньки як нареченої (весілля справляють, коли Катря вагітна). У портреті матері (“Три зозулі з поклоном”) акцентовано “сині губи”, [281], що є рецидивом давньої, ще дитячої психічної травми автора. Не поминув він штрикнути думкою Тимохи й Палажечку (“Печена картопля”) – “Ач як басує стара!” [82]. А що вже говорити про образи Дзякунів (“Син приїхав”), Степана, Дарки, Стехи (“Кізонька”) чи Якова Бруса, на прізвисько Ява (“Грамотний”), де, за принципами постмодернізму, авторська іронія одверто виходить на передній план. Неподоланність суперечностей у ставленні Григора Тютюнника до персонажів з народу поверталася почуттям провини. За свідченням М. Стеблини, Григир носив у собі “це найвище почуття, яке надає життю людини надособового характеру, призводить до морального суду на собою, до морального самоочищення, без яких не можуть жити ні людина, ні суспільство...” [1, 396]. Слова М. Стеблини перейняті високим пафосом, але цей пафос, на жаль, не “знімає” суперечностей самої позиції письменника, котрий наполегливо шукав виходу із ситуації. Здавалось, щасливою знахідкою для нього стала правда, яка досягалась цілим комплексом естетичних і стильових принципів.

Правда оповідань і повістей Григора Тютюнника ґрунтувалась на багатстві його особистого досвіду, була забезпечена його талантом і невтомною працею над словом. Однак складну взаємодію художнього світу Григора з його особистою долею й часом не слід спрощувати. Сам письменник у листі до

Н. Дангулової, російської перекладачки його творів, намагався прояснити цю ситуацію: “Ні, не свій голод, не свого без вини винного батька хотів я згадати, а жалі всього мого покоління і багатьох без вини винуватих батьків” [1, 116].

В. Даниленко, підійшовши до проблеми автобіографізму творів Григора Тютюнника з погляду психоаналізу З. Фрейда, визначив, як завдані авторові в дитинстві й пізніше психічні травми (заміжжя ще молодій матері, яке він сприйняв за зраду, відсутність батька, репресії, війна, тривала пригніченість особистості тоталітарною системою) відбилися в творах певними ситуаціями, мотивами [2]. Крім того, в 70–80-і роки автобіографізм був одним із засобів правдивого свідчення автора про себе і свій час. Але драма Григора поглиблювалась тим, що його правда, здобута творчим дерзанням і акцентованим прагненням “мучити правдою” [1, 116], вступала в конфлікт з офіційними містифікаціями в одежі соцреалізму, де була системно розроблена псевдоестетика напівправди й естетика крові та насильства, що трималась на абсолютизації класових цінностей.

Складнішою була ситуація з реалізмом і модернізмом. Не приймаючи офіційної напівправди літератури соцреалізму, Григор шукав власну правду та засоби її втілення. Зразки правди він знайшов у творах В. Стефаніка й М. Коцюбинського, приймаючи їх за реалізм. Однак творчість названих авторів до реалізму не належала, хоча офіційне літературознавство записувало її саме до цієї категорії. На жаль, абсолютизація традиційного реалізму з типовими характеристиками й обставинами та правдивими деталями (за Ф. Енгельсом), який історично давно завершив себе, не подолана й досі, що вносить плутанину в термінологію та класифікацію й оцінку багатьох художніх явищ. Деякі принципи реалізму Григор опанував. Як найістотніше, виділяв вимоги правдивого зображення життя й історичної зумовленості характерів персонажів, що наклало відбиток на поетику його творів. Отож Григор Тютюнник досягав художньої правди, об’єктивно прориваючись до модернізму, а суб’єктивно прагнучи реалізму, що й складало одну з причин внутрішньої конфліктності творчої позиції письменника.

Негативне, навіть войовниче ставлення до модернізму було однією з химер радянського літературознавства доби тоталітаризму. Сам же модернізм через підневільне буття української літератури не міг бути адекватно присутнім у ній ні на рівні практики, ні на рівні теорії. Однобічно трактувалась і категорія “художня правда”: мовляв, досяжна лише реалістичними засобами. За таких умов пошуки правди незрідка заводили талановитого письменника до глухого кута, обертаючись відчуттям вичерпаності, на що вказують у своїх спогадах П. Мовчан і В. Шевчук [1, 340, 363]. Цікаву інтерпретацію такого стану письменника подає І. Захарчук у кандидатській дисертації, присвяченій

новелістиці Григора Тютюнника: обминаючи дискурс влади, письменник знайшов свою культурну нішу, “синтезуючи культурну модель, якій він надавав ознак завершальності й вичерпаності, окресливши межовість її буттєвого наповнення” [3, 27].

З окресленою естетичною ситуацією та особистою налаштованістю Григора на одвертість, після якої, за його зізнанням, наступала “жахлива втома, розчарування, депресія” [1, 68], пов’язана сповідальність його прози. У поєднанні з потягом до декламування власних творів (так автор уникав цензури й переживав момент свободи), сповідальність була своєрідним наслідком неонародницької заангажованості Григора Тютюнника, його відповіддю на суспільну потребу в правді й свободі, відсутність яких у тогочасному офіційному житті породжувала драми й трагедії творців літератури, котрі не спокушались на подачки влади.

Сповідь без причастя

Одне з ранніх оповідань Григора Тютюнника “В сутінки” перечитується сьогодні як психологічний автотренінг автора засобами художнього слова. У центрі твору свідомість сина-студента, котрий завітав до рідної матері через вісімнадцять років після завданої йому глибокої кривди. Сорок другого року, під час війни, коли батько був на фронті, мати покохала “чужого” й таким чином поруїнувала гармонію родинного світу сина, основою якого був батько. Автор уважно перебирає деталі, які врзалися в пам’ять сина того далекого вечора й досі завдають йому нестерпного болю. Серед них – найглибинніші знаки підсвідомого страху хлопчика: порівняння чорної шибки вікна, в якій відбивається красиве лице матері, з ополонкою (мати справді кидається в ополонку гріховного кохання); акцентований образ стіни, яка немовби одразу обступила сина, коли він уперше почув, а пізніше усвідомив, як у снігах чужак залицяється до матері. Синові болить не бідність, не стара одежина, не домашня робота, а усвідомлення відчуженості матері через кохання до чужого (“Вони вже забули про мене” [18]; “Яке їм до мене діло?” [19]; “...марш на піч!” [19]).

Письменник вдається до переходнової форми викладу між оповіддю (подається чимало штрихів зовнішнього світу) і внутрішнім мовленням (син роздирає старі душевні рани й віднаходить у цьому полегшення). Так відтворюється динаміка складного дитячого переживання, яке коливається між жаданням помсти матері й чужакові та любов’ю до тата, якого забрала війна. Втеча сина від матері – то його протест проти її трудної любові (“Тиха й моторошна” пісня в очікуванні чужого, осуд чоловікових родичів – “пройда”, ворота, облиті дьогтем), то захист власної гідності. Травма, завдана матір’ю, була настільки глибока, що й тепер, через вісімнадцять літ, її важко переступити, хоча й кортить часом узяти материні руки в свої, “ховаться в них обличчям і

радіти, що в мене теж є мати – хороша, як у всіх. Але то тільки на одну мить...” [17]. Стан сина, зумовлений давньою травмою, акцентований у творі: вечір матеріної зради не раз поставав перед очима, не раз снівся за “вісімнадцять років з чужими людьми, часто дуже хорошими, але чужими...” [17]. Остання фраза – то зойк сина, як людини, якій і досі болить поруйнований світ дитинства й отроцтва, причому, поруйнований не тільки війною, яка забрала тата, а й тою, котра на світ породила.

Оповідання “В сутінки” майстерно скомпоновано. В обрамлення, де зображено зустріч сина з матір’ю після багаторічної перерви, вкладено спогади про “той вечір”, про перший прихід чужого, коли мати ще не пускає його до хати, про гірке усвідомлення обману найріднішої людини, про відхід тата на фронт, про втечу з рідної домівки, які складають сюжет твору. Це дає змогу читачеві перейти давніми муками сина, які розтягнулися на вісімнадцять довгих літ, і майже фізично відчутти, як тяжко тане лід відчуження між найріднішими людьми. Мати перша робить кроки до зближення, коли син осудливо мовчить у рідній хаті: “Ти, сину, вже краще б лявав мене, ніж отак...” [17]. Спогади сина – то ще й образ його неподоланої самотності, відчуженості від матері, від отчого гнізда.

Чи будуть подолані оті “останні дюйми”, що роз’єднують душі рідних людей? Прямої відповіді на це питання в творі немає. Герой стоїть поміж двома полюсами родини: батьком, образ якого став ідеалом, і матір’ю, яка зневажила другий полюс, впустивши до синового сімейного раю чужака. Очевидно, письменник довго шукав, куди помістити прикінцевий спогад-роздум про батька, як величину ідеальну. Закінчити цим епізодом оповідання означало б залишити його незавершеним. А без нього світ оповідання був би неповним, неадекватним задумові автора. І Григор вставив цей щемливий роздум-сповідь сина наприкінці сюжету – перед кінцевим обрамленням, де знову присутня мати. Як результат, опинились поруч деталі-символи, пропущені крізь призму свідомості сина. Батькова рука на голові сина, під якою було “тепло і затишно, як під шапкою” [21], символізує незреалізовану для сина батьківську любов. Материна рука куйовдить синову чуприну (зовнішній жест матері); вона “легка, як пташине крило” (внутрішній жест сина, що сигналізує про його крок назустріч матері). Свій внутрішній стан мати виповідає словами, щирість яких не викликає сумнівів. Вони звучать, як остання сповідь: “Не треба, сину, думати про це. Не треба. Я й так все життя каратиму себе, хоч і небагато вже осталося жити...” [21]. Автор не прагне будь-що закінчити драму щасливим кінцем: надто багато настраждався син через материн проступок. Остання фраза оповідання невизначена: “Вона (мати – В.М.) втирає шкарубким пальцем мої очі” [21]. Письменник не уточнює, чи син плаче – і в сльозах

знаходить полегкість для душі, чи мати лише сподівається на його сльозу й завбачливо втирає його очі. У такий спосіб автор тонко дотримується правди непоступливого характеру сина, для якого ідеал батька, витворений у дитинстві, залишився незатьмареним буднями з їхніми клопотами й протиріччями. Очікуване після сповіді причастя не відбулося.

Як бачимо, Григору Тютюннику йдеться не про типовість характерів і обставин, як того вимагав класичний реалізм, абсолютизуючи узагальнену правду. Тут, як і в більшості творів письменника, на перше місце виходить правда конкретної людини в конкретній ситуації, тобто маємо справу з модерністськими принципами зображення. Навіть війну подано лише номінативно, а не як визначальний чинник обставин. Лише наведене прислів'я “кому війна, а кому мати родна” [21] є кроком у бік реалізму, спробою поєднати правду окремої людини з правдою народу, що було результатом суперечливої позиції Григора, яка завдавала йому чимало творчих мук, із горнила яких видобував він свою високу художню правду.

Дорога до свята кохання

Мати Григора Тютюнника, Ганна Михайлівна, згадує, як одного разу, прибігши з ковзанки, син попросив: “Якби печеної картоплі... Я б із салом їв...”- на що мати відповіла: “А сало будемо їсти на той рік...” [1, 405]. Сам Григир згадує печену картоплю в зовсім іншому контексті: “Запахло печеною картоплею – і розпочав оповідання...” [1, 188]. Я не торкатимусь складнощів творчого процесу, про які говорить письменник, а лише ставлю собі запитання: “Чи був зв'язок між цими двома фактами?” Безперечно, був. Була поміж ними тривала робота душі. Через те запах печеної картоплі в дорослому віці, саме в цей конкретний момент, лише активізував процес комбінації деталей і ситуацій, пережитих раніше, переосмислення їх у художньому тексті. Так недосяжна дитяча мрія – печена картопля з салом – в оповіданні “Печена картопля” стане символом зваби.

Але придивімось пильніше до самого твору. У плані нашої розмови він привертає увагу з погляду особливостей багатьох параметрів: форми викладу, композиції та сюжету, мотивації характерів персонажів. У новелі наскрізною є авторська розповідь із вкрапленнями зображення “очима героя”. Автор, як Бог за Адамом і Євою, спостерігає за парою молодих людей, Тимохою й Палажечкою, яких звів на спільному просторі лише випадок (“випала черга пасти” [81]), ні слова не сказано про їхні попередні контакти. Неонародницька позиція автора виявляється як гуманістична. Практицизм персонажів не завадив письменникові “добутися” до їхніх прекрасних душ, бо, писав він 28 квітня

1975 року в листі до знайомого лубенського робітника Володимира Білоуса, “інакше не можна, інакше всі ми будемо самотніми” [1, 132].

Отож двоє молодих людей, немов Адам і Єва, поставлені в експериментальну ситуацію, яку письменник, за вимогами реалізму, проектує на оточуючу дійсність, дошукуючись у ній мотиву поведінки своїх персонажів. Критики, на жаль, не цілком адекватно тлумачать їхні вчинки. Приміром, відома дослідниця творчості Григора Тютюнника Лариса Мороз пише: “Зворушлива й мила турбота Палажечки про лінкуватого, хоч і мрійливого Тимоху, клопітливі її спроби догодити йому, розворушити його сонне й поки що байдуже серце складуть сюжет оповідання” [4, 52].

Вчитування в твір (до речі, в згадуваному листі до В. Білоуса Григійр Тютюнник називає свої твори “малої” прози “оповідками”, очевидно, відчуваючи їхню серединність, між малими епічними жанрами традиційного реалізму й модерною новелою, його тяжіння до якої відчувалось упродовж усього творчого шляху) дає змогу тлумачити зображене в ньому адекватно до авторського виконання.

Оповідання розпочинається характеристикою Тимохи: “...смирний, неговіркий, трохи тухтіюватий хлопець. Лежить і дивиться в небо” [80]. Незважаючи на видиму відстороненість від земних справ, він виявляється уважним до худоби, бо чує, як корови “волого дихають у траву”, [21] як “риплять ратицями”. Господаровитий: майже щодня приносить щось із сосен додому. Він мрійливий, хоча й без буйних фантазій. Тимоха нагадує класичний образ українця-степовика, так мальовниче схопленого В. Винниченком. Звернімо увагу: в цій докладній характеристиці хлопця ні разу не згадується Палажечка, котра разом з ним пасе худобу, бо в його світі Палажечки ще немає. Немає й натяку на будь який інтерес до дівчини, хоча Тимосі вже дев’ятнадцятий рік. Він поки лише присутній у творі, але не діє. День так би й закінчився, а Тимоха й Палажечка не стали б Адамом і Євою...

Ініціатива дійства належить Палажечці. Зав’язку автор фіксує вигуком дівчини: “Тимохо, Тимохо! А йди сюди...” [81]. У її зовнішності подано лише те, що одразу може впасти в око (але не Тимошине!): “чепурненька, метка, хоч уже трохи й підтоптана дівчина...” Письменник не говорить, що робила Палажечка упродовж дня, випасаючи з Тимохою худобу. Але, як можна здогадуватись із докладної авторської характеристики дівчини, поданої нижче, Палажечка будувала якісь плани щодо Тимохи. Тому всі її дії – то не “мила турбота” про Тимоху, як пише пані Мороз, а тонко, без натиску й вульгарності проведена любовна гра, спрямована на ще сонне серце хлопця. Письменник виділяє ефектні деталі в образі дівчини, але вони теж залишаються не поміченими Тимохою, як залишаються нерозгаданими й сублімовані пестощі

щодо телят, насправді адресовані Тимосі. Придивімося до цієї сцени: дівчина стоїть на високій купині з верчиком золотавого рясного хмелю і усміхаючись тицькає його теляти: “Ну, на, дурне, нюхай... Це ж хміль! Бач – хміль...” [81]. Але, образно кажучи, на “золотавий” хміль хлопець не зреагував: його більше вабить краса неба, яку бачимо “очима Тимохи”.

Коли сонце почало хилитись до заходу, Палажечка вирішує діяти: пропонує перегнати корів до картопляща, при цьому “ховаючись лукавими очима в хміль” [81]. Але Тимоха й лукавинки не помічає (вона подана очима автора), як не приймає спокуси, що “там паша, мовляв, краща” [81], бо на маленьких господарських справах він розуміється добре. Тепер автор уже не випускає дівчини з поля зору. За зовнішніми жестами можемо лише здогадуватись, що твориться в її душі. “Голосно зітхає” – то знак певного занепаду настрою, хоча за інерцією вона ще пестить телятко. Навіть після наступного знаку втоми (“присіла на купину” [82]) дівчина не здається. Очевидно, вона напружено думає, чим розворушити Тимоху, хоча зовні цього не показує, а, виявляючи свою легку, артистичну вдачу, грається “жовтими пухнастими горішками хмелю” [82], приміряє їх як намисто. Вона несміливо прагне своєю дівочою чистотою і вродою привернути до себе увагу Тимохи, котрий внутрішньо ще дрімає. Через те, наголошую, всі деталі портрета дівчини подані “очима автора”. Дівчина, видно, вирішила грати ва-банк: “Ми б там картоплі напекли ..” – і далі викладає останній козир: “А у мене сало є...” [82]. Сало виконує роль яблука спокуси. За законами Біблійної оповіді, на нього не міг не зреагувати “Адам”-Тимоха. Після певного вагання (тривалість його автор тонко фіксує описом луку, звуків від дотику мантачки до коси, диму від цигарок), ще діловито поцікавившись, скільки є сала, Тимоха погоджується на дислокацію. Вловивши цей момент, Палажечка, нехай і під похмурою глузливою посмішкою Тимохи, знову запалюється дією, “прудко стрибає з купини на купину”, подаючи “дзвінкий раденький голос...” [82].

Далі Григійр Тютюнник, порушуючи традиції сюжетобудування класичного реалізму й засвоюючи уроки В. Стефаніка, перериває розповідь про взаємини Палажечки й Тимохи, які почали входити в фазу крещендо, і подає розлогий опис долі дівчини, мотивуючи її умовами життя в тогочасному українському селі. Неонародницька позиція письменника спонукає перейматися долею Палажечки, і він пильно стежить за кожним порухом її душі, за кожним жестом, одверто милується нею, виявляючи терпіння, як і сама дівчина, поки й Тимоха відкриє її для себе – як істоту незвичайну.

Порушивши розвиток подій у новелі, екскурс у долю героїні виправданий психологічно: Палажечка постає готовою до патріархальної ролі турбуватися про чоловіка, створювати домашній затишок. У такому ключі й ведеться

розмова з Тимохою біля картоплі: “лагідненько й заклопотано так, немов вони були чоловік і жінка” [83]. Останній штрих вихоплений автором із підсвідомості Палажечки. У “тоненьких рожевих стрілах” [84] призахідного сонця також уловлено щось амурне. Доки спечеться картопля й дійде черга до “сала спокуси”, дівчина ще активніше, з різними примовками пестить телят, аж поки з-поміж запахів вечора виокремиться дух підпеченої картопляної скоринки. Наше сприйняття світу письменник загострював, аж поки дійшов кульмінації – *ефекту відсутності*: вигорнувши кілька картоплин, Палажечка “тихенько засміялася” [84] й зізналась, що обдурила Тимоху, бо сала в неї немає...

На цьому епізоді варто зупинитись докладніше: тут немає нічого зайвого, кожне слово несе велике змістове навантаження. Отже, “сало спокуси”, заради якого Тимоха, власне, й погодився перегнати худобу з доброї паші на гіршу, немає. А хлопець у світлі своєї совісті свідомо чинив кривду. Але ж обіцяно... сало! (Пригадаймо материні спомини про дитинство Григора, подані на початку розділу). За своєю натурою, Тимоха не міг навіть допустити, що його обдурюють. Дівчина ситуативно провокує запитання Тимохи: “А що ж є?” А сама всією поведінкою, всім єством демонструвала відповідь: “Я...” – словесного варіанта якої в тексті немає, як немає й наведеного вище запитання Тимохи, але вони присутні за логікою ситуації і за авторською концепцією: людина важливіша за всі речі, які її оточують. Тому автор не осуджує дівчину за цю неправду, бо за нею приховано могутній імпульс життя, про який вона одверто говорить Тимосі: “Закортіло...” [84]. Серед значень цього слова в контексті активізується натяк на любовну гру, що засвідчує й помічений автором захований під “рясними чорними віями глузливий збуджений погляд Палажечки” [84].

Кульмінаційна сцена твору доходить свого апогею. Запрошуючи Тимоху до спільного поїдання картоплі, що також є глибинним еротичним жестом, Палажечка “знімає” алогізм фрази хлопця: “А тепер люди лятимуть, що корів не напасли...” (Ніби тоді, якби було сало, не ляляли б). Сам кульмінаційний момент автор виписав настільки майстерно, що доцільно навести його повністю.

“Тимоха підвівся й, опинившись лицем до лица з Палажечкою, побачив, як затремтіли її блискучі, зламані посередині брови, а вії миттю злетіли вгору, одтуливши терпкі смоляні очі.

– А тепер, чуєш, лятимуть... – пробурмотів ніяково і хотів був одвернутися, та не зміг – так близько були перед ним Палажеччині очі і стільки було в них чогось рідного, близького, нового, ніколи не знаного...” [84].

Як бачимо, про картоплю тут не йдеться. Ми так і не знаємо, чи їв її Тимоха, чи ні. Автора цікавило насамперед духовне єднання двох людей, отой

невидимий і тяжко вловимий момент відкриття хлопцем у дівчині, яку бачив сотні разів, провів з нею цілий день на відлюдді, дива Жінки. Таке диво в Палажечці Тимоха відкрив. І в це відкриття ми віримо. Автор показує тактовність дівчини (вона старша): ні обіймів, ні поцілунку. Лише мить духовного єднання.

Але ця мить не зникла безслідно: в поведінці персонажів появились нові риси, що довершують образ їхньої непростой дороги до свята кохання. Осяяна успіхом, Палажечка картає теляток “ніжними словами”. Оксюморон (картає – ніжними) передає її складний душевний стан, стримувану радість, що вимагає продовження духовного єднання зовнішніми жестами, і дівчина робить останній крок від натяків, які – в разі неприйняття їх Тимохою – можна було звернути на жарт, до прямої пропозиції побачитись у нових ролях: “А до сільбуду прийдеш увечері?” Коли Тимоха за інерцією ще опирається, мовляв. прийду, якщо “мати роботи якоїсь не придумают”, Палажечка завершує діалог незаперечним доказом: “Там сьогодні кіно привезуть...” [85].

У світі Тимохи теж помітні зміни: покрикував на телят “твердим, самому незнайомим голосом, і теж несердито...” [85]. Він ще не відійшов від звичних нескладних господарських занять (збирає живицю, опалу хвоєю), але долає в собі вагання: “Егей, Полько! Я прийду... Чуєш? Прийду!” [85].

Автор водночас уважний і вимогливий до своїх героїв, дає їм змогу бути самими собою, не форсує їхніх внутрішніх змін. Через те останній акорд пісні єднання двох, де йдеться про те, що голос Тимохи до Палажечки вже не дійшов (подібні ситуації бачимо і в інших творах письменника), – то концептуальний знак людських взаємин, як найнезбагненнішої таїни світу.

* * *

Цілком зрозуміло, охопити весь спектр творчих пошуків Григора Тютюнника на прикладі двох оповідань не можливо. Але час свободи, яку опановуємо (маю на оці й внутрішню свободу дослідника), зобов’язує нас глянути на художні явища й факти з різних методологічних позицій, без ідеологічної заангажованості. Уряки Григора неминущі, хоча й здобувались у час несвободи, хоча й важко сказати, який гніт важчий: зовнішній чи внутрішній, що засів у глибинах підсвідомості. У цьому плані творчість Григора Тютюнника, як і інших талановитих митців, відкрита до нових досліджень та інтерпретацій.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Вічна загадка любові: Літ. спадщина Григора Тютюнника, спогади про письменника/упоряд. А.Я. Шевченко. – К., 1988. – 495 с.

2. Даниленко Володимир. Енергія болю (психічна травма в художньому світі Григора Тютюнника) // Слово і час. – 2000. – № 4. – С. 27-29.
3. Захарчук Ірина. Культурологічно-естетичні функції малої прози Григора Тютюнника (Семантика та динаміка проєкцій). Дис... канд. наук. – Рівне, 1998.
4. Мороз Л.З. З любові й доброти (Григір Тютюнник): Літ.-крит. нарис. – К., 1984. – 182 с.
5. Тютюнник Г.М. Твори. Книга I: Оповідання / упоряд. А.Шевченко. Передм. О.Гончара. – К., 1984. – 328 с. Далі посилання на твори Г. Тютюнника подаю за цим виданням, зазначаючи в дужках лише сторінку.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Марко Василь Петрович – доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури Кіровоградського державного педагогічного університету ім. В.Винниченка.
Наукові інтереси: література ХХ століття: концептуально-стильові пошуки, теорія літератури.

Стаття надійшла до редакції 13.1.03.

**РЕКОНСТРУКЦІЯ ПСИХОСТРУКТУРИ АВТОРА У
НОВЕЛІ О.КОБИЛЯНСЬКОЇ “ФАНТАЗІЯ-ЕКСПРОМТ”
(постановка проблеми)**

Сергій МИХИДА (Кіровоград)

У статті на матеріалі новели “Impromptu phantasie” та мемуаристики окреслюються окремі риси психоструктури Ольги Кобилянської.

The article outlines the peculiar features of the psychostructure of Olha Kobylyanska based on the material of her short story “Impromptu phantasie” and the memoirs.

Інтерес до постаті митця, з античних часів рахуючи, раз у раз виникав у дослідників, то набуваючи свого піку, як у випадку із представниками французького біографізму, то спадаючи, як у випадку з російськими формалістами та західноєвропейською герменевтикою. Але ніколи його величність Автор не залишав байдужими, нехай і на рівні заперечення, тих, хто взявся осмислювати проблеми художності. Йому приписували підкорення волі богів, спонукали вірити у надмірність при споживанні виноградного трунку, переконували у раціоналізмі його побудов, віддавали фактам біографії визначальну роль при створенні художньої реальності, бойкотували при аналізі, та не помічати цілком не вдавалося нікому. Воно й не дивно, адже особа автора так чи інакше проявляється в тексті, впливаючи то на формування образних структур, то на композиційні прийоми, то в цілому на смислові концепти твору. Отож, одним із шляхів наближення до осягнення поезики літературного твору (а саме мистецтво слова – найвиразніший індикатор авторського впливу на її формування) є шлях до особи митця.

Далеко не просто визначити міру цього впливу. Адже зовнішні фактори біографії письменника: події в його житті, коло знайомих, суспільно-політична ситуація й навіть загально мистецький дискурс – всі ці визнані в літературознавстві чинники формування поезики митця, досить часто є лише тлом, на якому розгортаються істинні передумови появи художнього смислу, пафосу, що, у свою чергу, породжує художність. Жанр літературного портрету, досить популярний у свій час, потребує серйозної корекції з огляду на необхідність осягнення внутрішнього світу письменника, розкриття таємниць його душі – його психоструктури¹. Іще один факт варто врахувати при цьому – необхідність виходу, в міру можливості, звичайно, із тенет постмодернізму. Адже тільки півправдою є думка про те, що все уже створене, все досліджене, що нового ні у мистецтві, ні у науковому його осягненні нічого, крім колажу з

гротесковим присмаком створити не можна. Скоріше, навпаки: окремі відомі факти й уламки інформації варто привести до системи – “колажу навиворіт”.

Не останнє місце у цьому процесі займе реконструкція психофізіології письменника. Питання про джерела й критерії процесу відтворення цього концепту досить непросте. Адже, якщо мова йде про історію літератури, не так легко вдаватися до психоаналітичних дійств через банальну причину: відсутність суб’єкта дослідження – автора. Та все ж безнадійною ситуацію не назвеш, адже існують цілком матеріальні й у сукупності своїй досить об’єктивні інформаційні прояви, які дозволяють побачити постать митця не лише на рівні зовнішньо матеріальному, а й на рівні сутнісному, який, на мою думку, одним із перших породжує художність, спричиняє саме такі, а не інші мистецькі прояви. Перш за все, це – мемуаристика у всій багатоманітності її проявів: епістолярій, щоденники, автобіографічні нотатки, літературні портрети, есе тощо, і, звичайно, ще один з суб’єктів королівської крові – його величність Художній Текст.

Обмовлюся, якщо перше джерело (мемуаристика) задовольняє вимоги і психоаналітичного і класичного літературно-портретного аналізу, то друге (текст) – легітимне з огляду на відтворення психоструктури автора переважно за умови модерного письма. Підтвердженням цього можуть стати тексти кінця ХІХ – початку ХХ століття, коли митець, нарешті, спромігся відірватися від звичних своїх ролей “слуги народу”, “літописця подій”, і зміг частину творчої енергії спрямувати в русло осягнення самого себе, усвідомлення власної сутності. Чи не тому елементи автобіографізму є однією з визначальних ознак і лірики і прози цього періоду, і це значною мірою пояснює необхідність звернення до текстів як джерела осягнення психоструктури особистості митця.

Локальність цього дослідження не дозволяє створити вичерпного уявлення про проблему, але накреслити вектори зусиль маємо. Серед багатоманіття проявів, обрано, на мій погляд, один з найвиразніших, з огляду на відтворення авторської психології, текст – новелу О.Кобилянської “*Impromptu phantasie*” та мемуаристику.

У тих, хто стежить за літературознавчими новинками, може виникнути питання щодо такого вибору. Адже постать Ольги Кобилянської раз у раз з’являється на сторінках різних видань то в тандемі з Лесею Українкою, то окремо. Причину можна пояснити значимістю митця для характеристики літератури межі минулого й позаминулого століть. Її істота – емоційна, естетична, морально-етична, мистецька, соціальна – великою мірою відповідає духові часу, що поривався *ins Blau* і безсумнівно мав для цього усі підстави. Отож, використання імені й творчості письменниці для досліджень

індивідуальної поетики та характеристики доби досить логічні й не викликають сумнівів щодо доцільності.

До того ж ім'я О.Кобилянської експлуатується фемінним чи ж то гендерним літературознавством як благодатний матеріал для ілюстрації оригінальної і модної на сьогодні дослідницької методології. При цьому жодного сумніву не викликає професіоналізм, майстерність і творчий потенціал авторів гендерних студій. Єдине “але”, що виникає при уважному їх прочитанні – досить негендерне протиставлення чоловічого і жіночого літературного й літературознавчого дискурсів. Відчувається тенденційне, а іноді й зневажливе ставлення до усього маскулінного замість по-справжньому гендерного зближення позицій. Зрозуміла річ, “чоловіче” літературознавство протягом не одного століття “тиснуло авторитетом” і варто відновити справедливість...

Не ставлю за мету стати на прю з подібною тенденцією. Бо ж за останнє десятиліття представниці сучасного українського літературознавства зробили справжній стрибок у напрямку до європеїзації та американізації українського літературознавства, влили його в річище світових тенденцій, що, не в образі нам буде сказано, чоловікам досі, за небагатьма винятками (О.Потебня, І.Франко), фактично не вдавалось.

Отож, головним завданням цієї статті буде ніяк не заперечення, чи боротьба за честь мундира (знову, перепрошую, вдаюся до маскуліної фразеології, варто було б сказати “за честь вечірньої сукні”), а спроба наблизитися до розуміння особливостей психоструктури авторки “У неділю рано зілля копала...” “без тенденційної прикмети” (І.Франко), неупереджено. Не можу не обмовитися, що названа у перифразі повість (хоч і не вона є об'єктом дослідження) нітрохи не випадкова – вона чи не найвиразніше представляє глибоко жіноче єство письменниці, котрій уже не потрібно переконувати світ у пріоритетах і перевагах жіночого над чоловічим чи навпаки. Твір виписаний душею найпрекраснішою з істот на землі – жінкою, думаючою й відчуваючою, люблячою й ненавидячою, матір'ю і коханкою – всі ці жіночі іпостасі яскраво виявляються в образній структурі повісті. Ну як не будеш захоплюватися власне жіночним началом героїнь Ольги Кобилянської у нефеміністичному дискурсі. Маю на увазі тексти, в яких письменниця відходить від власне феміністичної проблематики, що сьогодні, коли жінка за бажання може реалізувати себе у будь-якій сфері суспільної діяльності, чомусь так же тенденційно “розкручується”, як верховенство служіння народу і “соціалістичність” проблематики творів у соцреалістичному трактуванні. Та будь-яка тенденційність: ідеологічна чи феміністична, як відомо, шкодить оцінці художності, спотворює образ митця. Із огляду на об'єктивність не має значення, що це – Бузинівська оцінка лесбійських схильностей письменниці, чи

утвердження її прихильності до комуністичного ладу у працях О.Бабишкіна. І у першому, і у другому випадку перед нами постає шаблон вироблений з певною метою використання імені митця. Це серйозно суперечить не лише істині, а й сутності самої письменниці, яка перш за все прагнула “бути **собі** ціллю!” (виділення моє – С.М.), для якої побіч суспільних ідеалів (у широкому розумінні) головним все ж був ідеал краси. “Мала властивий, пластичний вислів для кожного **особистого** чуття і заворушення, властиву і власну фарбу для змалювання краси, якою радувалось її око” [4, 356] (виділення моє – С.М.), – свідчить Д.Лук’янович, а М.Євшан, який услід за Г.Хоткевичем називає письменницю “дійсним жрецем мистецтва”, “правдивим його святилицем”, досить точно кваліфікує її внутрішній світ: “...жити у Кобилянської – значить мати свої **внутрішні події** (виділення – М.Є.), стежити, пильнувати за внутрішнім своїм розвоєм, мати очі все звернені на ту дорогу, якою йде душа. Вона описує дуже мало зовнішніх подій, бо її герої мало живуть інтересами дійсного життя. Тим більше зате поширюється область психології, тим більше цілість набирає більше тонкого оброблення, більше докладності та глибини. Повісті Кобилянської – це дійсні психологічні трактати” [1, 200]. Тут варто лиш додати, що у цих “трактатах” (а це і повісті, й оповідання, і новели) психоавтобіографізм (дозволю собі такий термін) переважає над широкою обсервацією життя, і це не лише не шкодить, а навпаки, надає творам особливої привабливості, притягує своє щирістю, наближає текст до реципієнта, дозволяє простежити особливості психічної організації письменниці.

Новела “Impromptu phantasie” дає багатющий матеріал для розуміння процесів становлення особистості Ольги Кобилянської, багатства її психосвіту. Українською мовою твір надруковано майже паралельно з повістю “Людина” та цілою низкою оповідань і новел (уперше надруковано в журналі “Зоря”, 1895, №3), датується ж орієнтовно 1894 роком, як, до речі й німецький варіант “Valse melancolique”, що з’явиться рідною мовою аж у 1898-му. Подібні уточнення просто необхідні з огляду на з’ясування пріоритетів письменниці у цей період. Адже у більшості біографічних і наукових джерел він представлений як відверто феміністичний, або ж періодом утвердження ідеалу рівності жінки й чоловіка. Але чи варто говорити про бажання авторки утвердити ідеал рівності у текстах, де домінує прагнення зрозуміти себе, своє місце в світі. Лише через те, що вона жінка?! Але ж це не возвеличує, а, навпаки, принижує. Адже, скажімо, подрузі Кобилянської Софії Окуневській не довелося особливо нікому нічого доводити – вона **стала** лікарем і її визнали першою. Та ж сама історія з письменницею Наталею Кобринською, а перед цим – Марією Вілінською (чомусь же ця унікальна жінка не приймала свого чоловічого псевдоніма). Розумію, що можуть знайтися опоненти з думкою про особливі обставини

життя буковинської письменниці. А які вони були в кріпака Тараса Шевченка?!. І чи не залежить здобуття слави від особливостей психофізіології митця, його психоструктури, можливостей і бажання одержати ту славу, а не від різниці у статі. Хоч, врешті, саму різницю, нітрохи не заперечую. Більше того, саме в цій різниці і полягає шарм співіснування двох частин людства: чоловічої і жіночої. Саме ця різниця вносить особливу привабливість у художні світи, прикрашені з одного боку жіночою рецепцією, з іншого – чоловічою.

Твори Ольги Кобилянської дають можливість відчутти, що досягнення внутрішнього світу для неї – одне з важливих художніх завдань. Вона досить відверта у своїх текстах, не криється від свого читача з найпотаємнішими проявами свого “я”. Життєвим матеріалом для творів ставало переважно те, що наповнювало її душу. Надзвичайна інтровертованість особистості письменниці підтверджується її постійними “студіями” над пережитим. “З наймолодших літ почала я писати дневник, – зафіксує Кобилянська у першій своїй автобіографії. – Я вписувала не лише всякі “произведенія” денні – но і те, що займало мій ум і душу” [3, 198]. Більше того: “[...] я годувалася власними мріями, зверталась думками в глибіню душі, і тому **став мені світ душі властивим тереном моїх студій і уваг**” [3, 199]. (Виділення мої – С.М.).

Підтвердженням тому можуть стати і самі щоденники [3], які дозволяють зрозуміти, що процес самопізнання, самоосмислення не припинявся для Кобилянської ніколи. У записах, які передували написанню більшості творів зазначеного періоду, простежуються дві домінуючі проблеми: бажання зреалізувати свій творчий потенціал (**слава**) й бажання звичайного жіночого щастя (**вийти заміж**). Ось лише один із багатьох прикладів: “Яка я нещасна – таку хитру невинність, як Густа (мова йде про подругу письменниці Августу Кохановську – С.М.), **кохають, вихваляють**, а я наділена всіма талантами, великими духовними перевагами, мушу вічно бути самітною, мушу все собі виборювати...” [3, 29] (виділення мої – С.М.). У новелі “Impromptu phantasie”, як, до речі, й у більшості творів письменниці, художньо реалізовані обидва: перший, на якому власне й зупинюся, – більшою мірою, другий – принагідно.

Композиція нарисів, а саме так визначила Ольга Кобилянська жанр твору, дозволяє простежити динаміку визрівання **комплексу слави** у головної героїні твору (читай – авторки). Акцентуація народжується за рахунок двох чинників: **генотипу** (за І.Павловим) і **зовнішнього поштовху** – набутих рис. Прояви першого зображені практично у кожному з фрагментів, які монтуються автором, створюючи ілюзію ретроспективних хронотопних зміщень. Вроджені риси темпераменту виявляються, з одного боку, у надзвичайно тонкому відчутті героїнею краси, аж до виснаження³, що свідчить про **меланхолійність** (не претендую тут на оригінальність) характеру героїні: звуки дзвонів,

спостереження за сільським ставом, слухання гри на фортепіано; з іншого – у неусвідомленій пристрасності, природженій силі духу, відвазі: запрягання “в шнурки”, сцени з парасолькою, із жеребцем – проявах відверто **холеричних**. Поєднання двох типів темпераменту (бо ж ніяк не можна погодитися з лише меланхолійністю, що виключає високу міру експресивності), дає неповторний ефект пристрасного відчуття краси, яка постає для героїні в образах: “Вона бачила образи в тонах, відчувала образи в тонах, переживала в уяві з’явища, котрі творила сама: казкові, фантастичні, неможливі, і **плакала з смутку невиясненого...**” [2, 461] (виділення мої – С.М.), формує її, а, враховуючи точність психологічних і предметних деталей у зображуваному внутрішньому світі, й авторський мистецький дискурс. Говорити про близькість (тотожність) вродженої психоструктури Кобилянської до зображеної в творі окрім підтверджуючих мемуарних матеріалів, огляд яких може стати предметом окремого дослідження, дозволяє й композиційний прийом передачі мовної партії від розповідача власне авторові (поява в останньому фрагментові відверто авторського “я” [2, 464]).

Зовнішнім поштовхом, який впливає на формування у свідомості героїні необхідності зреалізуватися (“звихнена слава”) [2, 464], стає настроювач фортепіано – людина без сумніву талановита й чутлива, здатна до сугестії. Не останню роль у процесі навіювання (“будуча слава”) має його зовнішня привабливість, на чому в першу чергу наголошує письменниця: “він був **молодий, гарний** і чисто аристократичної вдачі” [2, 461]. (Виділення моє – С.М.). Незважаючи на вік (їй було всього 10 років), дівчинка відчуває ще не зрозумілий для неї потяг до цього чоловіка. З одного боку, це пояснюється наратором як вже відомий героїні стан надактивного для психіки відчуття краси, сприймання її в образах і тонах (“щось що нагадувало образи, переходило в тони...”), з іншого – чоловіча привабливість, яка виявлялася в манері говорити, рухах. Обидва прояви: і захоплення мистецькою досконалістю молодого чоловіка (“Він пробував, перебирав різні акорди, ударяючи завсігди однаково сильно, **сильно й елегантно, як се чинить лиш рука цілком вправна...**”) – орієнтир на “славу”, і перцепція, нехай ще не окреслена для неї, його сексуальності (“**Її уся кров вдарила до лица, серце затовклося сильно...**”, “**Вона завстидалася** і не рухалася зі свого сховку”, “Кожний його удар по клавішах і кожний живіший рух його **електризували її і виводили з рівноваги**” [2, 462]) – орієнтир на жіночність, – все це “вказує” в тексті авторку, представляє ретроспекцію процесу її духовного становлення.

Тлом, на якому той процес проходить, Кобилянська обрала улюблену музику. Цей вибір далеко не випадковий, адже за свідченням Олени Тимінської, котра знала письменницю особисто, Шопена вона “особливо любила” [4, 366].

П'єса "Impromptu phantasie" несе в собі потужний заряд бажання і його реалізації, мрії і омріяної дійсності – власне, все те, до чого так прагла душа героїні нарису, до чого все своє життя прагла і його авторка. Можна лише подивуватися, наскільки музичний твір відповідає психотипу героїні: "Те, що грав, була пристрасть..." [2, 462]; "Солодкі, упоюючи, сумовиті звуки. Роздразнюючі, пориваючі, покликуючі, вбиваючі..." [2, 464].

Часова перспектива до досягнення ідеалу, який вимальовує настроювач фортепіано для дівчинки, – десять років ("як будеш мати більше як двадцять років..."). Точка ж відліку ретроспективи для письменниці-наратора (час написання твору) – десять років потому (їй нещодавно виповнилося тридцять). Тобто, пройдений відрізок життєвого шляху у приблизно 20 років дає змогу озирнутися, проаналізувати минуле, в черговий раз поставити запитання і намагатися знайти на них відповіді. О.Кобилянська підводить підсумки у передостанньому й останньому фрагментах новели. Обидва ідеали: слава і бажання бути любимою – були реалізовані лише наполовину. Причина тому – меланхолійно-холеричний тип темпераменту, який дав себе знати і в особистому житті, і в творчості: "Вона любила чи одного, пристрасно, з пожертвуванням, майже з божевільною любов'ю, однак вона була віроломна натура, – значить, не любила нікого довго. Вона й не подобалась довго мужчинам; її не бажав ніякий мужчина за жінку. Вона була розумна, дотепна, незвичайно багата натура. Займалась малярством, писала, старалась усіма силами заспокоїти ненаситну жадобу краси" [2, 463]. Людина з подібною психоструктурою нездатна задовольнити свої бажання до кінця. Постійний пошук – це їх шлях, на якому мета стає засобом для досягнення іншої, і так до безкінечності, а життя, за словами автора-наратора, видається "як би один пишний, святочний день, гаряче пульсуючий, приваблюючий, широкий, пориваючий образ або немов яка соната" [2, 464].

Зрозуміла річ, у межах короткої статті непросто окреслити той багатючий психосвіт, яким жила Ольга Кобилянська, структуру її психіки, яка впливала на добір життєвого матеріалу, способи й прийоми зображення дійсності. Обраний для аналізу твір дозволив лише наблизитися до розуміння динаміки становлення особистості митця, простежити мотиви формування комплексу слави, який сприяв реалізації таланту письменниці. Висока міра ліризації сюжету нарису дозволила проникнути у таємниці внутрішнього світу героїні, а мемуаристика – вийти на особистість авторки.

ПРИМІТКИ

¹ Використання цього терміну, на мою думку, дозволить простежити особливості психічної організації особистості письменника, а це, у свою чергу, – побувати у його творчій лабораторії.

² За свідченням психологів [5], астеничні прояви – одна з ознак меланхолійного типу темпераменту.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Євшан М. Ольга Кобилянська // Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика. – К., 1998.
2. Кобилянська О. “Impromptu phantasie” // Кобилянська О. Повісті. Оповідання. Новели. – К., 1988.
3. Ольга Кобилянська. Слова зворушеного серця. – К., 1982.
4. Ольга Кобилянська в критиці та спогадах. – К., 1963.
5. Мерлин В. Очерк интегрального исследования личности. – М., 1986.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

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

Наукові інтереси: проблеми психології творчості, теоретичні аспекти аналізу літературного твору.

Стаття надійшла до редакції 16.1.03.

ПАНТЕЛЕЙМОН КУЛІШ У КОНТЕКСТІ 20–30-х РОКІВ ХХ СТ.

Раїса МОВЧАН (Київ)

У статті досліджуються причини посиленої уваги українського письменства 20–30-х рр. ХХ ст. до творчої філософської спадщини Пантелеймона Куліша, її роль у розв'язанні складних суперечностей доби “розстріляного відродження”.

In the article the reasons of the intensive attention of the Ukrainian writers and poets of the 20-30ies of the 20th century to Panteleymon Kulish's creative and philosophic heritage, its role in the solution of the complex controversies of the “executed renaissance” are studied.

Думаю, що найорганічніша риса характеру, внутрішнього єства Григорія Дмитровича – його патріотичність, його по-справжньому щире вболівання за все, пов'язане з Україною. У наш час тотального “патріотизму” – це така рідкість. Отже, і Григорій Дмитрович – своєрідний унікал. А це позначається на всьому, до чого торкається його особиста рука, розум і серце. Це спостерігаю за ним уже багато літ, починаючи ще з радянських часів, починаючи ще з його Яновського, його Тичини, а потім і з його Шевченка, Ліни Костенко, його “Велесової книги”. Нехай же невтомно поповнюється цей ряд, і його душа так само незмінно світить нам усім Многая літа!

Раїса Мовчан.

20–30-ті роки ХХ ст. без перебільшення – ціла епоха в культурно-історичному, цивілізаційному поступі української нації, що так і залишилася в його свідомості найсвітлішою, найзагадковішою і водночас найтрагічнішою сторінкою. Цей своєрідний неоміф величного й суперечливого часу, втілений у назві “розстріляне відродження”, химерно (і діалектично!) поєднав у собі ренесанс та апокаліпсис, а його мистецтво найточніше репрезентувало національну специфіку українського модернізму як вітаїстично-декадансову. Той час народжував фанатів-мрійників, спроможних відкрити світові “блакитні вежі” – символ нерозривного єднання землі і неба, почути над вихором революції недосягну “патетичну сонату” (М. Хвильовий, Ю. Яновський, М. Куліш, О. Довженко) та інтелектуалів-скептиків, що з вершини своєї освіченості, крайнього індивідуалізму “плювали” на фанфарний гамір маси (В. Підмогильний, Т. Осьмачка, Є. Плужник, В. Домонтович) або ж помірковано

відходили в тінь (М. Зеров, П. Филипович, М. Драй-Хмара, В. Свідзинський). Але всі вони були українськими дон-кіхотами ХХ ст. Це був час також і найбільших прозрінь, розчарувань, найглибшого сум'яття, найбільшнього роздвоєння душі української людини, що опинилася на перехресті своєї долі. Ця людина спрагло припадала до духовних скарбів далеких пращурів, намагалася підняти їх із прірви забуття у новий день. Але ця людина тут же забувала про щирі синівські поривання й зухвало вискакувала на голий плацдарм тепер уже зруйнованого “до основанья” світу і в розпачі наздоганяла зором тінь Європи.

Тому й не дивно, що в такій напруженій суспільно-психологічній атмосфері другої половини 20-х років складний, суперечливий, а тому завжди загадковий Пантелеймон Куліш став, як писав у “Болотяній Лукрозі” В. Домонтович, “провідною ідеологічною постаттю” [1, 108].

Відразу після революційних змагань, десь до першої половини 20-х років, українська інтелігенція інтуїтивно потягнулася до Г. Сковороди, але зрозуміла його вульгарно-соціологічно в руслі провідних революційних гасел “суспільної рівності”, братерства, ліквідації приватної власності тощо, тобто як “предвісника соціалізму на землі” [3, 113]. Власне, тоді була вловлена лише тінь “старчика Сковороди”, надто віддалена від його “філософії пізнання людини”, “українського персоналізму” (О. Кульчицький), щоб на її основі справді допомогти людині знайти саму себе, відродити свій внутрішній дух, внутрішню свободу. Тому якщо і був Григорій Сковорода “предотечею неминучого світанку, оживлення та відродження” (С. Єфремов), але сам “світанок” у своєму первісному, природному значенні дуже скоро згас, а відродження було “розстріляним” уже в апіорі. Бо треба було змінювати не світ, а людину, як то й заповідав наш великий філософ.

Дуже скоро всенародне визвольне піднесення спало, “горобина ніч” минула: “всі шляхи в крові” (як писав П. Тичина). На тлі зруйнованого світу й зруйнованої ілюзії української державності, в центрі вселенського хаосу, що наступав, опинилася людина – роздвоєна, безпорадна, самотня, власне загублена в новому часі. Особливо гостро постало питання “що робити?”, бо до потреби внутрішнього самоусвідомлення людини додалася настирлива проблема пошуків національної ідентичності. У цій ситуації на арені постав Панько Куліш, такий же самотній, суперечливий і незрозумілий своїм сучасникам. Але цей “європеець між хуторянами і хуторянин між європейцями” [7, 376–377] умів давати собі раду. Для нього антитезою “темного бунтарства мас”, хаосу, гайдамаччини, анархії була освіта й жадоба пізнання, пошуки істини, сподвижницька, самозречена праця не лише заради задоволення, як орієнтував Г. Сковорода, а й задля благородної мети. І ця

позиція Панька Куліша так само, як і Григорія Сковороди, втілювалася в особистому прикладі, власному способі життя. Сама постать його була знаковою на тлі свого часу і тим паче виділялася на тлі 20-х років. Тому в його життєвій позиції, в його філософії почали шукати шляхів до істини, до мети – до вільного, щасливого майбутнього українського народу – всіх і кожного, в яке ще хотілося вірити. “Я знаю! І буде так: пшеницями зійде кров, і пізнають, яка на смак любов. Вірю”, – писав у цей час Є. Плужник. Адже все більше ставало зрозуміло, що жодна “мета не виправдовує засоби” (це більшовицьке гасло скомпрометувало себе), а надто ті, коли “всі шляхи в крові”.

Згадаймо на мить відомий трагічний (і символічний також!) жест долі: 1885р., ймовірно, селяни, для дітей яких П. Куліш складав абетку, перекладав українською Біблію, писав “Історичні оповідання”, інші твори спалюють його хутір Мотронівку. Але, як писав М. Зеров 1926 року: “Та він працює. Феніксом з пожару// Мотронівка народжується знов; // Завзяттям віє від його промов, / / І в очах – відблиск молодого жару// Він боре тупість і муругу лінь, // В Європі хоче “ставляти курінь”, // Над творами культурників п’яніє...” Згадаймо репліку одного з героїв “Чорної Ради” Кирила Тура, його “вічні” слова: “Хіба не бачиш, як тепер усе на світі попереверталось!.. Увесь світ перелицьовано...”. На цьому тлі П. Куліш є своєрідним символом українського інтелігента, а його власна трагічна доля так дивовижно нагадує долю української інтелігенції різних періодів історії

Отже, з другої половини 20-х українська інтелігенція спрагло потягнулася до вивчення, популяризації, дослідження величезної творчої спадщини П. Куліша.

Державне видавництво України заплановує видати його художні твори у 24 томах (до 1931 р. з’явилося лише три), в Харкові та Києві друкуються окремі видання. “Поезія” (1925), “Чорна рада” (1925, 1939), “Вибрані твори” (1930), “Спогади про Тараса Шевченка” (1930), “Твори. Т.1. Оповідання” (1930), переклад з російської його роману “Шукачі щастя” (1930) тощо. Стараннями українських літературознавців та з їхніми передмовами за кордоном виходять: Псалтир (Берлін, 1923), “Орися” (1928, Львів), Твори. Т.1. Вступна стаття Б. Лепкого (Берлін, 1922), Оповідання (Ляйпциг, 1922), два об’ємні томи “Матеріалів і розвідок” (Львів, 1922, 1929).

Саме в 20–30-ті роки про П.Куліша з’явилося найбільше наукових досліджень, статей, есе про нього, зокрема, писали Д. Чижевський, М. Грушевський, С. Єфремов, В. Щурат, В. Петров, М. Зеров, М. Возняк, Є. Кирилук, І. Капустянський, М. Могилянський, К. Студинський, П. Рулін, О.Дорошкевич, Я.Гординський, ін. Звичайно, їхні праці, різноманітні за стилем, глибиною осягнення творчості, жанрами, спрямуванням, кожна

вносить лише окремий штрих у тодішнє кулішезнавство і в жодній нема Панька Куліша цілісного.

Тому й донині актуальною лишається думка М. Зерова, що постійно наголошував на об'єктивному, заснованому на архівних матеріалах, дослідженні кулішевого спадку, суперечливої постаті самого митця. До речі, ще на початку 20-х у хроніці “Червоного шляху” (1923, №4–5, с.258) повідомлялося, що П.Филипович поїхав до Петербурга студіювати “новознайдени рукописи Куліша”. Взагалі в полі зору “лекційних студій” М. Зерова потрапила майже вся культурницька діяльність Куліша, його художня творчість – йому присвячено кілька статей, пов'язаних між собою. Одна з найгрунтовніших – “Поетична діяльність Куліша”, що виходила у Львові 1938 р. окремою книжкою. М. Зеров, до речі, називає Куліша без особливого пафосу, досить стримано: “різничинець-інтелігент, тільки провінціального складу”. Об'єктивна, влучна характеристика Куліша-маргінала, розгорнута далі в конкретний, присутній аналіз його великої просвітницької ролі в поступі українців. Зеров також підкреслює потенційну спроможність Панька Куліша бути провідником, світочем маргінальної нації, найкращим дороговказом для його маргінальної культури. Очевидно, ця думка була популярною серед кола тодішньої інтелігенції. Саме про це писав і М.Хвильовий у листі до М.Зерова: “Вергілій прийде з провінції. І ведемо ми свою родословну з Куліша, від “третього стану”, і з потенціальним буржуа нічого не хочемо мати спільного” [10, 864].

Такому неканонізованому, не піететному, а ймовірніше критичному аналізу великої і різножанрової творчої спадщини Панька Куліша сприяла постійна увага до його біографії, громадянської позиції тощо. Особливо в цьому плані чимало зробив С.Єфремов, зокрема, варта уваги його стаття “Без синтезу”, написана на основі аналізу щоденників Куліша. У цей час В. Домонтович збелетризував складні інтимні стосунки П.Куліша з жінками, написавши захопливі “Романи Куліша”, вперше надруковані 1930р. в Києві. І цим значно пожвавив, ще більше “олюднив” його цілісний портрет, наблизив до своїх сучасників.

Варто згадати й давнішу студію “Філософська основа творчості Куліша” В.Щурата, що популярна й донині, ймовірно, відому в Україні радянського часу, але навряд чи легальну. В ній розглянуто філософічні основи творчості П.Куліша, джерелом яких були постулати “Етики” Спінози, наближені до християнства. До речі, ця “філософія природовідання” (особливо її ідеї: свободний, гармонійний розвиток, пізнання найвищої ідеї, сенс самозбереження, розум, чеснота, доброта, любов) покладена Кулішем в основу його розуміння української національності та її духовної свободи. Як підкреслює

В.Щурат, саме з неї він “черпав тверду віру в непропашу силу української нації, яка опреться всякому насильству, встане після кожного упадку” [11, 39]. Це був погляд романтика, в основі якого ідея моральної, духовної переваги під час поразки, що може бути тимчасовою. Він суголосний світовідчуттю тій частині української нації 20–30-х рр., над якою вже тяжіла сила чужорідної влади. Але “нема такої безодні, з котрої б не викарабалась нація моральною перевагою над стихійною силою, над силою незапрацьованого чесно багатства і над силою влади, неоправданої філософією природи” [11, 39–40], – був переконаний Куліш, цей “хutorянин між європейцями”, але не малорос.

Отже, тепер ми наблизилися до питання “Хутірської філософії” П.Куліша в контексті 20–30-х років ХХ ст. Особливий інтерес у цьому ракурсі викликає праця В.Петрова “Куліш-хutorянин”, опублікована теж на поч. 20-х років. У ній досліджено *ідею хutorяництва*, впроваджувану в середині ХІХ ст. Кулішем в українську свідомість як своєрідну “філософію відходу з міста й тікання в природу, звільнення людини від ваги почуттів, що їх породжує велике місто й повороту “к первобытної дикости й суворости души”, як писав про це сам письменник. Подібна концепція злиття з природою, повернення до первісної єдності з нею, відчуття щастя в цьому поверненні, розуміння краси як природного й “простого, чистого почуття буття”, звичайно ж, була в часи Куліша не новою. Її віддалені аналогії можна знайти найперше в Г. Сковороди. Як підкреслює В.Петров, “Проповідь утечі, відмовлення од бажань, тема “пустині” й природи, задоволення малим, — все це “епікурейство” не нове у Куліша; воно властиве для кожного романтика й неоромантика і взагалі для українського світогляду. Тема “утечі” в основі своїй – містична й філософічна” [8, 8]. Г.Сковорода проповідував її в “аскетично-платонічному” витрактуванні, в абсолютному відчуженні себе від дисгармонійного світу через втечу, мандри, “дику ізольовану самоту”. Але в Куліша ідея хutorяництва ближча до ідеї “острова” поетів-романтиків Байрона, Гейне, Гете, Шіллера, яких він перекладав (зб. “Позичена кобза”). Його втеча в самотність, у природу полягає не у втечі від життя суспільного, а в життя на хutorі, де можна бути незалежним та вільним від “міської метушні”, необтяженим дрібним розтрачуванням своїх творчих сил. Ця кулішівська ідея герметизму найплідніше розвинеться в філософській поезії В.Свідзинського.

Свою світоглядну ідею хutorяництва Куліш розвиває у цілісну філософську концепцію, викладену в “Листах з хutorа” (1861), “Хутірській філософії та віддаленій од світу поезії” (1879). Хутір у Куліша уособлює духовний осередок українського народу, саму Україну як певну, особливу цивілізаційну космогонію, якій протиставляється чуже місто, згубне для чистої, “свіжої душі” українця.

Ці ідеї Куліша знайшли свій яскравий відгомін в українській літературі поч. ХХ ст., зокрема в М.Коцюбинського й особливо О.Кобилянської. Але такі міфологеми, як земля, село, природа, котрі тоді були реінтерпретовані в сакральному, містичному, тобто модерністичному значенні, з початком 20-х рр. стають розмитими, лише фіксуються, як, скажімо, в новелах Г.Косинки. З другої пол.20-х років, коли на тлі проблеми “село–місто” актуалізувалася проблема національної ідентичності, увага письменників-модерністів до них повертається. Варто згадати насамперед пантеїстичний імпресіонізм прози М. Івченка, крім оповідань, роман “Робітні сили”, в якому життя інтелігенції у селі, на сучасній селекційній станції є своєрідною моделлю нового сільського життя (як у Куліша на хуторі). Але цей “відхід” до природи наздоганяє цивілізація – із-за кордону вертається професор Савлугинський і приносить із собою крах сільській, насамперед, моральній ідилії разом із прагматизмом, раціональністю тощо.

Паралельно романтик Куліш висуває ідею протиставлення духовності й антидуховності, діалектично пов’язуючи її з питанням “батьківщина і чужина” (в нього ці різні явища можуть протиставлятися, але можуть і плодотворно перехрещуватися) Він услід за Шевченковим “чужого научайтесь і свого не цурайтесь”, закликаючи вивчати іноземну культуру, розширювати свій кругозір (“Що то, як ширше глянеш по світу: Там свої дива, а тут свої, а не знавіщи світу божого широко, не визнаєш, чого що стоїть” [4, 279]), наголошує насамперед шанувати й берегти свою мову, культуру, духовність. Ця думка є наскрізною у його “Листах з хутора”: “Тоді з вас будуть люде як слід, – тоді з вас буде громада шановна і вже на таку громаду ніхто своєї лапи не наложить” [4, 256], – підсумовує Куліш. Отже, він твердо переконаний у тому, що українська людина може зберегти себе тільки за умови збереження своєї національної самобутності, тільки тоді може розвинути себе. Його хутір у філософському сенсі – це ще й те маленьке вікно, з якого людина неодмінно повинна дивитися у великий, широкий і прекрасний світ. Тільки при цій умові вона може духовно відродитися, розкріпачитися. Отже, він цінує та оберігає насамперед себе, свою національну ідентичність, розуміючи її вади і її самоцінність. А це погляд антимальороса.

Ці думки П.Куліша набували особливої актуальності в 20-ті роки, коли розгорнулася дискусія довкола шляхів дальшого розвитку української літератури. Вони знайшли свою новітню інтерпретацію у виступах М. Зерова, М. Хвильового, М. Куліша, Ю. Яновського, В. Підмогильного, І. Дніпровського. Тогочасна українська інтелігенція дедалі більше розуміла, що лишається єдиний шлях збереження себе як нації – через культуру, мистецтво як вагомий складовий елемент суспільної свідомості. Але на якому ґрунті творити що

нову культуру, в який спосіб, який шлях має обрати український письменник – шлях наполегливої “просвіти”, культивування масовізму чи плекання елітного, вишуканого мистецтва. Пореволюційному поколінню особливо бракувало виваженої мудрості, вміння йти на розумні компроміси, зваженості в пошуках “золотої середини”.

М. Хвильовий закликав орієнтуватися на “психологічну Європу”, а для нього вона означала “Європу грандіозної цивілізації, Європу Гете, Дарвіна, Байрона, Маркса” [9], в сучасному оточенні Європу-ідею, шукати для нового мистецтва “найвищі естетичні цінності” на терені загальнолюдському. Виходячи з цих міркувань, він висунув свої концепції “азіатського ренесансу” та “романтики вітаїзму”. Так само прагнули вивести рідну літературу на широкий простір вільного мистецького пошуку неокласики, члени групи “Ланка”-МАРС.

Чи не про це саме думав колись і П. Куліш, коли перекладав Шекспіра, Гете, Байрона, зачитувався В.Скоттом, творив перший національний історичний роман “Чорна рада”, досліджуючи й науково описуючи історичне минуле українського народу, перекладаючи Біблію? **Ось** як писав він про це: “Европейская цивилизация не представляет для нас чего-то ненавистного, как для московских славянофилов, которые изобрели какое-то *русское воззрение* на науки и искусства”. Зауважмо: це “русское воззрение”, що так насторожило П. Куліша, пізніше геніально прижилось в більшовицькій вульгарно-соціологічній критиці літератури 20–30-х, що мала в собі елементи нового модерного мистецтва й тому витрактовувалася нею як занепадницька й буржуазна. І далі продовжував Куліш: “Мы изучаем дружески все, что выработано другими обществами и народностями, но благ для нашего народа ожидаем только от своеобразного развития его собственных нравственных сил и от увеличения средств к жизни на его родной почве” [2, 55].

З ідеєю хутора Пантелеймон Куліш пов’язував свій культ освіти, який сповідував усе життя. Він уважав, що в його символічний “хутір”, тобто в духовність українського народу, Європа повинна увійти чистою панною, як і цивілізація, з якою треба поводитися обережно. “Европеїзувати” для нього не означало механічно нав’язати ззовні щось чуже й непотрібне. В уста одного з героїв роману “Шукачі щастя”, написаному під час заслання в Тулі, а вперше надрукованому 1930 р. в перекладі з російської Ів.Миронця і вступною статтею Є.Кирилюка, письменник вкладає такі міркування: “Українці – чув я не раз від етнографів і дотепер вірю – лежать головою до Європи, а ногами до Азії, вони вельми здатні підноситися від споконвічної темряви до всеможливих витонченостей просвіти” [5]. Ці важливі думки П.Куліша, як і у випадку з Г. Сковородою, також були звульгаризовані в 20-ті роки. Відсутність доброї

освіченості більшості тодішніх інтелігентів (власне напівінтелігентів), що творили новітнє мистецтво, зовнішній тиск партійної ідеології тощо, сприяла культивуванню атмосфери антиєвропеїзму, упередженого ставлення до найсвіжіших авангардних здобутків тодішнього мистецтва Франції, Німеччини, Італії...

Але Куліш не ідеалізував свій народ. Найкраще про це сказав Є.Маланюк у вірші 1925 р.: “...Ти довго Шекспіра перекладав сьогодні – // І знав, що все це – в тьму, в майбутнє цій землі, // в неславу й забуття... А ніч – лунка безодня – // Дзвеніла зорями... І сторінки – по одній // Ще мерехтять в очах – І на нічних теплі // Ти полетів у даль, туди, де вже світлів // Похмурий небосхил зорею передодня // А хутір в сяєві – казкові лаштунки // Мов дивний Чигирин, де сплять гетьманські залі, // де ти вигадуєш, бадьорий і стрункий, // Залізний стиль нових універсалів // Прокинувся І перо виводить ядом спраги // “Народе без пугтя, без чести, без поваги”. Він, так само, як пізніше Є. Маланюк і М. Хвильовий, Ю. Яновський, М. Куліш, О. Довженко переживав за те, що український народ глибоко закоринив у своїй душі комплекс малоросійства, другосортності, “хуторянства” (цей термін немає нічого спільного з “хутірською філософією” П.Куліша), що не усвідомив себе як повноцінну націю. Ось як писав про це М. Хвильовий: “Без російського диригента наш культурник не мислить себе. Він здібний тільки повторювати зади, мавпувати. Він ніяк не може уявити собі, що нація тільки тоді виявляє себе, коли найде їй одній властивий шлях культурного розвитку. Він не може уявити, бо він боїться — ДЕРЗАТЬ!” (Є.Маланюк називає це “капітуляцією перед боєм”) [10, 861]. Як ці думки перегукуються з пристрасним відстоюванням Кулішем його ідеї “хутірської філософії”, в центрі якої – плекання свого насамперед. Він намагався різними способами витруїти цей важкий дух із свідомості української людини, викликати в неї почуття власної гідності й гордості. Але серед сучасників йому це так і не вдалося, мабуть, тому, що сам був надто суперечливий, був “піонер” (М. Зеров) на дорозі пошуку, був самотній “європеєць поміж хуторянами і хуторянин поміж європейцями”, був романтиком своїх цілком прагматичних, реалістичних ідей.

Він імпував у цілому рвійному романтичному поколінню української інтелігенції 20–30-х. Він був великим трудівником на ниві української культури, й щирим патріотом, який особистим прикладом, а не деклараціями та проповідями прагнув її “європеїзувати”, вдихнути в неї власний дух неспокою, дерзання, порив, пристрась, дух вічного фаустівського пошуку істини, який ніс у собі Все своє нелегке, трагічне життя, до останнього подиху він шукав ту істину, бо, як писав у своєму трактаті “Хутірська філософія і віддалена од світу поезія”, вона одна “робить людину вільною” [6, 80]. Але так, як і Сковорода, в

XX ст. залишився незрозумілий і не пізнаний до кінця. Потреба віднайдення національної ідентичності не була зrealізована в цьому часі, тому дуже скоро в художній свідомості нації перемиг соціум.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Домонтович В. Болотяна Лукроза // Хроніка 2000. 1992 – № 2.
2. Єфремов С. Історія українського письменства. – Мюнхен, 1989. – Т.2.
3. “Життя й революція”, 1926 – № 8.
4. Куліш П. Листи з хутора //Твори в двох томах – Т 2. – К., 1989.
5. Куліш П. Шукачі щастя. – К. 1930.
6. 6. Куліш П. Хутірська філософія... // Хроніка 2000. – 1993. – №5.
7. Петров В. Пантелеймон Куліш у п'ятдесяті роки. Життя. Ідеологія. Творчість. – К., 1929.
8. Петров В. Куліш-хуторянин. – Б/д і вид.
9. Хвильовий М. Твори у двох томах. – Т.2. – К., 1991.
10. Хвильовий М. Про Коперника з Фрауенбургу, або Абетка азійського ренесансу в мистецтві // Культура і побут. – 1925. – 31 травня.
11. Щурат В. Філософська основа творчості Куліша. – Львів, 1922.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Мовчан Раїса Валентинівна – кандидат філологічних наук, ст. науковий співробітник Інституту літератури ім. Т.Шевченка НАН України.

Наукові інтереси: літературний процес XX ст.

Стаття надійшла до редакції 18.1.03.

ДЕ “ПОЗИЧИТИ” ІДЕАЛ?

Лариса МОРОЗ (Київ)

У статті розглядаються актуальні проблеми морального виховання молодого покоління громадян України.

In the article the actual problems of moral upbringing of the young generation of the citizens of Ukraine are discussed.

В обивательських балачках повсюдно висловлюється – часом панічно, часом зі злорадною втіхою – думка про “знищення” або ж “зникнення” ідеалів у сучасному суспільстві. Се можна навіть вважати природним, адже для “людини з маси”, людини, яка чи одвикла, чи й не здатна була мислити, витворено було “Моральний кодекс будівника комунізму”, що мав замінити (подекуди й заміняв) Євангеліє. “Оптика” таких людей тепер висвітлює для них тільки грошову одиницю з певною кількістю нулів чи й зовсім без них. Що ж до тих загальнолюдських ідеалів, які є основою моралі цивілізованого світу, – то до них думка від сього “середнього” рівня не сягає. І у цьому корінь багатьох наших проблем, – не лише нинішніх, а й, на жаль і тривогу, майбутніх.

Та ще тривожнішим симптомом є поява таких думок у різних сучасних виданнях, зокрема – що найбільш непокоїть, – у тих, які пов’язані з освітою, з педагогікою. “Сьогодні, на межі віків і тисячоліть, у період серйозних політичних, економічних, соціальних зламів, криз, катастрофічного падіння духовного, морального й культурного рівнів, норм поведінки, повної втрати попередніх духовних ідеалів та цінностей у нашій країні, життєво важливою для всього суспільства залишається проблема морального, гуманістичного виховання підростаючого покоління. З чого ж починаються мораль, етика?” [1, 125]. Єдине, що могло би пом’якшити враження від наведеного, – якщо зрозуміти прагнення авторки найпереконливіше обґрунтувати своє дослідження – звернення до спадщини грецької античності. Якщо ж не це, – виникає запитання: про які саме “попередні духовні ідеали та цінності” йдеться? Про відкидання віри, руйнування храмів (що є і духовними, і культурними скарбами водночас), витіснення української мови на базар? Чи про культивування ідеалу “сили, здоров’я, краси, розуму” (беремо ці слова у лапки, бо на с. 132 саме ці поняття наводить авторка цитованої статті як “все, що припускає калокагатія” – ідеал гармонії у давніх греків). Водночас, запитуючи батьків, якою вони хотіли б бачити свою дитину в майбутньому її дорослому житті, кінематографісти Київської студії науково-популярних фільмів лише в одному випадку дочекалися відповіді: доброю. А у зв’язку з чудовим гаслом радянських часів “Все для

блага людини” – не випадково виник анекдот з фіналом: “Я навіть бачив цю людину... на високій трибуні...”. Такі моменти виявляли сумне співвідношення зовнішнього (гарні високі слова, яким хотілося вірити – а частина наших громадян вірить і досі) та внутрішнього (реальна практика, життя під тотальним контролем і постійним примусом).

Задля справедливості наведемо й визнання дослідниці: “Як відомо, пошуки моделі ідеального, щасливого життя з ціннісними орієнтирами радянського періоду, на жаль, до щастя так і не привели” [1, 132]. Свій висновок – “бути щасливим це означає бути моральним, прямувати до морального способу життя” – вона ґрунтує, ясна річ, на матеріалі свого дослідження, тож, можливо, й не мала наміру заперечувати наявність прадавніх традицій морального виховання у житті наших предків.

У сучасному багатомірному, “багатовекторному” світі надзвичайно важливо “озброїти” студента критеріями й орієнтирами, щоби він був здатний вирізнити справжні суть явища й значення поняття серед плутанини (часто густо цілеспрямовано створеної) різноманітних інтерпретацій. Зазначене стосується передусім таких понять (рівно ж і означуваних ними явищ), як культура й духовність. Маніпулювання поняттям духовність у період комуністичної ідеології здійснювалися з метою знецінити чи й знищити первісний його зміст; у результаті, ще й донині надто багато наших співвітчизників уживають його власне в значенні “культура”. І не тільки уживають, а і обґрунтовують науково як феномен суто людський. Наприклад, психолог Ж. Юзвак, котру цікавлять проблеми духовного розвитку сучасника, дає визначення: “...духовність як філософсько-психологічний феномен є складною системою й має низку структурних характеристик, які впливають з особливостей когнітивно-інтелектуальної, чуттєво-емоційної та вольової царин особистості” [2, 150]. Що ж до джерел культури, то вони й за сучасними уявленнями перебувають, як висловилося польська професорка Барбара Крігер, “у традиційних релігійних та філософських системах, котрі містять їхні кардинальні принципи, спонтанно сприйняті й неусвідомлені” [3, 59]. Шукаючи “універсальні обґрунтування, які є в основах етичної поведінки”, дослідниця підтримує позицію Конрада З. Лоренца, з чийого погляду “людина за своєю природою є істотою, орієнтованою на цінності, і її аксіологічна основа перейнята первісним відчуттям гармонії людини з усім довколишнім світом”. Підсумок своїм роздумам Б. Крігер формулює, можна сказати, всеохопний: “... ми можемо визнати, що місія людини полягає в усвідомленій участі в еволюції Всесвіту через творчу участь у культурі”; і далі – “... вищою цінністю є для нас духовно-біологічний розвиток людини в національній спільноті, яка створює культуру” [3, 58–59].

Водночас, витворена людською ж таки спільнотою система цінностей, перевірена життєвою практикою багатьох поколінь й усталена в традиційному побуті нації, є необхідною умовою психологічного комфорту окремої особистості. Адже “змістовне мислення в нормі спирається на глибоко розвинену і усвідомлену систему цінностей” [4, 75]. Принципово важливі міркування у цьому зв’язку містить книжка Анатолія Свідзинського “Самоорганізація і культура”, зокрема таке: “Обговорюючи значення духовних цінностей, слід зауважити, що найбільш зрозумілою стає їх величезна роль у функціонування соціуму, коли ми починаємо аналізувати ситуації, за яких система духовних цінностей руйнується. Отоді і виявляється, що така тонка та для багатьох важко вловима “річ”, як культура, і була тою вирішальною силою, що зумовлювала процвітання людської спільноти” [4, 73]. Тут необхідно наголосити, що вчений не ототожнює духовність і культуру. Більше того, Свідзинський обґрунтовує основний постулат синергетики: перша є системою ієрархічно вищих цінностей. Він переконаний, що “відсутність вищих цінностей рано чи пізно веде до втрати основи для розбудови цінностей нижчих ієрархічних рівнів, її ж відсутність – в порядку компенсації – заступається гострим фанатизмом. Звідси відкривається шлях або до повної безпринципності, до всездозволеності, або до фанатичної впертості у захисті своєї обмеженої системи цінностей, бо подальшого зростання духовного вакууму деякі люди пережити не можуть” [4, 74–75].

В Україні провідною духовною традицією є понадтисячолітнє християнство, причому, за всіх складнощів конфесійної ситуації, – у вигляді передусім православної церкви та греко-католицької, майже тотожної їй за обрядовою системою та іншими ознаками. Тобто церкви, що має давні багаті традиції, протягом століть “ув’язані”, узгоджені з національною психологією і побутовим укладом. За умов конституційної відокремленості церкви від держави до системи освіти можна ввести лише “світський” елемент Святого Письма – відповідна навчальна дисципліна вочевидь не може поки що перевищувати обсяг “Основ християнської етики”. Ясно й те, що опанування цієї дисципліни має водночас бути пов’язаним саме зі згаданою церквою. Наступні покоління українських громадян мусять мати імунітет від найрізноманітніших закордонних прибульців-заробітчанин, які вправно прикривають Біблією, точніше, особистим “оригінальним” тлумаченням її свої бізнесові інтереси, посилено використовуючи створений комуністичним режимом духовний вакуум у нашій країні. Нині ж як сумний наслідок останнього бачимо дивну цікавість до будь-якого балакучого – чи то з США, чи з Нігерії тощо, – який, щойно дізнавшись про вчення Христа і нічого не знаючи ані про Православну церкву, ані про давність християнських традицій в Україні, – їде до нас неначе до неандертальців...

Важливо навчити студента розуміти, що християнська мораль, як і загалом християнська свідомість, є надійною основою творення громадянського суспільства. Розуміти це попри всю видиму парадоксальність співвідношення Божої Благодаті й людського закону. “Раніш Закон, а потім Благодать”, – таку формулу виголошує головний герой талановитої п’єси Івана Кочерги “Ярослав Мудрий”. Драматург радянської доби не мусив надто перейматися тим, як точніше передати стиль мислення князя, – належало виховувати глядача відповідно до вимог владної ідеології свого часу. Втім, протиставлення Божого морального закону законам людського суспільства, з наданням переваги другому, чинилося не лише в країні большевизму. З певною мірою умовності, цю тенденцію є підстави розуміти як загальнолюдську, у багатьох історичних періодах європейської цивілізації вона брала гору. Й тим самим, як виявляється, уповільнювала поступ: духовно нерозвинена людина будь-яке відкриття, здійснене суто інтелектуальними зусиллями, неминуче спрямовує на знищення подібних до себе.

Несформованість духовного світу особистостей, які утворюють суспільство, унеможливило саме існування суспільства, його буття в часі – це переконливо показав іще Семен Франк у книзі “Духовні основи суспільства” (перше видання 1930 р. в Парижі). “Історія, – твердив визначний філософ, – є великий драматичний процес утілення, розгортання в часі й у зовнішньому середовищі духовного життя людства. Хто цього не розуміє, той не має самого предмета історичного знання, а має лише якусь зовнішню його подобу” [5, 74]. Саме тут С. Франк знаходить пояснення, “... чому ані соціальний натуралізм і позитивізм, ані абстрагований соціальний ідеалізм не мають змоги збагнути сутність суспільного життя, яке завжди втікає від них і замінюється в них якимись фальсифікаціями, що спотворюють її” [5, 74]. Корінь і водночас наслідки всіх помилок позитивістської соціальної філософії побачив цей мислитель, дійшовши висновку про “уявну наукову тверезість”, що спричинює невидючість і як наслідок – уявлення про те, що історичне життя нібито “втрачає будь-який внутрішній сенс, являючи собою безглузду гру людських пристрастей і суб’єктивних вірувань” [5, 74]. І далі: “... абстрагований соціальний ідеалізм, для якого суспільне життя є лише втілення абстрактних етично-правових ідей, змушений також ігнорувати і найпосутніше, найхарактерніше в ньому – те, що воно не є абстрактне буття самих цих ідей, воно є саме живий, сповнений трагізму, пошуків і помилок процес утілення їх, іншими словами, що воно є не лише надлюдська ідея, а й водночас реальне людське життя” [5, 74].

Таке розуміння природи й загальних закономірностей суспільного життя (безперечно, надлюдських за своєю суттю, тобто незалежних від свідомої волі індивідів – членів суспільства), за всієї тенденційності, не знайдемо підстав

вважати схильним до містичності більше за фетишизацію “виробничих відносин”, які в марксистських теоріях мають вигляд навіть не абстрактної ідеї, а якоїсь зловісної потаємної сили, що править світом.

Гуманістичні засади освіти й виховання не є і не будуть можливими, якщо не зміниться загальна ситуація в країні – передовсім на телеканалах, адже перед телевизором наші юні громадяни проводять чи не увесь вільний час (а в деяких телевизорах і не вимикається). “Естетика” насильства – вишуканих знущань та вбивств – нав’язується не тільки ігровими “дорослими” фільмами, а й “мультиками”, а їх же дивляться і найменші (і їм уже, ми переконалися, нудні оті добрі й зворушливі стрічки з недавнього минулого, в яких звірята не уподібнювалися потворам і мутантам, їм не дуже цікавий навіть чудовий серіал “Лессі”). Але наступом на етико-естетичну свідомість цей злочин не обмежується: триває прицільне обстрілювання душ. А саме – перевертання, перемішування понять Добро і Зло. Запускається, наприклад, мультсеріал “Маленький Дракула”, де головний герой, ясна річ, позитивний, – маленький, милий, привабливий (до моторошної зовнішності дітей уже призвичаєно попередніми телесеансами) – а всі, що йому протистоять, – злі й неприємні. І от уже поняття “зло” переноситься у дитячій уяві на такого персонажа, як Часник (за традиційними містичними уявленнями, сильний засіб від усіляких вампірів і злих духів, а за медичними – від багатьох хвороб, аж до туберкульозу). У дещо старшому віці глядач зустрінеться з “добрим вампіром” і в ігровому кіно (наприклад, “Баффі – винищувачка вампірів”, де героїня боролася проти зла, а поки доборолася – закохалася в одного з носіїв зла, – а що, він такий симпатичний, так хоче бути добрим, – а нас же, мовляв, Христос учить любити й ворогів...). Як тут не утвердитися остаточно (з допомогою захопливих і популярних серіалів “Робокоп”, “Аеробос”, та зрештою їм нема кінця і краю) в уяві, що тільки силою, жорстокістю можна боротися з жорстокістю, тобто – злом, проти зла...

І все це – за потурання (чи – дозволу?) владних структур.

Але ж усе це є надто серйозно. Адже так формується моральна свідомість. Якщо людина змалечку не навчена, що є Добро і що – Зло, то в студентському віці чи й дощукаєшся засобів її зорієнтувати.

Це тривожне явище виникло не нині. Про здійснене ще романтиками відкриття своєрідної “поетики зла” (термін, щоправда, невдалий, краще б сказати – поетичність, поезія зла, оскільки “поетика” – то є сума художніх засобів, використовуваних митцем) автор сучасного (і досить цікавого) посібника для студентів “Етика” В.Малахов, зокрема, пише, спираючись на Ф.В.Й.Шеллінга, цитуючи його твердження: “Так само, як існує ентузіазм добра, існує й натхнення злом” [6, 136]. І фіксує вияви зараженості сучасного соціуму

бацією притягальності зла в маскультурі, в молодіжній субкультурі, у ЗМІ, зрозуміла річ, як негативне явище, як “певний новий різновид субстанціалізації зла” [6, 137]. Варто тут зорієнтувати студента, наголосивши на відмінності й цього поняття, і, відповідно, явища від того, що, наприклад, з’ясував Л.Виготський, ведучи мову про специфіку комедійних жанрів, особливо сатиричних, акцентуючи на “особливому сенсі” гоголевого “Ревізора”: “Німецька естетика давно назвала цю психологічну особливість мистецтва естетикою потворного. Необхідно побачити потворність у всій її силі задля того, щоби згодом у сміхові піднятися над нею” [7, 288].

Субстанціалізація зла, за розумінням В.Малахова, “світоглядно пов’язана з посиленням неоязичницьких тенденцій у сучасній цивілізації” [6, 137]. Однак й із цією проблемою в сучасній науковій літературі пов’язано чимало непорозумінь. Тривожним явищем є навіть не поява відверто антихристиянських та антихристових (бо як іще означити намагання “розвінчати” образ Месії) статей і брошурок – їм ціну знає кожна нормально вихована людина. Більшу небезпеку несе нечіткість термінології, теоретична невизначеність, що зумовлює появу неточних і помилкових тверджень навіть у працях серйозних, вдумливих авторів. Зрозуміло, що науковці світських галузей довіряють фахівцям-релігієзнавцям і використовують термінологію спеціальної літератури. Але не треба бути релігієзнавцем, щоби побачити, до якої міри некоректним є широковживане поняття “двовір’я українців”. Ну що воно означає? Що поряд або хоча б водночас у нас функціонують капища й християнські храми, що, молячись, наші люди звертаються разом чи по чергово до Ісуса Христа і Даждьбога тощо? Ні, йдеться про фольклорну образність, про щільне переплетення, навіть сплав дохристиянських обрядових елементів із християнськими. Але ж нікому не спаде на думку, наприклад, музичний поліфонізм назвати набором різних дисонуючих ноток. Прихильникам “рідновірства” (поза цим контекстом перебуває “рунвіра”, в основі якої є намагання людини ХХ ст. постати “новим Месією”) можна б нагадати, як шанобливо оберігають і популяризують свою античну культуру греки, від котрих ми перейняли й віру, й церковну традицію, – і щодо них, і щодо нас вочевидь доречнішим було б поняття “синкретизм”.

Не сприяють, на жаль, порозумінню й протилежні крайнощі: у роздумах прихильників християнства досить часто натрапляємо на вияви (іноді – мимовільні, просто за інерцією) приниження дохристиянської віри й усього світоглядно-культурного комплексу. Найвиразнішим у цьому плані є приклад з глибокозмістовної статті професора В.Пронякіна, котрий, абсолютно слушно й переконливо твердячи: “справжнє значення (ВИЩЕ призначення) християнства полягає саме у тому, щоби вивести людину зі стану немовляти”, –

підсилює цю тезу (хоча вона, в його поданні, підсилень не потребує) посиланням на Н. Трубнікова з журналу “Вопросы философии”, 1993 р., зокрема на вислів про силу віри Христової, яка утвердила самоусвідомлення людини, мовляв, “тому, що вона зуміла заявити про цінність, вищу за цінність племені, стада чи роду, тобто про цінність особистості” [8, 5]. Нам усім варто усвідомити, що Найвища з вір не потребує таких засобів підтримки, навпаки, сила її саме в тому, що, прийшовши до людства на етапі аж ніяк не “первісно-общинному”, а тоді, коли високого рівня було досягнуто і в мистецтвах, і у засобах знищення та знуцання з собі подібних, – ця Віра полонила серця, поширюючись протягом 2000 років, і нині виявляє все більшу свою необхідність для людей.

Однією, отже, з найскладніших для нас, людей, вихованих комуністичною ідеологією, виявляється проблема розуміння того, що є Добро і що – Зло. Це показало, наприклад, опитування, проведене наприкінці 80-х років у США (і показало б, певно, будь-яке опитування наших людей, чиє мислення було сформовано марксистською “діалектикою”). “Показово, що емігранти з СРСР, що загалом зовсім не прагнули зарекомендувати себе радянськими людьми, на відміну від корінних американців”, як зауважує В. Малахов, давали такі відповіді на поставлені запитання, які яскраво виявили їхню “звичку до поєднання, змішування добра і зла” [6, 145].

Нині та ідеологія вже ніби й не тисне на свідомість. Маємо можливість вивчати ідеї західноєвропейських мислителів – і тут підстерігає нова пастка: некритично, як Істину сприймаємо все, навіть ті сторінки знаменитих авторів, де, як не дивно, також нема чіткого визначення добра і зла – чи, можливо, таке враження виникає внаслідок недосконалого перекладу, хоча в якихось моментах перекладач намагається поліпшити текст (?!). Так, подаючи фразу “Тут любов до ближнього свого, яку проповідував Ісус із Назарета, стає любов’ю до ближнього свого у вигляді лиходія й тині”, перекладач пояснює у примітці: “Тут мається на увазі “лиходій (розбійник)”, що розкався на хресті” [9, 97]. Але ж у автора нема цього, найважливішого – “що розкався”. Безліч “дрібниць” такого роду, нагромаджуючись, приводять, наприклад, до формулювання: “Як не дивно, але аналіз індивідів також показує, що в багатьох випадках зустріч і примирення з тінню є незмінною умовою формування справді терпимого ставлення до інших людей, груп, форм і рівнів культури” [9, 99]. Вже й із цього прикладу видно, як дослідник відходить від розуміння суті проблеми, підмінюючи боротьбу зі злом – примиренням, а християнське примирення з людиною (що передбачає прагнення звільнити її від зла) – своєю власною лояльністю до людей, які ніби й є вже досконалі. (Порівняймо хоча б зі словами святого апостола Павла: “Ми не маємо боротьби проти крові і тіла, але проти

початків, проти влади, проти світоправителів цієї темряви, проти піднебесних духів злости” (Еф. 6, 12).

Скажімо, Е. Нойманн переконаний в існуванні “світлого боку мороку” і туг-таки твердить: “Але людина мусить розпізнавати цей бік життя, тобто бути такою людиною, яка “завжди прагне” творити добро, як його розуміла стара етика”. А у наступному абзаці доводить, що саме “стабільності его передовсім потребує цивілізована людина”, що люди, “котрим необхідно опанувати цінності старої етики, – належать до примітивного типу людей” [9, 114]. То не можемо ж не бачити, як автор суперечить сам собі й не менше – суперечить основі християнського світовідчуття й відчуття себе у світі: прагнення до поліпшення, очищення, вивищення своєї недосконалої грішної істоти, свого себелюбного его – саме для того, щоб людська душа не була місцем відродження чи й народження зла. Ці суперечності необхідно аналізувати, а не подавати своєму читачеві майже як керівництво до дії, переказуючи досить точно суть книжки, як це робить одна сучасна дослідниця. Прочитую її (переклавши українською): “Усвідомлення зла ставить перед індивідом непросте завдання: він має навчитися чітко уявляти собі свій темний бік, визнати його існування і жити з ним”. І далі: “Лише в такий спосіб сучасна людина може досягти повнішої самосвідомості й вищого ступеня інтеграції” [10, 74]. Отже, популяризуючи (бо критики, повторюю, тут нема) “нову етику”, нам пропонують жити з тим злом, котре ми в своїй душі осягли, і це задля... збереження цілісності особистості...

Кількома абзацами вище авторка повідомляє, що “в основі християнської етики лежить принцип боротьби протилежностей – добра і зла, світла і темряви, вищого й нижчого, “божественного і тваринного”, і що той самий принцип боротьби добра зі злом лежить і в основі марксистсько-ленінської етики, лише центр ваги цієї боротьби переноситься у зовнішній, проявлений, матеріальний світ”, де й шукається образ ворога [10, 74]. Зовні воно ніби так і виглядає. Але цікаво, що неопоганські критики християнства найбільше нападають саме за його нібито пасивність, нездатність до боротьби. Справді, у словах “і Світло у темряві світить, і темрява не вкрила Його” – хіба боротьбу бачимо? Ні, тут ідеться про непереможність Світла, впевненість у Його вічності й неприступності, бо Воно – не від сірника ж... І не від чієїсь сваволі, отже – зовсім не той самий принцип.

Гуманізація освіти, як і принципів життя суспільства, неможлива без з’ясування її засад, для якого необхідне осмислення досвіду попередньої (передусім – ХХст.) етичної думки. Вкрай важливим є висновок, зроблений Л. Губерським, В. Андрущенкою і М. Михальченком з осмислення творених у постсоціалістичному світі “моделей бачення гуманізму”: “Всі найбільш вагомими досягненнями цивілізації пов’язуються з капіталізмом, антигуманізмом і руйнацією

усталених форм життя – з соціалізмом. Однак такий підхід, як і попередній, безумовно, страждає спрощеністю. Гуманістичні й антигуманні повороти притаманні будь-якому суспільному устрою” [11, 233]. Вочевидь, не суто соціальні чинники відіграють тут основну роль. “Не випадково, – підкреслює М. Жулинський, – папа Іоанн Павло II в XI енцикліці “Свангелія життя” в березні 1995 року різко критикував сучасну цивілізацію за те, що західний світ рухається до тоталітаризму, що демократія як основоположний принцип держав західного світу перетворюється на міф і прикриває аморальність прагматичної, відчуженої від християнської культури західної цивілізації” [12, 17]. Як і більшість наших державних діячів патріотично-державницької орієнтації, М. Жулинський наголошує на принциповій важливості духовного фактора. Поет і політик П. Мовчан, очолюючи не лише товариство “Просвіта” ім. Т. Шевченка, а й громадське об’єднання на підтримку Єдиної Помісної Православної Української Церкви, наполягає: “... соціальний рух без духовного виповнення є безпомічним, здатен лише відновлювати старе в нових строях” [13, 10]. Тижневик Всеукраїнського педагогічного товариства ім. Г. Ващенка “Освіта” (1998, №53, 19–26 серпня) публікує працю видатного українського педагога Григорія Ващенка “Мораль християнська і комуністична”, а вчителі ставлять питання про необхідність запровадження у школах дисципліни “Християнська етика”.

Знаючи людинотворчу силу християнства, ніхто з них, усупереч поверховим і примітивним тлумачам християнства, не знаходить у цій вірі, вже тисячолітній для України, підстав побоюватися її нібито шкідливості для національної самосвідомості чи, тим паче, для цілісності державної. Тому що за глибокого розуміння цієї всесвітньої віри зрозуміло, що вона не суперечить національному світовідчуттю й самоусвідомленню (бо ж оте “немає для Бога ані елліна, ані іудея...” означає лише те, що Божа любов обіймає всіх однаково), а творенню національного мистецтва тільки сприяє. Структуротворчу державницьку роль християнського світобачення ще 1868 року з’ясував П. Юркевич: “Тільки у християнському вченні ми вперше знаходимо погляд на державу й суспільство як на органічне ціле; у християнському суспільстві кожен член існує для суспільства і всі для кожного” [14, 145]. Загалом, в аспекті християнської суспільної моралі, “основа влади [...] полягає в служінні суспільству, а не суспільства – владі, як у деспотичних державах” і, до того ж, за висновком ученого, “кожна європейська держава є система не тільки юридичних інститутів, але й моральних обов’язків” [14, 147]. Щоправда, сучасні філософи й політологи висловлюються песимістично про такий ідеал державного буття: “... у модерній політичній думці від часів Макіавеллі класична ідея про державу як “моральне утворення” чимдалі зникає – хоч інколи

засвідчує своє існування (Гегель!), – зазначає Г.Йонас, не знаючи спадщини П.Юркевича, – і раз у раз виринає в часи республікансько-революційного натхнення, являючи себе під гаслом “громадянських чеснот” (якими має бути прикрашена ідея свободи)” [15, 259]. Зрозуміло звідси, якого рівня суспільної та особистої моралі має досягти в роботі з молоддю наша освітньо-виховна система.

Оглянувши й проаналізувавши найновіші (протягом останнього десятиліття) наукові публікації з проблем фізики, психофізики та ін., В.Тихоплав і Т.Тихоплав приходять до висновку, який іще у недавні часи й увявити було неможливо: “Отже, наука визнала існування Тонкого Світу, Свідомості Всесвіту, тонких тіл людини, дала фізичне пояснення людській свідомості, яка є частиною Свідомості Всесвіту, пояснила поняття Душі, Духу та психічної енергії” [16, 233]. Іншими словами, сучасна наука обґрунтувала ідею Бога й дала ключ до розшифрування кодів та символів Святого Письма. Тож відпадає потреба ніби з нуля шукати чи вигадувати правила й принципи поведіння людей у суспільстві та у Всесвіті, адже їх від початку дано нам згори – тією релігійною системою, до якої багато століть тому прилучились наші прапредки. До розуміння цього прийшла й наша філософська думка, наблизившись водночас до усвідомлення потреби пізнати первісне – автентичне – християнство. Як твердить В. Пронякін “... у кожному можливому локально-культурному середовищі існує свій шлях до метафізики. У деяких культурних просторах метафізична компонента свідомості є складником органічного, невтратного, “природного” боку філософського мислення. Один із таких просторів представлений духовно-онтологічним ареалом апостольського (неспотвореного земною соборною практикою обтяжених житейськими турботами пастирів) християнства” [8, 8].

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Кулікова Л.Б. Духовний світ давніх греків як приклад виховання сучасних моральних цінностей // Педагогіка і психологія. – 2000. – №4 (29). (Підкреслення мос – Л.М.).
2. Юзвак Ж. Духовність як психологічний феномен: структура та чинники розвитку / Філософська думка. – 1999. – №5.
3. Кригер Барбара. Выбор ценностей в отношении к принятому образу мира (Доклад на конференции «Образование по отношению к ценностям», 16–18.У.2001) // Образование в регионах России и СНГ. – 2001.– №4 (15).
4. Свідзинський Анатолій. Самоорганізація і культура. – К.: В-во ім. Олени Теліги, 1999.
5. Франк С.Л. Духовные основы общества. – М.: Республика, 1992.
6. Малахов Віктор. Етика. Курс лекцій. Навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів. – К., “Либідь”, 2001.
7. Выготский Л.С. Педагогическая психология. – М.: Педагогика, 1991.
8. Пронякин В.И. Религиозные интенции метафизического разума и проблема мировоззренческой идентичности философского сознания // Вісник Дніпропетровського університету. Соціологія. Філософія. Політологія. Випуск 5. – Дніпропетровськ, ДДУ,

1999.

9. Нойманн Эрих. Глубинная психология и новая этика. – СПб: Гуманитарное агентство. Академический проект, 1999.

10. Поплавская Т.Н. Проблема добра и зла в современной философии и психологии / / Грані. Науково-теоретичний і громадсько-політичний альманах. – №4 (18). – 2001. – Дніпропетровськ.

11. Губерський Л., Андрущенко В., Михальченко М. Культура. Ідеологія. Особистість. Методолого-світоглядний аналіз. – К.: “Знання України”, 2002.

12. Жулинський Микола. Духовна спрага по втраченій Батьківщині. К.: Видавничий дім “КМ Академія”, 2002.

13. Мовчан Павло. Ідеали та проблеми освіти //Літературна Україна. – 2001. – 25 жовтня.

14. Юркевич П. Історія філософії права. Філософія права. Філософський щоденник. – К.: Редакція ж-лу “Український Світ”, Вид-во імені Олени Теліги, 2001.

15. Йонас Г. Принцип відповідальності. У пошуках етики для технологічної цивілізації. – К: Лібра, 2001.

16. Тихоплав В.Ю., Тихоплав Т.С. Фізика Веры. – Санкт-Петербург: ИД «Весь», 2002.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Мороз Лариса Захарівна – доктор філологічних наук, професор Київського університету культури.

Наукові інтереси: історія української літератури, драматургія В.Винниченка, проблеми морального виховання сучасної молоді.

Стаття надійшла до редакції 16.1.03.

ПРИХОВАНИЙ СМИСЛ В ОПОВІДАННІ ДЖ.Д.СЕЛІНДЖЕРА “ДОБРЕ ЛОВИТЬСЯ РИБКА- БАНАНКА”

Марина НАГОРНА (Кіровоград)

У статті аналізуються засоби творення підтекстового смислу в оповіданні Дж.Д.Селінджера “Добре ловиться рибка-бананка”.

The means of literary subtext generation in the story “A Perfect Day for Bananafish” by J.D.Salinger are being analyzed in the article.

З часу своєї появи твори Джерома Девіда Селінджера є надзвичайно популярними серед широкого кола читачів та критиків. Пояснюється це тим, що проза Селінджера є глибокою за змістом і цікавою у поетикальному плані. Обсяг критичної літератури, присвяченої оповіданню “Добре ловиться рибка-бананка”, свідчить про те, що цей літературно-художній твір наділений художньою силою, котра надає йому привабливості як для читача, так і для критика-інтерпретатора. Літературознавці неодноразово звертали увагу на багатшаровість, “глибинність” цього оповідання, а судження з приводу його “поверхового” та “прихованого” смислів неоднозначні, а то часто і суперечливі. Наприклад, одні з перших дослідників творчості Селінджера Ф.Гвін та Дж.Блотнер висловлювались за “сексуальну неадекватність” героя, що була причиною його дивної поведінки й самогубства [7, 19]. Уоррен Френч, американський літературознавець, автор книги про Дж.Стейнбека, в монографії, присвяченій творчості Селінджера, називає головного героя психічно хворим ветераном війни [6, 112]. Професор Чиказького університету Дж.Мілер-молодший вважає, що герой оповідання – надчутлива людина, не здатна змиритися зі злом навколишнього світу [8, 20–28]. Відома російська дослідниця творчості Селінджера І.Галинська розглядає “поверховий смисл” оповідання як структуру, що працює на створення сугестивного смислу – “раси” [2, 134–150]. Такою “расою” є навіювання читачеві почуття любові. Вона вважає, що саме цей смисл і є головним у творі [1, 33–44]. Особливо цікавим і, на наш погляд, вичерпним є судження російського літературознавця В.Руднева, автора відомого “Словника культури ХХ століття”. Він вважає, що оповідання побудовано як загадка, яка, окрім очевидної, має щонайменше дві приховані відповіді, тобто два “прихованих смисли”: перший – психоаналітичний (аналіз поведінки головного героя та притчі про рибку-бананку з позицій психоаналізу) та “дзенський” (оповідання побудовано на

принципах дзен-буддизму, яким захоплювався головний герой, про що свідчать логічно пов'язані з оповіданням повісті про Глассів – згідно з філософією дзен життя і смерть неподільні, і якщо людина вбиває себе в момент просвітлення, то це не трагедія, а шлях до нірвани). Руднев вважає, що лише за умови врахування кількох інтерпретацій оповідання його можна зрозуміти “найбільш адекватно” [4, 352–355].

Незважаючи на таке розмаїття трактувань оповідання, сам механізм дії прихованих смислів, їхнє функціональне навантаження, які вони виконують у процесі творення художньої ідеї твору, досі не досліджувалися. Отже, ставимо перед собою завдання простежити, як породжуються приховані смисли і як вони “працюють” на створення художньої ідеї твору. Одночасно виявимо їхню взаємодію з поверховими смислами оповідання.

В основу оповідання покладена історія молодого чоловіка, який повернувся з війни і не може знайти своє місце в суспільстві, що не зазнало страхіть воєнного часу й відмежувалося від людей, скалічених або змінених війною – адже той, хто пережив війну, а тим паче брав участь у військових діях, уже ніколи не дивитиметься на світ очима людини, яка не знала війни.

Дія відбувається в Америці одразу після закінчення другої світової війни. Симор Глас, інтелігентна й освічена молода людина, повертається з війни. Він із дружиною Мюріель, яка чекала його всю війну, їде відпочивати на курорт у Флориду. В той час, як Мюріель займається тільки собою, виплекуючи свій зовнішній вигляд, Симор усамітнюється на пляжі. Мати Мюріель стурбована поведінкою Симора, який дуже змінився після війни і, за її словами, здійснює незрозумілі й небезпечні для оточення вчинки. Вона телефонує дочці з Нью-Йорка й застерігає її бути вкрай обережною із Симором, на що Мюріель відповідає, що в неї немає підстав для хвилювання. У той же час Симор знайомиться із Сибілою Карпенгер, дівчинкою трьох-чотирьох років, що живе в тому ж готелі зі своєю матір'ю. Симор опікується дівчинкою, розважаючи її дивними історіями про рибку-бананку, яка запливає до печери, повної бананів, і, з'ївши забагато, не може вибратися звідти. Після того як Сибіла повертається в готель, Симор також піднімається на ліфті у свій номер. Він заходить до кімнати, і, побачивши, що дружина спить, підходить до валізи, відкриває її, витягує пістолет, зводить курок і вистрелює собі в скроню.

Сюжет оповідання побудований так, що його кінцівка ставить перед читачем питання, на яке **необхідно** давати відповідь. Можливо, змушений гадати читач, Симор, який повернувся з війни, отримав там психологічну або фізичну травму, яка завдає йому страждань? Але про це в тексті (принаймні при поверховому читанні) не згадується. Можливо, що він – людина інтелігентна й одночасно високоінтелектуальна, яка тонко відчуває красу й реагує на

навколишній світ, – не здатний пристосуватися у світі людей, яких цікавлять тільки матеріальні цінності? Тут Селінджер виявляє талант психолога – змушує читача шукати відповіді й повертатися до тексту знов і знов. Читач поставлений автором у таку ситуацію, що, не знайшовши відповіді, він врешті-решт “занурюється” у текст, тобто фактично починає шукати підтексти.

Заглиблення у текст, пошук прихованих смислів є можливим тільки за умови ретельного – “повільного” читання, завдання якого полягає у визначенні головних смислових векторів художнього твору. Ці смислові вектори, які “працюють” на розкриття однієї ідеї, повинні привести читача до відповідей на питання, що постають перед ними під час поверхового читання.

Звернемося до початку оповідання. Перед читачем постає образ молодої жінки, яка чекає телефонного дзвінка в номері готелю. Вочевидь, ця жінка приваблива й доглянута, чим одразу викликає симпатію у читача. Але в міру продовження опису портрета читач починає відчувати її характер егоїстичної і самозакоханої особи. Завдяки чому ж створюється такий ефект? Автор немовби фокусує об’єктив знімальної камери на особі й фіксує всі найдрібніші подробиці її дій, причому зосереджується погляд камери не на обличчі жінки, а тільки на жестах та рухах. У тексті читач бачить, як вона ретельно чепуриться, що в принципі є природним для жінки. Але увага до жестів та рухів свідчить про те, що жінку більше цікавить, як вивести пляму на сукні, вирвати дві (!) волосинки на родинці та як просушити лак, нанесений на “ніготь мізинця”, ніж телефонний дзвінок, який вона ж сама і замовляла й заради якого вона чекала півдня. Тобто телефонний дзвінок, який є єдиним у цій ситуації уособленням зв’язку із зовнішнім світом, для жінки ніщо порівняно з власними дрібними турботами.

Так, у підтексті за допомогою композиційного прийому “крупного плану” автор розкриває риси характеру молодої жінки: егоцентризм, байдужість та відстороненість від зовнішнього світу, прямо не вказуючи на жодну.

Продовжується оповідання тривалим діалогом – телефонною розмовою Мюріель (так звати жінку) та її матір’ю. Для нашого аналізу цей діалог є надзвичайно важливим, оскільки він побудований за “принципом айсберга”, який, зрештою, і сам є концептуальним художнім прийомом створення підтексту і, у свою чергу, являє собою систему мовних та композиційних прийомів, котрі працюють на його реалізацію.

Проаналізуємо телефонну розмову Мюріель та її матері:

“– Слухаю, – сказала вона, тримаючи на відстані розчепірені пальчики лівої руки і намагаючись не торкатися ними білого шовкового халатика – на ній більше нічого, окрім тифельок, не було – персні лежали у ванній.

– З’єдную з Нью-Йорком, місіс Глас, – сказала телефоністка.

– Добре, дякую, – сказала молода жінка і поставила попільничку на нічний столик.

Залунав жіночий голос:

– Мюріель? Це ти?

Молода особа відставила слухавку від вуха:

– Так, мамо. Привіт, як ви там усі?

– Дуже за тебе хвилююсь. Чому не телефонувала? Як ти, Мюріель?

– Я намагалася зателефонувати вчора і позавчора увечері. Але телефон тут...

– Ну як ти, Мюріель?

Мюріель ще трохи відсунула слухавку від вуха:

– Чудово. Тільки дуже спекотно. Такої спеки у Флориді вже не було...

– Чому ти мені не зателефонувала? Я хвилювалась, як...

– Мамо, люба, не кричи на мене, я чудово тебе чую. Я намагалась дотелефонуватися двічі. І одразу після...

– Я вже казала татові вчора, що ти певно будеш телефонувати увечері. Але ж ні, він усе одно... Скажи, як ти, Мюріель? Тільки правду!

– Усе чудово. Припини питати одне і те саме...” [5, 27–28]

При поверховому читанні цього уривка стає зрозуміло, що молоду жінку звати Мюріель і розмовляє вона з матір'ю і що матір хвилюється за доньку, оскільки вона не зателефонувала додому, як обіцяла.

Спробуємо тепер проаналізувати підтекстовий смисл діалогу. Звернемо увагу на те, як автор коментує поведінку Мюріель під час розмови: Мюріель веде розмову, не забуваючи “розчепірити пальчики”, щоб лак міг висохнути і не забруднив її “білий шовковий халатик”. Ще один яскравий, майже **візуальний** штрих: на Мюріель немає нічого, крім черевиків – як на обкладинці голлівудських журналів. Отже, автор знову підкреслює надувагу до власної персони, навіть “самозамилування”. Під час розмови молода жінка тримає слухавку на відстані від вуха; і за допомогою повтору цієї деталі автор підсилює ефект жестовості: Мюріель відсуває слухавку все далі й далі – вочевидь, в міру того, як розмова починає дратувати її і стає все більш неприємною. Певно, Мюріель не звикла прислухатися до думок інших: вона завжди має власну думку, і їй байдуже, чи збігається вона з думкою співбесідника, до того ж необхідність підтримувати абсолютно нецікаву розмову просто обтяжлива для неї.

Подивимось, як у діалозі виявляється образ матері Мюріель: вона не просто схвилювана тим, що донька не зателефонувала вчасно, її стан межує з панікою. Таке відчуття виникає через застосування автором **лексико-синтаксичних повторів** – питання, яким закінчується кожне звертання матері до Мюріель:

«*Are you all right, Muriel?*» («*Ну як ти, Мюріель?*»). Ця фраза, на перший погляд, емоційно нейтральна й природна в устах матері, завдяки **кінцевим повторам** починає звучати майже драматично. Це відчуття лише підсилюється **лексично ідентичним** повтором відповіддю Мюріель про те, що в неї усе «*all right*» («*чудово*»), яка знову ж таки завдяки багаторазовому контекстуальному повторенню є емоційно протилежною. Така лексична ідентичність й емоційна контрастність здається майже алогічною, адже матір не може хвилюватися безпідставно, а дочка не може не зважати на стан матері. Отже, це наштовхує читача на думку, що в Мюріель далеко не все гаразд, і викликає тривожне передчуття.

З проаналізованого уривка стає розуміло, що в стосунках між дочкою і матір'ю немає взаєморозуміння, що ця розмова неприємна й небажана для Мюріель, що матір украй схвилювана через очікування чогось неприємного й, можливо, трагічного, що може трапитися з її дочкою і що Мюріель, навіть якщо і має якісь проблеми чи неприємності, не виявляє бажання обговорювати їх із матір'ю.

Таким чином, “повільне” читання цього уривка виявило, як за допомогою різних видів **повторів**: лексичних, синтаксичних та так званих “варіативних” (тобто повторів-лейтмотивів) автор вибудовує підтекстову частину “айсберга”.

З наступних уривків телефонної розмови стає зрозумілим, що йдеться про людину, близьку для Мюріель – ймовірно про її чоловіка, дивна й незрозуміла поведінка якого змушує матір Мюріель хвилюватися за неї.

На перший погляд, йдеться про те, що її чоловік необережний або навіть невмілий водій. Однак фраза матері про те, що він колись “викидав коники з деревами”, і відповідь Мюріель, що “цього разу він навіть не дивився на дерева”, змушує читача піддати сумніву таку думку. Далі Мюріель допитується у матері, чи не знає вона, де знаходиться “та книжка, яку він прислав їй з Німеччини” із “якимись німецькими віршами”. Поверхове прочитання викликає у читача лише здивування: навіщо примушувати когось вчити німецьку мову, щоб прочитати вірші?

Епізод є надзвичайно насиченим у підтекстовій частині. Очевидно, чоловік, про якого йдеться, – людина освічена, він знає німецьку мову й читає поезію в оригіналі. По-друге, він – людина чутлива до прекрасного – розуміється на поезії і любить її. Ось чому він і вважає природним, що варто вивчити німецьку або ж, у крайньому разі, знайти переклад, щоб зрозуміти справжню поезію.

У такому світлі й реакція Мюріель і матері – здавалося б, природна на безглузду пропозицію чоловіка – виглядає зовсім по-іншому. Для матері Мюріель те, що книга є **німецькою**, здається не лише нездоланною перешкодою для її прочитання, а й безглуздом (звернемо увагу на знак оклику). Це яскраво

характеризує її образ, адже людина, не чутлива до поезії, тим паче до гарної поезії, є людиною не чутливою до прекрасного; вона, захоплена власними бажаннями й потребами, неспроможна оцінити справжню красу і, зрештою, позбавлена духовності.

Мюріель виявляє майже таке саме ставлення до прохання чоловіка, але “майже”. Знову звернемося до підтексту. Мюріель, незважаючи на неприйнятність для неї ідеї прочитати німецьку поезію, все ж таки “ламає голову над тим, куди вона поділа цю книжку” і все ж таки пам’ятає, що там були “німецькі вірші”. Так, автор лише натяками, ледь відчутною різницею у реакції матері й дочки виявляє нові риси характеру Мюріель: це, можливо, поважне ставлення до подарунка чоловіка й підсвідомий потяг до прекрасного – поки ще автор не розкриває сутність образу молодій жінки, а лише змальовує його контури.

Наступний епізод, нарешті, прояснює читачеві ситуацію з чоловіком Мюріель: напевно Симор був на війні, отримав травму й перебував у госпіталі, із якого його випустили у незадовільному психічному стані, і тепер він поводить дивно і, за словами матері, навіть небезпечно. Але це лише поверховий смисл діалогу, верхівка “айсберга”. По-перше, автор вкладає негативні висловлювання про психічний стан і поведінку Симора тільки в уста матері. Очевидно, такий композиційний прийом підкреслює суб’єктивність, односторонність її суджень про Симора. У певному сенсі цей прийом можна назвати емоційно-оціночним повтором: повторенням мотиву негативного й навіть хворобливого ставлення матері до Симора. В уста Мюріель автор, навпаки, вкладає фрази про чоловіка, емоційно-оціночне забарвлення яких можна охарактеризувати, як “небайдужість”, “жалість”. Наприклад, у розмові з лікарем Мюріель одразу не повідомляє йому всі подробиці хвороби Симора, в діалозі з матір’ю увесь час згадує про “блідість” та “виснаженість” чоловіка. Саме вона згадує про те, що Симор грає на роялі – знову ознака духовності та художньої обдарованості. Отже, автор змушує читача відчутти, як по-різному сприймають Симора близькі йому люди й підштовхує до думки про їхню необ’єктивність.

Але найбільш місткою у підтекстовому плані є **ідея-“пунктир”** (лейтмотив, виражений за допомогою лексичних та варіативних повторів), реалізована у репліках Мюріель: “*you talk about him as though he were a raving maniac –*” (“*Tu говориш про нього так, ніби він небезпечний маніяк*”) та “*Mother, I’m not afraid of Seymour.*” (“*Мамо, я не боюся Симора*”)) [5, 32]. Лейтмотив дещо незрозумілий, який викликає ряд питань у читача: “Чому мати вважає Симора небезпечним маніяком, а Мюріель – ні?”, “Чому вона мусить боятися Симора і чому не боїться?”. І зрештою, цей лейтмотив виводить нас на питання: “Ким

же насправді є Симор?” – питання, відповідь на яке допоможе відповісти на ключове питання оповідання: “Чому застрелився Симор?”. Мабуть, відповіді на ці питання необхідно шукати в другій частині оповідання.

Підсумуємо результати аналізу тексту методом “повільного читання” і з’ясуємо, як і з якою метою Селінджер використовує “принцип айсберга” в діалозі. По-перше, діалог як форма тексту найкращим чином відповідає меті створити приховані смисли, адже його учасники добре знають один одного і тому можуть свідомо й несвідомо пропускати певні зрозумілі для них (але не для читача!) моменти. З цього й скористався Селінджер, почавши розмову Мюріель та її матері з незрозумілою для читача, але добре відомою для тих, хто спілкується, теми. Застосовуючи такий композиційний прийом, автор змушує читача знову й знову ставити численні питання, на які він сподівається знайти відповіді при подальшому читанні. Сам текст діалогу насичений **еліптичними реченнями та ситуативними повторами**. При цьому незакінчені репліки потребують від читача не пошуку їх, логічного продовження, а аналізу незакінченої фрази “вглиб”. Ось, наприклад, як у наступному уривку:

– Мюріель, послухай мене уважно.

– Слухаю.

– Тато вчора розмовляв з лікарем Сівецьким...

– Ну? – сказала дочка.

– Він усе йому розповів. Принаймні він так мені каже, але ж ти знаєш тата. І про дерева. І про історію з віконцем. І про те, що він сказав бабусі, коли вона обговорювала, як її треба буде ховати, і що він зробив з тими чудовими кольоровими поштівками, пам’ятаєш, Бермудські острови, словом, про все.

– Ну? – сказала дочка.

– Ну і ось. По-перше, він сказав, що це справжній злочин, що військові лікарі випустили його з госпіталю, чесне слово! Він сказав татові, що не виключено, зовсім не виключено, що Симор може остаточно втратити контроль над собою. Чесне слово” [5, 29–30].

Перед читачем постає питання, не про що говорив лікар (адже читач уже зрозумів, що у Симора, певно, є проблеми психічного характеру), а навіщо батькові Мюріель знадобилося говорити з лікарем про стан здоров’я Симора в його відсутність і чому це потребує такої уваги. І далі Селінджер застосовує характерний для нього “айсберговий” прийом створення підтексту: він відкриває ще одну невеличку частину айсберга, щоб “вказати” читачеві шлях до “прихованої” частини. Для цього він удаю поєднує еліпси з повторами: “... he said – that Seymour may completely lose control of himself. My word of honor.” (“... він сказав, що Симор може остаточно втратити контроль

над собою. Чесне слово.”) і далі: “*Muriel. My word of honor. Dr. Sivetski said Seymour may completely lose contr-*” (“Мюріель, чесне слово лікар Сівецький сказав, що Симор може остаточно втратити контр...” [5, 29–30]. Тепер уже зрозуміло, що за уявленнями матері й лікарів, Симор серйозно хворий і, більш того, становить небезпеку для Мюріель. І ось ніби читач наближається до розв’язання питання про те, в чому причина самогубства Симора – очевидно, в тому, що він страждає на серйозне психічне захворювання. Але паралельно Селінджер уводить інший **пунктир повторів-лейтмотивів**: Мюріель відчуває жалість до Симора, постійно підкреслюючи його блідість і “таке інше” (“... *he’s so pale and all*”) [5, 32], маючи, вочевидь, на увазі його хворобливий вигляд. Вона не вважає його “буйним маніяком” (“*a raving maniac*”) і, нарешті, “не боїться його” (“... *not afraid of Seymour*”). Для уважного читача останнє є дуже важливим, адже психічно хворі люди не можуть не викликати принаймні остраху тому, що ніколи не можна знати, чого від них чекати. Але Мюріель, яка добре знає Симора, абсолютно спокійна й не виявляє найменших ознак страху. І читач, який аналізує приховані значення того, що висловлено, замість відповіді ставить нове запитання: “Чи справді Симор психічно хворий? Чи можливо, причини його дивацтв, а, зрештою, і самогубства слід шукати зовсім в іншому?” І знову починаються пошуки в “глибинах” тексту.

У другій частині автор розгортає перед читачем події, що відбуваються на пляжі, паралельно з телефонною розмовою. Симор спілкується із Сибілою, не виявляючи жодних ознак “агресивності” чи “небезпечності”, наполегливо згадуваних матір’ю Мюріель. Навпаки, Симору дуже легко спілкуватися з маленькою дівчинкою. Він, здається, чудово відчуває або ж навіть знає особливості дитячої психіки та мислення і легко завойовує довіру Сибілі. Він навіть виявляє себе галантним джентльменом і робить дівчинці компліменти – вони лестять Сибілі, бо змушують її почуватися справжньою леді.

Проте, все ж таки деякі дивацтва у поведінці Симора помітні: він називає колір купальника Сибілі блакитним, у той час, як він є “канарково-жовтим” (на чому, до речі, акцентує увагу сам автор за допомогою повторів); стверджує, що полюбляє “жувати” віск із свічок та віск з маслинами. Але найдивнішою є історія про рибок-бананок, яку Симор складає “на ходу” і яку, на перший погляд, і казкою назвати не можна, адже Симор серйозно та настирливо пропонує Сибілі знайти та “побачити” рибку-бананку, що в контексті телефонної розмови дружини з матір’ю може виглядати як вияв психічного розладу. Зрештою, Симору набридає (?) ця гра, і Сибіла полишає його, навіть не озирнувшись. Для маленької дівчинки ця гра була, вочевидь, цікавою і цілком серйозною, отже, їй прикро, що все так несподівано припинилося, і дещо розчарована та обурена вона повертається у готель. Таким є поверховий смисл

уривка. Але цілком зрозуміло, що таке прочитання тексту не дасть нам жодної підказки для відповіді на ключове питання оповідання. А тому спробуємо знову заглибитися у підтекст.

“Дивні” речі, які говорить і робить Симор під час розмови із Сибілою, є певною мірою гра – спілкування з дитиною потребує врахування того, що вона живе у світі фантазій та гри. І як уже говорилося, несподівані твердження про те, що він любить віск та ще й з маслинами, іноді “жує свічки”, може бути простою грою з маленькою дівчинкою. Адже Симор виявляє якості вихователя й психолога (згадаємо, як тонко він лестить Сибілі, наголошуючи на тому, що вона дуже гарна, а потім викликає у неї чисто жіночі ревнощі, повідомляючи про своє спілкування з іншою дівчинкою). Отже, виходить, що Симор, який розуміється на нюансах людської поведінки і здатний впливати на емоції інших, – психічно хворий (із слів матері Мюріель та лікарів). У такому ракурсі подібне припущення здається не просто неможливим, а й безглуздим. Хоча непоясненою залишається єдина деталь у поведінці Симора, про яку кілька разів згадує Мюріель у телефонній розмові (матимемо на увазі, що Селінджер майже завжди використовує повтори для побудови лейтмотивів підтексту): Симор лежить на пляжі, не знімаючи халата. Більш того, мотивує він це тим, що не хоче, щоб люди витріщались на його татуювання, хоча насправді ніякого татуювання у нього немає. У другій частині оповідання цей мотив з’являється знову, проте виражений він на цей раз тільки за допомогою жестів: “Вона (Сибіла) добігла до місця, де на спині лежала молода людина, і зупинилась.

– Ти йдеш купатися, Семіглаз? – запитала вона.

Симор здригнувся, схопився рукою за одвоти халата. Потім перевернувся на живіт і скручений ковбасою рушник впав із його очей. Він прищулювся на Сибілу” [5, 33].

Як бачимо, Симор уперто не знімає одягу на пляжі, де, здавалося б, це було цілком природним, більш того, він кладе рушник собі на очі. У чому ж справжня причина такої поведінки? Звернемося до наступного “жестового” епізоду:

“– Слухай, Сибіло, знаєш, що ми зараз зробимо? Спробуємо піймати рибку-бананку.

– Кого?

– Рибку-бананку, – сказав він і розв’язав пояс свого халата. Він зняв халат. Плечі в нього були білі, вузькі, плавки – яскраво сині. Він склав халат спочатку навпіл, потім у довжину, потім згорнув утричі. Розгорнувши рушник, яким до того він закривав очі, він розстелив його на піску і поклав на нього складений халат...” [5, 35]

Отже, проаналізуємо поведінку Симора. З його слів про татуювання та з реакції на прихід Сибіли (спочатку він не впізнав її) стає зрозуміло, що ховається

Симор не від сонячного світла (що також могло бути ознакою психічного розладу), а від людських очей. Але чому він це робить? Через сором за своє бліде й кволе тіло? Але ж він закриває не лише тіло, а й очі (а скручений рушник затуляє і більшу частину обличчя). Згадаємо також, як ретельно складає він свій халат, наважившись нарешті зняти його, як акуратно вкладає його на рушнику – ніби знімає маску й костюм, щоб знову одягти їх при перших виявах небезпеки.

Очевидно, дійсна причина такого “дивацтва” в тому, що Симор не хоче, щоб інші люди бачили його тіло й очі. І справа, звичайно, ж не в татуюванні і не в блідості – Симор не хоче, щоб люди бачили його – не тілесну оболонку, а його суть – думки, почуття, внутрішній світ (згадаємо, як він прикриває очі). Він схожий на людину “без шкіри”, якому спілкування і навіть погляди інших людей завдають болю: як душевного, так і фізичного. Цілком логічно, що Симор, який нещодавно повернувся з війни і на якого не могли не вплинути жахи військового часу, стає іще більш вразливим – загострення чутливості до зовнішнього світу, й певні нервові розлади призводять до того, що він намагається “сховатися” від людей, “сховати” своє “я”, свою душу від інших. А роздягнутий він почувається абсолютно незахищеним перед оцінками й думками про нього інших. Образ “людини без шкіри” не поодинокий у творчості Селінджера. Головний герой “Ловця у житті” Холден Колдфілд, підліток з чутливою, надзвичайно вразливою душею, що болісно сприймає навколишній світ людей, які його не розуміють, – це образ юного Симора, який потім виріс, але так і не зміг стати конформістом, прийняти несправедливість, жорстокість і надмірну матеріальність навколишнього світу. Сам Селінджер після виходу у світ повісті “Ловець у житті” усамітнівся у власному маєтку в Коннектикуті і з тих пір уже не виходив у світ. Герої Селінджера певною мірою можуть прояснити причини усамітнення письменника, про які не змогли достеменно дізнатися біографи й журналісти.

Звернемося тепер до композиції усього твору. Дві частини оповідання побудовані за принципом контрастів: композиційних (порівняємо уривковий діалог Мюріель з матір’ю та повільний діалог-розповідь між Симором і Сибілою), емоційно-оціночних (порівняємо нервову розмову Мюріель і матері. Ця розмова зводилась до обговорення негативних виявів хвороби Симора та сповнене фантазування і бадьорого настрою спілкування Симора з дівчинкою). Очевидно, що Селінджер застосував **принцип контрасту**, щоб змусити читача порівняти два світи оповідання: світ Мюріель, її батьків, інших людей, що оточують Симора, та світ Симора і Сибіли, і зрештою, дати читачеві відчуття себе на місці Симора, зрозуміти всю драматичність його стану. Адже формально він належить до першого світу й не може весь час перебувати в другому. Але бути у світі лицемірства йому вочевидь не сила.

Саме через дивну казку про рибку-бананку Симор намагається розповісти Сибілі про свій стан і про світ, у якому він змушений жити. А можливо, для нього це і не казка – саме так бачить він той світ, у якому він живе. Звернемося до наступного уривка: “...*Це дуже дивні риби. Дуже дивні. – Він штовхав матрацик уперед. Вода ще не дійшла йому до грудей. – І життя в них трагічне, – сказав він. – Знаєш, що вони роблять, Сибіла?*”

Дівчина захитала головою.

– Розумієш, вони запливають у печеру, а там – купа бананів. Якщо подивитися на них, коли вони туди плывуть, – риби як риби. Але у печері вони поводяться як свині. Я знав одну таку рибку, яка з’їла сімдесят вісім бананів. – він підштовхнув плотик з пасажиркою далі до горизонту. – Звичайно, після цього вони вже не можуть вибратися з печери. У двері не пролазять.

– Далі не треба, – сказала Сибіла. – А що відбувається після?

– Після чого? Про що ти?

– Про рибок-бананок.

– А, ти хочеш сказати – після того, як вони так наїдаються бананів, що не можуть вибратися з бананової печери?

– Так, – сказала дівчинка.

– Мені дуже сумно говорити про це, Сибіло. Вони помирають.

– Чому? – запитала Сибіла.

– Хворіють на бананову лихоманку. Жахлива хвороба” [5, 37].

Цей уривок можна назвати “**підтекстом у підтексті**”, оскільки і його “поверховий” і “глибинний” смисли працюють на створення прихованого плану оповідання. Поверхове прочитання уривка підтверджує думку про те, що Симор не лише не “буйний маніяк”, а й людина-інтелектуал, творчо здібна й художньо обдарована (пригадаємо німецьку поезію, гру на фортепіано й ось тепер – чудова казка, гідна найталановитішого казкаря-професіонала і здатна зачарувати не тільки дітей, а й дорослих).

А що ж у підтексті? Безумовно, казка Симора – глибоке трагічно-філософське розуміння світу, що його оточує. Образ рибок-бананок – це образ людей, які знаходяться поруч: Міоріель, її батьки, інші мешканці готелю тощо. Усі ці люди з різними, на перший погляд, інтересами, характерами, поведінкою по суті є одною зграєю рибок-бананок. Вони мають “дуже дивні звички” (“very peculiar habits”) і зрештою, їхнє життя є дуже “трагічним” (“they lead a very tragic life”). Ось яким здається Симору спосіб життя оточення. І далі він пояснює свою думку: коли риби запливають до печери – вони звичайні риби, але як тільки вони бачать банани, то починають поводитися немов свині і, зрештою, наївшись, не можуть вибратися з печери і помирають. Перед нами фактично

блискуча **алегорія**, яка працює на створення підтексту: люди, що оточують Симора, зайняті переважно власними егоїстичними й фізіологічними потребами, хоча зовні вони поводяться як усі люди. Їхні “апетити” постійно зростають і їх охоплює “бананова лихоманка” – матеріальних бажань стає все більше й у гонитві за їхнім задоволенням люди втрачають людське обличчя, а головне те, що Симор уважав основним у людині духовність і потяг до прекрасного. Зрештою, егоїстичні й матеріальні мотиви придушують навіть паростки духовності та щирості (пригадаємо Мюріель) і заволодівають людиною. У розумінні Симора, такий розвиток подій аналогічний смерті – кінцю існування (недарма існує сталий вислів: “духовна смерть”).

Який же вихід бачить Симор для себе в цій ситуації? Продовжимо читання уривка:

“– Ой, дивись, яка хвиля, – з тривогою сказала Сибіла.

– Давай її ігнорувати, – сказав він, – давай не помічати її. Ми з тобою гордії. – Він міцно схопив Сибілу за щиколотки і притиснув її ніжки до плотика. Плотик підняло на гребінь хвилі. Вода залила світле волосся Сибіли, але в її скриках відчувалося захоплення” [5, 37].

Єдиний вихід для Симора – не уподібнюватися до цих людей, протистояти їх осуду й нерозумінню – “ігнорувати”, “не помічати” їх, як би важко це не було, точнісінько так, як він і Сибіла протистоять хвилі. І, власне, це їм вдається: Симор міцно тримає Сибілу, а вона навіть верещить від задоволення. Отже, протистояння можливе, але лише тоді, коли ти не один (згадаємо Симорове *“Two snobs.” (“Два гордії”)*). Однак як тільки Симор залишається сам, ним знову опановує страх, недовіра до людей, які його оточують. Він “одягнув халат і щільніше запнув відвороти” – закрився від інших, очевидно, з наміром і далі протистояти їм у такий спосіб. І знову, як тільки Симор вийшов з ліфта, він одразу стикнувся із світом матеріальних речей. Запах нових шкіряних валіз і рідини для зняття лаку в готельному номері викликає асоціації з гонитвою за матеріальними благами та ледарством).

Останній епізод – пуант є надзвичайно напруженим та високоінформативним: *“Він піднявся на п’ятий поверх, пройшов коридором і зайшов у номер 507. У кімнаті пахло новими шкіряними валізами й рідиною для зняття лаку.*

Він подивився на молоду жінку – вона спала на широкому ліжку. Він підійшов до однієї з валіз, відкрив її і вийняв з-під купи сорочок та шортів трофейний пістолет Ортгіс калібру 7,65. Він витягнув набої, подивився на них, потім вставив знов. Він звів курок. Потім він підійшов до краю ліжка і сів на вільний край, подивився на молоду жінку, підняв пістолет і вистрелив собі у скроню” [5, 38–39].

Синтаксичні повтори у вигляді підмета “*he*” (“*він*”) та присудка-дієслова в минулому часі створюють особливий **темпоритм**, який чудово передає стан Симора: спокійно-філософський і рішучий (один рух чітко змінюється іншим – жодного зайвого жесту) – Симор знає і певен у тому, що він робить. У цьому ритмічному малюнку окремо виділяється повтор “(Він) подивився на молоду жінку” – подивився не на дружину, не на Мюріель, а на молоду жінку як на частину навколишнього світу, що відсторонився від нього; подивився знову, щоб упевнитися у своєму рішенні і, упевнившись, здійснив його.

Отже, прочитавши “глибинний” текст оповідання, читач у змозі відповісти на питання “Чому застрелився Симор?” Ні, він не був психічно хворим. Людина творчо здібна й художньо обдарована, Симор, повернувшись із війни, котра, як відомо, є антонімом духовності, очікував утамувати духовну спрагу й загоїти душевні рани в рідному оточенні. Але близькі люди не розуміють його потреб і прагнень. Та і сам він більш болісно й гостро (що є природним після того, що він пережив) реагує на відчуження оточення, відмежувавшись від них. Можливо, він і страждає на нервові розлади, але ж не втрачає потягу до прекрасного й здатності мислити. Комфортно Симор відчуває себе лише в присутності маленької дівчинки, позбавленої лицемірства та спраги до матеріального (що, безперечно, властиво дітям).

Симор – дуже самотній, адже найближча йому людина, його дружина, хоча й чекала Симора всю війну, не розуміє його і цим відштовхує від себе (годі й говорити про інших). А самотньому Симору несила протистояти як відчуженості й нерозумінню інших, так і власній самотності.

Спробуємо зробити деякі узагальнення.

1. В оповіданні “Добре ловиться рибка-бананка” Селінджер використовує гостродинамічну **кінцівку**, котра ставить перед читачем питання, на яке немає відповіді на “поверхні” тексту. Цей сюжетний прийом змушує читача заглиблюватися в текст і розгортати його смисли в пошуках відповіді. З літературознавчого погляду кінцівка твору є пуантом – гостро драматичним завершенням сюжету твору [3, 580]. Пуант змушує заглиблюватися в текст, розгортати його смисли (цей прийом широко застосовується в поетичних текстах: високохудожні поетичні твори є надзвичайно інформативними, тобто містять велику кількість інформації у відносно невеликих текстових відрізках. Така аналогія з поетичними творами підтверджує думку про високу інформативність творів Селінджера, про їхню насиченість підтекстовими смислами, які вимагають заглиблення в них. Отже, постановка автором кінцевого питання, на яке немає відповіді на “поверхні” тексту, посилення думки читача “вглиб” твору є одним із кардинальних прийомів творення поезії підтексту.

2. Для створення прихованих смислів оповідання автор використовує “**принцип айсберга**” – спосіб зображення подій, при якому “на поверхні” тексту міститься лише незначна частина інформації, необхідної для розуміння ідеї твору, більша ж її частина міститься у підтексті. Іншими словами, “принцип айсберга” сам є концептуальним художнім прийомом створення підтексту і, у свою чергу, являє собою систему мовних та композиційних прийомів, які працюють на його реалізацію. **Діалог** як форма тексту найкращим чином відповідає меті створити “айсбергові” приховані смисли, адже його учасники часто добре знають один одного, а отже, можуть свідомо й несвідомо пропускати певні зрозумілі для них (але не для читача!) моменти. Застосовуючи такий композиційний прийом, автор змушує читача знову й знову ставити численні питання, на які він сподівається знайти відповіді при подальшому читанні. Сам текст діалогу насичений еліптичними реченнями та різними видами повторів: лексико-синтаксичними, емоційно-оціночними та ситуативними. При цьому незакінчені репліки вимагають від читача не пошуку їх, логічного продовження, а аналізу незакінченої фрази “вглиб”.

3. Ще одним способом зображення подій, який ефективно працює на створення підтексту оповідання і який можна назвати “підтекстом у підтексті”, є **алегорія**. Особливості й поведінка алегоричних образів, що їх створює сам герой, розкривають його характер, допомагаючи дати відповідь на кінцеве питання твору. Крім того, підтекстовий смисл алегорії прояснює характер стосунків героя й навколишнього світу, розгортає його глибоке філософсько-драматичне світобачення.

4. Для вибудови прихованого плану оповідання, який пояснює читачеві ідею твору, Селінджер використовує ряд інших художніх прийомів, що є типовими, характерними саме для підтексту. Це, насамперед, уже згадувані **повтори**: лексичні, синтаксичні, емоційно-оціночні та ситуативні. Саме завдяки повторам автор вибудовує так звані “**лейтмотиви - пунктири**”: варіативне побіжне згадування протягом уривка або всього тексту подій, реплік, рис характеру, поведінки тощо для вираження певної думки, ідеї. Це також й еліптичні, тобто незакінчені, репліки. Важливим художнім прийомом, який активно працює на створення підтексту, є **темпоритм**. Темпоритм є складним художнім прийомом, який твориться за допомогою лексико-синтаксичних повторів, використання ідентичних граматичних структур, і багато в чому залежить від контекстуального наповнення (тобто змісту й ситуації, в якій цей зміст реалізовується).

ПРИМІТКИ

¹Під поняттям “глибинність” тексту мається на увазі існування інших (окрім вираженого безпосередньо за допомогою авторських слів, монологів та діалогів персонажів смислу)

смислів літературно-художнього твору. Такі смисли не виражені прямо – через мову автора або героїв, тобто не лежать на “поверхні” твору. Вони створюються за допомогою системи художніх засобів, і їхнє трактування вимагає від читача уважного прочитання для встановлення сюжетних, композиційних та лексичних закономірностей тексту, застосування власного досвіду, роздумів. Отже, інтерпретація “глибинних смислів” є процесом суб’єктивним, а тому допускає можливість численних і неоднозначних трактувань. Таким чином, “підтекст” твору і є його “глибинний смисл”. Терміни “підтекстовий смисл твору”, “прихований смисл твору” є синонімами терміна “підтекст”.

“Поверхове прочитання” твору – інтерпретація ідей, виражених у творі прямо, за допомогою реплік автора та персонажів. Ці ідеї і створюють “поверховий смисл твору”; “глибинне прочитання” – процес інтерпретації “підтекстових смислів твору”.

²Вочевидь, “принцип айсбергу” є характерною рисою елітної американської літератури, починаючи з 30-х років XX століття (Хемінгуей, Фолкнер, Стейнбек, Апдайк тощо), тому буде цілком правомірним твердити, що Селінджер свідомо застосовував цей принцип у своїх творах, використовуючи поряд з ним й інші художні прийоми, спрямовані на створення підтекстових смислів.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Галинская И.Л. Философские и эстетические основы поэтики Дж.Д.Сэлинджера. – М.: Наука, 1975.
2. Гринцер П.А. Теория эстетического восприятия («раса») в древнеиндийской поэтике // Вопросы литературы. – 1966. – №2.
3. Літературознавчий словник-довідник / Р.Т.Гром’як, Ю.І.Ковалів та ін. – К.: ВЦ “Академія”, 1997.
4. Руднев В.П. Словарь культуры XX века. – М., 1999.
5. Сэлинджер Дж. Избранное. – М.: Прогресс, 1982.
6. French W. J.D. Salinger. – N.Y., 1963.
7. Gwynn F., Blotner J. The Fiction of J.D. Salinger. – University of Pittsburgh Press, 1958.
8. Miller J.Jr. J.D. Salinger. – Minneapolis, 1965.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Нагорна Марина Миколаївна – аспірант кафедри української літератури Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

Наукові інтереси: теорія літератури, поетика підтекстових смислів.

Стаття надійшла до редакції 14.1.03.

МІФИ І МІФОЛОГІЯ

Михайло НАЄНКО (Київ)

У статті, що написана доступним есеїстичним стилем, викладено оригінальний погляд на природу міфу та міфології.

The article written in a clear essayistic style presents an original view on the nature of myth and mythology.

Ніщо так не хвилює людську свідомість, як таємниці. А їх більше, ніж самих людей. Ними сповнені всі сфери буття земного, але найголовніші серед них – дві: початок і кінець світу. З кінцем світу найближча за часом до нас християнська міфологія ніби розібралася: там буде апокаліпсис, тобто – загибель усього сущого. А з чого ж усе почалося? Та ж християнська міфологія пробує нас переконати, що спочатку було слово. Але це – образ, метафора. А якщо серйозно ?

На це питання знову треба шукати відповіді у міфах. У кожного народу вони свої, хоч і мають багато спільного. Виникнення їх зумовлювалось потребою пояснити світ і місце людини в ньому: де взялася земля та гори й води на ній; чому вдень світить сонце, а вночі – місяць та зорі; як проросли на землі трави й дерева і чому навколо так багато всякої звірини... Відповіді на ці питання людина, живучи в оточенні всіх земних і небесних стихій, спочатку лише фіксувала у своїй свідомості, а потім розповідала про все комусь із навколишніх. Оповіді, що добувались для цього з глибин душі і психіки, мали не завжди реальний, а суто творчий, символічний зміст. Ось чому співвіднести міфічні оповіді з реальністю – даремна трата часу. Але спроби такі трапляються ще й сьогодні. Одна з них – непереборне бажання встановити “правдивість” міфу про відомий всесвітній потоп і Ноїв ковчег. Фольклорний варіант цього міфу, записаний від галицьких українців, дуже простий: *“То як мала бути потопа світова, то пан біг казав Ноеві позабирати всіх звірів по парі до ковчега на розплодок... А як сі вже потопа скінчила, то пан біг казав водам геть утікати в середину землі. То вода, де найшла яку яму, так сі туди перла, що аж поздувало землю, і там поробили сі гори. А перед потопом земля була рівна”* [14, 41]. В кількох рядках, отже, зображено грандіозну картину: творець міфу сподівається, що уява слухача (реципієнта) здатна побачити в ньому і давно існуючу рівну землю, і давніх її мешканців, що вміли майструвати ковчеги, і всю ту звірину, яку мав доправити на певну сушу Ной, і всемогутнього Бога, з волі якого виникла кожна деталь цієї картини... Найбільш загадковим у ній чомусь із давніх давен вважався ковчег. Те, що він

причалив до гори Арарат, ні в кого сумніву ніби не викликало: вона достатньо висока, стоїть собі на території історичної Вірменії, до неї справді можна причалити... А от ковчег... Дуже вже кортіло відшукати і його. І народжується вже в ХХ столітті ще один міф. Приписують його одному з перших військових пілотів Росії Володимирі Росковицькому, який після революції 1917 року емігрував на Захід, а в 1939 році в англійському журналі *New Edem* розповів, що трапилось із ним у 1916 році. Разом із другим пілотом вони нібито двічі облетіли снігову шапку Арарата, потім опустились трохи нижче і помітили спочатку невеличке озеро, а біля його берега... *“Я взглянул и чуть не упал в обморок. Подводная лодка? Нет, мы видели короткие толстые мачты, но верхняя часть была округлена, и только плоский выступ в пять дюймов высотой проходил вдоль корпуса... Нас удивили размеры судна: длиной оно было с городской квартал, и его можно было, пожалуй, сравнить с современными боевыми кораблями... Осмотрев все, что можно было увидеть с воздуха, мы побили все рекорды скорости, возвращаясь на аэродром”* [3, 7]. Розповідь про цю знахідку, за словами пілота, викликала глузливий регіт у всіх однополчан, крім одного – командира групи. Він вирішив полетіти самостійно до знахідки, а повернувшись – сказав: це дивне судно – Ноїв ковчег; він знаходиться там близько п'яти тисяч років, а не руйнується, бо перебуває ніби в холодильнику...

До знахідки, за розпорядженням самого царя, спеціально відрядили два солдатських загони; вони все обдивилися, обміряли й сфотографували (ковчег із великою майстерністю був збудований із нетлінної кипарисової деревини – олеандри і пофарбований чимось на зразок воскової темпері), звіт про це був переданий у царський двір, але через кілька днів по тому царизм було повалено, запанував більшовизм і всі матеріали про ковчег, очевидно, загинули. Аж у 1994 році одна жінка прислала в журнал “Наука і релігія” повідомлення, що в згадуваній солдатській експедиції бував її дід чи прадід; зовсім недавно робились (без наслідків) знімки Арарату з космосу, щороку вирушають туди експедиції шукачів (теж безуспішно), а солдатський загін, на зразок царського, нині не пошлеш, бо Арарат знаходиться на території натівської Туреччини, де біля схилу, яким піднімались легендарні солдати, розташована американська військова база...

Всі ці малоймовірні перипетії “чистим” міфом, звичайно, не назвеш, оскільки все в них авторизоване; справжній міф завжди анонімний і поетичніший. Деталізація в оповідному тексті йому протипоказана, зате кожне слово сповнене великих узагальнень. Вважається, що ті узагальнення поєднують у собі і предметну інформацію, і поетичну символіку. Інакше кажучи, в міфах співіснували елементи науки і мистецтва. Чи можливе таке? Адже наука оперує понятійними, а мистецтво – образними засобами...

Найдавніша людина не розмежовувала їх. У її свідомості явища навколишньої природи – сонце, зорі, вітер, дощ, рослинний і тваринний світ – були понятійною реальністю, а те, що вони сприймалися як живі істоти, належало фантазії. Звідси феномен *синкретизму* – злитості понятійного й художнього, оповідного й ритуального елементів. За те, що в небесній і земній сферах усе жило й дихало, відповідали, на думку творців міфів, певні боги; предметно їх, звичайно, ніхто не бачив, але наявність їх підтверджувалася реальними діями: грім, блискавка, хвища, світло, тьма... Не могли ж вони виникати з нічого, без чиєїсь владної волі?

Склалася традиція, що всі добрі й корисні справи пов'язувалися з діяльністю добрих, а протилежні – злих богів (духів). Над ними ж усіма верховодив Бог-універсал, у якого, як кажуть до сьогодні, все готове. Він створив світ і людину в ньому, вершив подвиги в битвах за перемогу добра, опинявся в драматичних ситуаціях, коли тимчасово брало гору зло. Кажуть, що до усвідомлення й відтворення всього цього давня людина дійшла... несвідомо, “і тому міфи сприймаються як витвори колективної й несвідомої народної творчості” [22, 222]. Не знаю, як інші читачі, а я в це вірю не до кінця. Колективність можна уявити лише на стадії “шліфування”, історичного редагування міфів, але створення їх – справа особиста, індивідуальна. До того ж – свідомо, бо неусвідомленість – це синонім інстинктивності, що властива лише нерозумним істотам. Людина ж навіть на стадії своєї первісності вирізнялася в усьому живому світі саме одержаним від природи розумом. Можна говорити хіба що про участь у її творчості роботи підсвідомих, неконтрольованих чинників, але ця риса характерна для секретів людської творчості загалом. Суттєвішою видається особливість міфологічного мислення, за яким визначалася давньою людиною причинність “поведінки” навколишнього середовища з його предметами і явищами: чому вітер віє, чому сонце світить, вода – тече, а в хмарах лютують громи та блискавки? Для пояснення всього цього якраз і підключався суто творчий потенціал людини. Не виокремлюючи себе в природі, вона “переносила на об’єкти природи свої особисті властивості, наділяла їх життям, людськими пристрастями, свідомою, доцільною господарською діяльністю, можливістю виступати в людській подобі” [16, 164–165], внаслідок чого й народжувалась матерія творчості – всілякі божества, громовержці, дияволи, русалки та ін. Батьком і матір’ю їх були не інстинктивні та стихійні фактори, а усвідомлені акти чуттєво-розумової діяльності нашого далекого пращура, вада якого полягала хіба що в невмінні відділити себе від природи. Але чи вада це? Якби вада, то як би ми обходились без наукових понять на зразок *фетишизму* (поклоніння), *анімізму* (одухотворення), *тотемізму* (ототожнення) чи *героїзації* як останнього етапу в розвитку

міфотворчості перед її занепадом, не кажучи вже про саму природу художньої творчості. Саме в міфах викристалізувався її центр – *поезія*; а найважливішим є, мабуть, те, що для самої міфотворчої свідомості вона (поезія) була, як доводить один із перших міфологів нової доби В. Вундт, “не просто поетичною вигадкою, а реальністю” [18, 3]. Відбувалося, власне, те, що сформульоване вже в наші часи О. Гончарем: “Життя в мистецтво перейшло, а мистецтво знов проростає в життя” [6, 460]. Структура, форми цих переходів, як і структура самих міфів, на різних етапах міфотворчості були неоднотипними і постійно змінювались. Космогонічні міфи сповнені були дії і руху, в яких вербальна основа була їм підпорядкованою; на тотемічному й особливо – героїчному етапі міфотворчості слово набуває панівного значення, на нього покладається і ритуальний обов’язок, і вияскравлення причиновості дій і надання оповіді героїчного звучання, що обов’язково мало одушевлене підґрунтя. Дія і словесний образ, оповідність і шукання (пояснення) причин світобудови й буття земного постають при цьому у глибинному взаємозв’язку й нероздільності. Звідси те явище, що іменується синкретизмом (нерозчленованістю) раціонального й почуттєвого начал у міфах.

Звичайно, всі ці речі (перехідність реальності в мистецтво й навпаки, нероздільність раціонального й почуттєвого начал) у зв’язку з міфотворчістю слід сприймати, як кажуть, без фанатизму, а з певною дозою умовності. Про що, наприклад, і як ідеться в міфі-легенді “Створення гір і каміння на землі”? Про те, ніби ідол хотів довести богам, що він зробить таку ж землю, як і той. *“Ото й почав ідол робити землю. Що опуститься в море, аж на саме дно опуститься, вхопить землі в пащеку і з тією землею – наверх. А море глибоке, поки-то вийде він наверх – вода геть виміє землю з рота... Допіру ідол до бога. Каже перед богом: Так і так мені стається, не попаду з моря землі винести”. “То-то, - казав господь, винесеш землю з моря, оно скажи: “Господи, благослови!”*

Ідол промовив: “Господи, благослови”, пірнув на дно моря, набрав землі і виніс її наверх. З теї-то землі пішли гори і каміння. Що бог створив, те рівне, чисте, а вже що ідолове, так саме каміняччя – і гори, і всякі викрутаси...” [14, 40].

Реальними тут постають лише земля й вода. Бог і диявол – намислені як символи добра і зла. Добро супроводжується рівнинами на землі, а зло – каміняччям і всякими викрутасами. Але взаємини між ними мають теж реальний характер: вони схожі на людську діяльність – будь-яке творення можливе лиш завдяки тяжкій праці і божого благословення... Мистецькі риси пізнаємо в інтимізації божого й диявольського промислів, у простакуватій поетизації добра й такому ж осудженні зла. Вони надають оповіді зримої

картинності, барвистості, загадкової лукавості, що виникають унаслідок їхньої не точності, а приблизності. Отже, впевнимось: міф “поєднує в собі риси і поетичної (приблизної. – М. Н.), і реально-предметної дійсності. Від першої він бере все найбільш фантастичне, вигадане, нереальне. Від другої – все найбільш життєве, конкретне, відчутне, реальне” [15,62]. Стати “чистим” мистецтвом (поезією) міф не може через неможливість цілковитого відчуження в ньому фантазії від реальності, а вважатися “чистою” наукою (як формою понятійного пояснення реальності) заважає йому брак у ньому аналітичного й синтезуючого погляду на дійсність. Скориставшись міркуванням цитованого вище О.Лосєва, приходимо до діалектично суперечливого висновку, що мистецтво не народжується з міфів, але воно не існує без них; наука не народжується безпосередньо з міфів, але її не можна уявити без них [15,20]. Такий взаємозв’язок між міфами, наукою та мистецтвом триватиме до тих пір, поки існуватиме загадковість земних і небесних явищ та прагнення пізнати їх. Порівняно недавно, наприклад, почалося творення міфу про НЛО (Нерозпізнаний Літаючий Об’єкт). В одному з останніх сюжетів його йдеться про те, що в 60-х роках ХХ ст. НЛО приводився в якійсь океанській бухті американського континенту. Коли спробували наблизитись до нього, він перемістився в інші океанські глибини. Створено було спеціальні наукові центри чи загони для спостереження за космічним гостем Землі, направили до нього з різних боків підводні човни, але він, “відчувши небезпеку”, зірвався з океанського дна і зник у невідомому космічному напрямку. Існують про це секретні американські документи-звіти, створено кілька документально-фантастичних фільмів і телепередач тощо. Із загадковості, отже, видобувається і мистецький, і науковий продукт, але він не може бути цілковито *міфічного* вигляду лиш тому, що в ньому відсутні елементи реальності. Реальності, без ознак якої немає ні повноцінного міфа, ні науково-мистецьких складових його...

Єдине й остаточне визначення міфу досі не сформульоване. Одні вчені схильні вважати його тільки *літературним жанром*, інші бачать у ньому систему первісної *духовної культури, науки* чи й *ідеології*, а психоаналітики розцінюють його як одну з ерзацних форм виконання *психічних бажань* людини. Такі різночитання зумовлені, з одного боку, багатством змісту міфів (вчитати в них можна все), а з іншого – відсутністю “чистих” текстів цього давнього епосу, що відкриває найширший простір для всіляких домислів, фантазій, припущень. Найдавніші слов’янські міфи донесли до нас, наприклад, таких героїв, як Див, Сварог, Стрибог (прабоги неба), Цур (бог вогню), Пек (бог тьми), Перун (бог-громовержець) та ін. Відомості про них дійшли до нас або у вигляді фольклорних сталих висловів (прокляття: “Цур тобі, пек”), або в записках літописців, яким не менше тисячі років. Так, у “Повісті минулих літ”,

автором якої вважається Нестор (XI-XII ст.), вперше про язичницьких богів читаємо такий виклад: *“І став Володимир князювати у Києві сам, і поставив дерев”яних богів на горі за теремним двором: бога блискавок і грому Перуна із срібною головою і золотими вусами, потім Хорса – великого бога, а за ним – Волоса – охоронника худоби і покровителя торгівлі, а ще Даждьбога і Стрибога, які тримали у своїх руках небо і вітер. А коло них поставив богів Симаргла і Мокошу. І саме до Мокоші, своєї богині, приходили чаклунки і жриці поклонятися”* [20,64–66]. Після прийняття християнства цей же князь звелів усіх цих богів порубати або спалити. *“Перуна ж наказав прив’язати коневі до хвоста і волочити його з гори крутим Боричевим узвозом... Оплакували його невірні люди, всі ті, хто не був ще хрещений. І, притягнувши до берега, кинули його в Дніпро... Велик ти, господи, і чудні діла твої! Вчора ще був шанований людьми, а сьогодні зганьблений!”* [20,76–78]. Чому не існує раніших згадок про цих героїв слов’янської міфології? Не кажучи вже про сюжети з ними... Відповідь вірогідна: на перешкоді ставала нова, християнська ідеологія. Дослідження показали, що і в “Повісті минулих літ” імена язичницьких богів “було вписано пізніше, після Нестора, бо християнська церква забороняла й згадувати їх” [10, 44].

Уже в наші часи зроблено спробу реконструювати, бодай схематично, окремі вітчизняні міфи. Найвідомішою є спроба Вяч. Іванова та В. Топорова. Вони “з великою мірою вірогідності реконструювали схему основного міфу слов’янської системи, який своїм корінням іде в глибоку індоєвропейську давнину. В основі міфу – боротьба небесного персонажа-громовержця з його супротивником із “нижнього світу” [21, 39]. Виникнення цього міфа можна віднести до новіших, *героїчних* часів міфотворення, оскільки сюжетна канва його в’яжеється не лише з космічною сферою, а й суто земним буттям людини. Найстаріші ж міфи, вважається, базувалися на сюжетах космогонічного характеру.

Реконструйований міф має й суто український варіант, записаний у 1890 році в містечку Трипільлі В. Ляскоронським (“Прошлое м. Триполья и окрестные о нем предания”). Має він назву “Змісві вали” й оповідає про те, що злі сили в образі Змія протягом тривалого часу спустошували освоєні людьми землі і вимагали постійної данини – людських жертв. В бій із Змієм вступають два ковалі – Кузьма й Дем’ян. Вони дійшли з ним згоди, що поділять між собою землю в такий спосіб: половина її буде їхньою, а половина Змієвою: *“...Щоб ти не перелазив на наш бік брати людей: бери тільки своїх”*. Змій погодився на таку умову і навіть узяв на себе сам процес поділу. *“Кузьма і Дем’ян запрягли Змія в плуг, а самі пішли за ним і переорали так світ раз від моря й до моря. Та виявилось, що борозна була невелика, мало помітна. Тоді Змій*

повернув удруге “всклад” орати по тому місцю, так що вал вийшов вдвічі вищим попереднього. Дотягнувши до синього моря, Змій дуже стомився, його мучила така сильна спрага, що він обпився води і тріснув” [14, 166].

Естетичний аспект цього міфу забезпечений символічним узагальненням добра і зла, що постає в людських якостях. Природа й надприрода тут зрівняні в діях, але природному, людському, началу надано більшої кмітливості й мудрості, завдяки яким зло (в образі Змія) виявляється переможеним. Кузьма й Дем’ян перемагають Змія не тому, що вони велетні (існує цілий цикл міфів про людей-велетнів, які нібито колись населяли землю), а тому що вони мудріші за зло. Їхня мудрість вивела ідею міфу і на прикладне його завдання – на пояснення природи земляних валів, якими з різних боків оточений Київ, а залишки яких трапляються і в далеких від Києва (переважно – південних) регіонах України. Фахівці відносять спорудження їх до X-XII ст., коли треба було захищатись від набігів південних кочових племен (печеніги, половці та ін.), але швидше всього вони значно старші, якщо часу будівництва й істинного призначення їх ніхто в народі не пам’ятає. Характеристика їх з допомогою міфу і назва “Змієві вали” свідчать саме про це. Не виключено, що споруджено їх, як і Велику китайську стіну, в VI ст. до н. е. Часові параметри будівництва оборонних (фортифікаційних) укріплень у різних народів, як правило, збігаються. Не однакові лише форми й масштаби їх, що залежало від рівня цивілізованості будівників, їхніх технічних можливостей тощо.

Міфічна творчість за своїм змістовим наповненням не однорідна. Ближчі до нас за часом міфи поліфонічніші й багатші на інформаційні та художні реалії, в чому неважко помітити цілком очевидну еволюцію творчої свідомості людини, уявлень її про своє місце в житті, про етичну картину свого внутрішнього світу. “Молодший” міфічний епос заклав “перші підвалини моральних переконань народу, виражаючи у надприродних істотах... не лише релігійні, але й моральні ідеали добра і зла. Ось чому ці ідеали народного епосу – більше, ніж художні образи: це ряд сходинок народної свідомості на шляху до морального вдосконалення” [2, 28].

Згадуваний основний міф слов’янської системи про Змія має кілька явно молодших варіантів – “Кирило Кожум’яка” і “Про Іллю-шевця та Змія”. Вони виказують своє молодше походження і відомою топонімією (місцевість із назвою “Кожум’яки” існує в Києві донині), і зверненням міфотворців до образу письма як реалії, що виникла вже майже в історичні часи, але найголовніше – до трактування моральності не як стихії, а як справедливості, порядності в стосунках між добром і злом. Втіленням добра в цих міфах постає дочка князя чи царя, яку Змій узяв собі наложницею тільки тому, що володіє непереборною фізичною силою. Аморальність цього вчинку творцям міфів видавалась цілком

очевидною, і тому вони вирішили знайти йому протидію не в надприродних, а саме – в природних силах, тобто – в людині. Кирило чи Ілля-швець, що здолали Змія і звільнили від нього дівчину-бранку, символізують не стільки фізичну могутність, скільки моральність своїх вчинків. Міфотворці показали водночас, що шлях до морального зростання людини був завжди не простим; Кирило, наприклад, зважився на моральний вчинок лише після третього прохання; звертались до нього з проханням подолати Змія і найстарші, і молодші прохачі, але розчулився він лише тоді, коли до нього прийшли наймолодші – діти. *“Ті як почали просить, як стали навколішки та як заплакали, то і сам Кожум’яка не витерпів і заплакав: “Ну, – каже, – це ж уже для вас я роблю”* [14, 168]. Драматизм ситуації тут адекватний естетизму її; унаслідку маємо і переконливість майже реального сюжету і символічну узагальненість його.

Найчастіше моральні колізії ставали предметом творчості у міфах про представників загадкового потойбіччя – духів, що мешкають десь у руїнах і хащах, всіляких віщунів та інших “дітей пільми”. Творення міфів про них відноситься вже до періоду занепаду самої міфотворчості, до розпаду міфу на науку й фольклорну художню творчість, а серед витворів людської фантазії вони виявились чи не найбільш живучими й колоритними. Їх не змогли здолати ні християнська ідеологія, ні середньовічні вогнища, ні радянські атеїсти, що протягом сімдесяти років бачили в них лиш вияв темноти й людського невігластва. Тим часом їхня “темна” суть не завжди така однозначна. “Всупереч своїй демонологічній природі вони іноді допомагають добрим, бідним, скривдженим, чистим душею людям і помщаються скупим, ледачим, байдужим, тобто дотримуються певних принципів народної моралі” [23, 7]. Саме моральний, буттєвий аспект їхніх дій найчастіше був предметом роздумів старих літописців, а також критичних атак на них релігійних фанатиків і глашатаїв атеїзму. У “Повісті минулих літ” під 912 роком вперше згадується волхв-віщун, що напроочив князю Олегу смерть від його улюбленого коня. Оскільки це пророцтво збулося, літописець уникає прямого осуду його, безсторонньо показуючи перемогу віри в надприродну силу віщунів [1, 32]. Але пізніше, зокрема в одному із “слів” (творів) Іоанна Златоуста (XIV ст.) читаємо вже відверті докори християнам: *“Будучи християнами, ви упражняєтесь в коцунах эллинских и баснях жидовских, допускаете глумление на улицах и в беседах, верите в чары и волхвования...”* [4, 249]. В атеїстичній літературі радянських часів (XX ст.) уточнювалось: *“Волхвы – кудесники, колдуны, пророки у народов Древнего Востока и Древней Руси... Следы волхвования остались в народных суевериях (вера в колдовство, нечистую силу, приметы и т.д.)* [12, 52–53]. Отже, майже тисячоліття велася запекла боротьба з “дітьми пільми”, а вони продовжували жити. Причому на певному історичному етапі

набували навіть національних рис та особливостей, що надавало їм ще більшої живучості. Таке буває частіше з суто художніми витворами і лише в тому випадку, коли ці витвори в буквальному розумінні “переобтяжені” моральною проблематикою. Показові в цьому плані міфи-легенди про Долю, яка належить теж до надприродних, незбагнених для людини сил. “За зовнішністю своєю Доля уявляється то в образі жінки різного вигляду, то в образі незнайомця, панича, то в усьому цілковито схожою на опікувану нею людину... Подекуди на Україні Долю називають ще Таланом, і при цьому кажуть, що неодмінно в кожній людині є свій Талан” [2, 191–192]. Доля чи Талан постають у міфах добрими чи злими і найчастіше “прив’язуються” до сюжетів з родинного буття людини. Один із них переповіла мені колись моя мама, що не мала навіть початкової освіти, Килина Денисівна, а вона його чула від своїх батьків чи й дідів. Для себе я назвав цей міф “Про жито”. Після переказу його, ми обоє якусь мить мовчали і я відчув глибокий щем у душі, відчув незбагненну давність міфу і водночас – неперебутність його моральної сили. Йшлося там про звичай, який нібито нав’язаний був злою Долею нашим пращурам: сини, що досягали зрілості і вже одружилися, повинні були своїх батьків у якийсь спосіб зживати зі світу, бо ж, мовляв, його чекати природної смерті не дозволяли злидні, нездатність прогудувати зайвий рот у родині...

І вирішив один син порушити цей звичай. Він улаштував розкішний похорон, але поховав порожню труну, а для батька, якого було йому дуже жаль, бо він ніколи його не скривдив, збудував у хаті темник. Тільки одна щілина була в тому темнику, через яку син кожного дня подавав батькові краєць хліба та наперсток води.

Природа не на жарт розлютувалася. Протягом одного року морозом, градом та спекою намагалася винищити все живе на землі. Випадково вціліла лиш горстка людей на голій землі, чекаючи голодної смерті. Залишився живим і той син з молодою дружиною та батьком у темнику. Їхні харчі вже кінчалися і наступала глибока осінь...Одного разу батько проказав з темника до свого сина:

- Нам загрожує смерть...Вислухай мою останню пораду... Наша хата вшита житніми сніпками. Того року, коли ми її вшивали, був гарний урожай. І ми молотили свої снопи не дуже по-хазяйськи. В окремих колосках зерно таки залишилося. Треба розшити покрівлю, ще раз перемолотити кожен колосок і матимеш, що вкинути в землю. Жито можна сіяти навіть під сніг. Весною зазеленіє...

Син не тільки прислухався до науки батька, а й передав її всім односельцям. Вони теж перемолотили свої покрівлі і їхні городи навесні теж зазеленіли озиминою. Після довгих роздумів і вагань син признався односельцям: “Навчив мене цієї науки мій батько... Я прошу вас, люди: не зводьте зі світу своїх батьків...

Вони нас не тільки народжують, а й своїми порадами утримують на цьому світі”.

Довго мовчали люди та думали. Але глянули, що на їхніх городах дозріває буйне жито, вирішили назавжди відмовитись від звичаю зживати зі світу своїх батьків’.

Чому цей (як і подібні до нього) міф так міцно тримається в пам’яті людей (записаним він мені не стрічався)? Один із найвідоміших міфологів ХХ ст. Я. Голосовкер міг би відповісти так: бо цього хоче сама природа міфу. Уявний світ міфу, говорив учений, “обладає часто більшою життєвостю, ніж світ фізически даний, подобно тому, як герой иного роману буває для нас більш життєвим і історически конкретним, ніж інше, когдато живше, історическе лице... Об’єкт міфу не є тільки “вигадка”... в об’єкті міфу закладений дійсний реальний об’єкт” [5, 13]. У міфі “Про жито” все (крім звичаю, нав’язаного злою Долею) видається реальністю. Але реальністю, звичайною, символічною, тобто – поетичною, внаслідок чого вона й здатна вкрити в пам’ять навіть найменш освічених людей. Крім того, мені здалося, що символіка цього міфу дуже відчутно “українізувалася”, тобто, в ній проглядають реалії, характерні для нашої ментальності: обов’язково знайти якусь можливість перебороти злу Долю. Хтось уже в ХХ столітті сказав, що українці здатні порозумітися й об’єднатися для боротьби лише за якусь мить перед розстрілом. Міф “Про жито” підтверджує і цей парадокс: відчувши можливість голодної смерті, його герої усвідомили важливість ризикованого кроку свого односельця, пробачили йому цей крок і відмовились, отже, від звичаю лихої Долі. Це ще більше посприяло живучості міфу в людській пам’яті, бо зачіпало моральний аспект буття.

На якомусь етапі цього буття (у найновіших міфах саме нашого народу) зла Доля, злі Сили стали активно набувати персоніфікованого вигляду, породивши цілу зграю сатанинського племені – чорти, відьми, домовики, демони, русалки, упирі та ін. Чи не найбільш “українізованим” серед них постає бісівське й відьомське зілля, яке в своїй персоніфікації досягло, сказати б, ідеалу: чорти та відьми з якогось часу в Україні пов’язувались із конкретними чоловіком та жінкою чи й з усією їхньою ріднею.

У міфічній ієрархії твори цієї тематики прийнято розглядати в самому кінці міфологічного етапу творчої цивілізації людства саме через їхню молодість, а з іншого боку – у зв’язку із встановленою традицією. Міфолог нового (навіть – постнового, тобто – постмодерного) часу К. Леві-Строс приписує її антропологам, які, мовляв, запропонували вивчати “спершу космологічні та космогонічні міфи, а згодом те, що можна розглядати як легендарну традицію

та родинні оповіді” [13, 351]. Хоч це, може, й полемічна думка, але в цій ієрархії “родинну оповідь” і “легендарну традицію” я пропоную поміняти місцями. Поняття “роду” та їхні оповіді за віком усе-таки старші від легенд. Творення оповідей уже фактично припинилося (розглянуті вище міфи “Кирило Кожум’яка” чи “Про жито” існують лише в пам’яті), а легендарні міфи про чортів і відьом продовжують творитися, оскільки не зникає загадковість людської психіки чи людської витривалості. Те, що відомий сучасний американець демонструє глядачам своє вміння розбити власним поглядом келих із шампанським чи здатність прожити понад дві доби в льодовому саркофазі, в минулому могло б трактуватися як вияв якоїсь чортівни чи відьмацтва, а нині сприймається у вигляді живої легенди, що твориться на наших очах...

Але повернемося до наших, національних чортів і відьом. Ще донедавна людська свідомість ними була заселена так густо, що в XIX ст. стала прориватися в професійну літературу та інші види мистецтв. Яскраве тому свідчення - Гоголівські “Вечори на хуторі...”, “Конотопська відьма” Г. Квітки-Основ’яненка, живописна демоніана М. Врубеля, деякі оповідання О. Стороженка й ін. Навіть початки модернізму (кінець XIX ст.) асоціативно “зачепили” бісівські мотиви (“віра в чорта, віра в чудеса” у Франковому “Зів’ялому листі”), а постмодерна епоха народила цілий напрям у прозі, що іменується міфологічним, химерним, одне слово – демонологічним напрямом (зарубіжні письменники – Г.Маркес, Ч.Айтматов та ін., вітчизняні – В. Земляк, Р. Іваничук, В. Шевчук та ін.). Інтерес до “темних сил”, отже, не зникає, а самі вони живуть своїм життям, бо кінця міфотворчості (у певному розумінні) не видно. Цитований К. Леві-Строс підкреслює, що писана і переписана історія людства не є якимось відокремленням у людській свідомості, а саме – “продовженням міфології” [13, 353].

Коли я кажу про молодість демонологічних міфів, то не забуваю, звичайно, що в новій ері з ними стрічаємось ще в “Золотому вісліюку” Л. Апулея (II ст. н. е.). Але найбільше їх народилось у часи Середньовіччя й пізніше. Відоме “полювання на відьом” постало саме в ці часи. Згодом чорти з відьмами розселилися в кожному етнічному середовищі, живучи й помираючи, як звичайні люди, але, крім того, вони здатні перетворюватися на інших живих істот. “Наш” чорт міг перетворюватися на козеня, коня чи чорного півня, шотландська й італійська відьми “обертались на кішок... фламандки – на собак, кішок, ворон і сорок, сицилійки – на жаб” [17, 36; 50] та ін.

У художніх творах (наприклад, у “Ночі перед різдвом” М. Гоголя) чорт із відьмою поєднуються в одних сюжетах. А в міфах вони діють переважно одинаками. Споріднює їх лише те, що всі вони – породження християнської доби. Чорт (синоніми – диявол, дідько, сатана, лихий, куций та ін.) – головна

конфліктна сила християнського вірування. Тому достатньо чорта (та й відьму) перехрестити, як вони зникають чи стають цілком підвладними людині. Звідси прислів'я на зразок: “Боїться як чорт ладану”. Зовні чорти однакові у творах усіх (принаймні – європейських) народів: рогаті, волохаті, хвостаті, з копитами чи ратицями на ногах... Внутрішньо ж вони або всемогутні (здатні збудувати для себе підводні палаци чи, як у згадуваному творі М. Гоголя, здолати протягом однієї ночі відстань від Диканьки до Петербурга й назад), або слабосилі й дурникуваті. В українських міфах чорта “обдурює наймит, б'є мірошник, обманює жінка. Чорт не може відгадати, на чому їде селянин, якщо він виїжджає на поле верхи на жінці...” [17, 32] Натомість відьма значно кмітливіша, хитріша і злостивіша. Вона, бува, й чортові роги скручує. Запідозрюваних у відьмацтві жінок (переважно в Західній Європі) спалювали ще й у першій половині XIX ст., а в Україні їх переважно купали (як у “Конотопській відьмі” Г.Квітки-Основ'яненка), катували й калічили, особливо, коли ті оберталися в якихось тварин, звірів. В одному з міфів парубки розірвали відьмі рот, коли вона сучкою вертілася біля їхніх ніг. Наступного дня всі в селі дізналися, що криворотюю стала одна баба, про яку лиш подейкували, що вона – відьма.

Для захисту від відьом народна уява витворила безліч різних засобів чи прийомів. Один із них пов'язаний із наукою чисел. “Ішла я з матір'ю, - йдеться в одній з оповідей. – Собака біла, а очі червоні, сиділа під тином. Може б, вона матір заняла, так вони ідуть та просять: “Не займай, я тобі нічого не заподіяла”. А я в матері – сьома, так мене не займе. Першого, сьомого і мизинка – не займа” [17, 57].

Деякі дослідники досі зараховують оповіді про відьом та чортів до фольклорних, а не міфологічних, творів. У радянському мистецтвознавстві, яке до міфів (це, мовляв, вигадка) ставилося з відвертою опозиційністю, їх називали навіть не міфами, а легендами. У кращому разі до них ставилися як до “уламків міфологічного мислення” [8, 12], що залишилися у фольклорі. Справа тут не в термінології, а в... ідеології. Якщо триматися за назву “міф” як вигадку, тоді доведеться вигадками називати всю безліч опусів про радянського вождя Леніна та про Жовтень (“Ленінська правда”, “Ленін на поліссі”, “Комісар на золотому коні” й ін.); якщо ж назвати все це фольклорними легендами, то знайдеться хтось такий, що в них і повірить. Адже фольклор правдивіший за міфи...

Підстав для таких міркувань немає: фольклор твориться на суто мистецьких (символічних) уявленнях людини, а в міфах обов'язково присутнє раціо, спроба, як говорилося вище, “науково” пояснити те чи інше явище. Людина помічала, що в природі відбуваються певні зміни в рослинному і тваринному світі. Невміння пояснити такі трансформації змушувало шукати причину їх у

диявольських і відьмацьких перетвореннях. Крім того, тривалим було уявлення про дуалістичне існування тіла й душі, внаслідок чого “перетвореним” чортам і відьмам приписувались надзвичайні можливості, здібності. Зникла, наприклад, зірка з неба, отже вкрав її чорт чи відьма. Таке “наукове” пояснення внутрішньо заспокоювало людину, а водночас – привносило в те заспокоєння елемент художньої бентеги, переживань і загадкової краси. Ще б пак: дістати з неба зірку – хіба це не красиво? У народних піснях пізнішого походження діставання парубками для своїх наречених миготливих зірок – один із найдавніших і найпрекрасніших образів. Конкурують із ними й інші художні ідіоми космогонічного характеру – “неба прихилити”, “сонцем зігріти” й ін. Належать вони фольклору, але коріння їхнє в міфах. Потрібні були роки й тисячоліття, щоб міфотворчість переросла у творчість фольклорну. Сталося це тоді, коли наука цілком відкололася від міфів і пішла своїм (понятійним) шляхом розвитку, а художній елемент міфів став базою для творення мистецтва як естетичної форми людської діяльності. Першим її етапом після міфотворчості судилося бути фольклору – колективній народній творчості.

Зі зникненням міфу як науково-художнього жанру традиція міфотворчості, звичайно, не обірвалася. Творення міфів (точніше – псевдоміфів) про згадувані *ковчег* чи *НЛО* – яскраве тому підтвердження. Такі псевдоміфи в принципі нейтральні, незлостиві, але суттєво, що творяться вже на наших очах і відверто тенденційні. Виникнення їх може виявлятися навіть вигідним і необхідним, зокрема – з ідеологічною метою в тоталітарних суспільствах. Найвідомішими в недавньому минулому були націонал-фашистські міфи про “тисячолітній рейх” (Німеччина), марксистсько-ленінські – про світле майбутнє – комунізм спочатку в окремо взятій країні (СРСР), а потім – і в усьому світі. У рамках таких міфів народжувались обслуговуючі, “дрібніші” за змістом міфи, на зразок міфу про художній метод есесерівських письменників – соціалістичний реалізм. В дусі цього соцреалізму творилися штучно-художні міфи, якими утверджувалась головна атрибутика міфічних режимів – геніальність їхніх вождів, вершинна досконалість встановленої ними влади тощо. У міфі “Про щастя”, наприклад, зроблено спробу міфологізувати “радянську владу”, за якої, мовляв, люди стали заможними і вкрай щасливими. У минулому, читаємо в одному з таких псевдоміфів, існувала легенда про невеликий отвір в одній із вершин Карпатських гір (Чорній чи Говерлі), знайшовши який, потрапляєш у тунель, що виведе тебе в щасливу країну. У такий тунель удалося нібито потрапити якомусь Івану, котрий і побачив, вийшовши з тунелю, справжній рай на землі. Він запитав стрічного чоловіка, що виявився його колишнім сусідом:

- А яка тепер влада в селі, що селяни живуть так заможно?
- Радянська влада, - відказав чоловік” [8, 342].

Чого тут більше: наївності, спекуляції, ідеологічного замовлення? Всього є потроху, крім зв'язку зі справжніми міфами як першопочатками літератури. Псевдорезими, псевдопогляди породжують і псевдоміфи. Так, мабуть, буде завжди, що підтверджував, зокрема, цитований уже К. Леві-Строс, коли говорив про історію як продовження міфотворчості. Слід сказати, що деякі дослідники намагаються пояснити і літературну творчість як продовження міфотворчості. Якщо це робиться для з'ясування зв'язків міфу з професійною літературою (існує в такому випадку сформована ще в XIX ст. міфологічна літературознавча методологія), то нічого крамольного тут немає: наприклад, народні й особливо – біблійні міфи стали основою для створення визначних шедеврів не тільки літератури, а й живопису, скульптури, кіномистецтва... Міф у них – складова частина метафоризації художнього мислення, і пояснення його – безпосереднє завдання відповідних фахівців. Я вже говорив про “художніх міфологів” М. Гоголя з його “Вечорами...”, Г. Квітку-Основ'яненка з його “Конотопською відьмою” й ін. Можна згадати ще й “Божественну комедію” Данте, “Фауста” Гете, “Енеїду” Котляревського, “Марію” Шевченка, “Звенигору” Довженка і, скажімо, “Плаху” Айтматова. Без аналізу міфологічного підґрунтя в цих творах ніяке мистецтвознавство неможливе. Інша річ, коли всю творчість одного якогось автора намагаються вбрати в міфологічне прокрустове ложе. Методика при цьому “позичається”, наприклад, у згаданого К. Леві-Строса, котрий досліджував міфи й культуру кам'яного віку аборигенів сельви Амазонки. У наслідку маємо, зокрема, монографію Г. Грабовича “Шевченко – поет-міфотворець” (друге видання праці вийшло з назвою “Поет як міфотворець”), де українського генія загнано в добу амазонського дикунства, змушено творити печерні міфи, котрі, “як відомо кожній освіченій людині... були витвором суто колективним” [19, 47]. З іншого боку, структурно-антропологічний підхід до міфу, яким оперує К. Леві-Строс, ніяк не може бути застосований до аналізу “чистої” літературної творчості, оскільки в такому випадку слід забути про двовекторність міфотворення і цілком ототожнити міф із поезією. Г. Грабович тим часом наполягає: “Поетичний світ Шевченка винятково відповідає означеній моделі... Міфологічне мислення Шевченка не обмежується тільки віршами на “історичну” тему, воно виявляється в його поезії загалом. Усі твори, які традиційно називаються “соціальними”, “суспільно-побутовими”, “ідеологічними” чи “політичними”, а також фантастичні або “баладні”, різною мірою, з різних формальних чи оповідних точок зору містять аналогічні структури міфу” [7, 65].

Авторка “Шевченкового міфа України” О. Забужко йде значно далі такого тлумачення поезії Кобзаря. Зсилаючись у своєму розумінні міфу не на К. Леві-Строса, а на бельгійського філософа Дені де Ружмона (міф – це символічна історія, що є знаменником... більш або менш аналогічних ситуацій... міф

виражає правила поведінки даної соціальної чи релігійної групи), вона поширює свої візії не тільки на поезію, а на все життя і творчість Шевченка, котрий, мовляв, витворив “авторський міф” України, подібно до того, як це зробили в своїх літературах Данте, Шекспір, Сервантес, Гете, Міцкевич, Достоевський... У часи найбільшої (і зовнішньої, і внутрішньої) загрози своїм націям вони піднялися в художньому мисленні на рівень наднаціоналів (космополітів) і в такий спосіб сягнули висот творчості безіменних міфотворців, врятувавши водночас свої нації від загибелі. Шевченкові в цьому ряду ніяк не тісно, бо його “Кобзар” виконав у своїй літературі таку ж космополітичну роль міфу, як “Божественна комедія” в італійській, “Дон Кіхот” в іспанській, “Фауст” у німецькій та ін. [9, 25] Один із науковців називає таке трактування Шевченка “культурним імперіалізмом постмодерного зразка”; до Грабовича й Забужко, пише він, “так відверто фальсифікувати Шевченка відважувались лише радянські дослідники” [11, 86]. Я вже говорив про радянську міфотворчість у царині суспільній; виявляється (ще раз повторю), вона може розвиватись і в літературознавстві. Ґрунт для цього знайти неважко: замість інтерпретації власне художнього тексту треба всього лише підігнати під той текст якусь схему (у нашому випадку схему Леві-Строса чи Ружмона). “Вигідність” міфу при цьому очевидна: через свою давність він не здатен себе оборонити...

Класичний міф має своє чітко означене обличчя. Словесних визначень його маємо стільки, скільки існує дослідників-міфологів. Але всі вони в своїх судженнях мають спільне: міф для них – синтез раціонального й чуттєвого начал людської субстанції. Якщо цю схему перенести на власне художню творчість, то мимоволі стаєш фальсифікатором. Художня творчість – найбільш вільна форма образного осмислення світу. Будь-яка схематизація їй протипоказана, що виявилось уже на фольклорному етапі її розвитку. Деякі вчені не вважають фольклор літературою, бо це, мовляв, не вкладається в поняття “література”, яке вперше вжив Ціцерон; література, за його уявленням, має бути писана буквами. Догматизувати таке визначення можуть лише окремі літературні критики, але ніхто з них не зможе довести, що поняття “література” не зазнало еволюції. Уже в ренесансі і ближчі до нас часи воно стало синонімом “словесної художньої творчості”. Романтики на рубежі XVIII-XIX ст. застосували це поняття і до фольклору, тим самим розширивши межі літературної історії. Резонність цього відкриття філософськи цілком виправдана, оскільки поглиблює вік духовної людини і підводить під професійну літературну творчість тривкий художній фундамент. Для України його значущість має особливу вартість: вона літературно подорослішала одразу на тисячу чи й більше літ. Письмо ж бо (в його сучасному вигляді й розумінні) з’явилося в нас у X ст., а окремі зразки народної творчості, як показують дослідження, відносяться до перших століть християнської ери.

ПРИМІТКИ

¹ Подібний звичай у японців, наприклад, зберігся аж до “цивілізованого” XIX століття, про що розповів свого часу їхній кінофільм “Шлях на Фудзіяму”.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Боровский Я. Мифологический мир древних киевлян. – К., 1982.
2. Булашев Г. Український народ у своїх легендах, релігійних поглядах та віруваннях. – К., 1992.
3. Воронцов А. Пыль и камень // Наш современник. – 2001. – № 5.
4. Гальковский Н. Борьба христианства с остатками язычества в древней Руси: В 2 т. – Т. 2. – М., 1913.
5. Голосовкер Я. Логика мифа. – М., 1987.
6. Гончар О. Твори: В 6 т. – Т. 4. – К., 1978.
7. Грабович Г. Поет як міфотворець. – К., 1998.
8. Дей О. Легенди та перекази // Легенди та перекази. – К., 1985.
9. Забужко О. Шевченків міф України. – К., 2001.
10. Знойко О. Міфи Київської землі та події стародавні. – К., 1989.
11. Іванишин П. Вульгарний “неоміфологізм”: від інтерпретації до фальсифікації Т. Шевченка. – Дрогобич, 2001.
12. Карманный словарь атеиста. – М., 1987.
13. Леві-Стросс К. Міф та значення // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. – Львів, 1996.
14. Легенди та перекази. – К., 1985.
15. Лосев А. Миф. Число. Сущность. – М., 1994.
16. Мелетинский Е. Поэтика мифа. – М., 1976.
17. Милорадович В. Українська відьма. – К., 1993.
18. Миф – Фольклор – Литература. – Ленинград, 1978.
19. Мишанич М., Мишанич С. Міф, міфологія, міфологізм, міфокритика... – Донецьк, 2002.
20. Повесть минулих літ. Літопис. Переклад Віктора Близнеця. – К., 1982.
21. Попович М. Нарис історії культури України. – К., 2001.
22. Современное зарубежное литературоведение. – М., 1999.
23. Таланчук О. Дорогий читачу! // Милорадович В. Українська відьма. – К., 1993.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Насірко Михайло Кузьмович – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри теорії літератури та компаративістики Київського національного університету ім Т.Шевченка, член Національної Спільки письменників України, лауреат Національної премії України імені Тараса Шевченка.

Наукові інтереси: історія українського літературознавства, природа українського романтизму.

Стаття надійшла до редакції 17.1.03.

МОДЕРНІ ВАРІАЦІЇ ГРИ ТІЛА Й МОВИ ДУШІ У ПОВІСТІ «БЛИСКАВИЦІ» МИХАЙЛА ЯЦКІВА

Лілія ОЖОГАН (Кіровоград)

У статті розглядаються морально-філософські проблеми повісті, розкриваються особливості конфлікту твору.

The main philosophical-moral-points of Mikhailo Yatskivrs story are investigated in the article. The problematic peculiarities are also revealed.

Михайло Яцків належав до того бунтівного покоління митців, яке на початку ХХ століття сміливо виступило супроти нормативності в естетиці та раціоналістичної регламентації в мистецтві й, пристрасно обстоюючи ідеал Краси та Свободи, торувало нові шляхи в українській літературі. Як наголошував один із його однодумців і товаришів по угрупованню «Молода Муза» Остап Луцький: «Воля і свобода в змісті і формі, але все щирість і тепло сердечне і зрозумінне всіх ніжностей в почуваннях людських і в найсубтельніших тонах природи – ось і вся девіза молодого літературного тону» [5]. Звичайно, задекларовані ідеї не завжди збігалися з художньою практикою. Молодомузівці так і не зуміли вивільнитися від народницьких традицій. Не був винятком і Михайло Яцків. За спостереженнями сучасної дослідниці Соломії Павличко, він «завжди мав нібито два обличчя: модерне і народницьке, символічно-поетичне і реалістичне» [6, 126]. Однак, доречно зауважити, що у випадку з Яцківим мову варто вести про двоїстість, а не роздвоєння митця, адже останнє руйнівню діє на талант і спричиняє його загибель, водночас як перше надає більшій виразності його суто національним рисам. Загалом же двоїстість – це прикметна ознака не тільки окремого українського письменника-модерніста, а й усього раннього модернізму – і в цьому вбачаємо не ущербність його, а оригінальність і своєрідність.

В українській белетристиці початку ХХ ст. Михайло Яцків утверджував символістський напрям. Автор збірок «В царстві сатани» (1900 р.), «Душі кланяються» (1905 р.), «Казка про перстень» (1907 р.), «Чорні крила» (1909 р.) та ін. постане перед читачем як митець, наділений особливим даром «прозорити» у предметах, явищах приховану сутність. Туга за красою поривала письменника за межі світу феноменального до трансцендентного. Звідси – загадковість, непрозорість, туманність багатьох образів прози Яцківа. Натомість чи не найбільшою загадкою була у творчості письменника Людина. Прагнучи розкрити її сутність, автор занурюється у сфери підсвідомого, інстинктивного, ірраціонального й пропонує читачеві увійти разом з ним у підпільні лабіринти

її душі, красивої й огидної, відразливої і привабливої. Прикметно, що в пізнанні людини, змальованої письменником, розум часто виявляється безпорадним, відтак лише інтуїція здатна привідкрити її таїну.

Загадковість, містичність творів М. Яцківа, побудованих здебільшого на несподіваній комбінації дуже високого і дуже низького в житті, викличе неоднозначні відгуки з боку тогочасних критиків. Розходження в оцінках увиразнювало протистояння двох генерацій – молодшої і старшої в українській літературі. Якщо Микола Євшан із захопленням і подивом відгукувався про багатство творчості Яцківа й «множество світів, в котрі він однаково уміє увійти та відчутти їх, найти джерело поезії», зазначаючи при цьому: «З найвищих верховин, де почуваємо себе братами орлів, скине нас у прірву, де дійсність, наче молотом, ударить в голову. А часом просто сховається сам в себе, і ніхто не збагне його душі. Тоді пише таємні знаки...» [1, 171], то Сергій Єфремов твердив: «Сильний талант, але викривлений до тієї останньої міри, що вже, здається, сторінки цілої не може написати по ширості, не підсовуючи під відомі слова якое інше розуміння і в цьому напруженні ховаючи те, що в ньому живе позитивне» [2, 557]. Попри різне сприйняття обома критиками прози модерніста, вони були одностайними у визнанні обдарованості митця і його літературного хисту. Зауважимо, що коли згадувана М. Євшаном схильність М. Яцківа до тайнопису драгувала С. Єфремова, то вже наступні покоління літературознавців вона ймовірно відлякувала. Отож, і досі белетристика митця залишається непрочитаною вітчизняною критикою. На сьогодні актуальним є твердження Богдана Рубчака, що «Михайло Яцків – це абсолютно недосліджене, але прецікаве явище української прози» [8, 36].

На виробленні особливого й неповторного стилю письменника-модерніста позначився вплив передусім європейського символізму. Із творчістю багатьох його представників – Поля Верлена, Моріса Метерлінка, Генріха Ібсена, Генріха Гауптмана, Фрідріха Ніцше та ін. – молодомузівці були чудово обізнані. Відома їх залюбленість у поезію Шарля Бодлера. Яцків навіть здійснив переклад рідною мовою деяких віршів у прозі французького символіста. То ж і не дивно, що у творчості талановитого молодомузівця постійно відлунюють бодлерівські мотиви, ідеї, простежуються бодлерівські художні прийоми. Зокрема, це стосується поєднання символістських і натуралістичних стихій. На цю рису українського модерніста неодноразово вказували критики. Як зауважує сучасний літературознавець Микола Ільницький: «У творах М. Яцківа помітне прагнення поєднати натуралізм і символізм, ліризм і сарказм» [3, 19].

Окреслені дослідником стильові ознаки прози письменника яскраво простежуються у повісті «Блискавиці», що вийшла друком на сторінках журналу «Літературно-науковий вісник» 1912 року. У творі знайшли своє

відбиття духовні шукання тогочасної доби, зіткнення різних філософських ідей. «Блискавицями» автор прилучається в обговорення проблем статі, тіла, сексу, навколо яких в українському суспільстві доби раннього модернізму точилися пристрасні дискусії. Тон їм задавали молоді літератори, особливо ж Володимир Винниченко. Прикметно, що на час появи повісті М. Яцківа протест супроти табу в мистецтві на еротіку, тіло набув масового характеру. Недаремно відомий критик Микола Сріблянський зауважить в одному з номерів часопису «Українська хага» за 1911 рік, що «... всі вкупі молоді письменники пішли в бій з аскетизмом, цеб-то обмеженістю думки й чуття, на всіх царинах українства» [10, 185].

За основу сюжету повісті «Блискавиці» взято історію стосунків митця з жінками. В образі героя твору, Юра Криси, проступають риси кіркегорівського естета-спокусника, шопенгауерівського генія, ніцшеанського Заратустри а також ліричного героя одного з молодомузівців – Василя Пачовського. І вкупі ці риси вимальовують яскравий тип українського митця-модерніста. Висловимо припущення, що образ Юра Криси був списаний автором із себе та своїх однодумців по перу. Адже відоме ніцшеанство молодомузівців, їхній естетизм, що поєднувався з патріотизмом, артистизм та ін. Цікавими видаються міркування «хатянина» Миколи Сріблянського щодо «Блискавиць». Критик писатиме про «розкішну повість»: «М. Яцків чудово розуміє і знає душу українського нігіліста і малює остільки майстерно, що його психопатологічна аналіза являється видатною роботою над «разоблаченнями» сучасної інтелігентної душі» [9, 105]. Твердження Сріблянського про твір загалом слушне, хоча певне заперечення викликає характеристика героя як нігіліста. Позаяк нігілізм – це відсутність будь-якої віри в будь-що і справжня його сутність – це тотальне знецінення світу і життя, то Юр Криси аж ніяк не підпадає під визначення критика. То чи вірить герой Яцківа? З позицій християнства він – безбожник. Криси заперечує ідею Бога як вищої надприродної сили, під владою якої перебуває все живе. Він уважає її шкідливою, бо саме вона робить людину слабкою, покірною. Впадає у вічі суголосність поглядів героя «Блискавиць» із поглядами німецького філософа Фрідріха Ніцше, котрий уважав християнство основною причиною занепаду людського духу. Обстоюючи ідею цінності людини, Юр Криси визнає Богом душу особистості, котра розкриває свій безконечний зміст. Відтак, він проголошує: «Бог – се моя душа, пекло – моя самота...» [12, 494]. У «Блискавицях» вибудована модель обезбоженого світу, де роль деміурга перебирає на себе поет. Окрім людини, Криси вірить у життя, поняття якого тлумачиться ним по-різному – «життя-таїна», «життя-творчість», «життя-комедія». Кожне із визначень знайде в повісті своє віддзеркалення в стосунках героя з жінками.

В особі Юра Криса автор змальовує творчу індивідуальність, у вдачі якої гармонійно поєднані діонісійське й аполонівське начала – чуттєве й розсудкове, емоційне й раціональне, інстинктивне й свідоме. Недаремно в самохарактеристиці героя постійно вживається як одне ціле поняття «поет і природник». «Все і всюди нас двох: поет і природник» [12, 489], – стверджує Крис. Артистичний хист і дар психолога відкривають перед героєм Яцківа безмежні можливості в пізнанні реального й трансцендентного, зовнішнього й внутрішнього світів. Про свою особливу здатність проникати в найпотаємніші людські думки та почуття Юр Криса говорить: «Я розумію й відчуваю у людей кождий найлегший відрух на дні душі...» [12, 441]. Свідомість власної винятковості пробуджує у поета почуття вищості, обраності. Індивідуальні риси героя повісті поєднанні водночас із його родовими ознаками. Я «син природи і поневоленого народу, який мовчить і смутну думу думає...» [12, 440], – зазначає він. Виходець із селянства, модерний українець Яцківа сприймає місто як чужий і ворожий простір. У тій «підлії тюрмі міських мертвих мурів» його творчий дух скутий і пригнічений. І лише «серед люду і серед природи» поета «не давить... тягар самоти». Там він черпає своє творче натхнення і відроджується до життя.

Культуротворча роль особистості протиставляється у творі Михайла Яцківа антикультурному філістерському міщанству. Поетові незатишно у світі буденності, метушні, дріб'язковості людських бажань. Він гостро відчуває свою відокремленість, відчуженість. Душа митця перейнята безмежною тугою «за іншим світом і кращою людиною», «за таємним сонцем». Назви його музичного і поетичного творів – «Світло серед темряви», «Зойк в пустині» – увиразнюють самотність героя і вказують на протистояння «Я – Інші». «Кращу людину» герой намагається знайти з поміж жінок. Натомість його пошуки завершуються невдачею, адже конфлікт «творча особистість – філістерський загаль» втілюється у повісті «Блискавиці» у протиставленні статей.

Жінка для Юра Криса, який має дружину, сім'ю, – це передовсім матеріал для студій, досліджень. І в цьому його позиція сходиться з позицією героя-оповідача «Щоденника спокусника» Серена Кіркегора. Як наголошуватиме персонаж твору датського мислителя: «Жінка завжди була і залишається для мене невичерпним матеріалом для розмислів, вічним джерелом спостережень і висновків. Людина, яка не відчуває потреби у вивченні жіночої природи, може бути, на мою думку, ким завгодно, тільки не естетом» [4, 203]. Справжній естет, герой Яцківа виявляє щирий інтерес до жінки. Він свідомий її особливої ролі в соціумі, природі, культурі та переконаний, що є «далекий світ в життю і в штуці, в який можна входити лише з жінчиною...» [12, 424]. Загадковість фемінного сприймається ним як таїна життя і мистецтва. Прикметно, що Юр

Криса дивиться на жінку як матеріал ще й в іншому значенні. «Женщина – се глина, віск, – твердить він. – В руках справжнього митця можна виліпити з неї що хто забажає» [12, 489]. Однак саме в цьому значенні жінка його не цікавить. Проповідник філософії індивідуалізму, він переконаний, що «людина, сотворена під його впливом і силою, не представляла би для нього вартості» [12, 489]. Натомість героя повісті цікавить вільна особистість, яка могла б стати товаришкою митцю. Загалом поет і природник поділяє жінок на три типи – «цвіт, музика і груба кість». Якщо перші два рідкісні, то останній, на його думку, «найчисленніший і найбільше осоружний». Пошуки «цвіту» та «музики» приводять Юра Криса до знайомства із маніпулянткою-єврейкою Альвою Серпенс та студенткою-гуцулкою Ольгою. У стосунках з ними герой виступає естетом-імморалістом і психоаналітиком. Упадає у вічі, що в змалюванні сцен зустрічей, спілкування поета й природника із жінками автор по суті розігрує в ролях філософами Артура Шопенгауера, Серена Кіркегора, Фрідріха Ніцше, Зигмунта Фрейда.

Герой-індивідуаліст Яцківа у стосунках чоловіка й жінки обстоє ідею свободи. Поет виокремлює себе від самців, які прагнуть володіти тілом. У розмові з Альвою Юр твердить: «кожда річ має свою індивідуальну характеристику, і се цікавить мене, але ніколи не міг би я увияти собі якої-небудь людини як свою приватну власність» [12, 441]. Модерний чоловік Юр Криса цікавиться «ною» жінкою. Маніпулянтка Альва та студентка Ольга привертають його увагу саме як емансипантки. Від першого знайомства він прагне проникнути в потаємні сфери жіночої психіки. Зустрічаючись з Альвою та Ольгою, поет і природник проводить психоаналітичні сеанси з ними. Він прискіпливо вдивляється в їхню зовнішність, пильно спостерігає за їхніми манерами, вслухається в інтонації. У спілкуванні з ними намагається встановити товариські стосунки й викликати на довірливі розмови. Загалом можна помітити, що герой повісті та її автор чудово обізнані з основними принципами й методами психоаналізу З. Фрейда. Повість «Блискавиці» по суті є художньою ілюстрацією вчення австрійського психоаналітика. Твір Яцківа цілком претендував на експеримент у галузі психологізму. На прикладі своїх героїв письменник розкриває роль підсвідомого, сексуальних потягів у житті людини і, зокрема, митця.

Історія стосунків Юра Криса та Альви Серпенс відкриває перед нами хворобливий жіночий світ притлумлених сексуально-еротичних бажань. Познайомившись із маніпулянткою, поет звертає увагу на її загадкову поведінку. Під час розмов вона обриває фрази, «перестрибує» від однієї теми до іншої, постійно говорить про самогубство, її погляд дуже мінливий – то полохливий, то хитрий, то холодний. Відтак Юр трактує її як жінку-таємницю. Загадковість

її нестримно вабить його й пробуджує сексуальний потяг до неї. Відгадка ж цієї дівчини крилася у тілі. Саме репресією сексуального почуття і спричинена була та маніакальна зосередженість Альви на смерті. Цим пояснюється її інфантильність та неврози. І лише коли сексуальне почуття буде задоволене, то тоді з'явиться у неї бажання жити. Після фізичного зближення з Юром вона напише у своєму останньому листі до нього: «... а все ж жити буду, а може й хочу!?!» [12, 488].

Історія стосунків Юра Крися із студенткою Ольгою відкриває тип жінки-вампа. Ця дівчина несе в собі демонічне начало. Особливо вражаючим постає її портрет, вималований уявою поета: «Ішла до него гола, ширша в плечах, ніж в бедрах, з маскою усміхненого черепа на лиці, з кровопийними устами, розхилувала рамена, як вампір крила, й обіймала ними весь світ, як жрекиня полового розпусу» [12, 480]. У такому трактування жінки досить відчутний перегук із польським модерністом Станіславом Пшибишевським, у творчості якого жінка поставала «демоном смерті, безумства, розпутства, одержимості, злочину, нічного жаху і страху привидів» [7, 179].

Як бачимо, емансипований тип жінки, змальований у повісті «Блискавиці» Михайла Яцківа в образах Альви та Ольги позначений хворобливістю й неприродністю. Природним для обох цих героїнь виявляється функціонування як речі. За оцінкою героя твору, це емансипантки, що «мандрують з рук до рук, як гріш, як ярмарочна худобина, як всяка приватна власність. Прикметно, що Ольга й Альва позбавлені інтелектуальної глибини. Вони здатні лише «мавпувати» чужі думки. Ці образи немовби ілюструють твердження німецького філософа Артура Шопенгауера, який указував, що жінка «наділена від природи не силою, а хитрістю», а притаманні їй риси вдачі – це «мавпування й кокетство». Характерна символізація цих жіночих постатей, до якої вдається Юр Крися. Символ Ольги – «в зложенню чорного мотиля і порохнявого яблучка», а знаком Альви є поєднання риби й вужа.

Привертає до себе увагу епізодичний персонаж повісті – дружина поета Льота. Саме в ній бачимо модерний тип жінки. Це самодостатня індивідуальність, яка виокремлюється аристократизмом. Вона не відмовляється від традиційної функції жінки – бути матір'ю, дружиною. У повісті Льота постає справжньою охоронницею сім'ї. І водночас вона є носієм «нової» моралі. Льота цінує суверенність чоловіка. На відміну від Альви та Ольги, вона не зазіхає на свободу Юра й не прагне привласнити його. На думку поета, у Льоти «більша душа, ніж тіло». Вона і являє собою згадуваний героєм тип жінки-музики.

Закономірно виникає питання: чому Юр Крися зраджує дружину? Відповідь варто шукати в чоловічому егоцентризмі та індивідуалізмі. Поет і природник

охоплений жагою бути «Я». Отже, і задоволення сексуального потягу до жінки означає для нього звільнення від неї. У Юра Криси надзвичайно загострене почуття свободи. Він обстоює право людини бути неповторною, вільною особистістю. Герой Яцківа – самітник, який близький до шопенгауєрівського генія. Як стверджував німецький філософ, чоловік-геній, маючи навіть найкращий характер, не виявляє «безмежної участі до друзів, сім'ї і громадськості», «інші властиво його ніколи не задовольняють, оскільки у них він не бачить схожих до себе» [11, 41]. Усамітнення для поета й природника Яцківа – це звільнення від усього буденного, а також від жінки. Самотність героя креативна, вона бажана, тож і не завдає страждання. Це той стан, коли ніхто й ніщо не відволікає митця від плідного життя в душі. Мотив самотності у творі екзистенційний за своїм змістом. Свідоме усамітнення героя утверджується як шлях істинного буття. Причина самотності – в постійному пошукові мети, в постійному самотворенні себе як особистості. Обране усамітнення веде до глибинного занурення у Всесвіт. Коли герой опиняється віч-на-віч зі світом, то світ відкриває йому свої таємниці. І тоді відбувається його самотворення – з'являється надлюдина – «блискавка з темної хмари, якою є людина» [Ф. Ніцше].

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Євшан М. Михайло Яцків // Євшан М. Критика: Літературознавство; Естетика. – К.: Основи, 1998. – С. 168 – 175.
2. Єфремов С. О. Історія українського письменства. – К.: Феміна, 1995. – 688 с.
3. Ільницький М. Михайло Яцків // Слово і час. – 1998. – № 9 – 10. – С. 17 – 20.
4. Киркегор С. Наслаждение и долг. – К.: Air Land, 1994. – 320 с.
5. Луцький О. «Молода Муза» // Діло. – 1907. – 17 листопада.
6. Павличко С.Д. Дискурс модернізму в українській літературі: Монографія. – К.: Либідь, 1997. – 360 с.
7. Пшибышевский Станислав. Путями души // Полное собр. соч. – М: Издание В.М.Саблина, 1910. – Т. 5.
8. Рубчак Богдан. Пробний лет (тло для книги) // Розсипані перли: Поети «Молодої Музи». – К.: Дніпро, 1991. – С. 18 – 41.
9. Сріблянський М. Літературна хвиля (Погляд на літературу українську за р. 1912) // Українська хата. – 1913. – № 2. – С. 101 – 106.
10. Сріблянський М. На сучасні теми з літературного життя на Україні за р. 1910 // Українська хата. – 1911. – № 3. – С. 170 – 186.
11. Шопенгауєр А. Афоризмы и максимы. – Л.: Изд во Ленинград. ун та, 1990. – 288 с.
12. Яцків М. Муза на чорному коні: Оповідання і новели. Повісті. Спогади і статті. – К.: Дніпро, 1989. – 846 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

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

Наукові інтереси: українська література кінця XIX – початку XX ст.

Стаття надійшла до редакції 16.1.03.

ОБРАЗ РАДЯНСЬКОЇ ТОТАЛІТАРНОЇ СИСТЕМИ ЯК ОБРАЗ ЗЛА В РОМАНІ ВАСИЛЯ БАРКИ “ЖОВТИЙ КНЯЗЬ”

(Один із аспектів аналізу гуманістичної змістовності
художнього твору)

Наталія ОСТАШКО (Кіровоград)

Досліджується образ більшовицької влади як образ Зла в романі Василя Барки “Жовтий князь”. Доводиться, що глибина й системність осмислення тоталітарної системи, поєднана з високим гуманістичним пафосом, є потужним джерелом художньої енергії твору.

Bolshevism as the depiction of the Evil from the novel “The Yellow Prince” by Vasyl Barka is researched. An attempt to prove the following thesis has been made - if to analyze and interpret the following phenomenon systematically, it could be treated, taken together with lofty humanistic pathos, as the powerful source of 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”. Але центральною опозицією роману є опозиція “людина – влада”. Вважаємо, що через аналіз цієї опозиції можна не тільки розкрити гуманістичний потенціал роману, а й зрозуміти, як цей потенціал генерує художню енергію.

“Людина” у названій головній опозиційній парі – це українське селянство в період голодомору 1932–1933 років. Другою складовою опозиції є образ влади, образ Зла. За словами М. Солодкої, це Зло є абсолютним: “Головний трагічний конфлікт – в протистоянні Добра й Зла. Зло це підняте до образу біблейського диявола – як абсолютне втілення зла” [18, 11]. Це Зло – образ радянської тоталітарної системи.

Протягом останніх десяти років проблема тоталітаризму та опозиції “влада – автор” є об’єктом пильного дослідження літературознавців саме через вивчення літературної спадщини письменників, що жили та працювали за умов тоталітарного режиму [3]. Одна з перших спроб визначити деякі спільні риси тоталітарної культури та естетики соцреалізму була здійснена С. Добренком [9]. Слід відзначити статтю С.Грабовського, який стверджував, досліджуючи зазначену проблему, що авторитарні системи не можуть знищити основних умов, які породжують прагнення до свободи [7]. В. Гребньова, досліджуючи

творчість Довженка періоду війни, приділила чималу увагу аналізу проблеми “Митець і тоталітаризм” [8].

У контексті трагічної літератури ХХ століття **анти тоталітарна література** утворює цілісний художній ряд, що єднає твори письменників різних країн. У світовій літературі найбільш відомими творами цього жанру є роман-антиутопія “Мы” Євгена Зам’ятіна, в якому автор зобразив гротескну модель устрою тоталітарного суспільства. У визначній сатирі Джорджа Оруела “The Animal Farm” (“Тваринна ферма”) та його романі-антиутопії “1984” зображено майбутнє суспільство як тоталітарний устрій, що побудовано на загальному фізичному та духовному поневоленні. В цьому ряду й роман Олдоса Гакслі “The Brave New World” (“О дивовижний новий світ”) – сатира на тоталітаризм та стандартизований образ життя; роман-притча “Чума” нобелівського лауреата Албера Камю, твір англійського письменника Артура Кестлера “Darkness at Noon” (“Засліплювальна пільма”); публіцистичні твори Роберта Конквеста про сталінську епоху “Великий терор” та “Жнива скорботи”... Цей ряд можна продовжувати.

Анти тоталітарний роман не міг не виникнути у світовій літературі. “Логіка його розвитку – тиск на літературу офіційну, пошук правдолюбивого художнього слова, потреба осмислення тоталітарної епохи” [5, 137]. Анти тоталітарний роман, історія якого ще не завершена, є логічним наслідком тоталітарної історії. Автори показують, що трапляється з людиною, із **людяним** у ній, коли держава стає надгуманістичною. Такі романи моделюють ситуації, в яких історія спрямована проти життя.

Цілком закономірним є той факт, що саме на літературних просторах минулого Радянського Союзу виникло багато художніх творів, що належать до жанру “анти тоталітарний роман”. Це зумовлено історичними реаліями. Суб’єктивними джерелами анти тоталітарної інформації виступають народна пам’ять та численні документи, які допомагають відновити хід, динаміку, етапи тоталітарних тенденцій у суспільстві. Документальні матеріали не є лише основою для вироблення та уточнення концепції книги, але й залучаються іноді до художньої розповіді. Вони набувають естетичних функцій, стають високофункціональними складовими твору. “Документальність, таким чином, може бути жанроутворюючою ознакою анти тоталітарного роману. Настанова на вірогідність, автентичність образно-художніх реалій – взагалі відмітна риса багатьох творів цього ряду” [5, 139].

Серед російських анти тоталітарних романів слід відзначити твори Олександра Солженіцина (“В круге первом”, “Архипелаг ГУЛАГ”); Василя Гроссмана (“Жизнь и судьба”); Анатолія Рибакіна (“Дети Арбата”, “Страх”); Володимира Дудінцева (“Белые одежды”); Василя Белова (“Год великого перелома”); Володимира Маканіна (“Андеграунд”).

Антитоталітарні романи не є рядом однотипних творів, але для них характерні загальножанрові риси. Кожен твір представляє читачам нових героїв, нові ідеї, нові художні території, таким чином розкриваючи нові грані дійсності. Ярослав Голобородько зазначає, що для антитоталітарного роману властивий ефект новизни, а **новизна**, у свою чергу, є одна з обов'язкових умов **художності**. Пошуки художності завжди пов'язані з відкриттям нового, а в антитоталітарній літературі саме потреба митців у відкритті нового, не зображеного, неосмисленого та невідомого була поштовхом до написання того чи іншого твору. Кожен із творів цього жанру аналізує **антилюдяне** в нашій історії, але кожен з них є неповторним, бо відкриває читачеві нову грань безглуздя та жаху тоталітарного устрою, кожен із цих творів є оригінальною художньою інтерпретацією історичних подій.

Твір Василя Барки “Жовтий князь” є одним із найяскравіших зразків антитоталітарного роману. В ньому йдеться про штучно створений голод в Україні 1933 року. В українській літературі немало інших художніх свідчень про тоталітарний устрій та свавілля більшовицької влади. Це повість Уласа Самчука “Марія”, твори Івана Багряного “Сад Гетсиманський” і “Тигролови”, роман Тодося Осмачки “Ротонда душоубів”, повість Володимира Винниченка “Слово за тобою, Сталіне”.

Кожен із творів, що належить до антитоталітарного жанру, розкриває певні грані проблеми “Людина у тоталітарній системі”. У романі Василя Барки виразно розкритий образ Зла, що є складовою опозиції “людина-влада”. Образ Зла добре розроблений, він розмаїтий, змістовно нюансований, сповнений складних символів. Перед читачем постає не просто влада та її представники, що чинять свавілля, а саме системно зображена, чітко структурована ієрархія, яку можна простежити, аналізуючи образ Зла – більшовицької влади – в романі.

Більшовицьку владу називають **Системою**, бо для реалізації мети – досягнення тотального контролю над людьми – було створено системно зорганізований орган, який складався з безлічі елементів, що перебували у зв'язках один з одним й утворювали визначену цілісність. Процес знищення українського селянства цією Системою розкритий у творі “Жовтий князь”. Дії Системи були скеровані на знищення наявного суспільства й утворення нового, вигідного для неї. Адже партійна влада з боку партії не могла мати дійсно тоталітарного характеру доти, поки зберігалось саме суспільство, стосовно якого влада виступала як чужорідна сила. В іншому випадку тоталітаризм ніколи не став би власне тоталітаризмом, залишившись в історії невдалою спробою підкорити суспільство диктатурі однієї партії.

Політика партії матеріалізувалася у повній перебудові природних базисних інститутів суспільства. При цьому повністю руйнувалася колишня структура

суспільних відносин і зв'язків, а саме суспільство здобувало структурно-аморфний характер. Тим самим створювалися реальні умови для встановлення над суспільством справді тоталітарної влади з боку партії, що досягається цілеспрямованим формуванням нових, тільки їй підлеглих суспільних структур і тільки на основі нею ж визначених принципів. “Структура власне тоталітарного суспільства ставала нічим іншим, як структурою партії-держави, що владно пронизало нею всі сфери ідеологізованого суспільного життя” [11, 64].

У “Жовтому князі показано”, яким чином радянська тоталітарна система забезпечувала унікальний стан соціуму, тотально залежного від партії та забов'язаного їй самим фактом свого існування. Хоча події роману розгортаються у 33-му році, автор зупиняється на тому моменті, коли влада з'явилася на селі для того, щоб нищити усіх, хто не сповідував ідеологію більшовицької партії, хто був “ворогом” системи.

Темпоральні характеристики в тексті визначають саме 1933 рік подій – рік апогею більшовицького свавілля в Україні: “слуги бісівські постановили Україну душити в рік розп'яття, тридцять третій, бережіться, люди, бережіться” [1, 78]. Численні символічні біблійні алюзії, і власне ця, вказують на паралельність образів “Ісус Христос”– “Українській народ”. Українське селянство нищилося нещадно у фізичному розумінні, бо не всі корилися гнобителям, були сильними духовно, тим самим принесли надію на спасіння нації та майбутнє відродження.

Але чинити фізичний опір було майже неможливо. Влада була могутньою, як спрут, і силу її не можна було не усвідомити: “задавить село в кліщах – біда!” [1, 83]. Робота влади була злагодженою, цілеспрямованою, і всю **системно зображену ієрархію влади** можна побачити в “Жовтому князі”. Ось її структура:

1. Жовтий князь:

- як образ вождя Сталіна [1, 66];

- як образ тоталітарної Системи – образ Зла, що матеріалізується у постаті звіра [1, 110].

2. Урядові чиновники:

- координатори влади, що керують та наказують (напр., Молотов, Каганович – “головні з Москви” [1, 68]);

- партійці – представники Москви, що живуть у містах (“шишки” у чорношкіряних кашкетах” [1, 170], “партійщина високого рангу” [1, 162]);

3. Намісники влади на місцях:

- партійці, яких присилають із центру – “саранча з столиці” [1, 73];

- активісти, що формують загони на місцях [1, 133];

- комсомольці, піонери [1, 69;53];

- власне селяни, які підкорилися; ті, що своєю поведінкою підтримують політику партії і не чинять супротив, – показова для тоталітарної системи аморфна категорія людей, яких Барка визначає як “той, що завжди голосує за” [1,77].

Влада є централізованою – Москва, в якій сконцентровано основні сили партії, є Меккою номенклатурщиків: “Постійно в спогаді Отроходіна – столиця; (...) для неї ладен світ перетрусити: в перемену або загибель” [1, 54]. Потрапити до центру – найвища нагорода. Але таке прагнення не зумовлене лише вірою у “святі ідеали партії”. Мета партійців нижчих щаблів – отримати підвищення будь-якими засобами: “просунутися через низову мережу (...), пхнутися наверх з останнього сухожилля” [1, 55]. Їхні мотиви є відверто меркантильними: “‘вгорі’ – ордени, пугьовки, абонемента на видовища, грошові конверти тощо (...) ‘вгорі’ означає в столиці, в апараті” [1, 55].

Головною постаттю радянської тоталітарної системи є “хазяїн” – Сталін. Майже рабське поклоніння генеральному секретареві ЦК партії було запорукою бажаного “просування” : “а тобі ціна в партії – копійка зелена, якщо проморгав єство справи: чоломбитство ‘хазяїнові’ ” [1, 55]. Саме через таку виняткову важливість ролі, що відігравав Сталін у партійній системі, деякі літературознавці проводять чіткі паралелі між образом Сталіна та образом Жовтого князя, стверджуючи, що ці образи є тотожними. Але чи можна обмежувати центральний негативний образ роману лише постаттю вождя?

Центральним у низці образів представників влади є **Жовтий князь**. Через його образ, що з’являється на картині “незнаного майстра” [1, 74], за словами автора, розкривається символічне уявлення про явища зі світу темних могутностей.

Ким є Жовтий князь? “...Виліз він з багна в образі компартії” [1, 110]. Він – **образ компартії**, немовби Звір, істота (наділена характеристиками тварини – має “писок”, “вивискує”), що втілює в собі все зло світу, від якого змушені страждати невинні люди: “Ще ніколи в світі і ніде під місяцем ніяка **істота** не купалася в неправді, як червона партія; мов колосальна безрога в калабані; впивалася і вимазувала боки і **писок**, боки і вуха, обхлопувалася і в захланному впоєнні на весь світ **вивискувала** свою насолоду” [1, 163]. Служники Жовтого князя – Звіра – також наділені звірячими характеристиками: “чашу...вихопили у них з **кігтів...**” [1, 68], “... з **найхижішою** гостротою темних зіниць, стежили грабунок – чи відбувається чисто” [1, 110]. Автор часто називає їх **вовками** : “...біда наша; втішаються нею партійщики, як вовки овечим криком...” [1, 48], “один з них вибіг...злий, як вовк” [1,73], “...службаки брутально хапають селян, як вовки овець..” [1, 216].

Жовтий князь втілює в собі образ диявола, і через увесь текст проходить тема біблійного пророцтва про прихід диявола на землю: “Бо предвіщено... для воцарення вельзевула, чії служники, ніби змії, гризтимуть життя” [1, 172]. Численні порівняння та метафори вказують на належність представників влади до нечистої сили, що робить їх слугами Жовтого князя: “...а член комісії, сусід, горбатий, злий, як **відьмак**”, “...наслано **забісованих**...” [1, 73]; “...комісар, в червоній будьоновці, як **сатанинець**...” [1, 77]; “...слуги **бісовські**...” [1, 78]; “...бригадник, ... в руці шуп, як блискавичний гостряк **демона**” [1, 94].

Багатозначний та багатоликий образ Жовтого князя є символічним, тому цілком природним є існування декількох інтерпретацій змісту цього образу. Існує думка, що “...це не що інше, як **персоніфікація голоду**. Жовтий – показник ненаситності, спустошеності, яка підсилюється тематичною лексемою *князь*, що утверджує зверхність, могутність, непоборність і повновладдя” [17, 35]. Деякі дослідники розглядають образ Жовтого князя як не алегоричну постать, а як “цілком реального хазяїна життя – Сталіна” [12, 4] “В “Жовтому князі” Звір – це, звичайно, ж, сам Сталін” [21, 7].

Зрозуміло, образ Сталіна присутній у творі. Його портрет подано, коли в селі “причеплено газету, звідки літерами чорніє: ”Стало веселіше”, і з фотографії надимається – товстовусий вид посередині...” [1, 277]. Його засуджували в людських розмовах, і називаючи то “гризуном” [1, 47], то “чортовим сином” [1, 100], то “партійним царем” [1, 110]. Але, на нашу думку, сприймати образ Жовтого князя лише як образ Сталіна було б недоречним. Це є досить вузька інтерпретація.

Жовтий князь – Звір – алегоричне уособлення жорстокої та підступної тоталітарної системи, “яка нищить усе світле, гуманне на своєму шляху, пожирає своїх дітей, бо сама є жовтим князем” [16, 4]. Її необмежена влада виявляється через панування у тексті **жовтого кольору**. “Спостерігаючи за розвитком художньої семантики, зокрема жовтого кольору, можна сказати, що... одним з найсильніших його символічних значень є трагічне: жовтий як вираз душевного болю, смутку, страждання; жовтий як супутник смерті та незмінний атрибут загибелі, символ розпаду, тління” [13, 143].

Належність до лав партії позначається **жовтим кольором**. У характеристиці представників влади часто трапляється жовтий колір та його відтінки: “керівник, який досі поскіпано **жовтів**, з міною суворо-офіційного державця” [1, 45], “**жовтобородий** вагар” [1, 119], “Мимо поспішають “шишки”...Очі киплять бляклою **жовчю**...” [1, 170], “вбрані в руді ваксовані шкірянки службовці...” [1, 213]. Установи також “помічені” жовтим кольором князя : “**жовтіли** установи в кам’яницях” [1, 212], “...**сірчано-жовтих** дверей райвиконкомівського будинку” [1, 213].

Жовтий колір – усюди, чого торкнулася могутня рука тоталітарної системи. Вплив влади на життя людей поширюється. Їй підвладне й природне середовище – на спустошених сільських вулицях **жовтіють** висохлі бур'яни. Тільки-но захворіє людина – на ній з'являється знак системи – жовтий колір: “Микола зразу ж ліг: **жовтий** з обличчя і аж темнавий” [1, 122]; “Йому [Мирону Даниловичу] голова обпливає кружма, з нападами потемніння і очач; ноги, як колоди, в **темно-рудих** гнійничках” [1, 191]. Жовтий колір є типовою рисою, що вказує на скору смерть людини, є незмінною характеристикою зовнішності людини, що вже померла: “от, горить свічка в руках бабусі, кидаючи блідий просвіт на обличчя, що так **пожовкло** і вкрилось тінню” [1, 113]. Жовтий колір позначає усі дії влади та її опричників – партійців.

Партійці. Василь Барка майстерно передає атмосферу жорстокості, негуманного ставлення до людей, яких і за людей не вважали. Створювали її партійці, яких автор **не називає людьми** – “тисячники” [1, 54], “саранча з столиці” [1, 73]. Відповідно до їхніх назв можна судити про сутність їхніх дій: “причіпливі” [1, 42], “здириники” [1, 73], “круки душоїдні” [1, 106], “обдирщики” [1, 110], “обшукувачі” [1, 137; 139], “напасники” [1, 145], “сторожа”, “вартові” [1, 157], “наглядачі” [1, 194], “гвинтівочники” [1, 182], “револьверники” [1, 216], “служаки” [1, 216] “руїнники, що вдерлися з назвою будівників світла?... самі ж – прибудди, найняті мучити” [1, 190]. Вони навіть гірші за злодіїв: “Не те, що злодії ... ну влада ж, кругом обдира!” [1, 65]. “Комісія” [1, 72], “начальники” [1, 73], “головарі” [1, 83], ““організатори” їх смерті...” [1, 163]. Головним був “хазяїном”, а інші – “совожді”, “служники” [1, 172].

Партійці **всесильні**: “Знав: розправляється; сталося ж так під час турнення в колгоспи” [1, 47]. Вони **озброєні**, в той час як селяни – ні: “партійці і сільрадівці, з револьверами..., міліціонери, з револьверами на поясах.. А впроти – гурт худих дядьків” [1, 47].

Влада **грабує**: “грабіж, ніби з переказів про людовитого змія” [1, 65]. Лексеми, що характеризують “їхні” вчинки, сповнені негативного, обурливого значення. Читач немовби присутній у кімнаті, де проводять обшук, настільки яскраво та динамічно автор відтворює ту атмосферу. “вгоняють у землю “шпики”, строгають скрізь, допитуються, ... розхитують, ... перевертають, ... порпаються, ... перекочують, ... зброджують, ... вивертають, ... гупають” [1, 65]; “топчуться бригадники по грядках, гребуться, як собаки ... перенюхали весь двір до дрібки” [1, 71]; “забрала комісія, розорила, і всім так зроблять” [1, 72]; “прилізли, риються в колісках” [1, 73]. Обшук за обшуком, і хоча вже на початку твору видно, що в людей нема чого забирати, обшуки тривають: “набігли, ... перекинули, ... розлили”, “все перевертав, ламав, рив” [1, 73]; “виміта, ... розоря, ... лама” [1, 74]; “все

перевернули; як собаки, видряпали і забрали, що було” [1, 86], “забрали все” [1, 103].

Головними тенденціями **політичної практики** більшовизму були прагнення до ідейного й політичного монополізму, утвердження тотальної державної системи виробництва й розподілу, формування механізму масових репресій як системної основи влади. Партійці у “Жовтому князі” прагнуть знищити дух непокори українського селянства, і для цього не хestують ніякими засобами.

Автор називає партійців презирливо, використовуючи займенники “вони” [1, 40], “їх” [1, 221]. “Вони” з’являються на першій сторінці твору, і майже одразу стає зрозуміло, в чому відмінність між хліботрудами та хліботрусами – на боці перших – **правда**, для других основа політики – **обман**. “Їхній **закон** – обман собачий” [1, 138], і автор впевнений у перемозі Добра, Правди в споконвічній боротьбі Добра і Зла: “Їхнє зло щезне, а правда – ніколи” [1, 42]. За правду гине навіть партієць, що не погоджується виконувати наказ та визнає його недопустимим, несумісним з життям : “Сказав правду – за це вбили” [1, 84]. Секретар райкому застрілюється, покінчив життя самогубством, але його немовби вбили “вони”. Убили за правду... По правді вчинив би Андрій, який уважає, що “харчі дурно в Торгсіні і на складах лежать, а люди вмирають з голоду. Я б так не робив, – я б нагодував”, на що йому відповідають: “Це ти б так робив: по правді. А вони не хочуть” [1, 253].

“Вони” хочуть знищити український народ. Політика уряду СРСР була спрямована на придушення непокірного українського селянства, про що свідчать численні документи [2], [6], [14], [15], [19], [20]. Як зазначав консул Італії в Москві, “в основі такої політики є призначення зліквідувати українську проблему протягом кількох місяців із жертвами від 10 до 15 мільонів” [4, 158]. Влада забирала в селян усе їстівне і найголовніше – хліб, який є символом життя, добробуту на селі. Комісії створені, щоб “хліб правити, останній” [1, 43], “стільки хліба правлять, що нема...” [1, 62]. Хліборобів поставлено в умови, в яких неможливо вижити: “..так би сразу і казав – давай весь хліб, бо вб’ємо!” [1, 45], “весь хліб дай – а сам – сгинь” [1, 47], “постанова є – і виконай!” [1, 45]. Відбуваються “грабежі останніх харчів людських” [1, 106]. Серед пояснень напасті – містична причина – “...постановили Україну душити в рік розп’яття, тридцять третій, бережіться, люди, бережіться!” [1, 78], “антихристи спішають зло довершити...” [1, 67].

Але головний наказ сталіністів – **убий Душі!** Намісникам влади вдається спалювати найсвятіше, що є у хліборобів – **хату** (“знищено їхню хату, хату святиню...” [1, 66]); **дітей** збито з пантелику (Оленка не хоче йти в церкву, бо з неї “сміятимуться” [1, 40], “Первісток ...покорився страхові: ‘навіщо пережиток?’”, діти читають “нові книжки..., в яких зла настирливість”, “наторочено дітям, що ті книжки церкву переросли. А ті книжки мертві” [1, 44]. Діти відмовляються

читати “старі книжки...а там була правда і серце” [1, 44]. “Відчуває мати, як день у день “вони” настроюють дітей проти її думки і волі. Діти очужили” [1, 41]). Вбивається **воля до життя** (“Мов невидущі очі були, без живого свідчення. Від того звеселів Отроходін несамовито, вимовляючи в думці собі: ‘Погас, погас!’ – про брак світла в очах селянина” [1, 148]).

Наслідувати жорстокість та нелюдність “хазяїна” прагне кожен партієць, який бажає “просунутися через низову мережу” [1, 55]. Таким же кровожерливим звіром, як Сталін, у романі показано **партійця Отроходіна** – “рвучкий і владний – авторитет про всіх” [1, 82]. Його генетичний зв’язок із свинолюбивими Демонами підкріплено в самому прізвищі – рохати – за В.Далем – означає хрюкати” [21, 7]. Його, як і Звіра, що символізує червону партію, названо **істою**, і лежить на ньому відбиток Звіра – **жовтий** колір: “**охрою** горить вигляд **істоги**, що німа до сльози і хижка до життя” [1, 53]. Він наділений негативними рисами тварин – собаки, змія, ящера: “**золотозубий обгавкав світ**” [1, 48], “...здобичник. А то кружить **змієм** і мучить” [1, 45], “ну, ящір і єсть!” [1, 53].

Миرون Данилович та Григорій Отроходін є повними протилежностями, вони є найяскравішими представниками опозиції “людина – влада”. Зійшлися в нерівному двобої. “Страшний, ох страшний ... такий переступить” [1, 44] – усвідомлює Мирон Данилович, зустрічаючись з Отроходіним поглядом. Хлібороб вірить у святість своєї родини, праці, душі, а хліботрус свято вірить в партію: “столиця” – для неї ладен світ перетрусити: в перемену або загибель” [1, 54]. Обидва “...майже однаково сильні вірою, щоправда у кожного вона своя: у Мирона – християнська з її 10-ма заповідями; у Григорія – партійно-більшовицька, віра в Сталіна, який, нищачи цілий народ, забезпечує “світле комуністичне життя” таким, як Отроходін, манкуртам” [10, 32].

Саме через його образ Василь Барка яскраво показує безглуздість пустих ідей комуністичної партії, бо її гасла – абстрактні, для людей, які не існують. “В його уяві “тудящі” витіснили присутніх, що з залізними мозолями; він – про інших”. Отроходін не називає тудящими людей, що живуть у селі Кленоточі. Для нього вони – покірні, принижені, безправні. Його самого “кинули” [1, 55] в село (указано на залежність від волі партії), де він – “хазяїн”, і навіть “мертвяки встануть і, насипавши зерно в труни, бігом принесуть на зернопункт, йому до ніг. Поклоняться, надодачу” [1, 46]. Принизити, розчавити – ось мета партії, її намісників. Непокора, навіть **непокора** вмирати, партійцю незрозуміла, бо не вже “ці селяни” сміють хотіти жити?! “Згубила непокорність дядьків: відмовилися мовчки відходити в землю” [1, 55]. Як зустрів Отроходін Мирона Даниловича, відчув **непокору**, неготовність “служити” – і почалася їхня боротьба. Отроходін нападав обшуками, шантажем, погрозами, і коли згасав вогонь в очах Мирона

Даниловича, радів несамовито. Але хлібороб не поступився – навіть коли лежав, помираючи, на дорозі, “вимовив – без злості, без презирства, тільки з бажанням не бачити... Іди!..” [1, 242] ошалілому Отроходіну, який був готовий зробити для Катранника все, якби той підкорився й сказав, де знаходиться схована сім’ю Мирона Даниловича церковна чаша – символ віри та надії.

Таким образом, в романі постає глибокий і системно осмислений образ більшовицької влади як образ Зла. Власне ця глибина й системність осмислення, що відбулася з активної гуманістичної позиції, і є одним із джерел художньої енергетики твору.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Барка В. Жовтий князь. – К., 2000.
2. Бондар В. Голодомор на Кіровоградщині. – Кіровоград, 1993.
3. Васишин О. Борис Харчук в умовах тоталітарного режиму// Дивослово. – 1996. – №4.
4. Великий голод на Україні 1932–1933. – Торонто, 1988.
5. Голобородько Я. Антитоталітарний роман //Константи. – № 2. – 1994.
6. Голод 1921– 1923 років в Україні. Збірник документів і матеріалів. – К., 1993.
7. Грабовський С. Утопія, тоталітаризм, свобода // Сучасність. – 1995.
8. Гребньова В.Т. Творчість Довженка періоду війни. Митець і тоталітаризм : Дис. канд.філ. наук. – Одеса, 1996.
9. Добренко С. “Тоталітарні засади соцреалізму”// Слово і час. – 1992. – №7.
10. Забарний О. Роман Василя Барки “Жовтий князь”// Дивослово. – 1996. – № 10.
11. Китаев В.А. Советский тоталитаризм: структурно-функциональная характеристика явления // Константи. – 1993. – № 1.
12. Ковальчук О.Г. Голгофа України. Життя в зоні смерті (роман В.Барки “Жовтий князь”). – Ніжин, 1995.
13. Кульчицька М. Поетика кольору в романах Василя Барки.//Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство. Вип.VII. – Рівне, 1999.
14. Маняк В. Л.коваленко. 33-й: Голод: Народна книга – меморіал. – К., 1991.
15. Міщенко О. Безкрівна війна. Книга свідчень. – К., 1991.
16. Мовчан Р. Вершник неба в океані життя. Василь Барка // Українська мова і література, – 1998. – №21–24.
17. Орлюк Я. Василь Барка і його “Жовтий князь”//Дивослово. – 2000. – №6.
18. Солодкая М.Б. Некоторые жанровые особенности романа В.Барки “Жёлтый князь”// Роман и жизнь. Научная конференция по роману В.Барки “Жёлтый князь”. – Краснодар, 1994.
19. Ткаченко Б. Під чорним тавром. – Лебедин, 1993.
20. Хандрос Б. Смертні листи. – К.: Дніпро, 1993.
21. Чумаченко В.К. В. Барка і його роман “Жёлтый князь”// Роман и жизнь. Научная конференция по роману В.Барки “Жёлтый князь”. – Краснодар, 1994.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Осташко Наталя Юрївна – аспірант кафедри української літератури Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

Наукові інтереси: проблема художності літературного твору.

Стаття надійшла до редакції 14.1.03.

**БАТЬКО ГРАНДІОЗНОГО ПРОЄКТУ
(Підходи до сучасного прочитання „Енеїди”
І.Котляревського в школі)**

Василь ПАХАРЕНКО (Черкаси)

У статті розглядається історія написання поеми „Енеїди” І.Котляревського на особистості з акцентуацією уваги на особистості автора

In the article the history of the creation of the poem “Eneyida” by I. Kotlarevskiy with the accent on the personality of the author is studied.

Достойному Григорієві Дмитровичу Клочку, який надхненно й талановито продовжує втілювати грандіозний проєкт славетного автора „Енеїди”, зі щирою приязню і повагою.

Центральне місце у творчості Івана Котляревського займає, безсумнівно, поема „Енеїда”. Водночас це один з найзагадковіших, найскладніших, найсуперечливіших творів нашого письменства.

Як же так сталося, що бойовий офіцер імперської армії, не раз відзначений особистими подяками – царя, взірцевий службовець російської державної машини написав перший твір нової української літератури, поему виразно протиімперську, фактично розпочав могутнє українське відродження, яке через двісті років (1991) таки зруйнує імперію?

Питання справді надзвичайно важливе. Якщо ми зрозуміємо мотиви, що спонукали Котляревського до написання „Енеїди”, одержимо **ключ** до правильного трактування твору.

Розпочнемо пошуки відповіді з узагальненого спостереження та перенесемося на якусь мить в Україну кінця XVIII ст. Будь-яка нація успішно **будує державу**, тобто засвідчує свою розвиненість, дорослість, життєздатність лише тоді, коли переважна більшість її представників має високий рівень **національної свідомості** (патріотизму). Тому цілком закономірно, що, намагаючись поневолити якийсь народ, кожен загарбник основні зусилля передовсім скеровує на руйнування національної самосвідомості цього народу.

До Котляревського українці побудували могутню державу – Київську Русь і втратили її. Після кількох століть поневолення знову підвелися на ноги – утворили на основі унікальної запорізької демократії Гетьманщину. Але знову впали в безодню рабства уже московського. Страхітливим терором і підступом

колонізатори протягом XVIII ст. приглушили, випекли „кальоним железам” українську національну свідомість. Але в душах уже **покріпачених селян** вона все-таки жевріла, хай і **витіснена в позасвідоме**, жила у збереженні традицій, мови, у прагненні повернути часи козацької волі. Євген Сверстюк влучно порівняв тодішній народ з необ’їждженим конем, що, загнаний в упряж, тільки прикидається свійським, приборканим і ніяк не зникає до батога. Кожну військову кампанію йому вчувався дух волі і снилася нагода вирватися з упряжки на волю.

Справді, у час і російсько-турецької, і франко-російської воєн, і навіть пізніше селяни охоче йшли в ополчення, наївно вірячи в обіцянки влади про звільнення їх від кріпацтва, про повернення козацького устрою. А після закінчення кожної війни влада „забувала” свої обіцянки, обурених же вчорашніх рятівників жорстоко карала.

Дещо інакше упокорювали **старшину і шляхту**: стійких патріотів люто винищували (пригадаймо Івана Виговського, Петра Дорошенка, Івана Мазепу, Павла Полуботка), а покірніших, готових служити улещували привілеями (1785 р. цариця Єкатерина II видала указ про зрівняння української козацької старшини, зрозуміло, тільки лояльної, з російським дворянством).

У такій ситуації частина української еліти почала по-лакейськи **служити** імперії і швидко зросійщилася. Однак переважна більшість ще потаємно **зберігала залишки** давньої національної **свідомості**. Це старші. Молодше ж покоління, навіть уже геть знесвідомлене, зрусифіковане, потроху **пробуджувалося** до національного життя – промовляли українські гени.

Отож, син миргородського козацького полковника і добрий товариш І.Котляревського Василь Капніст, ставши офіцером російської армії, одразу вийшов у відставку на знак протесту проти закріпачення українського селянства. А потім їздив з таємною місією до прусського короля Фрідріха з проханням допомогти у разі можливого козацького повстання в Україні проти Росії.

Отож, переяславський дворянин Василь Лукашевич був арештований ще 1807 р. через прилюдний тост за французьку республіку і Наполеона. А згодом навколо цього шляхтича організувалося таємне мазепинське Малоросійське товариство (куди входив і Котляревський).

Отож, князь Микола Репнін – віце-король Саксонії, полтавський губернатор, брат декабриста Волконського і родич останнього гетьмана України Розумовського виношував ідею окремого від російської армії українського війська, навіть домігся від царя на короткий час пільг для козаків. А потім був звинувачений в українському сепаратизмі. Це він призначив Котляревського директором театру і замовляв йому п’єси. Це він підтримав згодом молодого

Шевченка. Він замовив Бантиш-Каменському і видав своїм коштом (1822 р.) виразно патріотичну „Історію Малої Росії”.

Таким був і Котляревський. Двічі доля рятувала його від обіймів імперії – коли в юності не потрапив у Александро-Невську семінарію і коли після відставки з армії не знайшов місця в Петербурзі. А може, не тільки доля, а й душевна настанова. Частіше ж сам робив **свідомий вибір на користь Батьківщини**. Пригадаймо хоча б, як він ще юнаком залишив службу в Новоросійській канцелярії саме на підйомі кар’єри, а потім у кожному своєму творі вивів образ імперського чиновника як наймерзеннішого хабарника і відступника від свого народу, що навіть признатися до власної матері соромиться (Финтик з „Москаля-чарівника”, возний з „Наталки Полтавки”). Промовисті також причини відставки Котляревського з армії. По завершенні російсько-турецької війни власті віроломно ошукали солдатів-ополченців: при наборі їм обіцяли звільнення від кріпацтва та наділи землі, а після перемоги категорично відмовили у цих пільгах. Коли солдати збунтувалися, одержали батоги й шпіцрутени. Довідавшись про це, Котляревський висловив обурення – і поплатився кар’єрою. Прикметно повів себе письменник і в час війни росіян з французами. Тоді влада всіляко спонукала до офіційного імперського патріотизму, і раболіпні малороси охоче відгукувалися на ці заклики („Ода малоросійського простолюдина на случай воєнних дійствий при нашествии французов” – таких лакейських книжечок виходило десятки й десятки). Котляревський же жодним словом **не закликав** обороняти імперію. 1812 р. він тільки зорганізував козацький полк, але сам **відмовився** брати участь у військових діях. Адже українські (як і польські) патріоти сподівалися, що Франція допоможе визволитися від московського ярма. Особливо ж промовиста участь письменника у підпільному Малоросійському товаристві.

Водночас кожен українець, щоб просто фізично вижити в умовах варварської імперії, а тим більше – чогось досягнути, мусив **приспосовуватися**. Часом доводилося говорити те, чого не думаєш, робити, чого не хочеш, маскувати свої справжні думки. Ведучи таку вимушену гру, чимало українців завдяки винятковим здібностям, гострому розуму, досягали неабияких успіхів в імперських структурах. Але при цьому плекали Батьківщину в серці, працювали для неї. Той же В. Капніст обіймав посади Київського губерніяльного маршала шляхетства, генерального судді і маршала Полтавської губернії, був членом Російської академії наук. Як знаємо, високого службового становища досягнув і Котляревський (хоча – зверніть увагу – обрав для себе саме добротину й культурницьку працю).

Отже, світогляд, життєва позиція переважної більшості діячів українського відродження і XVIII, і XIX, та навіть і XX століть були **подвійними**: зовні –

лояльність щодо імперії, а в глибині душі **затятий патріотизм**. Подвійність цю зуміли подолати Г. Сковорода (повним ігноруванням світу), Т. Шевченко (пожертвувавши свободою і власним життям задля боротьби з імперією) та ще кілька справжніх національних героїв.

Не забуваймо також, що національна свідомість багатьох українців проходила певну **еволюцію**. Хтось починав з несвідомого, суто емоційного, інтуїтивного українства. Не один патріот спочатку вважав, що національні традиції, мову, культуру треба відроджувати у межах імперії, служачи при цьому і „общеруському атечеству”, а потім переконувався, що це неможливо, що необхідно будувати власну державу. Чи таких висновків доходили уже його наступники.

Тому, можливо, і є частина істини у твердженні П. Куліша, що Котляревський творив несвідомо, підкоряючись „велінню народного духу”. Напевно, так починав, бо ж не було тоді ще моди на фольклор – просто потягнулася до народної культури весела юнача українська душа. А далі, безсумнівно, до письменника прийшло усвідомлення того, що він робить. Звернімо увагу: поема, навіть початковий її варіант, **не є однорідним текстом**. У перших двох частинах переважає грубуватий сміх традиційного бурлескного вірша. Значно сильніші третя й четверта частини: тут уже відчувається авторське усвідомлення правильності вибору і вагомість творчих завдань, а відтак комізм пом’якшується, стає витонченішим, дошкульніше національна й соціальна сатира, глибокшають висновки й узагальнення.

„Енеїда” почала швидко поширюватися в рукописних копіях серед різних верств української суспільності. Вона припадала до смаку і тим, що хотіли просто розважитися гумором, і тим, хто побачив за сміхом значно глибший животрепетний зміст.

Пишучи перші розділи поеми, Котляревський не збирався друкувати її. Але не так сталося, як гадалося: один з численних списків, що мандрували Україною, потрапив до багатого конотопського поміщика **Максима Парпури**, який видав його своїм коштом у Петербурзі 1798 р. За таке самоправство письменник вельми розгнівався на Парпуру і покарав його, додавши у третю частину ще одну строфу, у якій цього „*крадія*”, що нібито заради зиску „*чужим пустився промишлять*” під назвиськом „*мацатура*” (тобто незграбна, недолуга людина) всадив до пекла, де його чорти нещадно катували.

Чим викликаний такий гнів?

1. Видання було здійснене буз згоди автора.
2. Текст мав багато помилок та перекручень, що неминуче при багаторазовому переписуванні.
3. Найголовніше: Котляревський побоювався, що тепер на поему зверне увагу таємна поліція і помітить її прихований антиімперський зміст, а відтак розправиться з автором.

Усі нарікання і побоювання виявилися даремними. Парпура, мабуть, і не знав, хто такий цей Котляревський, де перебуває, чи ще живий. Не планував поміщик і нажитися на виданні книжки, бо й так був дуже заможним. Керувався він, швидше всього, тільки шляхетною метою – сприяти розвиткові рідного письменства, донести до багатьох земляків глибоко патріотичний твір. До того ж на книзі вміщена посвята, яка однозначно засвідчує мотиви видавця: „*Любителям малоросійського слова*”.

Фактично Парпура, якого так несправедливо покарав наш поет, зробив величезну послугу як йому самому, так і всій українській літературі, нації в цілому. Адже якби він не надрукував твір, поема залишилася б відомою тільки обмеженому колу читачів рукопису та й автор не одержав би поштовху для подальшої роботи над нею.

В „Енеїді” автор пристрасно закликає земляків до **національної єдності в ім'я відродження Української держави**.

Зрозуміло, такий ідейний зміст в умовах пильного імперського нагляду і жахливого терору висловити можна було (та й то з ризиком) лише **приховано**. Тому основний прийом, що використовується в поемі, – езопівська мова.

За точним твердженням О. Кониського, якби Котляревський пішов напролом, замість „*латинське плем'я*” написав „*українське*”, то про друк цього твору, про його поширення не могло б бути й мови, адже українців би відразу позбавили права читати „*крамолу*”, а сам автор опинився б „*ухладных финских скал*” або де на березі Лени. „*Інак Котляревському не можна було говорити, і ніхто другий з українців тоді не сказав і того, що він*”.

Свою авторську позицію Котляревський промовисто засвідчив в одному з листів: „*Я сам відчуваю, що є багато нескромности або вольности в „Енеїді”; проте цьому причиною С.-Петербурзька цензура, що не стримала мене на перших порах і пропустила до друку в 4-х частинах доволі відчутну сіль; втім, немає, здається, нічого відвертого, а надається здогадам і тлумаченням, та це вже не моя біда*”. І справді, кожен читач залежно від свого світогляду, освіченості, рівня спостережливості й асоціативного мислення може виявити в „Енеїді” безліч **підтекстів** і домислити ще більше **надтекстів**. Отже, це поема, яку кожен, хто читає, має „дописувати”, досотворювати в уяві.

Оця зашифрованість, езопівська мова цілком визначає стильову специфіку твору (жанрову, композиційну, образну, мовну системи).

Прикладом, серед багатьох особливостей надзвичайно складної композиції поеми насамперед вирізняються дві – „багаторусність” та двоплановість.

„Багаторусність”. „Енеїда” Котляревського складається з **шести частин**, котрі творилися поступово, упродовж майже трьох десятиліть.

Зрозуміло, за цей час кристалізувався світогляд автора (позасвідомий патріотизм ставав свідомим), змінювалися естетичні уподобання, а відтак – і стиль. **1–2 частини** переважно бурлескні, жартівливо-розважальні, ще безпосередньо пов'язані з традиціями низового українського бароко; **3–4 частини** найбільш художньо довершені, ідейно значимі і самобутні; **5–6 частини**, за спостереженнями фахівців, найменш вдалі з мистецького боку, пройняті повчальними інтонаціями, просвітницько-сентиментальною фразеологією. Отже, тут вільний лет свого натхнення поет постарався втиснути в рамки класицистичного письма.

Двоплановість. Аналізуючи „Енеїду” Котляревського, треба постійно пам'ятати, що це твір двоплановий, дворівневий: під жартівливою, бурлескно-трагестійною оболонкою заховано серйозний національно-політичний зміст.

За влучним спостереженням Валерія Шевчука, ця побудова поеми нагадує **вертепну виставу**, у якій на горішньому ярусі скриньки представлялося серйозне дійство про Христа й Ірода, а на долішньому розігрувалася весела інтермедія. Котляревський, однак, ніби перевернув ту скриньку догори дном і на горішньому поверсі розіграв інтермедійну

частину, подавши її на першому плані, а в долішній, прихований опустил сюжет високий – історію своєї землі.

У такий спосіб автор приховує істинний, антиімперський зміст, а також показує збуреність, карнавальність життя в тогочасній Україні, де помінялося місцями святе і грішне, своє і чуже, піднесене і приземлене...

Варто підкреслити найголовніше: у сюжет „Енеїди” Котляревський уклав алегоричну розповідь про **занепад і шлях до відродження** української нації у XVIII ст. Мандрівка троянців – це рух поколінь українців у морі-часі. Еней – узагальнений образ козацького провідника (у ньому пізнаємо риси І Сагайдачного, і Хмельницького, і Мазепи, і Гордієнка, і Сірка). Тому, зокрема, такі різні Еней і троянці, і автор ставиться до них неоднозначно.

Поштовхом до написання поеми, як гадає більшість дослідників, було **зруйнування** російською армією **Запорозької Січі** 1775 р. Тоді п'ять тисяч козаків спустилися човнами по Дніпру до Чорного моря і в гирлі Дунаю, на турецькій території, заклали нову Січ.

Віктор Неборак інакше прочитує підтекст: вихідна подія в поемі – **Полтавська битва 1709 р.** адже це тоді українське суспільство розкололося на ворожі табори і відтоді почало невпинно деградувати, маргіналізуватися. Зруйнування Січі – лише одне з відлунь тієї катастрофи. Версія цілком переконлива. Тим паче запорожці на чолі з кошовим Костем Гордієнком, що підтримали Мазепу, після поразки теж переселилися на турецьке Причорномор'я.

Про все це йдеться на початку поеми. Отже, Троя – це Запорізька Січ і ширше – гетьманська козацька держава. Як відомо, переселенню запорожців за Дунай всіляко перешкоджала Росія. У поемі на шляху троянців різноманітні перепони ставить Юнона. Тому можна припустити, що цей образ (бодай якоюсь гранню) уособлює російську державу.

Картина бурі на морі символізує, вочевидь, добу Руїни в українській історії (після смерті Б. Хмельницького), а сходження Енея в пекло – геноцид української нації, до якого вдався російський царат у XVIII ст.

Зевс (закон буття, доля, Провидіння) ставить перед Енеєм і троянцями високу мету – „Рима стріть“, „збудувати сильне царство“, тобто створити нову досконалу Українську державу. Однак троянці не виконують місії. Чому?

Мандруючи світом (часом), троянці скаржаться:

*Чи бачиш, як ми обідрались,
Убрання, постолі подралось,
Охляли, ніби в дощ щеня.*

Отже, на надто тяжкому історичному шляху українська нація поступово деградує, – і не лише фізично (побутове, економічно), а насамперед духовно „охляє, ніби в дощ щеня“, слабне, розмивається національна свідомість. Цей етап іменується маргіналізацією. Тому і не вберігають зрештою троянці Трою – українці свою державність. Котляревський дуже гостро критикує рідну націю, підкреслює її амбівалентність. Скажімо, поруч з піднесеною картиною „шикування“ гетьманського війська подає таку ганебну сцену:

*Так Сагайдачний з Дорошенком
Козацьким військом величавсь.
Один з бунчуком перед раттю,
Позаду другий п'яну браттю
Донським нагаєм підганяв...*

У пошуках коренів наших бід поет доходить аж до самої основи – української душі. Енеєва мати – Венера. Ця легковажна богиня кохання, пристрасті часто забуває за сина, лишає його напризволяще. Тому Еней не раз різко їй дорікає. Себто українська душа – переважно жіночна, емоційна, часом легковажна і легковірна. Вона не завжди була надійною помічницею українцям у важкому поході розбурханим морем історії (хоча таки ж і допомагала – пригадаймо зусилля Венери посприяти синові).

Разючу галерею морального розкладу українського суспільства XVIII ст. представлено в описі пекла. У довжелезному ряду грішників автор особливо виділяє панів, „Що людям (кріпакам. – В.П.) льготи не давали І ставили їх за скотів“, та чиновників, які „...по правді не служили Та тільки грошки лупили

І оббирали хабари”. Ось та національна еліта, що мала б дбати за свій народ, вона ж, навпаки, допомагає загарбникам його упосліджувати.

Сковорода вчив: коли людина занедбує духовність, нею цілком опановує тілесність.

Котляревський наголошує, що те ж саме може статися з нацією. На жаль, сталося з сучасними йому українцями. Не випадково десятки сторінок поеми присвячено якнай докладнішому описові різноманітних бенкетів з участю троянців (у Дідони, Ацеста, Латина, Евандра), навіть обід по померлому батькові Енея перетворюється на восьмиденний бенкет, так само до непристойности бенкетують боги на обіді у Зевса. Отже, це улюблена справа усіх українців пізньої доби козаччини. І цілком закономірно: об’їдатися, обпиватися алкоголем, а потім байдикувати, запухати від сну чи вдаватися в любовні пригоди, – оце і є система цінностей людини тілесної (маргінала). Забувається висока мета, стирається поняття роду, традиції, адже все то категорії духовні. А так в Енея був батько, що „з горілочки помер”, є ланці-побратими. Пом’янути батька – це пити так, щоб уже й не бачити „нічого перед собою”. От і весь рід, уся традиція.

Такий спосіб існування ставав вельми популярним серед вищих верств українського суспільства кінця XVIII ст.

Ще один, значно згубніший, вияв панівної тілесности – міжусобна ворожнеча за ласий шматок або й просто від неробства (бійка ж бо невіддільна від пиятики). Прикметно, що кульмінацією бенкету - поминок по Анхізу стає змагання перебігців – своїх, що у хмільному чаду безжально гамселять один одного.

Цей епізод виявився сумним зачином страхітливіших подій більша частина „Енеїди” присвячена описові війни Енея з Турном і Латинцем, тобто різанини українців з українцями. Адже якщо троянці уособлюють мандрівну запорізьку верству, то рутульці й латиняни – осідле поспільство Гетьманщини. Оповідач спостерігає за побоїщем зі Шведської могили (ще один доказ на користь версії, що поштовх до поеми – Полтавська битва). Ось фатальна кульмінація ворожнечі (зверніть увагу: 1709 р. більшість гетьманських полків підтримала Петра, Запоріжжя – Мазепу). Ясно, що йдеться про криваві міжусобиці Сомка і Брюховецького, Самойловича і Дорошенка, Мазепи і Палія тощо.

Котляревський добре усвідомлював, що це деградування веде націю до фізичного виродження або самознищення. Тому такий їдкий, пекучий сміх скерував він супроти усіх виявів панівної тілесности в душах українців. Особливо ж небезпечна для нації братовбивча ворожнеча. Тому так іронічно, навіть роздратовано-глумливо описує поет військові приготування І битви рутульців-латинян з троянцями:

*Для куль – то галушки сушили,
А бомб – то з глини наліпили,
А слив солоних – для картеч;
Для щитів ночви припасали
І dna із діжок вибивали
І приправляли всім до плеч.*

*Соснові копистки стругали
І до боків поначіпляли
На валяних вірьовочках.*

Тому зберігає бурлескний, та ба – вульгарний тон, навіть описуючи плач матері над тілом Евріяла, який сотню земляків з ворожого табору сплячими „посадив на ніж”, а потім і сам загинув від їхньої шаблі.

Котляревський з болем підкреслює: немає жодної **серйозної** внутрішньої причини для такої ворожнечі.

На причину ж **зовнішню, реальну** автор тільки по-езопівськи натякає: Турна на війну проти Енея підбурює Юнона (російська держава).

Як пам’ятаємо, боги поставили перед Енеєм високу мету – побудувати новий Рим (себто модерну українську націю і державу). Мети цієї Еней не досягає, бо марнує дорогоцінний час за бенкетами і розвагами, а далі – в безнадійній війні з козаками ж таки Турна. Однак він зводить Нову Трою – Козацьку Україну, а найголовніше – приборкує свою тілесність, стає на шлях духовного відродження.

Є в поемі разуче пророцтво. Сивілла віщує Енеєві:

*Така богів олімпських рада;
Що ти і вся твоя громада
Не будете по смерть в Риму;
Но що тебе там будуть знати;
Твоє Імення вихваляти:
Но ти не радуйся сьому.
Іще ти вип’єш добру повну,
По всіх усюдах будеш ти;
І долю гірку, невгомону
Готовсь свою не раз клясти.
Юнона ще не вдовольнилась,
її злоба щоб окотилась
Хотя б на правнуках твоїх;
Но послі будеш жить по-панськи,
І люди всі твої троянські
Забудуть всіх сих бід своїх.*

Тут на подив точно передбачена майбутня доля української нації. Справді, діти, внуки і правнуки Енея ще не раз відчули на собі пекельну злобу Юнони (російської імперії та інших загарбників), побували „*по всіх усяодах*” сибірських каторг і тільки зараз, через двісті років, починаємо відчувати себе господарями у своєму домі. А Рим, Біле місто, яке бачить в уяві Еней, тобто досконала Українська держава, і для нас поки що – омріяне завтра.

На глибоке переконання Котляревського, те „завтра” перетвориться на реальність для троянців, себто для нас, лише тоді й такою мірою, коли і якою мірою ставатимемо людьми духовними, житимемо по совісті. Не випадково ключове слово в „Енеїді” передостаннє – „*совість*”.

Пригадаймо, на думку Г.Сковороди, людину здатна порятувати лише „*совість, як чистий криштал*”. Котляревський розширює цю ідею, твердячи: націю – також. Яскравим видивом отієї майбутньої духовно досконалої, „совісної” України є картина раю у III частині поеми.

Таким чином, висловлюючись сучасною мовою, Котляревський запрограмував успіх грандіозного проєкту під назвою „модерна українська нація”.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Сверстюк Є. Іван Котляревський сміється // Сверстюк Є. На святі надії. – К., 1999.
2. Шевчук В. „Енеїда” Івана Котляревського в системі українського бароко // Дивослово. – 1998. – Ч. 2–3.
3. Неборак В. Перечитана „Енеїда”. Спроба сенсового прочитання „Енеїди” Івана Котляревського на тлі зіставлення її з „Енеїдою” Вергілія. – Л., 2001.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Пахаренко Василь Іванович – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Черкаського державного університету .

Наукові інтереси: поетика літературного твору.

Стаття надійшла до редакції 16.1.03.

СЕМАНТИКА СІРОГО КОЛЬОРУ В ПОЕЗІЇ ЛІНИ КОСТЕНКО

Інна ПЕРЦОВА (Кіровоград)

У статті досліджується семантика кольорової номінації сірий у поезії Л. Костенко. Аналізується її смислове наповнення і творче використання в процесі створення поетичних образів.

In the article the semantics of colour nomination grey is studied in L. Kostenko's poetry. Its meaning and creative usage in the process of the creation of poetic images is analyzed.

У творчій системі Ліни Костенко колір – одна із форм художнього пізнання та ідейно-естетичного відображення дійсності. Вивчення колірно-мовної образності в поезії Л. Костенко стане ще однією сходинкою в досягненні своєрідності художньої манери поетеси.

Кожний колір створює навколо себе певне семантичне поле, певний склад думок поета, оскільки, крім смислової та описової функції, кольори, їхнє поєднання реалізують емоційну функцію, яка впливає на почуття людини і тим самим сприяє формуванню певного настрою. “Поняття про колір є багатоаспектним, оскільки воно містить у собі весь комплекс накопиченої мовною спільнотою суттєвої інформації про використання кольору з метою пізнання життєвого простору, а також про використання кольору як комунікативно значущого засобу” [7, 92].

На наш погляд, сірий колір займає особливе місце в поезії Ліни Костенко. Саме його поетеса дуже часто залучає для створення образу. Домінанта сірого кольору – буденність, невиразність, в'ялість, одноманітність. Але в різних поетичних творах поряд з певною семантичною близькістю цей колір має також свою основну ознаку якості, своє смислове наповнення.

Безперечно, у творах митець використовує прикметник сірий, що має конкретно-предметну віднесеність, властиву загальному вживанню (сірий – колір між білим і чорним; барва попелу; мишастий, сталевий, сріблястий, слив'яний) [5 (т. IV), 218]:

“Тільки фото прилетіли у вирій,

*Як маленькі **сірі** гуси ” [3, 395];*

“Люблю хати дрівлянського Полісся,

ті старовинні рублені хати –

*кремезні, довгі, **сірі** од сльоти...” [1, 136];*

“Я в людей попрошу тільки віри

*В кожне слово, почуте від мене,
В кожний погляд очей моїх сірих*” [1, 54].

Проте значно більше таких контекстів, де сірий отримує інше смислове наповнення:

*“Був сірий день. І сірий був сусід.
І сірий стіл. І сірі були двері.
І раптом нявкнув кольоровий кіт...”* [3, 383].

У цьому вірші (“Кольорові миші”) йдеться про дівчинку, яку судять зовсім по-дорослому за дивне “зłodіяння”: з багряних кленових листочків “вона робила... кольорові миші”, як повідомляє судові сусід-скаржник. Від тієї забави немає спокою, каже сусід: “чаклунка” Анна збила з пугтя його дітей, і тому тепер навіть “вночі їм сняться миші кольорові” [6, 16]. По суті, дівчинку судять тільки за те, що вона не сіра, не така, як усі. І найбільший її гріх – незрозумілий оточенню талант, яскравість, безпосередність.

Сірий колір у поезії повторюється чотири рази. Значення цих повторів очевидне: вони підсилюють відчуття дисгармонії. Сірий створює пейзаж скорботного заціпеніння, дискомфорту і ніби несе одкровення про порожнечу навколишнього світу. У такій невесело-сірій гамі поетеса осмислює безкриле буття. І семантика сірого кольору висвітлює ще одну свою смислову грань – безликість і безбарвність.

Така пронизливість вірша сірим кольором не одиничний випадок у поезії Ліни Костенко:

*“Такий туман, аж піють сірі півні.
Людина йде з туману у туман.
Ми всі, по суті, живемо
Якоюсь мірою в тумані.
Прозріння нам уже не притаманні”* [3, 547].

Поетесу хвилює духовна атмосфера людства, насування прагматизму, байдужості, здрібнілості, фальші. Поетична асоціативність мислення підказує їй образ туману. Слово *туман* (туман – скупчення найдрібніших крапель води або кристалів льоду., яке робить повітря непрозорим; // про те, що перешкоджає правильному сприйманню дійсності) [5 (т. IV), 583] вживається як семантичний еквівалент сірого кольору. Взаємодія слів *туман* та *сірий* у поетичному світі Ліни Костенко створюють єдиний тьмянний фон, що викликає відчуття незатишної, сумної дійсності, яка оточує людину.

Ще інший вимір сірого кольору у фрагменті:

*“А хто від правди ступить на півметра,
Душа у нього сіра й напівмертва”* [3, 16].

Відступ від правди – це внутрішній розлад, руйнування цілісності, душевної гармонії. Цей крок, на думку поетеси, прирівнюється до смерті душі. А смерть, як відомо, подія кінцева й незворотна, котраперекреслює будь-яку подію на повернення. Вживання епітета **сіра** в такому контексті надає його семантиці немінучий похмурий колорит.

Суто буденне життя в поетичній свідомості Ліни Костенко пов'язано теж із сірим кольором:

*“А в **сірі** будні
буду бити, як в бубни.
Дуже мені легко. Дуже мені трудно” [3, 8].*

Основні моменти слова **сірий** у цьому разі можна інтерпретувати як прозаїчність, стандартність.

Сумно звучить тема сірого і в поетичних рядках, які змальовують село, зруйноване війною:

*“Капличка... Хрест... Рушник, уже аж **сірий**
і вицвілий, на вітрі лопотить” [3, 525].*

Дерева, капличка, хрест, вицвілий рушник – усе це гнітюче асоціюється з болем, лихими передчуттями й руїною. Епітет **сірий** у наведеному контексті заряджається негативною семантикою ще й завдяки поєднанню зі словом **вицвілий** (від дієсл. вицвісти – втрачаючи попереднє забарвлення, набувати нерівного кольору) [5 (т. IV), 380], яке несе інформацію про невиразність, безкольоровість. На наш погляд, тут кольорова номінація **сірий** вживається на означення брудного та несвіжого.

У наступному поетичному фрагменті теж звучить нота смутку, хоча вона й не основна:

*“Звичайна хмара, **сіра** і осіння,
пропише раптом фарби золоті” [3, 90].*

З одного боку, прикметник **сірий** реалізує значення, закріплене за ним у словнику, з іншого – контекст висвітлює ще іншу грань цієї кольорової номінації – звичайність.

Означення сірий у портретних описах дуже часто має негативне звучання і приховує у собі натяк на душевний чи фізичний стан:

*“За день обличчя **сірі**, як трепанги” [3, 102];
“Але очі –
Як буре небо в **сірім** клоччі” [3, 74];
“Обличчя в нього **сіре**, кам'яне,
а зуби – ніби хоче мене з'їсти” [3, 134];
Плакали **сині** очі.
Плакали **сірі** очі.*

*Плакали чорні очі.
І всі – мої [3, 32].*

Сині очі – це образ юності, колір невинності. Колір свідчить про зміну душевного настрою. Горе, смуток, життєві випробування фарбують очі в сірі й чорні кольори.

Таким чином, семантика сірого кольору в поезії Л. Костенко надзвичайно багата семантичними та емоційними відтінками. Прикметник сірий – не просто ознака кольору. Його смислове наповнення поетеса трактує складніше й багатогранніше. Майже завжди він несе інформацію про навколишній світ і людину в цьому світі, її душевний чи фізичний стан.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Костенко Л. Проміння землі. – К.: Молодь, 1957. – 57 с.
2. Костенко Л. Неповторність. – К.: Молодь, 1980. – 243 с.
3. Костенко Л. Вибране. – К.: Дніпро, 1989. – 558 с.
4. Костенко Л. Берестечко. – К.: Український письменник, 1999. – 156 с.
5. Новий тлумачний словник української мови у чотирьох томах. – К.: Аконіт, 2000.
6. Панченко В. Поезія Ліни Костенко. – Кіровоград, 1997. – 47 с.
7. Пастушенко Т.В. Конотативні значення кольору в мовній інтерпретації // Вісник Київського державного лінгвістичного університету. – К., 1997. – С. 92–97.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Перцова Інна Василівна – кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри довузівської підготовки Кіровоградського державного технічного університету.

Наукові інтереси: семасіологія, стилістика, семантичні аспекти перекладу.

Стаття надійшла до редакції 12.1.03.

РОМАННИЙ ОБРАЗ НАШОГО ПЕРШОКНЯЗЯ

Василь ПОЛТАВЧУК (Одеса)

У статті розглядається роман Володимира Малика “Князь Кий”, у якому художньо відтворюється один із прадавніх періодів української історії.

In the article Volodymyr Malyk's novel “Prince Kiy” is researched, where one of the most ancient periods of the Ukrainian history is depicted.

Однією із важливих ознак розвитку української історичної романистики у двадцятому столітті є значне, порівняно зі століттям дев'ятнадцятим, розширення її тематичних і хронологічних обріїв. Попри всі обмеження і заборони, які стосувалися багатьох подій, фактів і поста-тей минулого, наша романистика, за спостереженням М.Ільницького, на-віть у такий по-особливому несприятливий для літератури час, як період з середини 30-х до початку 60-х років, “відкрила цілі матери-ки вітчизняної історії, починаючи від самих джерел східнослов'янської державності...” [6, 289]. Небувалий інтерес до цих джерел засвідчив і В.Чумак – автор монографії “Минуле – очима сучасника”, наголосивши, що “характерним явищем повоєнної історичної романистики є посилена увага до історії Давньої Русі” [14, 9].

Як наслідок такої уваги – поява романів “Сіверяни” Д.Міщенко, “Святослав”, “Володимир” С.Скляренка, “Данило Галицький” А.Хижняка, “Диво”, “Первоміст”, “Смерть у Києві”, “Свпраксія” П.Загребельного, “Меч Арея” І.Білика, “Отчий світильник” Р.Федоріва, “Довгий шлях до озер” П.Углярника. Досить уже названих романів /а згадані далеко не всі із тих, що були видруковані протягом 50-70-х років/, щоб переконатися у достовірності висновку, зробленого критиком М.Слабошпицьким у 1982 році: “Київська Русь – яскрава сторінка нашої літератури, цілий тематичний у ній материк” [13, 11]. Вже після публікації статті критика справедливість його висновку переконливо потвердила поява “давньоруських” романів В.Малика, Раїси Іванченко, Д.Міщенко, В.Чмиря.

Щоправда, посилена увага романистів до історії Давньої Русі розцінена була неоднозначно. Наприклад, Ю.Мушкетик у 1987 році, ведучи мову про художнє осягнення минулого протягом кількох попередніх десятиліть, зазначив: “Історична романистика розвивалася однобоко, пере-важно в рамках подій Київської Русі, а подальші століття, коли форму-валася, заявила про себе на світовій арені українська народність, письменниками обминались”.

Віддаючи належне Ю.Мушкетіку як непересічному історичному прозаїку, водночас не можна погодитися з тим, що письменник укорочує біографію

української народності і ніяким чином не пов'язує її з періодом Київської Русі. Щоправда, наведене міркування Ю.Мушкетика не відзначається оригінальністю: він тільки повторив те, до чого нас наполегливо і цілеспрямовано привчали. Доречно процитувати тут уривок із діалогу між істориком і письменником Раїсою Іванченко та літературознавцем Михайлом Наснком. Мотивуючи своє звернення до епохи Київської Русі, Раїса Іванченко наголосила на тому, що “дослідники України практично за всі роки існування радянської влади не спромоглися навіть створити більш-менш пристойної монографії хоча б з однієї проблеми історії дав-ньоруської землі. Ми живемо в центрі колишньої давньоруської держави, але чому так сталося, що історію нашу було відібрано? Мені випало зустрічатися у Новгороді з дослідниками, які доводили, що “Слово о полку Игореве” – это русский памятник”, що “Слово о законе и благодати” Илариона - это русская культура”. Що “Повість временних літ” – також російська культура. Московський учений, член-кореспондент АН СРСР Трубачов якось у “Правде” заявив, мовляв, товариші українці та білоруси, вам доведеться змиритися з тим, що пам'ятки древньої Русі – це російські пам'ятки, а не ваші. Мені було дуже прикро, я зрозумі-ла, що в нашого народу, по суті, відібрали історичну пам'ять. Доки ж будемо вважати себе меншими братами щодо Росії?.. Ось чому я взялася за епоху Київської Русі” [1].

Власну концепцію вітчизняної минувшини Раїса Іванченко лаконічно і смко сформулювала назвою виданого у 1992 році короткого нарису історії української державнос-ті: **“Україна від Кня до Кравчука”** [5]. Ці слова можна, на нашу думку, розглядати також і як своєрідний “ідентифікаційний код” України у світовій історії. А якщо так, то напевно чи доцільно вести мову про “однобокий, переважно в рамках подій Київської Русі “ (Ю.Мушкетик), розвиток нашої рома-ністики. Більше того, відзначаючи вагомні здобутки у романному осягнен-ні стародавньої історії України, слід наголошувати, що ще цілі пласти даного періоду нашої минувшини є для літератури цілими або такими, де проведено лише перші борозни. Саме про це свідчить той, наприклад, факт, що ма-ємо в Україні один-однісінький роман про нашого першокнязя – “Князь Кий” Володимира Малика, твір, який, до того ж, з'явився зовсім недав-но – тільки у 80-і роки ХХ століття.

Почасти таку ситуацію можна пояснити мізерною кількістю документальних свідчень, які стосуються джерел нашої державності. Обмаль документального матеріалу обумовлює специфіку і ускладнює завдання художнього освоєння того історичного минулого, “що віддалене від нас глухою стіною забуття” [10, 456]. Осягнення письменником прадавньої доби уподібнюється, за словами Д.Міщенка, чії судження ґрунтуються на влас-ній творчій практиці, “пошукам підземної ріки, існування якої угадуєть-ся, виявлення конче потрібне, а доступ неможливий” [10, 456].

Таким ось “пошуком підземної ріки” можна вважати і роботу В.Малика над романом “Князь Кий”. “Писати цей твір, – зізнавався письменник, – було дуже важко. Адже вітчизняних історичних документів з часу заснування Києва не збереглося, довелося користуватись відомостями чужо-земних авторів, які в своїх хроніках торкалися політичного устрою та побуту східних слов’ян, доповнювати їх даними археології” [7, 57].

В.Малик “не ставив собі за мету написати про Кия роман-хроніку” [9, 268]. Задум прозаїка був, за його словами, “значно скромніший – в сюжетній формі реконструювати лише невеликий відтинок Києвого життя, але відтинок важливий. Тут – напад однієї з гуннських орд, що після розпаду держави Аттіли кочувала в причорноморських степах, зміна ди-настії в полянському союзі племен, заснування Києва” [9, 268].

В реалізації задуму роману “Князь Кий” значно більшу, ніж в ін-ших творах В.Малика, роль відіграв вимисел: “ті, ще долітописні, часи постають на сторінках твору як вигляд авторової письменницької уяви” [3], оскільки літописний переказ про Кия, вміщений, до того ж, у недатованій частині “Повісті врем’яних літ”, аж надто скупий на свідчення про нашого першокнязя. Крім його імені, літописець зафіксував те, що Кий мав братів Щека та Хорива і сестру Либідь, що вони “заклали городок і назвали його Київ” і що “інші, не знаючи, кажуть, що Кий був перевізником; бо біля Києва був перевіз тоді з того боку Дніпра, тому й говорили: “на перевіз на Київ”, а коли б Кий був перевізником, то не ходив би до Цареграда. Але цей Кий княжив у роду своєму; і ходив він до царя, якого – не знаю, але тільки знаю те, як переказують, що велику честь мав від царя, якого – не знаю і при якому приходив царі.

Ідучи назад, прийшов [Кий] до Дунаю, і вподобав місце, і поставив городок малий, і хотів сісти з родом своїм, і не дали йому ті, що жили поблизу, ще й донині називають дунайці городище Києвець. Кий же прийшов у свій город Київ, тут скінчив життя своє, і брат його Щек, і Хорив, і сестра їхня Либідь – тут померли.

І після тих братів почав їхній рід держати княження в Полях”... [12, 19].

Як переконуємося, цей літописний переказ не має конкретної “про-писки” у часі і містить тільки найзагальніші свідчення про життєдіяльність Кия. Все інше – від деталей біографії до деталей багатьох важливих подій, таких, скажімо, як закладення Києва, – мала зродити письменницька уява.

Коли В.Малик приступав до роботи над твором, він уже був автором відомої тетралогії “Таємний посол”. Набутий під час написання тетра-логії неоціненний досвід історичного романіста на повну силу спрацював у новому творі прозаїка. Тут, як і в “Таємному послові”, історико-пригодницьке начало виразно проявилось у “зітканій з пригод-подій напруженій фабулі” [3], у прийомах і засобах зображення образів персонажів.

У романі діють не тільки літописні Кий, Щек, Хорив і Либідь, а й ще понад три десятки персонажів. Вони є представниками різних родів і племен, доля яких тією чи іншою мірою виявилася дотичною до долі “роду русів, що з племені полян” [8, 7], – того роду, вихідцем із яко-го був, згідно з версією романіста, князь Кий.

Постать Кия, і це підкреслено назвою твору, – центральна у романі В.Малика. І хоч автор, відповідно з творчим задумом, художньо “реконструював лише невеликий відтинок Києвого життя”, образ першокнязя набув такої рельєфності, якої він у нашій літературі до появи твору В.Малика не мав.

Власне кажучи, князем ми бачимо Кия уже на прикінцевих сторінках роману. Більша ж частина твору присвячена показу передкнязівського етапу біографії Кия, коли відбувалося становлення його як військового і політичного діяча.

Важливими для розуміння цього складного процесу є не тільки ба-гальні епізоди, а й ті, у яких розкриваються стосунки Кия з найближ-чими йому людьми – батьком Туром, братами, сестрою. Старійшина роду Тур, образ якого є цілковитим витвором авторової уяви, вважає най-старшого сина “надією і гордістю” не тільки своєю, а й “всього роду” [8, 7]. Кий, у свою чергу, гордиться батьком, прислухається до його порад, саме у нього, а не в когось іншого, шукає відповідь на болючі питання: “Що буде з полянами? Чи зуміють відбити гуннів, якщо ті одного дня нападуть на їхні весі й угіддя?” [8, 72].

З любов’ю ставився Кий до своїх молодших братів та сестри Либеді. Сестра для нього – “Либідка” [8, 40], яку він хотів бачити щасливою і долею якої повсякчас переймався. Турбувався Кий і про майбутнє братів. Спостерігаючи, наприклад, за наймолодшим, Кий “усміхнувся, ба-чачи, як радіє Хорив”: “– Дитина ще наш Хорив, – промовив замислено Кий. – Будемо берегти його, Щеку, від злого ока, недобрих духів та різної напасті!” [8, 10].

Думається, що зовсім не випадково В.Малик приділив таку увагу показу стосунків у сім’ї, у якій виростав майбутній першокнязь. Від-чуття роду, єдності з ним, відповідальності за нього – це те, що стало органічною складовою свідомості Кия і пізніше зумовлювало його діяль-ність, спрямовану на об’єднання полянських родів, на союз з іншими племенами заради спільного порятунку, спільного майбутнього.

У логічності і доцільності саме такого трактування В.Маликом вза-ємин між героями відомого літописного переказу по-своєму переконує опублікований у тому ж таки 1982-у році роман Раїси Іванченко “Гнів Перуна”. У цьому творі Кий, Щек і Хорив постають епізодичними персо-нажами і характеризуються вельми своєрідно. “У граді Києві, – читає-мо в романі, –

старшинствував його менший брат Щек. Тихий на вигляд, завжди кусав знишка, яко повзуча гадюка. Від того й прозвали Щеком – тобто шипучий, яко гадина. Старший брат його Кий усім узяв – і розу-мом, і силою, і виглядом. Вдачею своєю був одкритий до людей – в очі говорив правду, ніби києм рубав. Того й Кий. Як не заздрити такому?

І Щек лото заздрив йому. Щоб не відстати від нього, і собі побудував градок на горі, що височіла навпроти Києвої. Відтоді її прозивають Щекавицею.

Був у Кия ще один брат, якого люди називали Горивом, або Хоривом. Горив хотів перевершити своїх старших братів, бо також був заздрисним і гордим. І повелів зрубати собі градок на іншій горі, недалеко від Почайни. Того й звали його – Горив, або Горинич” [4, 374].

Як переконуємося, у трактуванні автора роману “Тнів Перуна” Кий, Щек і Хорив – це “азовські брати”. Очевидним є те, що подібне трактування не узгоджується з літописним переказом, у якому недвозначно мовиться про інший характер стосунків між братами – саме такий, який відображений у романі В.Малика.

Прагнучи змалювати образ головного персонажа твору яскраво і всебічно, В.Малик показав Кия у хитроплетиві подій, пов’язаних з обома наскрізними сюжетними лініями роману.

Перша – це історія боротьби різних родів і племен проти гуннської навали. У безпосередньому зв’язку з цією боротьбою і простежується еволюція образу головного персонажа твору. В час, коли починається ро-манна дія, Кий є двадцятидворічним отроком. Він ставний, фізично сильний, хоробрий, без вагання приходить на допомогу родині князя уличів Добромира. Романіст підкреслює не тільки те, що робить Кия схожим з ровесниками, а й те, що його від них відрізняє. Зокрема, Кий посилено цікавився тим, як жили предки його роду. Саме цим зацікавленням персонажа обумовлена поява у романі вставної новели “Слово про короля Божа”. Пізнане Києм минуле – і славне, і безславне – дійсно, як пока-зав романіст, “стукало в серце” [8, 30], змушувало юнака замислюватися над тим, де яке плем’я живе і чому живе саме так, а не інакше. Здобу-ті знання не тільки підказували відповіді, а й породжували нові пита-ння, які стосувалися взаємовідносин між родами, племенами. Поступово, і це засвідчується цілим рядом епізодів, формувався Кий-політик, Кий-дипломат .

Інші епізоди роману, переважно батальні, відбивають утвердження Кия як військового діяча. Участь у перших боях з гуннами, поразки у них змусили Кия глибоко замислитися над тим, що ж призвело до поразок і як саме треба протистояти завойовникам: “Не раз і не двічі в Києвій уяві з’являлося перегороджене полянськими щитами поле, і на них, на ті округлі щити, мчать, потрясаючи повітря громовими кличами, гуннські вершники. Вишикувані один

за одним густо, в сто, а може, й тисячу ря-дів, вони жахали своєю кількістю, стрімкістю атаки і навальністю.

Яка ж стіна, яка сила може зупинити їх?” [8, 169].

Кий запропонував вихід, але до його думки не прислухалися. Треба було зазнати ще однієї поразки у бою з гуннами, щоб смертельно поранений Тур, звертаючись до сина, сказав: “Даремно не послухалися тебе... Все пропало... Рятуй наш рід... І все плем’я...” [8, 183].

Залишки розгромленого війська обрали Кия своїм воєводою. У першому ж бою Кий виявив військовий хист, уміння перемагати не тільки завдяки силі, а й завдяки хитрості. Після цієї перемоги Кия було обрано полянським князем.

Важливі грані образу Кия вияскраплюються і в цілому ряді подій, що стосуються другої сюжетної лінії роману – історії кохання Кия і Цвітанки. Ця історія драматична, вона складається із низки ситуацій, у яких випробовувалося на істинність почуття закоханих. Подолавши різні перешкоди, Кий і Цвітанка поєднали свої долі. Доцільність у романі цієї сюжетної лінії не викликає ані найменшого сумніву, адже засвідчено літописцем у легенді про братів, що після них “почав їхній рід держати княження...” [12, 19]. Отже, було продовження роду, була династія Києвичів. Історія її почалася, згідно з романною версією В.Малика, з Кия і Цвітанки.

Таким чином, ХХ століття подарувало перший і поки що єдиний романний образ нашого першокнязя. Творцем цього образу став В.Малик, чіє творче відкриття відзначене премією імені Лесі Українки.

...Дуже можливо, що вже у недалекому майбутньому появиться інша романна версія доби Кия. Підставою для такого припущення служить той факт, що через десять років після видання твору В.Малика відомий історик М.Брайчевський опублікував ґрунтовну розвідку “Легенда про Кия” [2], у якій реконструював біографію нашого першокнязя. Цю наукову реконструкцію, яка вражає численними, досі невідомими фактами, якій притаманне таке бажане для нас датування багатьох важливих подій, можна образно порівняти з очищенням криниці від замулу. На дні уже блищить вода...

Чи знайдуться серед наших романістів спрагли – покаже час. Бажаємо, щоб найближчий.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Акумулятор історичної пам’яті. Письменницький діалог Раїси Іванченко і Михайла Насенка // Літературна Україна. – 1990. – 1 березня.
2. Брайчевський М. Легенда про Кия // Київ. – 1992. – № 2. – С.132-155.
3. Волинський К. Читач проголосував “за” // Літературна Україна. – 1993. – 18 лютого.
4. Іванченко Раїса. Гнів Перуна. – К.: Радянський письменник, 1982. – 503 с.
5. Іванченко Раїса. Україна від Кия до Кравчука. – К.: Український письменник, 1992. – 47 с.

6. Ільницький М.М. Людина в історії. – К.: Дніпро, 1989. – 356 с.
7. Лис В. Слова колос золотий // Література. Діти. Час. – Вип. 8. – К.: Веселка, 1983. – С.54-58.
8. Малик В. Князь Кий. – К.: Веселка, 1982. – 270 с.
9. Малик В. Післямова // Малик В. Князь Кий. – К.: Веселка, 1982. – С.266-269.
10. Міщенко Д. Від автора // Міщенко Д. Лихі літа ойкумени. – К.: Радянський письменник, 1985. – С.456-458.
11. Мушкетик Ю. Задля торжества справедливості // Література Україна. – 1987. – 31 грудня.
12. Повесть врем'яних літ. Літопис (за Іпатським списком). – К.: Радянський письменник, 1990. – 558 с.
13. Слабошпицький М. Патріотизму могутнє коріння // Українська мова і література в школі. – 1982. – № 5. – С.11-16.
14. Чумак В. Минуле – очима сучасника. – К.: Радянський письменник, 1980. – 184 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Полтавчук Василь Григорович – кандидат філологічних наук, доцент, заступник декана філологічного факультету Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.

Наукові інтереси: український історичний роман.
Стаття надійшла до редакції 17.1.03.

ЖИТТЄВА Й ХУДОЖНЯ ПРАВДА В ЛІРИЧНІЙ ПОЕЗІЇ

Євген ПРИСОВСЬКИЙ (Одеса)

У статті розглядається питання життєвої й художньої правди в ліричній поезії як однієї зі складових індивідуального стилю поета.

The article discusses the issues of life and artistic truth in lyrical poetry as one of the components of poet's individual style.

Життєва й художня правда – поняття не ідентичні, але пов'язані діалектичним зв'язком. Неідентичність цих понять зумовлюється тим, що література – то не копія, а художній образ світу. Щодо правди в ліричній поезії, то тут відстань між життєвим варіантом і його образним відтворенням ще суттєвіша, ще значніша. Це пояснюється тим, що лірика є найбільш умовним з усіх родів літератури, та й у віршованому епосі роль умовності теж значніша, ніж у прозі, драматургії.

Звичайно, і в драматургії, і в прозі, особливо в драматургії, умовність теж відіграє значну роль. І все ж ці роди літератури позначені більшою життєподібністю: їхнім персонажем завжди залишається людина, в той час як лірика може дозволити собі зробити героєм вітер і хмару, дощ і калину, сонце й море, троянду й солов'я, орла і лань, сокола й коня, ліс і гору... Вона, звичайно ж, олюднює їх, дає їм слово; вони, ці образи зі світу природи, ці умовні герої лірики, є рівноправними з людьми. Більшою мірою умовності позначені саме ті драматичні й прозаїчні твори, які своїм емоційним забарвленням, філософською концепцією світу, тональністю, образною системою, лексикою наближені до поезії – ті твори, котрі ми розглядаємо як зразки поетичної драматургії /драми і трагедії Метерлінка, Лесі Українки, Кочерги.../ або поетичної прози /творчість О.Довженка, Ю.Яновського.../.

Ліричний образ завжди будується на загостренні, гіперболізації. У такому перебільшенні, загостренні – художня природа лірики, бо й сам автор її, як звичайно, – людина вразливої душі, загостре-них емоцій.

*Так ніхто не кохав. Через тисячі літ
лиш приходять подібне кохання.
В день такий розцвітає весна на землі
і земля убирається зрання...*

*.....
Гей ви, зорі ясні... тихий місяцю мій...
де ви бачили більше кохання?
Я для неї зірву Оріон золотий,
Я – поет робітничої рани [8, 18–19].*

Зрозуміло, що тут немає й натяку на життєподібність, а є могутній спалах поетового почуття, який, проте, вияскравлює таку справді життєву рису людського характеру, як вірність у коханні, силу любові. Так само поетична правда різниться від правди чисто життєвої у вірші Дмитра Павличка – вірші, котрий теж являє собою наче вулканний вибух любовної жаги. Це гімн любові, сповнений віри в її безсмертя, хоч, ми це добре знаємо, смертною є людина, отже, смертні й почуття її. Але поет славить любов, яка народжує нове життя, і тому він та його кохана, їхні почуття – теж безсмертні. Така правда поезії:

*Це неправда, що ми помрем!
Ти – земля, а я – твій сівач.
Плуг іде – під його тягарем
Ти возрадуйся і не плач.*

*Сокруши свою душу тверду
Пестотливою зливою втіх.
Я ж і сам, як зернина, впаду
Поміж скибами гонів твоїх.*

*Ми небес глибину збагнем,
Вище зір піднесем колоски!
Ми пшениці незгасним вогнем
Пролітатимем крізь віки. [5, 16].*

Бачачи в цих віршах неідентичність життєвої та художньої правди, ми, проте, маємо розуміти, що ця неідентичність полягає тут не у відриві від правди життя, не у спотворенні її, а, навпаки, в глибшому проникненні в суть життєвих явищ шляхом загостреного вияскравлення суті внутрішнього світу людини – її думок і почуттів.

Життя формує художника, але й він активно впливає своєю творчістю на оточуючу його дійсність, формує людську свідомість. Як немає митця без вірності життєвій правді, так і без неповторно індивідуального бачення світу немає правди художньої. Про ці складні процеси перетворення правди життя на правду поезії і про могутній зворотний вплив поезії на життя своєрідно сказав Леонід Первомайський у вірші, яким відкривається його остання, посмертна збірка:

*Те життя,
Що, здається, іде стороною,
У мені залишається,
Злившись зо мною,
І до бурі подібне,*

*На блискавку схоже,
І хотіло б мене оминути –
Не може.
І коли б
Я його
Захотів оминути –
Я ніколи себе
Не спромігся б збагнути, –
І не будь воно кров'ю моєю
Омите,
Не могло б свою силу
Й воно зрозуміти... [6, 5]*

Кожен поет прокладає свій шлях від життя до твору мистецтва. Особливості цього шляху визначаються життєвим досвідом автора, його культурним багажем і світоглядом, його душевним складом. Творчість великого поета багатогранна, поліфонічна, але жоден митець не може однаково глибоко й пристрасно сказати про всі вияви духовного життя людини й суспільства. Коли Андрій Малишко заявив: “В житті своїм до всього маю діло” [2, 8], – це було виявом його щирого прагнення все побачити, все оцінити, у все втрутитися своїм активним словом, яке є ділом справжнього поета. Малишкова формула – вияв загостреного почуття й загостреної думки. Але ж у кожного поета є своє коло проблем, ті теми й ідеї, які хвилюють його передовсім. Є ті образи, в яких і реалізується його проблемна, його ідейно-тематична зацікавленість.

Володимир Маяковський, стверджуючи, що “поэт всегда должник вселенной”, стверджував тим самим і свій обов'язок написати про все, “про что не успел написать” [4, 125]. Отже, весь світ має входити в серце й творчість поета. І той же Маяковський, заперечуючи нав'язування поетові тем і проблем, заперечуючи всеїдність і “ширвжитковість” у поезії, що обертаються бездарним ремісництвом і спекулятивністю, обстоював тим самим право і обов'язок поета бути самим собою, писати про те, що виношено, вистраждано, продумано тобою, що стало твоєю плоттю й кров'ю, писати про те, про що не можеш не писати.

*“Лицом к деревне” –
заданье дано, –
за гусли,
поэты-друзи!
Поймите ж –
лицо у меня
одно –*

*оно лицо,
а не флюгер [3, 207].*

Поет, боліючи болями всього світу й радіючи його радощами, перетворює його картину відповідно до свого життєвого досвіду, до своїх світоглядних засад, філософських, етичних та естетичних ідеалів. Його розмова “про все” є насправді розмовою про певні конкретні, індивідуальні вияви загального. Коли б поет справді писав “про все”, то це обернулось би розмовою “ні про що”. Ні, він обирає те, що є для нього найзначущішим, найважливішим, мабуть, найбільшнім, але вміє сказати про це конкретне так, що за ним постає отой “весь світ”. Індивідуальний стиль поета – це його вміння обрати саме свої проблеми, визначити свої найголовніші ідейні й тематичні інтереси, знайти “свій” жанр /чи жанри/, ту емоційну тональність, ті виражальні та зображальні засоби, ту неповторну мовну систему та образи, в яких реалізуються “свої”, “рідні” пласти життя, пласти людської свідомості, духовний світ автора, його ідеали. Так, творча індивідуальність починається з цього вміння знаходити своє. Тим-то нам уявляються малоприйнятними судження Євгена Євтушенка, який у дискусії “Положительный герой сегодня и завтра”, матеріали якої були опубліковані в “Литературной газете” [1], заявив, наче бідою нашої літератури є “вузька спеціалізація письменників на певні теми”. Він вважає неприродним і шкідливим, що одні письменники пишуть про село, інші – про московську інтелігенцію, треті – про історичне минуле... Але ж, стверджує поет, “всі жилочки тіла видимо чи невидимо зв’язані одна з одною. Є нитки, які зв’язують стару селянку, яка помирає в Сибіру, й фізиків Дубни, робітника Ленінградського суднобудівельного й партійного керівника, є нитки, які тягнуться з часів Анни Іоанівни, й нитки, що зв’язують наш народ із Чилі, з тим, хто бореться за свободу в Кампучії й Нікарагуа”. Звичайно, Є.Євтушенко правий, коли говорить про діалектичний зв’язок усіх ланок життя, про зв’язок минулого, сучасного й майбутнього. Але його вимога, аби письменник писав “про все”, є ймовірніше ефектним поетичним образом, ніж ефективною робочою формулою. Євген Євтушенко зіставляє письменника, який лікує страждальний соціальний організм, і лікаря. “Будь-який лікар, щоб зрозуміти те, що відбувається на певній ділянці тіла, повинен уважно розібратися у всьому тілі в цілому”. І це знову ж таки справедливо. Але хіба не знає автор про те, що медицина, як і будь-яка наука, йде сьогодні і шляхом спеціалізації, що терапевт не має права, якщо він бажає добра пацієнтові, братися за операцію ока, а офтальмолог не стане лікувати виразку шлунка?.. Хоча, безумовно, знання про життєдіяльність усього організму потрібні кожному лікареві: вони допоможуть йому ефективніше працювати саме у своїй галузі й, отож, результативніше лікувати хворого. Так і в літературі. Знання про весь світ

допомагають письменникові створити свій образ світу: зосереджуючись, “спеціалізуючись” на певних проблемах, справжній поет не випускає з поля зору все життя; він пише про те, що хвилює його, так що за цим конкретним переживанням, за конкретним образом постає відчутний образ доби.

Лірична поезія сповна володіє цим даром, цією властивістю – через одиначне, навіть через миттєве, моментальне, через деталь дати картину загального, дати образ світу; через інтонацію, через певну емоційну настроєність передати атмосферу доби. Отже, подати, врешті, свою концепцію дійсності.

Особливості зв’язку між правдою життя і правдою поезії полягають у тому, що лірика зберігає на віки риси людської долі, характерні ознаки доби, вона увічне у нашій пам’яті те духовне, що, не лишивши матеріального сліду, могло стертися, зникнути, загинути, – те, без чого незмірно біднішим був би духовний світ наступних поколінь. Як глибоко людяно, тепло сказав про неперехідне значення краси, любові, поезії, про своєрідність зв’язку поезії з життям Максим Рильський у вірші “Що зберегла пісня”. Вслухаючись у мелодію народної пісні, створюючи у своїй уяві картину давноминутих часів, картину нездійсненого побачення двох закоханих, бачачи за нею драму людських сердець, розуміючи красу висловлених у пісні почуттів, глибину конфлікту, чарівну загадковість обставин і характерів, Рильський пише:

*Ніколи і нікому не вгадати,
Ні хто був він, ні хто була вона,
Мимо якої проїздив він хати,
Які були в них лиця й імена.
Було давно, давно обох немає, –
А в пісні збереглись для поколінь
І свист отой, що милу викликає,
І дрібен дощ, і ніч, і сірий кінь [7, 31–32].*

Поезія – головний герой цього твору. Поезія, що здатна на диво: здатна обезсмертнити людину з її почуттями, здатна створити атмосферу давноминулого, але вічного у своїй красі часу, здатна примусити нас відчутти далекі й чужі печаль і радість, смуток і щастя як сьогоднішні, свої. І при тому атмосфера часу розкривається перед нами через вельми ошадливо дібрані ліричні образи, через окремі деталі, найтонші емоційні нюанси. Все багатство людської душі розкрилося через окреме.

Отже, в ліриці існує вибірковість і там, де художник хоче подати цілісну картину “всього світу”, хоче ясно заявити про свою концепцію життя. Власне, обирає й відбирає матеріал кожен письменник, але в ліриці ця властивість / вибірковість/ проступає особливо наочно. За всієї вибірковості матеріалу,

завдяки гострій емоційній насиченості, глибокій змістовності художнього образу, багатозначності поетичного слова, його метафоричній густоті й асоціативності, в ліричній поезії забезпечується й цілісність, повнота картини, концептуальна чіткість і глибина. Це, звичайно, передусім, цілісність і повнота, чіткість і глибина відтворення внутрішнього світу людини, духовного життя особи й суспільства.

В істинного поета спостерігаємо органічність його “спорідненості”, його “зрощення” з тією проблематикою, з тими ідеями й темами, котрі становлять зміст, визначають і форму його творів. Соціальне замовлення повинно стати замовленням глибоко особистим, індивідуальним, на яке відгукується серце художника. Інакше поет лише скомпрометує ідею й тему, інакше твір стане скороспілкою, обернеться спекуляцією на проблемі, яка вчора видавалася значущою, актуальною, але насправді є фальшивою.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Положительный герой сегодня и завтра // Лит. газета. – 1980. – 20 февр.
2. Малишко Андрій. Листи на світанні. – К.: Держлітвидав, 1961.
3. Маяковский Владимир. Полн. собр. соч.: В 13-ти т. – М.: Худож. лит., 1958. – Т.6.
4. Маяковский Владимир. Полн. собр. соч.: В 13-ти т. – М.: Худож. лит., 1958. – Т.7.
5. Павличко Дмитро Тасмниця твого обличчя. – К.: Молодь, 1979.
6. Первомайський Леонід. Вчора і завтра. – К.: Рад. письменник, 1974.
7. Рильський Максим. В загінку жайворонка. – К.: Держлітвидав, 1961.
8. Сосюра Володимир. Ластівки на сонці. – К.: Держлітвидав, 1960.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Прісовський Євген Миколайович – доктор філологічних наук, професор Одеського державного університету ім. І.І.Мечникова.

Наукові інтереси: питання теорії літератури, історії літератури.

Стаття надійшла до редакції 20.1.03.

ВІСНИКІВСТВО У ГАЛИЦЬКОМУ ЛІТЕРАТУРНОМУ ПРОЦЕСІ МІЖВОЄННОЇ ДОБИ

Ірина РУСНАК (Кіровоград)

Об'єктом аналізу в статті є особливості галицького літературного процесу міжвоєнної доби (1917-1939 рр.) і роль вісниківства у цьому процесі. Автор осмислює причини, які зумовили активне використання термінів “празька школа” /“пражани” замість “вісниківство”/ “вісниківці”.

The object of the literary analysis in the article is the peculiarities of the literary process of the period between the wars (1917-1939) and the role of visnykivstvo in this process. The author goes back the reasons , which conditioned active usage of the terms “Prague school” instead of “visnykivstvo”.

Період 1917-1939 років увійшов у новітню історію під назвою “міжвоєнної доби”. Епоха, що тривала більше двох десятиліть, значною мірою була вирішальною для подальшої долі українського народу. Перша світова війна розбудила націю до кардинальних зрушень, спрямованих на здобуття власної держави. Всі питома українські терени стали полігоном воєнних дій, які, щоправда велися не так за незалежну Україну, як за володіння нею. З одного боку Російська імперія, з іншого - Австро-Угорщина намагалися будь-що утримати своє панування над підвладними, до початку війни їм приналежними територіями. Здобувши й у швидкому часі втративши власну державу, українці стали чи не єдиною нацією в Європі, яка так і не змогла збройно захистити політичне право на свою землю. Україна територіально розчахнулася на кілька підневільних гілок. Увесь її Схід увійшов до новоутвореної радянської імперії, що фактично означало російську окупацію. Західні землі було роздроблено між різними державами. Галичина, Волинь, Надсяння, частина Лемківщини, Підляшшя і Холмщина відійшли до Польщі, яка відновила власну незалежність після розпаду Австро-Угорської імперії. Буковина опинилася у складі Румунії, а Закарпаття та інша частина Лемківщини були приєднані до Чехословаччини.

Політичні деструкції та трансформації географічного простору України відбулися не тільки під впливом зовнішніх чинників. Вагому роль у цьому процесі відіграли і внутрішні фактори, зокрема, низька національна свідомість східних українців, невеликий серед них відсоток освічених людей і ще менший - національно орієнтованих політиків. До того ж додалися політична незрілість українських селян, зросійщення великих міст, відсутність національних воєнних кадрів, нездатність уряду встановити правопорядок тощо. Усе це доповнювалося комплексом “малоросійства” (Є.Маланюк), морально-ідейною

ослабленістю нації, нехиттю до активних дій, замкнутістю на проблемах власної родини, відсутністю потреби всеукраїнської соборності [1, 72].

Територіальна розсепарованість позначилася на політичному і культурному житті українців. Держави-метрополії, до складу яких увійшли українські землі, однаковою мірою намагалися підтримувати їхній підневільний статус. І хоч колоніальні стратегії, що використовувалися для цього, на перший погляд, різнилися, все-таки ставили за мету одне і те саме: денаціоналізацію, декультуризацію і депортацію корінного населення. У Радянському Союзі ці стратегії набули особливо жорстоких форм: нетерпимість до будь-яких проявів сепаратизму; силова вимога лояльності до радянської влади - т.зв. радянський патріотизм; масове фізичне знищення національно свідомої інтелігенції та заможного господаря; фальсифікація історії; плекання зрадників і малоросів, позбавлених відчуття приналежності до великої європейської нації; нівелювання рідної мови і здобутків національної культури.

Польська влада була більш лояльною, “демократичнішою” у ставленні до підкорених. Основою її колоніальних стратегій стало гасло про те, що ніяких українських територій немає, а в Польщі живуть самі поляки. Офіційною назвою українців стали етноніми “руські” та “русини”, одвічні українські землі отримували нові назви - Східна Малопольща, Східні креси. Оразу після окупації західноукраїнських земель розпочинається широкомасштабний наступ на всі громадянські права українців, що були здобуті за часів Австро-Угорщини. У відповідь на спроби націоналістів боротися проти антиукраїнського режиму шляхом терору польський уряд запровадив політику “умиротворення”, яка вилілася в масові арешти, руйнування осередків національного життя, скасування самоврядування у селах.

Українство по-різному реагувало на імперську політику Росії та Польщі. На теренах СРСР воно вдалося до розбудови наукових і національно-освітніх установ, до організації громадянського суспільства та відродження національної культури, про що свідчить поява у 20-х роках різноманітних мистецьких угруповань, періодичних видань, талановитих митців і творів. Однак подальший тиск на українське суспільство в 30-х роках спочатку притлумить, а згодом і паралізує ці процеси.

Дещо інакше виглядала справа на західних землях, де, незважаючи на обмеження і гніт польської влади, з’явилися більш-менш сприятливі умови для відносно спокійного розвитку національної культури. Львів і надалі зберігав статус українського П’ємонту, який дістався йому ще в другій половині XIX століття [14, 34]. Основні стратегії української еліти зводилися тут до збереження відносної цілісності національно-культурного організму і відчуття своєї національної ідентичності. Реалізовувалися вони через закладання приватних

українських шкіл і діяльність найрізноманітніших громадських організацій, які охоплювали всі сфери життя галичан. З'явилися осередки “Просвіти”, “Союзу українок”, “Пласту”, Наукове товариство імені Т.Шевченка, видавництва, періодика тощо. До недавнього часу занепале культурне і літературне життя Галичини почало відроджуватися. Значною мірою цей процес прискорювала поява численних періодичних видань. Усі вони, починаючи від щоденних газет на кшталт “Діла” і завершуючи суто науковими виданнями на зразок “Записок НТШ”, брали активну участь у житті галицького суспільства. Палітра літературно-мистецьких часописів тої доби досить розмаїта: “Дажбог”, “Дзвони”, “Вікна”, “Літературно-Науковий Вісник” (“Вісник”), “Назустріч”, “Нова зоря”, “Новий час”, “Нові шляхи”, “Студентський шлях” та інші. Різні, а нерідко й протилежні за своїми політичними і культурологічними спрямуваннями, вони так чи інакше об'єднували навколо себе ідейно неоднорідну розпорошену галицьку інтелігенцію.

Основні напрями галицького літературного процесу міжвоєнної доби формувалися у вимірах класичних типів світоглядних формацій: консервативному, ліберальному і соціалістичному. Політологічна термінологія, якою ми тут користуємося, дає можливість визначити основні тенденції означеного явища. Саме у виділеному нами психолого-світоглядному трикутнику оформилися не лишень політичні, а й культурні та літературні західноукраїнські течії. М.Ільницький досить точно охарактеризував основні напрями літературного процесу тої доби, визначивши їх як радянофільський, католицький, ліберальний і націоналістичний [12, 14].

РАДЯНОФІЛЬСЬКИЙ НАПРЯМ. Незважаючи на державно-територіальну розінтегрованість, між Західною і Наддніпрянською Україною відчувалися потужні взаємовпливи, які пояснювалися не тільки прагненням українців мати соборну державу, а й намаганням творити єдину культуру. Представники цього напрямку гуртувалися навколо організації “Горно” та часописів “Вікна”, “Нові шляхи” і “Культура”.

Журнал “Вікна” (1927-1932 рр.) об'єднав таких митців, як О.Гаврилюк, Я.Галан, П.Козланюк, С.Тудор, С.Масляк та інших. Незважаючи на пролетарський дискурс, він мав цікаві здобутки, зокрема, тут друкувалися твори письменників з Канади, США, переклади зі слов'янських і західноєвропейських літератур.

Ідеологічна позиція “Нових шляхів” (1929-1932 рр.) не була вузькопролетарською, що дало можливість залучити до праці демократично настроєну творчу інтелігенцію. Але поступово журнал зрадив загальнодемократичні принципи, перетворившись на рупор комуністичної ідеології. Події в радянській Україні вплинуть на галичан, і в швидкому часі їхні

радянське фільмське настрої збанкрутують, а названі журнали припинять своє існування.

Виникнення КАТОЛИЦЬКОГО НАПРЯМУ в літературно-мистецькому житті Галичини дослідники пов'язують з літературним угрупованням "Логос" (1922-1930 рр.) та часописом "Поступ" (1921-1931 рр.). Суспільно-культурну діяльність письменників, котрі об'єдналися навколо цього видання (Г.Лужицький, В.Мельник, О.Петрійчук, С.Семчук), визначили дві ідеї: релігійна і національна. Справу "Поступу" продовжив інший журнал національно-християнської орієнтації - "Дзвони" (1931-1939 рр.). Головою редакційної колегії став доктор Йосиф Сліпий, на той час - ректор Богославської академії. Часопис видавався під патронатом митрополита Андрея Шептицького. Тут активно працювали видатні критики тої доби: М.Гнатишак, П.Ісаїв, Г.Костельник та ін. Серед авторів часопису "Дзвони" знаходимо імена Б.-І. Антонича, К.Гриневичевої, Г.Журби, Наталени Королевої, Б.Лепкого, Ю.Липи, О.Лятуринської (свої твори вона підписувала псевдонімом О.Печеніг), В.Пачовського, У.Самчука та інших. Журнал друкував твори надніпрянських письменників - М.Зерова, Є.Плужника, М.Рильського, Д.Фальківського, переклади творів представників світової літератури, зокрема, Ш.Руссавелі, В.Гюго, Ф.Моріака, наукові дослідження в галузі богослов'я, гуманітарних і природничих наук, численні рецензії, бібліографічні та хронікальні матеріали. Літературно-наукову концепцію "Дзвонів" можна символічно окреслити трьома поняттями: нація, храм, мистецтво. Серед теоретичних літературознавчих проблем, що так жваво обговорювалися на сторінках журналу, особливе місце займало обґрунтування поняття "католицька література". Основними її ознаками автори статей називали, по-перше, розуміння естетичних категорій прекрасного /потворного і комічного/ трагічного у світлі християнської філософії, по-друге, моральність художнього твору. Отже, проголошений "Дзвонами" принцип єдності світоглядного й естетичного критеріїв ставив поза межі літературного процесу твори, позбавлені "іскри Божої" [19,7].

ЛІБЕРАЛЬНИЙ НАПРЯМ літературного процесу репрезентував двотижневик "Назустріч" (1934-1938 рр.). Головний редактор (один з кількох) М. Рудницький доводив, що справжній талант має керуватися тільки чуттям і вловлювати, як антена, невидимі для обивателя ідеї. Він розгорнув на сторінках часопису дискусію, яку можна в цілому охарактеризувати назвою його ж статті "Чи мусить письменник мати світогляд?" Відстоюючи ідею безсвітоглядності літератури, М.Рудницький стверджував, що письменник, котрий втілює власний світогляд у художню форму, перестає бути письменником. Однак це не перешкодило журналу "Назустріч" об'єднати

навколо себе відомих митців. На його сторінках з'явилися твори Б.-І. Антонича, Є.Маланюка, Олега Ольжича, В.Кравціва, Ірини Вільде, Ю.Косача. Свої рецензії, літературознавчі та критичні розвідки тут друкували В.Сімович, М.Возняк, П.Зайцев, С.Чарнецький та інші. Особливе місце відводилося ілюстративному матеріалу, серед якого переважали репродукції картин відомих художників, портрети діячів української культури, види окремих міст і архітектурних пам'яток. Читач мав можливість отримати інформацію про вихід нових книг з надрукованих у часописі списків рекомендованої для придбання літератури і списків надісланих до редакції книжок.

НАЦІОНАЛІСТИЧНИЙ НАПРЯМ у літературному процесі Галичини пов'язаний з ідеологією Д.Донцова і проголошеною ним доктриною “державницької літератури”.

Термін “націоналізм” виник в Україні наприкінці ХІХ століття і на той час не мав специфічного ідеологічного забарвлення. Так, у полеміці Б.Грінченка і М.Драгоманова (1892-1893 рр.), присвяченій проблемам українського руху, словосполучення “український націоналізм” здебільшого згадувалося у значенні певних почуттів, культурної ідентичності чи діяльності, спрямованої на захист культурних і політичних прав нації. Це була своєрідна альтернатива “шовінізмові”. Б.Грінченко в “Листах з України Наддніпрянської” виділяє серед українських діячів “формальних націоналістів”, які “виявляють прихильність до всього українського: до української мови, до української літератури, навіть до української одежі, - але й тільки”, та “свідомих українських націоналів-народолюбців” або “національно свідомих” українців [6, 117].

Процес ідеологізації і політизації поняття “націоналізм” припадає на початок ХХ століття, а після поразки Української революції воно було швидко монополізоване радикальними націоналістичними напрямками в українському русі, головню в тих регіонах, що опинилися у складні західних держав-сусідів. Основне кредо українського націоналізму визначили три чинники: незалежність, державність і соборність нації.

Український націоналізм був значною мірою результатом зовнішніх впливів, хоча без відповідних внутрішніх передумов його виникнення було б просто не можливим. Однак роль каталізатора у процесі перетворення націоналізму на духовну, ідеологічну і політичну силу відіграли все-таки зовнішні фактори. У ХІХ столітті на його ідеологічне оформлення впливала європейська інтелектуальна течія, якою був романтизм. На початку ХХ століття націоналізм став своєрідною реакцією на кризу позитивізму, культурництва і просвітництва, т.зв. українського народництва, а також на модернізаційні процеси в імперіях, до складу яких входили українські землі. Модернізація, пов'язана з переходом від традиційно-аграрного суспільства до індустріально-

модерного, здійснювалася виключно під керівництвом панівних націй. А це провокувало асиміляційні процеси, породжувало кризу традиційних цінностей, що були зосереджені в ареалі традиційно-аграрної культури. Намагання захистити їх призводили до визрівання контрсили, яка протистояла б чужинецьким технологіям і яку імперські прислужники назвали “сучасним етапом південноросійського сепаратизму” (див. кн.: Щеголев С. Украинское движение как современный этап южнорусского сепаратизма. - К., 1912).

Бездержавність України обернулася серйозними ускладненнями для всього європейського континенту. Її “приборкання” створювало нові вісі нестабільності по всій лінії етнічних кордонів, посилювало конфронтацію у Польщі й Румунії, зробило Закарпаття розмінною монетою у політичній грі західних дипломатій. Об’єктивно воно зміцнювало тоталітарні диктатури, сприяло нагнітання атмосфери нової війни. У таких умовах українці змушені були відмовитися від ліберальних ідей і шукати такі світоглядні основи, які б дали можливість вистояти, вижити у мінливому світі, зберегти національне Я. Український націоналізм стає найавторитетнішим політичним рухом доби. С.Андрусів переконана, що без нього не було б ні відновлення Української держави 1941 року, ні створення Української Повстанської Армії, ні потужного післявоєнного підпілля [1, 80], тобто українці так і не оприсутнили б своє національне Я у просторі й часі.

Ідеолог чинного націоналізму Д.Донцов, починаючи з 1922 року, розгорнув бурхливу видавничу діяльність. Найвагомішою стала справа відновлення журналу “Літературно-Науковий Вісник” (ЛНВ), який неодмінно асоціювався з іменами М.Грушевського, І.Франка і В.Гнатюка. І хоч дехто з представників старшого покоління діячів української культури рішуче протестував проти нового видання з такою назвою, його поява тільки прискорила остаточне розмежування галицьких літературних сил.

Визвольні змагання за незалежність, хоч і короткочасне, але все ж таки існування Української держави залишили свій відбиток у психічному бутті нації, викликавши до життя якісно новий тип українців. Це вже були люди, котрі ясно усвідомили свою приналежність до українства, виробили модерні підходи “до справ рідного краю і зовнішнього світу”. Вони мали “нову психіку, нове розуміння того, що зветься нацією” [17, 66]. Поразка у визвольних змаганнях 1917-1920 рр. змушувала шукати ефективних шляхів боротьби за державну незалежність, і ніщо вже не могло “зупинити націю в русі до мети” [16, 25]. Боротьбу, що її програно на фронтах, треба було продовжувати у нових, уже мирних умовах. “Не засипляти громадянства політикою дня, - згадував член редакційної колегії ЛНВ В.Дорошенко, - ... а готувати його до майбутнього змагу за ті самі ідеали, що за них недавно велася збройна

боротьба” [11, 50]. Оскільки дістати дозвіл на заснування нового часопису на той час було справою нереальною, то вирішено було відновити орган, який уже завоював прихильність галицького читача. Він повинен був об’єднати всі літературні сили, що стояли на ґрунті українського націоналізму і ніяк не компроментували себе симпатіями до радяно- чи полонофільства. Таким чином, Є.Коновалець, Д.Донцов, Ю.Полянський, В.Дорошенко, В.Гнатюк, Ю.Павликовський, І.Раковський - усі, хто був причетний до відновлення ЛНВ, поставили собі за мету створити журнал, що був би рупором нової ідеології - націоналізму.

Ідейно-естетична концепція часопису вибудовувалася відповідно до подій модерної доби і визначалася ідеалістичним монізмом націоналістичної філософії та свідомістю суспільної функції мистецтва. На перше місце висувалася ідеологічна спрямованість літератури, чим заперечувалася автономність її естетичного начала. Д.Донцов вважав, що саме така література повинна “вирвати нашу національну ідею з хаосу, в якому вона грозить згинуті, очистити її від сміття й болота, дати їй яскравий, виразний зміст, зробити з неї стяг, коло якого гуртувалася б ціла нація” [10, 1-2]. Головному редакторові вдалося чітко визначити ідейно-естетичну доктрину журналу. Основні засади виробленої Д.Донцовим культурологічної системи містили стаття “Криза української культури” (1923) і трактат “Націоналізм” (1926), концепція також розвивалася і в наступних працях мислителя. До основних вихідних ознак нової української літератури (ширше читай - культури) автор відніс **окциденталізм**, що передбачав органічне засвоєння середньовічної настроєвості з її шляхетністю, аскетизмом, невгомним настроєм енергійного здобування; **традиціоналізм**, який передусім відроджував героїчне українське минуле з ідеалами княжої доби і козаччини; **романтизм**, який спонукав глибоко відчувати трагічність буття, але ніколи не зневірюватися, навпаки - оптимістично дивитися вперед (відома формула Д.Донцова - “трагічний оптимізм”), романтизм, який спонукав людину життєвою натхненністю долати приземленість, дріб’язковість, рутинність; **волюнтаризм**, що передбачав активне ставлення до життєвих випробувань, негараздів, яким протиставлялися піднесення й напруження духовних сил особистості, її вольові зусилля.

Ars militans, тобто войовниче мистецтво, кликало до дії, до активної, наполегливої, нерідко важкої праці. За мету воно ставило плекання людини з новим світоглядом, в якому переважав би волюнтаристичний активізм, а на думку Олега Ольжича, - мілітаризм. Під ним митець розумів універсальну мораль, що формує не тільки окрему людину, а й цілі народи: “Мілітаристичний світогляд ушляхетнює життя, покликаючи в ньому: відвагу, мужність, вояцьку товарицькість, почуття вищого обов’язку і честі” [25, 251]. Такими моральними

вартостями прагнули наділити співвітчизників представники вісниківського кола. Звідси - той багатозначний символ-знак, що, починаючи з числа 7-8 за 1933 рік, став неодмінним атрибутом обкладинки "Вісника". Д.Донцов у листі до У.Самчука зазначав: "Того знака ("вовк - лев - їжак". - І.Р.) не терпіли і за життя "Вісника" його противники. Бо це був символ! Розумію, що многим був би приємніший інший знак, наприклад Серп і Молот, або так відповідаючий ніжній українській вдачі Веселка, Тополя, чи якась Ластівка. Але я шукав символіки не в Санчо-Пансівській Україні, а в іншій, в древній. Літописи прирівнювали князя Святослава до "пардуса", Романа Галицького - до тура, а в "Слові" князівські дружинники прирівнюються до "сірих вовків", що вганяють полем, шукаючи - уявіть собі - не когось, кого б можна було зарізати й пограбувати (як це личить розбійникові), а чести й слави. Цей символ не подобався освоєним, прирученим і духовно кастрованим моральним драгоманівцям. Але для мене він виражав власне духовність не zdeгенерованого 19-го віку, а тих інших віків, коли і інші ще нас боялися і ми себе шанували. Це був символ власне тої нашої "лучшої людини", тих членів провідної верстви, яких Раф. Зборовський називав людьми "прекрасної моральності", які не були ні "тупоумні", ні "плути", лише шляхетні, мудрі і відважні" [9, 272]. Драгоманівці, на думку Д.Донцова, очоливши Українську революцію, так і не змогли піднятися до ідеї самостійності. Примарними були їхні сподівання на те, що Україна відбудеться шляхом мирного поступу, без активного відстоювання національних пріоритетів. Інтернаціоналізм, що змінив ідею нації у світогляді "драгоманівської генерації", неминуче вів до поразки.

Образ Санчо Панса, запозичений у М. де Сервантеса, набуває у Д.Донцова особливої символіки і пов'язується з деморалізованими представниками нації, з анемічним духом "маленькими людьми", поглинутими фізичними реаліями власного існування у світі. Автор праці "Санчо Панса в літературі і в життю", що з'явилася у "Віснику" 1934 року, протиставляє їм Дон Кіхотів - лицарів, одержимих ідеєю, державницьким духом. Вислів "не плебс, а велика нація і велика література" можна вважати основним гаслом часопису.

У 1932 році через фінансову кризу видавці припинили друк ЛНВ, однак у швидкому часі Д.Донцов починає видавати власний журнал з назвою "Вісник", який практично продовжив справу свого попередника. На думку С.Квіта, обидва видання в історії української журналістики слід розглядати як одне явище під назвою "донцовського Вісника" [16, 34]. З'ясовуючи його роль в літературному процесі міжвоєнної доби, М.Сосновський підкреслив: "ЛНВісник не був єдиним українським виданням, присвяченим питанням культури, науки, літератури й суспільно-політичного життя, але **він був єдиним, що кидав нове світло на українські проблеми, по-новому підходив до окремих питань і по-**

новому їх інтерпретував” (виділення моє. - І.Р.). Оригінальність часопису, його стиль, характер стануть свіжими й виразними, коли порівняти його з іншими, що виходили не тільки в Галичині, а й у радянській Україні. “Не треба великих зусиль, - продовжував дослідник, - щоб побачити, що це були два різні світи, два полюси, на яких люди однієї нації говорили різними мовами” [29, 178].

Навколо відновленого й оновленого “Вісника” згуртувалося коло талановитих українських поетів, прозаїків, критиків: Є.Маланюк, Л.Мосендз, Ю.Клен, О.Теліга, Р.Єндик, Б.Кравців, Олег Ольжич, О.Стефанович, У.Самчук та інші. Вимоги головного редактора до молодого покоління українських митців були жорстокими й суворими, що диктувалося потребою доби, названої ним “добою вибору між Добром і Злом, Христом і Вараввою, небесним Кесарем і Пілатом” [9, 274]. На його думку, вони повинні бути фанатиками, людьми непохитних переконань, перейнятими християнською філософією, духовними провідниками нації. Доля Олега Ольжича, О.Теліги, Ю.Липи - цих “лицарів абсурду” (О.Теліга) - засвідчила, що сповідувані ними ідеали не розходилися з конкретними справами. Своєю творчістю “трагічні оптимісти” притлумлювали загрозливих розмірів процеси малоросійщення, викоринювали з характерів українців рабськість, покірність, м’якотілість - все, що нівелювало такі моральні цінності, як шляхетність, мужність, індивідуалізм. Важливо усвідомити, що вісниківство - це не просто плеяда талановитих митців, об’єднаних спільною метою, а цілісне явище з відповідною світоглядною, суспільною, культурною й естетичною платформою.

Тут варто детальніше зупинитися на проблемі, яка в сучасному літературознавстві, здавалось би, вже й осмислена, однак чи то через неприємливість окремих науковців, чи то через ідеологічні упередження зумисне ігнорується або не помічається. Мова йде про використання в науковому обігу понять “вісниківство” /“вісниківці” та “празька школа”/ “пражани”. Почнемо з останнього, яке є більш уживаним не тільки у шкільних творах, а й у наукових монографіях. Ключовим у ньому є слово “школа”, що, звісно, асоціюється з поняттям “літературна школа”. В залежності від підходів останній термін має різне смислове навантаження, що й призводить до підміни одних понять іншими або до їх ототожнення. Літературна школа ототожнюється зі стилем, напрямом, методом, течією, а то й просто з літературним гуртком чи угрупованням. Це й спонукало А.Савенця віднести термін до “блукаючих” [26, 44]. Дослідник солідаризується з російським літературознавцем П.Сакуліним, котрий доводить потребу **застосувати кожен термін до того літературного явища, з яким він асоціювався первісно** [27, 138]. Тоді виникає сумнів щодо влучності введеного 1948 року В.Державиним терміна [8, 576], хоча М.Неврлий знаходить підстави вважати цю елітарну групу (поетів!) школою

[24, 129]. Наразі йдеться про літературне явище, яким було українське письменство, згуртоване “Вісником” Д.Донцова, і водночас про **синхронну відсутність** такого терміна в період існування цього явища. Отже, не може бути й мови про первинні асоціації, на яких наголошує П.Сакулін. Тоді варто заглибитися в змістове навантаження популярної дефініції.

В.Лесин і О.Пулинець під літературною школою розуміють “тенденції, ідейно-художні особливості, манеру письма, властиві літераторам, що знаходяться під значним впливом великого письменника, свого сучасника чи попередника”. І далі говорять про пушкінську та некрасовську школи в класичній російській поезії і про шевченківську та франківську - в українській [20, 358-359]. Найновіший “Літературознавчий словник-довідник” (К., 1997) окремої інформації про літературні школи не подає, хоча його автори оперують цим поняттям у різних словникових статтях.

М.Сулима вважає, що про літературну школу варто говорити тоді, “коли очевидно є єдність програмно-творчої установки, тематики, жанру й стилю. Важливо, щоб ця група заявила про себе акцією, вчинком, маніфестом, якимсь колективним виданням” [30, 6]. Класичними зразками літературних шкіл літературознавець називає “Озерну школу”, французьких “парнасців”, українських неокласиків, яким притаманний відповідний набір ознак саме як школам. Вище вже йшлося про світоглядну, ідейно-духовну, стильову і тематичну єдність вісниківців. Усі вони були окрилені національною ідеєю, усвідомлювали свій патріотичний обов’язок перед Вітчизною, тому головною темою їхніх творів була Україна в минулому, сучасному і майбутньому. На стильовому рівні перевагу було віддано **вольовому неоромантизму**, що “базувався на засадах **героїчної літератури**, своєрідної **нової готики**, засвоював конструктивні поетикальні набутки модернізму” [2, 1]. Однак представники еміграційного мистецького середовища не проголосили про себе ні програмою, ні статутом, ні акціями чи вчинками. Це не вони заявили про своє існування новим виданням, навпаки - Д.Донцов об’єднав їх навколо “Вісника”, яскраво забарвленого державницькою ідеєю. У сучасному літературознавстві досить поширеною є думка про розбіжності та розмежування у середовищі митців націоналістичного напрямку як на ідейному, так і на стильовому та тематичному рівнях. Про це писали Ю.Бойко-Блохин [4, 250], Ю.Шерех [32, 250], подібні думки висловлює і Г.Сварник [28, 87]. Про відхід деяких письменників від Д.Донцова, зокрема, Н.Лівицької-Холодної та Ю.Липи, інформує й академічний літературознавчий словник [21, 458 і 673]. Постійно наголошується і на різних ідеологічних підходах до завдань націоналістичного руху, що нібито вилилися в полеміку між часописами ЛНВ і “Ми” (останній видавали варшавські поети, об’єднані в літературно-мистецьку групу “Танк”).

У цьому плані слушною видається думка С.Квіта про те, що поява цього літературного угруповання була своєрідним розширенням діапазону вісниківства і що його організатор А.Крижанівський особисто був зловороже настроєний проти Д.Донцова [16, 60]. Взаємини останнього з Ю.Липою згодом нормалізувалися, про що свідчить листування між двома мислителями. Відтак державницька ідея, яка впливала на художні пошуки письменників-емігрантів і формувала творче обличчя кожного з них, і надалі залишалася беззастережно спільною. А цього, як зауважує Г. Сварник, не досить для утворення літературознавчих категорій на зразок “празької школи” [28, 87].

Поняття “школа” вводить конотації “вчитель” і “учні”. Тоді кому відвести роль метра чи плеяди його послідовників у міфічній “празькій школі”? Тим більше, при осмисленні даного терміна звертає на себе увагу урбанонім, що пов’язаний з топонімічною традицією називання певних мистецьких явищ. Наприклад, “єнська школа”, “гейдельберзька школа”, “ню-йоркська група” тощо. Завдання такої традиції полягає в тому, щоб акцентувати роль певного географічного регіону у формуванні характерних ознак літературної школи. Прага хоч і зачаровувала готикою середньовічних храмів, відіграла роль місця тимчасового проживання, та й то не для всіх емігрантів. Іменування “празької школи” незаманіфестованим об’єднанням [18, 163] видається компромісним, що тільки завуальовує суть досліджуваного явища.

Спостерігається кілька тенденцій у використанні терміна “празька школа”. **По-перше**, ним позначають осередок українських поетів, які у 20-30-х роках опинилися за межами батьківщини, головню в Чехословаччині, і творчість яких бодай якоюсь мірою була пов’язана з Прагою. Очевидно, вагому роль в усталенні терміна відіграла ситуація в тогочасній Чехословаччині, яка чи не найприхильніше поставилася до вчорашніх інтернованих вояків. Це був закономірний процес. Тут пам’ятали, що саме уряд Української Народної Республіки дав змогу сформувати з числа військовополонених чехів легіони - армію, якої вони не мали з часів гуситських війн. Уряд Т.Масарика створив сприятливі умови для того, щоб українці могли здобувати вищу освіту рідною мовою. З невеликим проміжком у часі відкриваються Українська господарська академія у Подєбрадах, Вищий педагогічний інститут імені М.Драгоманова, Вільний український університет, Українська мистецька студія у Празі. Крім того, чимало молоді навчалася в Чеській вищій промисловій школі, Карловому університеті та інших навчальних закладах. Усе це значно просунуло вперед справу формування національно свідомої інтелігенції та наукового осмислення у цьому середовищі понять “держава”, “суспільство”, “нація”.

М.Ільницький визнає певну умовність терміна “празька школа”, адже це не була **організаційно** об’єднана група письменників. Та й самі поети-емігранти

неоднозначно ставилися до нього. Є.Маланюк вважав поняття “празька школа” невдало застосованим, що по суті означає його неприйняття [22, 6]. Н.Лівицька-Холодна, визначаючи існування такої групи, виключала з неї всіх, хто на той час жив у Варшаві, а саме Є.Маланюка, О.Телігу, Л.Мосендза і себе. Однак загальна тенденція зберігається і до сьогодні, коли до “пражан” відносять переважно тих поетів, які волею історичних обставин змушені були емігрувати [13,188]. Закономірним буде питання: а як же бути з прозаїками, есеїстами, критиками, котрі теж належали до вісниківського кола?

По-друге, спостерігається паралельне використання терміна “празька школа” і “вісниківство”. При цьому останній може трактуватися у вужчому значенні, аніж перший, наприклад, у монографії І.Набитовича. Науковець зазначає, що, говорячи про “празьку школу”, він матиме на увазі її націоналістичну частину, тобто “вісниківців” [23,65]. Складається враження, що автор намагався бути обережним, все-таки мова йде про митців національної ідеї. Про “вісниківське крило” в колі “пражан” говорить і М.Льницький [12, 196]. Протилежну тенденцію спостерігаємо у Г.Грабовича. Під феноменом “вісниківства” він розуміє ідеологію, риторику і поетику Д.Донцова, журналу “Вісник” та загалом “войовничого українського націоналізму”. “Празькою школою” вчений-славист називає те коло авторів, на якому позначився вплив вісниківства [5, 393-394].

По-третє, найчастіше у науковій і навчальній практиці зустрічається підміна одного поняття іншим або ж повне їх ототожнення. Гадаю, настав час остаточно визначитися з термінологією і повернути літературному явищу міжвоєнної доби більш влучну і таку, що повністю відповідає його внутрішній суті, назву.

І.Качуровський підкреслював гетерогенність і строкатість “празької школи” (саме цей термін використовував учений), адже вона об’єднувала людей різних фахів, нахилів, уподобань. При цьому дослідник, не вдаючись до полеміки щодо вживаних категорій, визнавав, що найкращі українські літературні сили 30-х років зосереджувалися довкола “Вісника” [15, 14]. Чинний націоналізм Д.Донцова і редагований ним часопис відіграли роль інтегруючого фактора в середовищі галичан та української еміграції.

Поразка Німеччини у другій світовій війні, спотворення і дискредитація нацистами ідеї нації, незреалізованість планів щодо власної державності стимулювали серед емігрантів дискусії щодо подальшого облаштування у західному світі й духовно-культурних пріоритетів розвитку українства за кордоном. Значна частина митців повоєнної доби не тільки відгородилася від ідей, популяризованих Д.Донцовим та його виданням, а значною мірою вела активну боротьбу проти них, що тривало з перемінним успіхом до кінця 50-х років. Саме в цей період, на думку О.Багана, і з’явилося порожнє за своєю

суттю визначення, яким намагалися прикрити цілу епоху націоналістичної духовності в українській літературі і разом з тим затерти її зв'язок з ідеологією часопису "Вісник", уникаючи поняття "вісниківці", яке вже побутувало в літературознавстві тієї доби [3, 8]. Так грубо і брутально, стверджує Я.Дашкевич, "було здійснено ампутацію Донцова від тих досягнень української думки, та, зокрема, української культури, літератури, яких він був духовним батьком" [7, 16].

Спотворене бачення феномену вісниківства безборонно перекочувало на початку 90-х з-за кордону в Україну і заповнило наукові видання, навчально-методичні посібники. Антинаціоналістичні стереотипи продовжують жити такий підхід і в академічному літературознавстві, незважаючи на деміфологізацію терміна "празька школа" здійснену Г.Сварник, С.Квітом, О.Баганом та іншими. Зваживши на суб'єктивний характер називань і неуніфікованість термінології, С.Квіт висловив припущення, що поняття "празька школа", природньо закорінившись свого часу як назва міжвоєнної петлюрівської еміграції в масариковській Чехословаччині, могло б існувати, якби не відбувалося ідеологічне фальшування історії літератури [16, 47]. Оскільки тенденція фальсифікації зберігається і сьогодні, то цілком логічним видається вживання поняття "вісниківство", яке охоплює різні форми інтелектуальної та художньої активності: ідеологічні, культурологічні й мистецькі концепції, художню літературу, літературну критику, публіцистику та журналістику. До "вісниківців" зараховуємо письменників Західної України та еміграції, які сповідували націоналістичну філософію і за світоглядними та естетичними уподобаннями були близькими до "Вісника" Д.Донцова - цього "богом даного Стерника" (Олег Ольжич).

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Андрусів С. Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х років ХХ ст.: Монографія. - Львів, 2000.
2. Баган О. Естетика і поетика вісниківського неоромантизму: Автореф.:дис. ... канд. філ. наук: 10.01.01. - Львів, 2002.
3. Баган О, Гузар З., Червак Б. Лицарі духу: Українські письменники-націоналісти- "вісниківці". - 2-е вид, доп. - Дрогобич, 1996.
4. Бойко Ю. Поезія Оксани Лятуринської // Вибране. - Мюнхен, 1971. - Т.1.
5. Грабович Г. Голоси української еміграційної прози // До історії української літератури: Дослідження, есе, полеміка. - К., 1997.
6. Грінченко Б. Листи з України Наддніпрянської // Грінченко Б. - Драгоманов М. Діалоги про українську національну справу. - К., 1994.
7. Дашкевич Я. Дмитро Донцов і боротьба довкола його спадщини // Донцов Д. Твори. Т.1. Геополітичні та ідеологічні праці. - Львів, 2001.
8. Державин В. Три роки літературного життя на еміграції // Українське Слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст.: У 4 т. - Т. 3. - К., 1994.
9. Донцов Д. Лист до голови "МУР-у" п. Самчука // Паклен Р. Основи

- націоналістичного виховання і українські націоналісти. - Б.м., 1978 (циклостилем).
10. Донцов Д. Наші цілі // ЛНВ. - 1922. - Кн. 1.
 11. Дорошенко В. Літературно-Науковий Вістник (3 нагоди 50-річчя заснування) // ЛНВ. - 1948. - Кн. 1.
 12. Ільницький М. Драма без катарсису: Сторінки літературного життя Львова першої половини ХХ століття. - Львів, 1999.
 13. Ільницький М. На перехрестях віку // Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність: Міжвідомчий збірник наукових праць. - Вип. 1. - К., 1992.
 14. Історія української літератури ХХ століття: У 2 кн. - Кн. 1. Перша половина ХХ ст.: Підручник / За ред. В.Дончика. - К., 1998.
 15. Качуровський І. Творчість Юрія Клена на тлі українського парнасізму // Клен Ю. Твори. - Т.1. - Нью-Йорк, 1992.
 16. Квіт С. Дмитро Донцов. Ідеологічний портрет: Монографія. - К., 2000.
 17. Кедрин-Рудницький І. Життя. Поезії. Люди: Спомини і коментарі. - Нью-Йорк, 1976.
 18. Колесниченко-Братунь Н. Еміграція душі, або феномен митця-емігранта в контексті українського менталітету // Всесвіт. - 1996. - № 5-6.
 19. Комариця М. Ідейно-естетична концепція журналу "Дзвони" // Журнал "Дзвони" (1931-1939): Систематичний покажчик змісту. - Львів, 1997.
 20. Лесин В., Пулинець О. Короткий словник літературознавчих термінів. - К., 1961.
 21. Літературознавчий словник-довідник /Р.Гром'як, Ю.Ковалів та ін. - К., 1997.
 22. Маланюк Є. З нотатника // Вісник. - 1953. - № 1.
 23. Набитович І. Леонід Мосендз - лицар святого Грааля. Творчість письменника в контексті європейської літератури. - Дрогобич, 2001.
 24. Неврлий М. Празька поетична школа // Записки НТШ / Праці Філологічної секції. - Т. ССХХІХ. - Львів, 1995.
 25. Ольжич Олег. Українська історична свідомість // Незнаному воякові: Заповідане живим. - К., 1994.
 26. Савенець А. Літературна школа - один із "блукаючих" термінів // Слово і час. - 2000. - № 4.
 27. Сакулин П. Филология и культурология. - М., 1990.
 28. Сварник Г. Чи існувала "Празька школа" української літератури? // Українські проблеми. - 1995. - № 2.
 29. Сосновський М. Дмитро Донцов (1883-1973) // Між оптимізмом і песимізмом. - Нью-Йорк - Торонто, 1979.
 30. Сулима М. Житомирська прозова школа в дзеркалі давньої української літератури // Літературна Україна. - 1998. - 11 червня.
 31. Шерех Ю. Після "княжої емалі": Над купкою попелу, що була Оксаною Лятуринською // Третя сторожа: Література. Мистецтво. Ідеології. - К., 1993.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Руснак Ірина Євгенівна - докторант кафедри української літератури Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка. Науковий консультант – професор Г.Клочек.

Наукові інтереси: проблеми розвитку еміграційної літератури, творчість Уласа Самчука.

Стаття надійшла до редакції 17.1.03.

ХУДОЖНЯ СВОЄРІДНІСТЬ КІНОПОВІСТІ ОЛЕСАНДРА ЖОВНИ “ВИЗРІВАННЯ”

Валентина САЄНКО (Одеса)

Об'єктом дослідження стала творчість молодого кіносценариста Олександра Жовни.

The object of the literary investigation is the creative works of a young screen-writer Olexandr Zhovna.

До кіровоградської школи митців (якщо скористатися регіональним принципом поділу, як Володимир Даниленко, що виділяє дві сучасні прозові школи – житомирську і галицьку) належить Олександр Жовна, який бере активну участь у літературному процесі. Він – член Спілки письменників України. Постійно друкується у журналах “Вежа”, “Вітчизна”, “Дзвін”, “Дніпро”, “Донбас”, “Кур’єр Кривбасу” та інших. Відзначаючи місце О.Жовни в сучасному літературному процесі, В. Панченко зауважив, що його зіперга на певну літературну традицію проза помітно “виділяється серед прози багатьох його ровесників, заклопотаних власним авангардизмом та дещо нервовим припізнілим рівнянням на західний постмодернізм” [1, 34].

Окреме видання творів письменника, зібраних у збірці “Вдовушка” (а це друга його збірка), не вичерпує усього того, що робить О.Жовна і що виходить з-під його пера, і як реалізується його талант. Так, у “Кур’єрі Кривбасу” 2000 р. побачила світ “мелодраматична феєрія для кіно” (саме такою є жанрова авторська самоідентифікація твору, що нещодавно прийшов до читача, хоч написаний 1995 року під назвою “Визрівання” [2]). А ще ж знято кінофільм за мотивами повісті “Партитура на могильному камені”, доля якого не склалася, за словами митця у “Плутаному інтерв’ю” (розмову провела Надія Черненко під час презентації художнього фільму “Партитура”, що було для Кіровоградщини незвичайною подією, і надруковано це інтерв’ю в журналі “Кур’єр Кривбасу” [2000. – № 129. – С. 3–9]. Ось що про це сказав автор: “Здавалося, мені неймовірно повезло. В часи повального занепаду кінематографа в Україні вдалося віднайти гроші і, зрештою, зняти повнометражний художній фільм. Знаю, що він представляв кіно України на фестивалях в Росії, в Польщі. Знаю з польської телепрограми, що краківське телебачення демонструвало “Партитуру” на своєму каналі. В Україні про це не знають ні на кіностудії, ні в Міністерстві культури, ні сам режисер. Коли ж побачить фільм український глядач, очевидно, не знає ніхто” [3, 9].

А ще ж О.Жовна у повній самотності зняв документальний фільм “Бойня”, і з ним вийшла якась детективна історія: його теж чи вкрали, чи пропав. Письменник

у “Плутаному інтерв’ю” свідчить: “Справді, я зробив дванадцятихвилинну відеострічку “Бойня”. Досить ризикований матеріал. Можливо, занадто натуралістичний. Віддав його на “1+1” Юрію Макарову. Потім сліди загубилися. На мої запити “1+1” відповіли, що касета загубилася, коли студія перебиралася до нового офісу. Через рік я дізнався від своїх друзів, що нібито вони бачили такий же фільм, теж дванадцятихвилинний і теж з такою ж назвою та сюжетом, але знятий іншим автором, на фестивалі “Молодість”. Я зв’язався по телефону з Макаровим. Той сказав, що довідається про все, разом з тим додавши, що це міг бути просто збіг. Думаю, збіг...” [3, 9].

А ще Олександр Жовна – великий містифікатор не тільки в творчості, але й в житті, зокрема тоді, коли іронічно заявляє: “Недавно, пишучи автобіографію для “15/15”, я вирішив, що народився і залишився жити в центрі України, на березі озера “Лонго”. З тим, щоб не покидати його, інколи писати, а потім на його ж березі у батьківському городі відкопати прадавній сімейний скарб і зняти авторське кіно на власній студії з назвою “Крісто”. Або ні, “Бонаventura”. І щоб воно нікуди не пропадало, не пилилось на полиці, а будило душі і залишалось в пам’яті” [3, 9].

Отже, укласти в якусь (навіть найдосконалішу!) схему митця аж ніяк не вдається. Тим більше, що він і сам виборсується з літературознавчих і оглядово прозаїчних пелюшок. Але має стале письменницьке реноме в сучасному літературному процесі. І хоч беззастережно його не можна віднести до неоавангардизму, бо займає завжди позатусовочну позицію (сказати б, острівну!), але факт присутності О.Жовни в українській сучасній прозі надто помітний і помічений, бо автор відзначений декількома преміями, серед яких, на його погляд, престижним є лауреатство премії “У свічаді слова” Євгена Бачинського (США). Нещодавно (Див. “Літературну Україну” від 29 березня 2001 р.) прийшло повідомлення, що О. Жовна є лауреатом всеукраїнського конкурсу романів і кіносценаріїв “Коронація слова – 2001”. Серед інших номінантів у жанрі кіносценарію його твір “Експеримент” посів видне місце, ввійшовши до десятки (власне, дев’ятки) кращих.

Олександра Жовну та його творчий доробок можна віднести до ряду напрямків у сучасній літературі. Це зразок необарокової готичної літератури зі значними домішками меніппейності, з використанням архетипних моделей і традиційних зліпків культури, що свідчить про постмодерну орієнтацію письменника й інтертекстуальну природу його творчості, як і багатьох інших митців, активних у літературному процесі посттоталітарної доби. І все ж чи не найпомітнішим способом єднання традиції і новаторства в прозі Олександра Жовни є бароково-готичні відлуння, що трансформовані, по-перше, на змістовому рівні в містичний вимір характерів і ситуацій, а на формальному, по-друге, в творчому методі митця і тих його конкретних прийомів і засобів письма, до яких він найчастіше звертається, виходячи з відповідного практичного інструментарію, йому властивого. Так, це

виявляється у схильності до фантазування та залученні до власних стильових тенденцій фольклорної традиції та фантастичних елементів.

Кіноповість “Визрівання” дає цікавий матеріал для підтвердження цих висновків про культуру творчості письменника, в якій органічно зійшлися властивості белетристичної нарації і прийоми мистецтва кіно. Простежити результативність даного синтезу й художнього пошуку О.Жовни – завдання цієї розвідки, присвяченої поезії твору.

Авторське жанрове визначення твору як **мелодраматичної феєрії для кіно** є свідомою рецепційною настановою, правомірність якої доводиться всіма змістотворчими елементами тексту “Визрівання”. Драматичність як родова ознака цілком витримана стилістикою подачі художнього матеріалу, що максимально деталізується чіткими хронотопічними атрибутами, які подаються авторськими ремарками на початку кожного епізоду. Архітектоніка твору візуально простежується у відокремленні фабульних фрагментів (вони нагадують кадри кінострічки), найчастотнішим прологом до яких є називні речення, що вказують на місце та час дії: “Південне місто”, “Дільниця міліції” “Сонячний день. Подвір’я міліції”, “Безлюдний берег” “Місто, Ломбард”, “Лікарня” “Кабінет головного лікаря”, “Двері палати”. Такими ж лаконічними є портретно-візуальні характеристики діючих осіб, що доповнюються інтонаційно-жестовою конкретизацією і моделюють внутрішній світ героїв та реальну дійсність у візуальних образних рядах. Ритміка сприйняття, що задається типами реченневих конструкцій, внутрішньо підтримує темп фабульного розгортання подій, у якому причинно-часовий зв’язок мотивів, на перший погляд, не потребує глибокої зосередженості, бо є традиційним, знайомим, навіть банальним, як і ряд епізодів, сюжетно стягнутих у вузли, демонструючи сагу про життя, що нагадує казку про Попелюшку, тільки в чоловічому варіанті, та ще й у декораціях, максимально наближених до наших суспільних катаклізмів.

Але зовнішня простота фабульної моделі латентно інкрустується сюжетною своєрідністю введення ретардаційних мотивів (*дитинство, галюцинація, видіння*), що є принциповим у розкритті ідейного змісту та розв’язанні одвічної проблеми – митець і суспільство. Жива, рухлива структура твору уможливило комбінувати образні картини, пов’язані з враженнями реальності, у своєрідний тематичний колаж, скріплений смисловим підтекстом символів, емоційним фоном переживання та певним внутрішнім сюжетом. Цікавою є така закономірність “вживлення” мотивів, що відбувається на фоні *музики* або ж асоціативно пов’язується з певним *музичним твором*. Видіння головного героя починаються: 1) *космічною мелодією*, що текстуально розмежовує реальне та химерне; 2) “з радіоприймача в кабінеті тихо ллється мелодія сімдесятих років двадцятого століття “*Как прекрасен этот мир*”, що саркастично сприймається як пародія на те, що

відбувається за вікном; 3) тихий ритмічний стукіт, схожий на стукіт серця, долинає десь здалеку. Це перші звуки “Родины” – у виконанні ДДТ” [2, 19], яка є своєрідним гімном бездомних друзів художника; 4) “крім “Родины”, у них була ще одна улюблена пісня, яку вони так часто співали: “Куда уходит детство?” [2,27]; 5) “десь здалеку лине ледь сумна, однак світла мелодія — то голос Едім Піаф”; 6) образ Ліки супроводжує пісня групи “АББА” [2,47]; 7) містичний зв’язок між бездомною компанією (Люська, Шиш, Куця і Зіновій Гердович) та Женею, що перебуває за океаном, уособлено так само мелодією – “Іглз” співали “Отель “Каліфорнія” [2, 49].

Композиційно твір обрамлюється мотивами дитинства, майже однаковими за образною системою, але нетотожними за функціональним навантаженням. Кільцева композиція, як у вінку сонетів, є прозоро підкресленою не лише змиканням початку й кінця твору, але способом сюжетного розгортання ідеї визрівання людської душі, що візуально позначається символом **кола**. Тут доречно послатися на авторитет історії: “Не руш моїх **кіл**” – так, за переказом, мовив занурений у роздуми Архімед римському легіонерові, коли римське військо взяло Сіракузи. *NB: коло для давніх греків – не тільки форма запису думки, а й символ цілості та суверенності духовного життя взагалі*” [4, 61] (Курсив мій. – В.С.). Прикметно, що перший епізод має подвійну текстову мотивацію. Він (якщо брати до уваги часовий зв’язок подій, що є найбільш типовим у кінематографії) може розглядатися як авторська ретроспекція до фабульної зав’язки, що поєднується **однаковим місцем подій** (*берег моря*) та **типом ситуації** (*втеча*). Таким чином, *ситуативне дублювання посилює* динаміку візуальних образів. Окрім того, початковий фрагмент тексту близький до реалістичного сюжету як за образною системою (неалегоричною), так і за діалогізованою стилістикою (видіння ж головного героя подаються монологічно, на фоні “космічної музики”). Подальша фабульна самостійність, автономність і відокремленість від першого фрагмента допомагає розглядати початковий мотив у координатах внутрішньої дії, яку формують видіння-картини художника.

Фінальний епізод, що повторює зачин твору, принципово відзначається прозорою авторською вказівкою на символіку видіння: “І знову космічна мелодія звучить...” [2, 60]. А цей факт свідчить про відкритість фіналу “Визрівання”, художню незавершеність внутрішнього розвитку подій, бо чи не всі видіння головного героя адекватно і, статично впокорюючись, переносяться у сюжету його картин.

Виятком є портрет лейтенанта, творений з природи, а не з видіння. Ось як це подається в епізоді своєрідного поєдинку художника й лейтенанта: “Лейтенант мовчки киває. Дивиться та художника. Художник на лейтенанта. Починає малювати. Мовчазна сцена. Двоє чоловіків напружено дивляться один на одного. Між ними наче б відбувається поєдинок поглядів, боротьба почуттів, переконань,

моральних та етичних позицій. Художник малює квапливо, енергійно. Художник простягає лейтенанту папір. Лейтенант дивиться на портрет. Потім на художника. Обоє все ще тяжко дихають. Художник дивиться на обличчя мільйонера. Здається, на короткий час воно ніби переінакшилось, схудло і вишляхетнилось” [2, 17–18]. Відображене стає реальністю, а завершеність “нереального сюжету” про “*ліс шибениць*” стає не фактом мистецтва, а реальною спробою самогубства художника: “Він іде крізь туман, крізь безліч великих петель, що, здається, звисають звідкілься із неба. Це зашморги шибениць. Він торкається до них обличчям, і вони погойдуються в тумані. Їх так багато, цілий ліс із шибениць. Але Женя іде далі. Здається він щось шукає. І ось, згодом, знаходить. Це теж шибениця, але не схожа на всі інші, вона червоного кольору. Женя стискує її руками, і в той же час все зникає – туман, шибениці. Залишається лишень одна, за яку він тримається руками. Вона підвішена до стелі в його кімнаті. Тьмяно світиться засиджена мухами електрична лампа, на абажурі напис: “Лампочка Ілліча”. Женя стоїть на стільці з закривавленим обличчям, *зиплим волоссям*, в забрудненій кров’ю сорочці” [1, 31]. Окрім того, *цей* внутрішній кульмінаційний момент за спільністю релігійної символіки поєднується з сюжетом фінальної картини “Розквітлий хрест”, після продажу якої на аукціоні “Сотсбі” космічна мелодія повертає головного героя у минуле дитинство. Розв’язка, прикметна для мелодрами, має, проте, філософський підтекст, зосереджено висловлений у живописному полотні, що в статичній передає цілу бурю почуттів, яку пережив художник, коли його врятувала від смертельної кулі Люська, пожертвувавши власним життям. Цей прикінцевий акорд у романтично-реалістичній історії про щасливих голодранців, в яких, усупереч бездомності, так багато людяного, і художника, що творив “надзвичайні сюрреалістичні малюнки пером”, полотнам якого властива “нетривіальна філософія” [2, 38], добре репрезентує глибинний смисл, подвоєний спареністю і діалектикою літературного й живописного, музичного і кінематографічного начал: “Звуки дивної космічної мелодії змінюють “Родину” і знову відносять Женю, а тепер, здається, і його друзів в інший світ, світ казковий, неземний. Розсіюється туман, і очам відкривається величезний дерев’яний хрест. Він височить на горі у висохлій високій траві. Деся із неба злітається безліч білих птахів. Вони сідають на хрест один біля одного. Їх так багато, що згодом весь хрест мовби розцвітає білими квітами. Жива картинка раптом завмирає і стає статичною” [2, 60].

Текст оповіді свідомо подається за *принципом* параболи, алюзійно актуалізуючи притчу про блудного сина. Хлопчик тікає з дому до моря, “десь здалеку, над пагорбом, де видніються крихітні будиночки, лунає жіночий голос: — Женька-а-а!... Женька!.. Вернись, одінь штани! Безстидник! Женька!...” [2, 13]. Але спочатку цей підтекстовий образ дому (“...Вернись...”) приглушується ідеєю сорому (“...одінь штани! Безстидник!”) і конкретизується — “Іди додому,

безстидник!” [2, 60]. Символічно прозорими в такому контексті є мотиви *бездомності* (друзі художника) та *втечі*, бо саме таким способом найчастіше герої змінюють місце свого перебування: від матері, від міліції, з лікарні...—до моря; від норм, обов’язків, устоїв суспільства—у первісну стихійну силу життя.

Однією з найбільш поширених функцій *сновидіння* як художнього прийому є характеристика персонажа, що дає можливість образно проілюструвати *підсвідомі*, незримі, потаємні процеси психічної діяльності. “В інтроспективному плані сон—це не що інше як випадкова зустріч персонажа з самим собою, своєрідне побачення його свідомості з несвідомим комплексом уявлень, у цій якості сновидіння завжди виявляє таке значення душевних переживань героя, яке приховано наяву не тільки від інших дійових осіб, але й від нього самого, непередбачлива природа якого глибоко коріниться в присмеркових таїнах суб’єктивного світовідчуття” [5, 27]. У процесі сну, який супроводжується видіннями, людині надається можливість побачити себе, іноді у зовсім несподіваному образі, відчутти себе як щось інше, а це збагачує психічний досвід суб’єктивного усвідомлення об’єктивним спостереженням над собою. Видіння головного персонажа Євгена Кир’янова хоча і називаються у тексті *снами*, але відмінні від цього природного фізичного стану інспіративним характером виникнення, що є тотожними до періодичних нападів гіпнотичного трансю. Оскільки на початку видіння завжди звучить *космічна мелодія*, що задає певний настрій, налаштовує організм до суголосного ритму, то сон героя справді сприймається як “обійми Морфея”, надісланий химерою потойбічного царства Аїда – Гіпносом, *одним* із синів богині Ночі (другий – Танатос), що у грецькій міфології є уособленням сну. Леон Шерток, досліджуючи психоаналітичні теорії гіпнозу, припускає можливість виникнення аутогіпнозу, а також перебування у стані “штучного сну” *без впливу сторонньої особи* (гіпнотизера). На підтвердження автором наводиться гіпотеза Kubie, яка пояснює феномен виникнення подібних до неземної істоти Євгенових видінь образів:” Відчувається присутність чогось..., що є невлотвимим, невидимим та невідомим, що сприймається свідомістю, але частіше залишається неусвідомленим, підсвідомим. Це можуть бути образи покровителів раннього дитинства або образи пізнішого періоду, що мають авторитет і владу... По суті йдеться про перенесення в чистому вигляді (науковий термін на позначення трансформацій психіки, що виникають аутогенно, анонімно, неперсоналізовано – В.С.), навіть якщо є відсутнім об’єкт, реальний або уявний, усвідомлений чи неусвідомлений, якому можна було б надати функції покровительства, до чого з метою самозахисту поступово звикаємо в дитинстві. Такими, ймовірно, є походження і сутність давнього фанатизму ангела-охоронця, істоти, яка повинна піклуватися про мене, коли я сплю, беззахисний” [5, 48]. Як твердять психологи, дитячі відчуттєві образи мають вирішальний вплив на формування особи суспільної, бо саме в цей період вона

дізнається про соціальні та морально-етичні табу, реакцією на порушення яких є покарання, а також прищеплення почуття сорому. Імперативна необхідність перевірки соціальних догм виявляється здебільшого у людей зі здатністю до критичного й творчого мислення, сильних емоційних переживань, тому майже біологічна потреба росту, розвитку неординарної особи ламає прокрустове ложе суспільних інкубаторів для вирощування стандартних людей, а пригнічування духовних потреб призводить до появи руйнівних та симбіотичних поривань, ненависті до будь-якої норми. Символіка картин головного героя прояснює його ставлення до світу: ідея росту, природного для всього живого, замінюється ідеєю селекції, штучного окультурення: “Туман чи дим пливе над землею, стелиться розірваними шматками, видно якусь рослинність, листя папороті, лопушиння. Чується якийсь глухий звук. Лезо сапи розрихлює землю. Чиясь рука вириває бур’ян. На грядці росте щось кругле, крізь дим важко розгледіти, що саме, може, диня чи гарбуз. Та ось дим потроху розвіюється. І ось видно, що з землі виросла людська голова... Якась рука рве навколо неї бур’ян, потім знову розрихлює землю сапою” [2, 15]. Містичний сюжет цього видіння, що нав’язливо переслідує художника, дублює його реальне світовідчуття, виступає аналогом психо-фізичного існування людини в суспільстві, а процес усвідомлення своєї функції у ньому дорівнює періоду “визрівання”, коли гіпнотичний стан розсіюється, людина доростає до розуміння своєї несвободи, що жахає її і спонукає до втечі: “Крізь дим видно поле, все усяєне людськими головами, що проросли з-під землі. Десь вони лише пробілися крізь поверхню, а десь хтось вже виріс з-під землі по груди, хтось до колін, ще далі хтось, певно, остаточно дозрівши, втікає зі свого поля на народження” [2, 30]. Образи *сапи, леза* за своєю функцією близькі до нищівних засобів “соціалізації” людини, що мають на меті підготувати кожного до тієї ролі, яку йому належить виконувати. Режисура цього дійства досить продумана й апробована, а той, хто відмовляється від маски, залишається поза світом.

Не випадковою з такою поглядом інтерпретаційного підходу до розуміння символіки твору є постать Шекспіра, з яким художник після спроби самогубства вимагає *приватної зустрічі*: “Я хочу бачити Шекспіра!!! –намагаючись вивільнитися, кричить Женя. –У мене до нього важлива справа! Я вимагаю випустити до мене Шекспіра” [2, 33]. Трагічний парадокс ситуації автором подається не як божевільність самої ідеї – це неможливо, а як безконечність можливостей того, хто відчуває себе “господарем поля”, тому всі “мислимі і немислимі бажання” йому під силу, бо він – головний. Але художник прагне намалювати (*побачити справжнє*) обличчя того, хто світ назвав театром, а людей у ньому – акторами, а перед ним Шекспір-маска, якого він не впізнає.

Параболічність як домінуюча риса текстуальної конструкції виявляє себе інтонаціями Меніппової сатири, що діє як модель перекомбінації масок – дійові

особи, потрапляючи в резонанс обставин, змінюють свій соціальний статус: художник стає знаменитим і багатим, головний лікар – бездомним алкоголіком. Якщо за цим принципом розглядати семантику першого видіння, то виникає несподівана гіпотеза про *апелятивне дублювання образів*. На перший погляд, образ неземної істоти з пташиним дзьобом протиставляється “рослинності” (разом з людською головою) за **різними сферами існування** – небо і земля, за **стагичністю** (рослини мають коріння) та **дієвістю** (усі рухи до моменту втечі виконує істота). Але існує єдина деталь, яка внутрішньо поєднує ці символи, – етимологія походження назви рослини, яку так старанно виконує птахоподібна істота, *папороть*: “Тим, хто колись давно давав рослині назву, її листя здавалося схожим на крило птаха, а крило тоді звалось *портъ* (від слова *прърати* – “літати”) [6, 107]. Правомірність функціонування подальших асоціативних зв’язків підтверджується наявністю спільних сем як мінімальних одиниць лексичного змісту образів: **істога** (*птаха*) – **папороть** (*рослина*) – **рослина-голова** – **Летюча голова**; **сапа** – **лезо** – **відрізати** – **Берліоз** (“Майстер і Маргарита” М.Булгакова).

Варіації на тему Булгаківського “Майстра і Маргарити” відчуваються імпліцитно, на рівні інтонацій, привук яких посилюється сюжетною подібністю – 1) високий елегантний іноземець з *ледь помітним акцентом* купує картину художника; 2) художник потрапляє у лікарню для божевільних; 3) закохується у нещасливу в шлюбі жінку, яка намагається йому допомогти; 4) іноземець допомагає закоханим. Про *присутність надприродних сил поряд з художником* свідчить не тільки своєрідність містичних образів видінь-навіювань, що переходять у незвичайні сюрреалістичні малюнки, в яких, за словами головного лікаря, відображено “новаторство у графічному мисленні”, “нетривіальна філософія” [2, 38], але й власне булгаківські “докази”: *головний біль* (про який говорив Ієшуа у відповіді на питання Понтія Пілата) супроводжує галюцинації головного героя і *пес* (як мовчазний свідок розмови Пілата та Ієшуа, зображення голови пуделя на тростині Воланда): “Женя сидить на лаві з аркушем паперу, щось малює. Біля його ніг розвалився кумедний рудий пес” [2, 35]. Однаковою для обох творів є логіка верифікації ідейного змісту, в романі “Майстер і Маргарита” правомірність існування нереальних фактів доводиться від супротивного: репрезентацією існування антагоністичного образу.

Інтертекстуальність сюжетних паралелей доповнює якісне сприйняття твору, а рефренність фрази про те, “що, здається, це вже було”, підтверджує правомірність такої інтерпретації образної системи, при аналізі якої відразу постають знайомі літературні асоціації. Наприклад, портретна характеристика одного зі “свободолюбивих людей *конкордистських* поглядів” (а тут вже алюзія з філософських теорій та художньої практики їхнього втілення у творчості Володимира Винниченка) подається за принципом маски: “Найстарший з них –

колишній актор з великим носом, глибокими мудрими очима і розкішними густими бровами. Дуже схожий на актора Зіновія Гердта. Здається, це він сам і є. Його навіть звати Зіновій Гердович Бажановський” [2, 19]. Послідовність асоціативних рис портретної характеристики актора, який виконував роль одного з персонажів І.Льфа та Є.Петрова, поступово оформлюється як відкрита ремінісценція, на що вказує також звукова схожість прізвищ— Бажановський—Паніковський. Кутя (Семен Семенович Кутін) та Шиш асоціюються з Адамом Козлевичем та Шурою Балагановим не тільки за аналогією до першого порівняння, але й за подібністю зовнішніх рис (“Шиш—третій з чоловічої компанії, наймолодший, зовні схожий на жіночий велосипед, худий і довгий *рудий хлопець*, який не пам’ятає своїх батьків, тому що їх у нього ніколи не було” [2, 19] та внутрішніх мотивів поведінки, які розкриваються у відомій діалогічній ситуації про те, що кожному з них треба для щастя:

—“Все буде добре. Скоро я стану великим художником, зароблю багато грошей, і тоді ми зможемо здійснити всі свої мрії. Кутя, ти що б хотів?

—Я?—дивується *Кутя*.—*Що мені хотіти*, я старий...

—Але ж машину б ти хотів?

—Ну, машину! Машину, ясно.

—Ну от. У Куті буде новий шикарний автомобіль. А у Шиша...Тобі чого, Шиш?

—Мені б грошей побільше...—замріяно бурмоче Шиш” [2, 29].

Фінал щасливої розв’язки подій у контексті цих літературних паралелей сприймається як пародійне втілення у життя надії Командора на те, що закордон нам допоможе: завдяки втручання впливового англійця художник стає багатим і знаменитим.

Найбільш послідовно прийом *дзеркальності, маски* простежується при аналізі жіночого образу легковолосої білявки Ліки. Етимологія її імені від божественного, світлого, сонячного парадоксально сплітається з символікою “*волосатої риби*”, що не прояснюється у тексті як власне авторська семантизація, а навпаки—прямо вказує на необхідність художніх асоціацій до цього символу з попереднього контексту.”... з точки зору людини, що тямить у мистецтві (Підкреслення моє.— В.С.), чи не нагадую я тобі волосату рибу?” [2, 39]. Це внутрішнє ототожнення Ліки не знімається у подальшій розмові, воно доповнюється новими відтінками, підсилюється: “У *волосатої риби* постіль на дні океана” [2, 39]; “Я почуваю тут себе німою *рибою*, у якої в жилах тече холодна кров, яка навік приречена жити в такому ж холодному кам’яному гроті” [2, 39]. Навіть у послідовності репрезентації цього образу помітним є протиставлення таких понять, як грот (будинок лікаря) — океан, але “риба” залишається. Те, що алегоризується в цьому образі, є *постійною рисою Лікиного характеру, його суттю*. Д.Нечасенко, звертаючи увагу

на полімодальність релігійних образів, пише про те, що риба “ в давній міфології вважалася символом життя, плодючості, тому середньовічні тлумачі снів бачили у ній метафору плотських бажань” [5, 127]. Химерний, містичний підтекст несе у собі також сам факт природного для цього персонажа Ліки-риби “існування” у двох площинах—реальній та ілюзорній: майже одночасно у неї і у видіннях художника з’являються однакові образи, а “реальна” поява Ліки в тексті відбувається після зустрічі з її прототипом у видінні: “Повільно стихає космічна музика. Наростає шум води. Затуманюється і зникає дивний живопис. Однак в останній момент встигає промайнути жіночий силует, вірніше, це лише образ, щось легке, прозоре, наче марево” [2, 19]. Отже, вперше Ліка являється художнику на пограниччі дійсності та галюцинації, на межі химерного та реального. Вона стає для нього близькою, бо схожа наймовірніше на ту, бачену, але чи не є це—просто віддзеркаленням?... Підкреслена авторська увага до її зовнішності дозволяє побачити привабливий, але шаблонний для кінематографічної естетики жіночий ідеал, ця надмірна типовість створює ефект штучності, ляльковості, що підтримується характерними деталями поведінки: “Солом’яне волосся її було легким, проте не прибраним. **Здавалося, все було зроблено навмисне**, з викликом, вона була п’яною” [2, 38]; “В її очах несподівано з’являються сльози. **Вона дуже широко, майже по-дитячому** заливається слізьми і йде до своєї кімнати” [2, 39], що нагадує поведінку перед дзеркалом. Люська саме так її і сприймає, бо хотіла б у зовнішності Ліки відчувати себе, перевтілитися з каліки, яка “мандрує” в інвалідній колясці, у привабливу жінку, в яку безтямно закоханий художник. “Дзеркальність” Ліки навіть у її музичних уподобаннях – музика шведського квартету “АББА”, назва якого є паліндромом, аббревіатурою з дзеркальним відображенням. Любовний трикутник *художник—Ліка—лікар*, що є обов’язковим рушієм зовнішнього конфлікту мелодраматичного жанру, бере свій початок в італійській трагікомедії масок. Ця схожість —у ситуаційній актуалізації схеми П’єро (мрійник, поет)—Коломбіна (ідеал для поета, коханка Арлекіна)—Арлекін (зłodій), характеристика чоловічих образів у якій є традиційною. Ім’я головної героїні в такому контексті насторожує звуковою подібністю до слова, “лікар”, хоча *така етимологія і є неправомірною, але не випадковість збігу очевидна* (“Ліка—моя дружина”). Виникає логічне припущення про амбівалентність цього образу з позицій *авторської характеристики*. Сюжетна розірваність першого видіння художника, в якому в останній момент несподівано промайнув силует-жінки, неначе поряд з космічною істотою, а не *серед* рослиноподібних голів, доповнює новими асоціативними зв’язками повторений семантичний ланцюг, у який вплітається ім’я героїні: власник (господар) поля—головний—лікар дружина лікаря—Ліка. Поява художника у житті Ліки звільняє її з зачарованого кола залежності від свого чоловіка, який не врятував її від жахливих спогадів (“У мене загинули батьки. В один день. *Літак*, в якому

вони були, вибухнув, не злетівши. Я й тепер бачу, як по злітній смузі котяться величезні уламки палаючого заліза” [2, 47–48]), але ця свобода ілюзійна, бо не зникає невловима присутність птахоподібної істоти (“з висоти пташиного польоту їх автомобіль мчить лівою смугою шосе” [2, 43]), що оформлюється у “великий білосніжний лайнер” [2, 57].

Властива творові Олександра Жовни інтертекстуальність розширює темпоральні межі зображення фокусуванням різних смислових площин відомої і водночас щоразу нової історії героя креативного типу, що, проходячи випробування життям і стражданням, здобуваючи екстремальний досвід, відкриває теорію визрівання екзистенційного віднайдення себе в цьому розчакнутому світі. Міфологеми моря, чистого/брудного, первозданності природи/штучності суспільних умовностей мають багато семантичних варіацій, що опрозорюють різні полюси химерної наративної тканини твору.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Панченко Володимир. Запрошення до потойбіччя // Вдовушка. – Кіровоград: Кіровоградське державне видавництво, 1996. – С. 3–5.
2. Жовна Олександр. Визрівання. Мелодраматична фесрія для кіно. // Кур’єр Кривбасу. – Кривий Ріг, 2000 - № 127. – С. 13–60.
3. Жовна Олександр. Плутане інтерв’ю. Розмову провела Надія Черненко // Кур’єр Кривбасу. – 2000. – №129. – С. 3–9.
4. Забужко Оксана. Новий закон Архімеда // Між видихом і вдихом. – Кур’єр Кривбасу. – 2000. – №127. – С. 61–62.
5. Нечаенко Д.А. Сон, заветных исполненный знаков. – М.: Юр. лит., 1991. – 304с.
6. Афанасьев А.Н. Поэтические воззрения славян на природу. – М., 1865–1869. – Т.1. – 203 с. Див: Топоров В.Н. Растения // Мифы народов мира. Энциклопедия. – М.: Сов. энциклопедия, 1992. – Т.2. – С. 368–371; Иванов В.В. Топоров В.Н. Птицы // Мифы народов мира. – Т.2. – С. 346–349.
7. Шертков Л. Гипноз. – М.: Медицина, 1992. – 224 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Саснюк Валентина – доцент кафедри української літератури Одеського національного університету імені І.І.Мечникова.

Наукові інтереси: жанрова специфіка української літератури ХХ ст.

Стаття надійшла до редакції 14.1.03.

“...ЗАВЖДИ НАПРУЖЕНО, БО ЗАВЖДИ ПРОТИ ТЕЧІЙ...”**Євген Маланюк та Юрій Липа****Тарас САЛИГА (Львів)**

Стаття присвячена дослідженню перехресть творчих біографій Євгена Маланюка та Юрія Липи.

The article is dedicated to the study of the crossroads of Yevhen Malanyuk and Yuriy Lyra's creative biographies .

“Завжди напружено, бо завжди – проти течій...” Цими словами Євген Маланюк розпочав свій поетичний триптих “Біографія”, який увійшов до його першої поетичної збірки “Стилет і стилос”. Ронячи їх, молодий автор, мабуть, не передбачав, що вони згодом якнайкраще пасуватимуть на епіграф всієї його творчості, вміщатимуть у собі її основний дух. Але їх, ці слова, без будь-яких умовностей можна взяти за мотто творчого життєпису Маланюкового сучасника Юрія Липи, емоційно-смісловий настрій поезії якого звучав голосом одного із “тисяч розбуджених”, відлунням “віку активності” і в напруженні боротьби та “в ласці Бога” формував людину нової доби.

До речі, Євген Маланюк та Юрій Липа літературні ровесники. Перші поетичні збірки, вищезгадувана “Стилет і стилос” та “Світлість” Юрія Липи, вийшли в один час – 1925 р. Обидві вони народжувались поза умовами того мистецького процесу, в якому починалась література нової доби, коли у відчайдушній пристрасті високих письменницьких ідей шукали своїх доріг Павло Тичина, Максим Рильський, Юрій Яновський, Микола Куліш, Микола Бажан та інші великі особистості. І все ж, хоч вони написані в еміграції і вийшли в світ у Каліші (“Світлість”) та Подєбрадах (“Стилет і стилос”), критика в їхній поетичній стилістиці відчула естетичний пульс тогочасних художніх пошуків материкової поезії.

Михайло Мухин, який стежив за творчістю Юрія Липи після перших його публікацій, віршів “Князь полонений” та “Час людини” – речей, що “затямлюються на ціле життя” і свідчать про “велич хисту” їхнього автора, був збентежений, коли прочитав зб. “Світлість”. “Невже це справді, – дивувався він, – твори автора незрівняного “Князя полоненого” [1, 266]. Йому здавалось, що “на цій книзі ще тяжить спадщина манірної доби естетизму й модернізму, доби “Української хати”. Та все ж, казав він, що “неfortunний зшиток “Світлості” довго його не відпускав”. Перечитавши її з уважністю критика, він “побачив не помічену спочатку у ній красу й глибину змісту за винятком двох – трьох речей” [1, 268].

Євгенові Маланюкові поезія Юрія Липи відкрилась зразу. Він без труднощів спостеріг “характеристичну і парадоксальну рису” Липи як поета. “У його творчій життєписі, – вважав Маланюк, – трудно було б відшукати такі звичайні періоди, як “юнацтво”, “шукування себе”, “розвиток”, “момент дозрілості” і т.п. невідмінні етапи в житті майже кожного письменника. Дозрілим поетом він з’являється одразу, письменником із сформованим стилем, тематикою і навіть словництвом” [2, 2].

Таких “звичайних періодів” Липа не зміг би знайти і в Маланюка. Суворе “буряне поліття” (Є.Маланюк) відбирало для себе молоді талановиті сили, що за своєю природою були “міццю духа” і за якими не волівся шлейф “безформного дореволюційного старо-українства”. “Плачлива традиція” (Є.Маланюк) української поезії не влаштувала ні Липу, ні Маланюка. Вони обидва стояли на тому, що рецидив української сентиментальності буде тягнутись до тих пір, аж поки здорова й вольова атмосфера суспільства “не впростує” спини українця. Без крицевої поведінки характеру цього не станеться.

Їхній сучасник Улас Самчук у тридцятих роках висловиться аналогічно: “Ми були поколінням Круг, Базару, Листопада, Четвертого Універсалу, України Мілітанс. Ми готувалися до “великого зриву”, жили “духом героїчного минулого” – історичного унацтва, античної Греції, класичного Риму, Європи Окциденту. Зудар двох гострих, фанатичних протилежностей комунізм-націоналізм визначав наш світогляд.

*Четверта граната для ката,
А п’ята собі —*

В шинелі сірій вмерти від гранати —

*Щоб Бог післав мені найбільший дар:
Гарячу смерть не зимне умирання —*

ідеали не лишень поетів Стефановича, Ольжича, Олени Теліги, а мотто нас усіх. І жили ми винятково насторожено... Ми перебували мов би на двірці і чекали, “коли виб’є наша година і заграє сурма”, щоб рушити в похід і перемогти” [3, 5].

А натомість, як сам оцінював Улас Самчук, його покоління доводилось йти від поразки до поразки – переживати польську пацифікацію і ревіндикацію, ліквідацію “України Хвильового”, розгром Підкарпатської України, “простягнуту руку старшого брата і “возз’єднання”. Але таких, як Юрій Липа,

важкі поразки за поразками не роззброювали, а, навпаки, наповнювали новою вірою, гартували їхній дух. Може, такий коментар звучить дещо й банально у занадто у зромантизованому пафосі, але суворість голосу “Суворості” була не книжною пропагандою, не гаслом, а конкретним чином поета-Липи й Липи-бійця.

Кремлівський Дракон Росії розчепірів кігті, аби втримати завойовані землі, відживає свій останній час, бо на нього йдуть бійці “огненноокі, незворушними, невмолимі, як меч і хрест”. Ліричний герой Липи каже:

*Ми знак життя, що вільне і щасливе,
з фанфарами пройде по Україні,
гнучкий як лезо шади неламливе,
брат мудрости, з жонами гречний, в бою звинний.
предобрий будівничий, знаючий сусідів,
невтомний покровитель творчих воль –
Сам Іоанн Мазепа.*

Співзвучні аналоги в поезії Євгена Маланюка знайти зовсім неважко. Адже його герой теж “загорівся революційною вірою” віднови української державності (“Вчини мене бичем Твоїм, Ударом, вистрілом набоем. Щоб залишивсь хоч чорний дим Над неповторною добою”).

Така “ідеологія” поведінки, тобто непереможне бажання вирватися “з задушних обіймів”, щоб “у вогні спалить цей грішний, збожеволілий світ, з якого через вогненні межі доведеться Україні продиратися в світле Завтра”, власне, була політичною і стратегічною орієнтацією усіх патріотичних сил України. “Життя кружляє на вузькій межі нових поривів” – сповідалась Олена Теліга. Таких, як вона, як Юрій Липа, Дмитро Донцов іменував вибранцями долі, “в чийх серцях запалала “пожежа пригасла”, які готові були відгукнутись “на перший кличний дзвін, щоб іти назустріч призначенню”, виступивши проти “партачів життя”, або “приплентачів, що чіплялися побідного возу тріумфуючої ідеї”.

Звичайно, і Липа, і Маланюк, і Теліга, і вся “літературна квадрига” несли на собі “печать” донцовського ідеологічного впливу і, звичайно ж, між Донцовим і кожним із них з осібно витворились окремі сюжети стосунків. Говорячи про Д.Донцова, як про історичну особистість у “плюсових” і “мінусових” оцінках, питання Донцов і Липа, Донцов і Маланюк, Донцов і Теліга, Донцов і Мосендз, Донцов і Крижанівський, Донцов і Ольжич, Донцов і Наталя Лівицька-Холодна і т.п., треба тлумачити окремо, послуговуючись при цьому відповідними документальними фактами, які, на щастя, зберегла відповідна епістолярія між ними (і не тільки між ними!) та редакційні архівні матеріали.

Нагадаю у цьому зв'язку дуже цікавий спогад У.Самчука. Зустрівшись у Варшаві з Маланюком, він намагався “телефонічне пов’язатись” з Юрієм Липою-”чародієм-лікарем, поетом, письменником, історіософом, теософом і філософом”. І ось що з цього приводу автор знаменитої “Волині” залишить у книзі “На білому коні”.

“Знаю його трохи екстравагантну вдачу, його не дуже веселі стосунки з моїм господарем (Маланюком – Т.С.), як також відомі громи і блискавки невимомливого громовержця Донцова. Я розумів, що він і мене зачисляє до цього войовничого товариства, а тому не дуже поспішатиме на зустріч, але я хотів його бачити і хотів довести, що ні Маланюк, ні тим більше я ніяк не солідаризуємося з принципами Донцова. Липа завжди був і залишався для нас дуже атракційною силою на нашому культурному фронті, без уваги на всі його дивацтва...” [3, 43].

При цій, як бачимо, доброзичливій атестації Юрія Липи Улас Самчук додає: “Юрій Липа у нашому поцейбічному літературному і взагалі культурному процесі це своєрідна, окрема самостійна і суверенна ділянка... Знайомство з ним це велика для мене подія. Я любив його речі, особливо статті та есеї, ми зрідка з ним листувалися, він міцно підтримував мою статтю “Крик у порожнечу”... Липа засадничо оптиміст... З першого слова було видно автора “Призначення України” з його синтезою основних духовних течій нашої історії, відантів до наших днів... Між нами відбувся контакт...” [3, 45].

Йдеться про варшавську зустріч Липи і Самчука 1941 р. На цей час між Маланюком і Липою стосунки були, якщо не холоднуваті, то досить стримані, хоч це аж ніяк не спрощувало їхніх творчих взаєморозумінь. З калішського періоду життя – з 1923 р. Маланюк зав’язав із Липою листування, що потім переросло в дружні контакти двох неординарних особистостей, які розбудовували культурно-мистецький та політичний рух серед емігрантського українства. 1926 р. Маланюк пише йому присвяту:

*І, дійсно, лист Ваш – подих моря,
Солоність вітру й воля хвиль.
В живім просторі неозорім
Зростає дух і слабне біль.*

*Там очі вічно смокчуть далеч,
Там конквіскадор - чоловік,
І те, що даль пророкотала,
Стає легендою навік.*

Маланюкові в цей час двадцять дев’ять літ. На три роки молодший Липа. Але яка толерантність, яка майже “салонна шляхетність” у формах звертання

Маланюка до молодого поета, світлість душі якого вже проймалась суворістю виразів, вчинків, дій, які диктувала епоха, до поета, що “вірив у чоловіка”, який, розбудовуючи себе на засадах моральних, знає, що чеснота в будові вирве душу з грища і правду з крові”, до поета, який промовив: “Пануй, пануй, пануй над вільною землею. Велика Нація із берлом і мечем!”

Маланюк дотримувався погляду, що “суворість” обов’язково має протилежне крило – “ніжність”. Кожен справжній поет – це завжди антитеза сама в собі. Не було б так – не було б внутрішнього руху, самоборотьби, сумнівів, віри і т.п. Врешті, це біблійна істина. Тому за Маланюком “там, де очі вічно смокчуть далеч” – там конквістадор” – конквістадор як завойовник української землі і конквістадор Липа – завойовник людських душ, які іманентне живить споконвічна “солоність вітру й воля хвиль”.

Врешті, сама іманентність особи Юрія Липи за характеристиками сучасників “високий ставний”, “горда будівничість” (М.Шаповал), юнак “з блідавим русявим волоссям, що наче ненароком вийшов на сонце з темряви книгозбірні” (М.Мухин), а через якусь буквально кількомісячну перерву М.Мухин зафіксує, що Липа видався йому “розвиненим спортсменом”, що “всі рухи його були повні сили, убрання незвичайно гарно йшло йому до лиця й до постаті”, що Липа “так хутко змужнів”, і згодом назве його “яснозбройним Юрієм” [1, 271], – отже, сама природність буття Ю. Липи імпонувала Маланюкові. Вони в чомусь були схожі. Та, мабуть, більше їх єднала якась “не висловлена протилежність”, з якої часто “кресались іскри” творчих дискусій і взаємопорозумінь.

Унікально цікавий “портрет” Липи залишив Б. Стебельський. Він, думаю, більш, ніж годиться для з’ясування літературознавчого “діалогу” Липа – Маланюк. “Творчих коней, – каже Стебельський, – Липа Мав багато. Пересідання з сідла в сідло дозволяло йому систематично й постійно працювати і в своєму короткому житті зробити дуже багато:

- не потребував чекати, коли у ньому відізветься поет, коли лікар-біолог, коли у ньому заговорить голос теоретика мистецтва, соціолога, економіста, геополітика, антрополога, психолога, історика, археолога і т.п.;

- як лікар віддавав медицині свій день. Як мистець – працював вночі. Саме сідлав творчого коня, коли нічна тиша відгороджувала все, що стиняло б біг вільної необмеженої думки;

- його переконання, що творчість – це боротьба із самим собою, а мріяння – це анархія почуття, носій і хаос світогляду залишалися неспростовними;

- був ласкавий і прихильний до кожного: до великих і малих, до славних і непомітних людей з маси. Гидував лишень тими, хто зраджував національну солідарність;

- особливою любов'ю трактував селян. У них бачив джерело української культури, моральної сили і духовного здоров'я;

- був кріпкою динарської будови, повільний, з домішкою варязької півночі в очах, в українській нації, як в окремій расовій особовості був залюблений;

- не мав найменшого комплексу меншовартості. Був гордий українською культурою, її минулим і перспективами” [4, 280].

Звичайно, коли б подати “портрет” Євгена Маланюка за спогадами його близького оточення, то він матиме свої яскраво виражені, зовнішні й внутрішні риси, він буде інший і по-своєму вельми промовистий та виразно індивідуальний, але в тих суттєвих принципах, які є рушієм творчого неспокою і його активною силою, в тому “духовному матеріалі”, з якого постає людина-громадянин як історична особистість побачимо багато між ними схожого. За цією їх у чомусь схожістю перебували дві різні особистості, які кожна зосібна впливала на свій час.

Маланюк не випадково на схилі літ, власне, коли упорядковував до друку твори Липи, дійшов висновку, що роль Липи “в літературнім циклі 30-тих років” дуже важлива, що без пізнання його естетичного феномена історикам літератури не впізнати вповні творчість Олега Ольжича, Юрія Яновського, Миколи Бажана чи Оксани Лятуринської. Непопулярність Липи свого часу, каже Маланюк, обізвалася втраатою для бавгатьох поколінь і “великою шкодою” для самого Маланюка.

Важко зараз категорично запевняти, за чим саме шкодував Євген Маланюк. Очевидно, що сповна не перебував у тому мікросвіті поезії Юрія Липи в часи своєї творчої молодості, який ця поезія собою являла. До речі, о цій порі, 1930 р., Липа присвятив Маланюкові цикл “Пасьянс” з підзаголовком “До п. Євгена”. Вони супроводжувались прозовим іронічним вступом, який, судячи зі спогаду Маланюка, йому імпонував. Йшлося про те, що пасьянси розклали “не є чимсь негідним людини навіть певної себе вельми”. Пасьянсові карти розкладав і Наполеон Бонапарт. А якщо пригадати “республіку на колесах”, то побачимо, що “пасьянсове ворожіння є наша традиція”. Отож, і Липа її не цурається і засвічує дванадцять карт, серед яких є карта “Amicitia” (Дружба):

*Щодня згадай про дружбу, що – чоло спокійне
І вірні очі, і лице поважне,
Бо дружба двох сильніша за всі війни
Внутрішні і зовнішні. Тож зважмо,
І моцею сповняймо, пиймо мед солодкий,
Що дружба в чаші лє у день життя короткий.
Карта “Amicitia”.*

Ще засвітилися карти: “Nox” (Ніч), “Carmina” (Пісні), “Rigidas” (Міцність), “Vincula” (Тюрма), “Laetitia” (Радість), “Aguila” (Орел), “Supientia” (Мудрість), “Fac!” (Трудись!), “Cor” (Серце), “Auxilium” (Допомога), “Femina” (Жінка як образ нації). Це не випадкові карти. Символіка їх значень окреслює творчу дорогу обидвох письменників – дорогу, якою слід їм іти. Власне, нею вони й пішли в спільній і водночас виразно індивідуальній праці.

Історіософія Маланюка, мотив тривоги за долю України в “Земля й залізі” та “Земній Мадонні” був цілковито іншим, ніж аналогічний мотив у творах Липи. Липа стоїть на боці французького критика Бато, який віддав нищівному осудові твори “офіційного генія” Гюго, де він шельмує французьку дійсність. Але й французи, за Липою, мають право собі дозволити вільне студіювання і змалювання окремих характерів. Вони звикли не турбуватися ані долею своєї держави, ані будучністю свого народу, вони можуть не дбати про те, чи таке, чи інше змалювання характерів і подій зашкодить, чи не зашкодить їхньому, від віків вільному, народові? Не те – ми! Ми маємо великий обов’язок!” [5, 47].

Саме із цих позицій Юрій Липа оцінював історіософську поезію Євгена Маланюка, зокрема інтерпретування образу України як Степової Еллади “зрадливої бранки, гетери, божевільної блудниці”. Він ставить йому риторичні запитання: “Де ж у нас тепер є Дике Поле, де ті простори, що проклинає поет?” “Чи в нас цивілізація нижча від земель Варшави?” Те Дике Поле і ті простори, де гуляє «вітер-буровій» давно вже, – напрошується відповідь, – “розділили між собою кремязні осадчі!” “Нема там глухих просторів, а густість населення там не рідша від пруських земель” [5, 45-46].

Цей невеличкий розділ у книзі “Бій за українську літературу”, де Липа говорить про поезію Маланюка, названо латинською назвою “Campus Martius”, очевидно, тільки тому, що вона має дуже розлогу українську семантичність, котру він сам розуміє, як поле “побоїщ”, бойовище, поле, що немає окреслених кордонів, поле, де ворожі сили (духові чи матеріальні) випробовують себе у сутичках і герцях, як батьківщина” [5, 43-52].

“Campus Martius” при розгляді поезії Маланюка сприймається, як поліасоціативна метафора. Це, власне, поле ідей, їхніх різнобічних розпросторень, їхніх між собою “конфліктів”. Це поле, на якому виростає проблематика Маланюкової історіософії та культурології. Вона в багатьох ракурсах перекликається з проблематикою Юрія Липи. Наприклад, Шевченко як історична постать, як творча індивідуальність, як нарешті просто людина за Липою і за Маланюком постає хоч і в традиційному вимірі, але водночас у їхніх виразно індивідуальних тлумаченнях. Ось погляд Юрія Липи на феномен Шевченка:

Він завжди пам'ятав, що є внуком гайдамаки Він був гордий з своєї селянської династії. За ніщо в світі він не признає нижчости своєї крові в порівнянні хоч би з найбільшим аристократизмом.

- Він сам – пан серед панів: товариський, прочитаний, музика, сальоновий співак.

Знає “одрукованих” людей, але ніхто як він не переконався, як мало значить “одукованість” в порівнянні з “серцем”-характером.

- Він вірив у свою долю і лякався її.

- Він любив інстинктивно свою психічну організацію і не чув симпатій до Росії і російськості (не уникав згідливого селянського слова “кацап”, “кацапська душа”).

- В глибині цього великого революціонера дрімала селянська господарність.

- Був віруючим християнином не російського типу.

- Белінський відчув у нім небезпеку для існування Росії.

- Його почування власного духовного багатства було велике, а його простодушина гідність ставила Івана Підкову і залізний Чигирин нарівні з Брутом і залізним Римом.

Правду висловлював і творчістю і особистим життям.

Хто хоче бути сильним в Україні без нього – не буде. Він є той, хто дасть ґрунт.

З дуже близьких, а то й часами автентичних постулатів, Маланюк підходить до пізнання Шевченкової світобудови у своєму власному інтерпретуванні. Погляд на творчість митця за Липою і за Маланюком – це процес боротьби, що відбувається із самим собою, втеча від щоденних життєвих пристрастей, супротивна справжньому мистецтву, стає його антитезою. Маланюк не випадково у листі до Липи від 5 вересня 1928 року пише: “муза моя не зносить інженерства, а тому я vollens – nollens тепер на “інженерським” становищі – я майже нічого не пишу. Післав до “Дніпра” не дуже новий цикл і який Ваш діагноз?... Запримітили як виросла Натуся Лівницька? Просто не пізнати – майстер закінчений... ваш найліпший вірш бачив в ЛНВ. Як завше Ви вдаряєте по зовсім несподіваних струнах...” [6].

Скажете, парадокс. Маланюк був переконаний, що Липа-поет не вірив у себе як у поета. А він, Маланюк, з високим “вишколом” естетичного смаку, зі знаннями світової літератури сповідається перед ним, власне, як перед майстром поетичного слова – поетом виразно індивідуального стилю. Нехай Ю.Липа в оцінці Маланюка “як поет не був яскравим і сочистим”, нехай “на позір” його мова “грохи сухувата”, а поезія його “не була олія, ба навіть не аквареля”, проте це була “кольорована графіка”, тому Липа в нашій

літературнім процесі знайшов приблизно таке місце, як Рільке в світі германським, а Валері – в романським” [3, 4–5].

Вищих агестацій не треба, хоча б тому, що культ Рільке у творчому житті Маланюка ніколи не згасав. До речі, цей своєрідний аналог поетики Ю.Липи із рільківською поетикою Маланюк побачив пору своєї високої творчої зрілості. Можна навіть припуститися думки, врешті, на це дає підстави сама Маланюкова творчість (і поезія, і есеїстика), він, як поет у “чистому” значенні і як поет-репродукатор історіософських ідей, шукаючи свого власного досвіду повсякчас оглядався на рільківський європейський досвід і чим більше він цей досвід пізнавав, тим глибше шанував свого сучасника і побратима Юрія Липу. Маланюківські історіософеми державницьких ідей збігаються із липівськими концепціями. До знаменитого циклу “Варяги” Маланюк взяв за епіграф слова Ю.Липи: “О прокляття твоє, боговірне прокляття простору...”, а до вірша “Самрус Martius”, написаного за назвою есе, яке Липа присвятив Маланюкові словами епіграфу, стали рядки Юрія Липи: “Державо, ти була як вогненна злива, Державо, прощай!”, що переросли у маланюківську історіософську візію:

*Державо, ти була як мстивий привид
Або й примара неживих століть.
Твої роки тривали майже мить,
Що в ній злучились задуми і зриви.*

*Державо, ти була, як подих піль,
В яких весна, і сонце, і буяння
Злились в єдино-неділимий біль
Народження і умирання.*

*Ти вабила й відитовхувала. Ти
Сплела сестру й гетеру у соблазні,
Любов топила у жадобі мсти
І королів тобі вдавали блазні.*

*І треба було так напружить зір,
Щоб матір взрїть між нами і тобою
У нестерпучім сяєві краси...*

Творчі біографії і Липи, і Маланюка мають багато спільних між собою складників. Розглядаючи їхню художньо-стильову палітру, побачимо схоже в несхожому, принаймні, в стихії раціональної підпорядкованості образів, у неопоетичній бароковості мови, радикальності синтаксичних конструкцій, у

структурах строф з їхнього особливою ритмікою тощо. А сприймаючи їх поезію дискурсивно, тобто як текст, найперше, мабуть, впаде у вічі подібність екзистенційних ситуацій, у яких перебувають їхні ліричні герої та історизм сюжетних колізій у їхній особливій семантичності.

Поезія – це вірш, “наладований енергією”. Цієї норми дотримувався і Маланюк, і Липа. Але як її, оту енергію матеріалізувати у слові? І вона, ця непізнана таємниця у кожному конкретному випадку інша. В Юрія Липи та Євгена Маланюка не помилилось, якщо скажемо: в призначенні служити Україні.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Мухин Михайло. Яснозбройний Юрій // У кн.: Юрій Липа. Поезія. – Торонто, 1967.
2. Маланюк Євген. Ю.Липа – поет // Орлик. Місячник культури і суспільного життя. – Берхтесгаден (Німеччина), 1947. – Ч. 7.
3. Самчук Улас. На білому коні. Спогади. – Львів, 1999.
4. Стебельський Богдан. Спогад // У кн.: Юрій Липа. Поезія. – Торонто, 1967.
5. Липа Юрій. Бій за українську літературу. – Народний стяг, 1935.
6. Маланюк Євген. Лист до Ю.Липи від 5 вересня 1928 року // Просвіта. – Ч.1 (1941). – 4 січня 1997 року.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Салига Тарас Юрійович – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української літератури імені акад. М.Возняка, декан філологічного факультету Львівського національного університету імені Івана Франка, доктор філософії Українського Вільного університету (Мюнхен).

Наукові інтереси: історія української літератури ХХ століття, літературна критика, теорія літератури.

Стаття до редакції надійшла 16.1.03.

УКРАЇНСЬКІ САТИРИКО-ГУМОРИСТИЧНІ ТВОРИ Й РЕКЛАМНИЙ ДИСКУРС

Олег СЕМЕНЮК (Кіровоград)

У статті розглядаються деякі аспекти впливу політичної та комерційної реклами на сучасний дискурс. Специфіка реакції українського суспільства та особистості на тиск рекламних текстів виявляється в сатирико-гумористичних творах 80–90-х років ХХ ст.

The thesis paper the significance of the role of manipulating discourse in the formation of the fragments of the world mapping of a post-Soviet personality and their influence on the Ukrainian languages of the 80s- 90s of the 20th century.

Літературні твори, як відомо, окрім художніх функцій, виконують також і певні соціальні. Зокрема, вони коригують суспільну поведінку, фіксують та зберігають найбільш важливі естетичні, моральні, культурні та інші ідеали суспільства. Як слушно зауважив Г.Клочек: “Література наділена здатністю зафіксувати і ніби зупинити миттєвості вічно плінного часу” [1, 63]. Крім того, художні тексти несуть об’ємну інформацію про інтра- та екстралінгвальні особливості мови епохи, дискурсу певного часу.

Література періодів соціальних трансформацій особливо багата сатирико-гумористичними творами. Останні 10 – 15 років в Україні – це час активного розвитку, вибуху легальної сатири. У сатиричних романах, повістях, гумористичних оповіданнях, гуморесках, усмішках письменники торкаються проблем старої ідеології та нової безідеологічності, дефектів соціалізму й планової системи, недоліків становлення демократії та ринкових реформ.

У сатирико-гумористичному творі виявляється ставлення суспільства, особистості не тільки до глобальних соціально-економічних проблем, а й до лінгвістичних реалій, що супроводжують їх (неологізація, навала запозичень, жаргонізація мови тощо).

Гумор, сатира 90-х не розвинулися на порожньому місці, вони спираються на традиції народного гумору, української класичної сатиричної літератури, оригінального й тонкого гумору радянського періоду.

З початком перебудови сатирико-гумористичні твори стають помітною силою у політичній боротьбі, соціально-економічних перетвореннях у суспільстві. Сатирико-гумористичний текст змінюється, набуває нових відтінків, раніше не притаманних йому рис. Втрачаючи літературну витонченість, він наближається до моделі анекдоту. Дійовими особами стають не тільки традиційні (кум, п’яничка, теща та ін.) придумані персонажі, а й реальні політики, чиновники тощо.

Викриваючи, насміхаючись та іронізуючи, автори сатирико-гумористичних творів звертають увагу на актуальні для соціуму явища. Крім того, гумористичний макротекст є дійовим засобом лікування соціального песимізму. У передмові до видання збірки української прозової сатири, гумору, іронії 80–90-х років ХХ ст. зазначається: “Ніщо так не лікує соціальні хвороби і не руйнує погані людські звички, як сміх. А в тому, що сучасна українська проза має чим лікувати хворе українське суспільство, ви переконаєтесь...” [6].

Відомо, що гумор, особливо соціально спрямований, є ефективним за способом контрпропаганди, впливу на членів суспільства для показу помилковості їхнього поведіння, минулого досвіду, ідеологічної орієнтації та ін. [2, 3]. До того ж, важливий не просто гумор як естетична чи логічна категорія, а гумористичний текст, що як внутрішньо організована, цілісна структура може впливати на особистість і протистояти іншому, “негативному” тексту.

Інтерпретація, аналіз сучасних сатирично-гумористичних творів дає можливість визначити, які соціальні фактори, явища, тексти виступали як помітні шкідливі подразники для українського суспільства, особистості кінця ХХ, початку ХХІ століття. (Якщо брати до уваги основне філософське розуміння ролі інтерпретації текстів як одного із способів дослідження історичних, культурних, світоглядних особливостей часового періоду). В.Дільтей стверджував, що велике значення літератури для розуміння духовного життя та історії полягає у тому, що тільки в мові внутрішньолюдське набуває найбільш повного, вичерпного та об’єктивно достовірного вираження. Тому мистецтво розуміння досягає своєї кульмінації завдяки тлумаченню чи інтерпретації наявних у писемності слідів людського існування [5, 36]).

Такий аналіз дає змогу стверджувати, що в останні роки значний негативний ефект в українському суспільстві викликають тексти політичної і комерційної реклами, які в кінці 90-х замінили в дискурсі ідеологізовані тексти, тексти тоталітарної пропаганди.

Наприкінці 80-х – початку 90-х років у соціально-політичній обстановці, що змінюється, використання мови в політичних цілях, мовне маніпулювання виходить за рамки звичної для соціуму діяльності. Вияв множинності думок, конкуренція, боротьба ідей, формування багатопартійної системи і, що найбільш важливо, вільні вибори, а значить, поява й розвиток політичної реклами виводять «політичні» функції та властивості мови на якісно новий, незвичний для радянської людини рівень. Дискурс політики ще активніше впливає не тільки на суспільство в цілому, але й конкретно на кожну особистість, змушуючи приймати чи відкидати ту чи іншу думку. Політизація всіх сфер життя, особливо засобів масової інформації, сприяла тому, що мовна

особистість, навіть поза своїм бажанням, або піддається впливу політичного тексту, або продукує його. І цей вплив, стаючи все більш відчутним, переводить політичний макротекст, політичну рекламу в потік, що не тільки займає значне місце в комунікативному просторі, але й істотно коригує поведінку, стиль життя, програму функціонування людини, впливає на формування лексики особистості.

Так, в українській мові цього періоду, за результатами аналізу сатирико-гумористичних текстів, можна визначити такі наслідки впливу сфери політичної реклами:

1. Активізацію мовних одиниць і “формул” демагогічного характеру, що впливають на особистість, її сприйняття та оцінку факту соціального життя тощо. Вони мають, зазвичай, яскраво виражені оцінні та емоційно-експресивні відтінки. Їхнє вживання здатне нівелювати чи надовго закріпити негативне забарвлення того чи іншого явища соціального, політичного, економічного життя суспільства, певним чином скеровувати й структурувати колективну або індивідуальну свідомість. Наприклад, відоме й поширене в мові слово *прихватизація* (приватизація) у контексті виду:

“Тоді поясни мені, Бровче, таке. Ось мій хазяїн як увімкне радіо чи телевізор, тільки й чує: *плюватизація, плюватизація, плюватизація...*

- Не *плюватизація*, а *прихватизація*.

- Ну то що воно таке?

- Як би тобі елементарніше пояснити... це коли фізична особа стає юридичним власником якогось майна.

- Фізичне, юридичне..., а чи не можна якось простіше? На лапах” (С.Ципін. Заводи – робітникам) та ін.

Або часто вживані в суспільних дискусіях стереотипні висловлювання, мовленнєві штампи масової свідомості. Наприклад:

“- От придурки, жили *при комунізмі і не знали!*

- *Верніть мене хоч на тиждень в застої!*

- *Закортіло самостійності!.. Тепер мріть з голоду!*

- А все вони – *демократи, націоналісти винні!* Вони довели!...

- *Голі й босі, зате вільні, хе-хе!..”* (С.Носань. Ностальгія) та ін.

2. Упровадження в дискурс нових стійких сполучень, слоганів політичної реклами, які потім тривалий час не зникають із “суспільної пам’яті”, тезауруса особистості. Див.: *«Нам потрібна красива Україна!»*; *«Реформи заради майбутнього!»*. Такі лінгвістичні одиниці стають своєрідними символами історичного періоду. Їх досить часто використовують у пародійному аспекті. Наприклад:

«Головне...скласти програму. Зміст значення не має, все'дно її ніхто не читатиме. Головне, щоб звучало. Скажімо, один з керманічів свого часу яку висунув? Він же шахіст – ось і зробив хід «5 Д» (демократія, добробут, довіра і щось там, не пригадаю, ще). І поставив тим своїм суперникам мат...» (С.Ципін. Обери мене!..); «Програма “Чисті руки й босі ноги” / Наш народ веде до перемоги...» (П.Осадчук. Паранормальні явища) та ін.

3. Активізацію в мові епохи під безпосереднім впливом дискурсу політики особливих диференційних ознак, що співвідносяться з належністю до полюсів *правдивий (істинний) – неправдивий (хибний)*. Саме неправдивість (епізодична чи постійна, яка виявляється досить часто) призводить до того, що частина макротексту політики набуває якості патогенного тексту. У більшості випадків особистість сприймає як помилкові найбільш часто використовувані в політичному дискурсі (рекламі) кліше й штампи. Носії мови згодом уже перестають реагувати на інформацію, подану за допомогою стандартних фраз, як на гідну довіри, щирі. Див.:

«...Клянусь виконати всі ваші побажання, всі свої святі зобов'язання! Тільки оберіть!.. Жити вам стане краще, жити вам стане веселіше! Добробут зросте неймовірно! Проклятий податок на додану вартість буде ліквідовано негайно! Зарплата видаватиметься регулярно, двічі на місяць без жодних затримок! Безробіття зникне! Мерзенні розкрадачі державної власності будуть нещадно покарані!..» (В.Нестайко. Обіцянки-цяцянки);

«- Увага, вмикаю! – урочисто, з помітним тремтінням у голосі оголосив Сидорчук-старший і повернув ручку радіоприймача.

- Не дивлячись на це – ми зупинимо спад виробництва! – донеслося з динаміка.

- Добре! – відреагував Сидорчук.

- Ми оздоровимо кредитно-фінансову систему!... Не на словах, а на ділі підвищимо життєвий рівень народу!.. Виведемо країну з кризи!

- Ура! – заволав Сидорчук і вимкнув радіоприймач... – Вода вже закипіла, хутчіше знімаймо з своїх вух локшину і вкидаймо її у каструлю» (О. Перлюк. Ура!) та ін.

Виділені синтаксичні конструкції належать до так званих “висловлювань про майбутнє”, що Ю.І.Левін відносить до “висловлень із сумнівним істинним значенням” і які найбільше піддаються фальсифікації [4, 473].

4. У дискурсі політики (та політичній рекламі) виникають нові слова та фразеологізми, що мають аксіологічні компоненти значення, евфемістичні формули та ін. Активне вживання в ЗМІ сприяє їхньому закріпленню в повсякденному мовленні. Наприклад: *деструктивні елементи, мало захищені верстви населення* та ін. Такі одиниці активно експлуатуються гумористами.

Див.: «Давайте чесно. Дурні у нас є? Свої. Рідні. Доморошені. А брехуни? А злодюги? То чого ж ми з вами такі делікатні? Чому злодія несміливо називаємо *несуном*? Брехуна – *обіцяльником*? Ледацюгу – *інертним*? Братопродавця – *інтернаціоналістом*? А дурня навіть не знаємо, як назвати. Боїмося образити. Ущемити його амбіції» (Є.Дудар. Давайте чесно); «Щодня в газетах повідомлення, що *“порівняно з минулим роком, ми стрибнули ще вище”*. Щодня *“стрибаємо вище”*, а до висоти князівства Ліхтенштейн дострибнути не можемо...» (Є.Дудар. Хунта діє) та ін.

За останні десять років на наших очах відбулося не просте відродження, а нове становлення жанру комерційної реклами. Її динамічне поширення пов'язане зі змінами в економічній сфері. Крім того, рекламний текст цього періоду – це своєрідний індикатор соціально-економічного й культурного стану суспільства.

Реклама в сучасному соціумі – уже не тільки інформація про товари й послуги. В індустріальному світі вона претендує на місце нової ідеології. Крім того, реклама стає невід'ємним елементом загальної культури. Більш точно – *мова реклами* як складова частина мови взагалі. До того ж стає помітним вплив, який здійснює рекламний макротекст на українську культуру й мову кінця ХХ століття.

Наслідки тиску макротексту комерційної реклами на мову епохи багато в чому схожі з впливом політичної, однак через наближення до побутової сфери, завдяки більшому ступеню конкретності й нав'язливості вони значно помітніші. Так, у творах помітна реакція на:

1. Впровадження в українську мову великої групи лінгвістичних одиниць реклами – іншомовних слів і словотвірних елементів. Це викликає стійке невдоволення в середовищі письменників та патріотично налаштованих носіїв мови. Див.: «Оглядаєтесь – ніякого сліду. Тільки *“Тракторь”*, *“Максимь”*, *“Shope”*, *“Casino”*, *“Pizza”* і те де і те пе.» (В.Пепа. Різдвяна бувальщина); «...Всілякі тобі *“Анкл Бенци”*, банани, ананаси. А від *“Снікерса”* з *“Марсом”* з товстим-товстим шаром шоколаду всіх нудити стало» (В.Холошвій. Якого ще дідька); «...Обладнав *“шхуну”*. З візочка з-під пиріжків. Понакладав жуйки, цигарок. Написав: *“Фіодор фром корпорейшен”*. І пливе» (Є.Дудар. Ми є такі) та ін.

2. Активізацію вживання складноскорочених слів у рекламі 90-х років, яку можна порівняти з відомим поширенням їх у післяреволюційний період. З мови реклами ці новотвори переходять у повсякденний дискурс. При цьому деякі аббревіатури мають семантично непрозоре значення. Див.: «Це тобі не спекуляція краденим! Не *“МММ”*! Це виробництво» (В.Іванченко. За дивідендами) та ін.

3. Створення «нової фразеології». Слогани й фразові елементи реклами входять до складу стійких сполучень російської та української мов, стаючи фразеологією нової ідеології – ідеології індустріального суспільства. Наприклад: «– Як там у світі, Михайле? – *“Неміров – во всьом міре”*, батьку!» (В.Краснюк. Кабанчик для базарного “общака”); “Шановні звірі! Зверніть увагу на траву. Це те, що вельми корисне. Неперевершений спектр рідкісних елементів, мінералів і мультивітамінів. М’ясо – ваш лютий ворог! Від нього всі хвороби і передчасна смерть. Хочете довго жити й бути здоровими – їжте траву і тільки траву! Вона подбає про вас. *Змінимо життя на краще!*” (Є.Пуздрівський. Реклама) та ін.

4. Особливу роль реклами як «популяризатора» мовних помилок, нестандартних графо-орфографічних написань та ін. Див.: «Комп’ютери, ксерокси, принтери – продаж, гарантія, ремонт. *Все в одному місці!*» (Перець).

5. Впровадження у повсякденне мовлення особливих текстових фрагментів, що сприймаються особистістю як хибні, дефектні. Наприклад: “Тільки наші КамАЗи доставлять Ваші буряки у *будь-яку точку земної кулі!*” (Перець); «...Тільки вмикаю телевизор, тільки чується голос отого крикуна: *“Все раздевают, а фирма “Алиса” одевает!”* вони (таргани) збігаються, сідають на килимку рядочками і рухають вусами. Ще люблять оте: *“МММ – это самые низкие цены!...”* Словом, “Поле чудес”. Так і хочеться завити: “Давайте удивляться, удивляться, удивляться!...” У нас знову почали не з того боку. Знову через хвіст. Не з товарів, а з агітації...” (Є.Дудар. Поле чудес) та ін.

Зазначимо, що реклама формує новий спектр суспільних цінностей, надаючи лексичні та фразеологічні одиниці для їхнього позначення. Така ціннісна орієнтація недовговічна, але досить помітна для мовної особистості певного хронологічного періоду. Отже, вплив маніпулятивних дискурсів, загальна схильність пострадянського суспільства до демагогічності призводить до того, що в лексиконі особистості значне місце займають слова-символи, стереотипні кліше колективної свідомості.

Політична та комерційна реклама деякою мірою впливають на формування тезауруса особистості, мови доби. Як наслідок такого тиску, можна виділити: а) публіцистичність, експресивність дискурсу; б) лібералізацію норм мови; в) активне вживання нових «газетних» кліше й штампів в індивідуальному мовленні та ін. Однак аналіз літературних, у тому числі й сатирико-гумористичних текстів, уможливило стверджувати, що особистість у цілому більш стійка до тиску мови реклами, ніж це видається в багатьох працях початку й середини 90-х років. Ця стійкість зумовлена багатьма факторами, що спостерігаються наприкінці 90-х років, серед яких слід зазначити: досить високий середній освітній рівень; сталі позиції літературної норми; спад суспільної

активності; зменшення інтересу читачів до друкованих засобів масової інформації. І, безперечно, значну роль у цьому також відіграють сучасні сатирико-гумористичні твори, які вказують на найбільш патогенні, негативні елементи реклами, створюють пародію на них, уводять їх у комічний контекст, що допомагає пом'якшити, зменшити або й повністю нівелювати тиск маніпулятивних дискурсів на індивідуальну та колективну свідомість.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Ключек Г.Д. У світі вічних критеріїв. – К.: Дніпро, 1989. – 221 с.
2. Боров Ю.Б. Комическое или о том, как смех казнит несовершенство мира, очищает и обновляет человека и утверждает радость бытия. – М.: Искусство, 1970. – 209 с.
3. Минский М. Остроумие и логика когнитивного бессознательного // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. XXIII. Когнитивные аспекты языка. Пер. с англ. – М.: Прогресс, 1988. – С.281–309.
4. Левин Ю.И. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. – М.: Языки русской культуры, 1998. – 824 с.
5. Дільтей В. Виникнення герменевтики // Сучасна зарубіжна філософія. Течії і напрями. Хрестоматія. – Київ: Ваклер, 1996. – С.33 – 60.
6. Опудало: Українська прозова сатира, гумор, іронія 80-90-х років ХХ століття. – К.: Генеза, 1997. – 384 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Семенюк Олег Анатолійович – доктор філологічних наук, доцент кафедри загального та російського мовознавства Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

Наукові інтереси: соціокультурний аналіз тексту, розвиток лексики української та російської мов.

Стаття надійшла до редакції 10.1.03.

ІСТОРИЧНА ТА НАЦІОНАЛЬНА ДЕТЕРМІНОВАНІСТЬ ТЕОРЕТИКО–ЛІТЕРАТУРНОГО ЗНАННЯ

Григорій СИВОКІНЬ (Київ)

У статті окреслюється коло проблем, що постали перед українським літературознавством, визначаються теоретико–літературні домінанти на сучасному етапі.

The article outlines the circle of problems raised at the contemporary literary studies, the theoretico-literary dominants at the present stage are being defined.

Зважаючи на особливості сучасного етапу творення і сприймання української літератури, коли й внутрішні її “потуги”, й інакший характер міжнаціональної координації (де важить глибше усвідомлення своєї ідентичності, зокрема в плані національному), набирають виразно нового значення, зростає і роль теоретичної думки, яка всі ці процеси й тенденції так само ідентично трактувала б з метою підтримки плідного, пом’якшувала б помилки чи навіть умисні збочення в критиці, літературознавстві, а то і в художній практиці, звичайно, поточній критиці тут належить чи не перша роль, та їй, критиці, вкрай необхідна й теоретична підтримка, хоч і сама теорія потребує належного самоосмислення, аби бути певною у літературних обставинах трохи чи не екстремальних, коли глянути на ці обставини – про сучасність ідеться – оком тверезим.

Справді, досить згадати слово “постмодернізм” у стосунку його до новітньої української літературно-художньої творчості, щоб теоретик літератури подібно до славнозвісної (у Флобера, Толстого та ін.) військової кобили, котра почула звук труби, ставав у відповідну “стойку”, тобто реагував на неї як на проблему гранично актуальну, але й складну. Як його, той постмодернізм, у текстах розпізнати? Чи природний він у творчій практиці літератури, національно начебто не готовий до того? А тут ще й не одне лихо... Чого вартий хоча б фемінізм – як світоглядна претензія, як стиль, зрештою, як новий “ізм”, що для теоретика літератури – завжди новий біль голови, нова клопота.

З цими “ізмами” в історії літератури, як світової, так і національної, клопотів теоретикам вистачає, навіть коли йдеться про такі “ізми”, як класицизм, відомий своєю канонічністю та регламентованістю. Виявляється, загалом неважко встановити, наприклад, відмінюють між класицизмом французьким і російським, але часом постає, як проблема саме теоретична, естетико-гносеологічна сутність цього “ізму” і, пише російський фахівець, “постановка питання про класицизм має бути перевірена на сукупності літературного руху

епохи і лише тоді з гіпотези – коли набуває необхідної доказовості – може перетворитися в теорію, тобто теоретично розкрити дійсні художні принципи російського класицизму” [1, 25].

До питання про “ізви” в теоретичному їхньому розумінні ще доведеться повернутися, але класицизм і сучасний постмодернізм наводять на думку про єдність теорії літератури з її історією, зрештою, про безглуздість всяких теоретичних побудов поза конкретикою творчості, отже, поза історичним досвідом літератури, котрий, звичайно, може бути й інтернаціональним, однак найперше він таки національний. Тим-то сам собі постає висновок про національну специфіку цього досвіду, відтак – про підставовість теоретичних пошуків та узагальнень в аспекті національного.

Втім, висновок цей належить до елементарних, бо коли, наприклад, беремо до рук фундаментальну монографію “Национальное своеобразие русской литературы” Б.Бурсова (Л., 1967, вид. 2-е) чи книжку Ст. Андрусів “Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х років ХХ ст.” (Тернопіль, Львів. – 2000), – одразу пізнаємо теоретичний потенціал цих праць і теоретичні постулати стосовно національної специфіки даної національної літератури, реалізовані з більшою чи меншою виразністю в історичному перебігові їхнього своєрідного розвитку.

Отож цілком закономірним у дослівному розумінні підручковим стає твердження автора одного з найсвіжіших підручників з теорії літератури В.Халізева, за яким “теорія літератури покликана узагальнювати зроблене в галузі історії літератури, а водночас – стимулювати й спрямовувати конкретні літературознавчі дослідження, давати їм пізнавальну перспективу. Стосовно до історії літератури вона – дисципліна допоміжна. Разом з тим теорія літератури наділена самостійною й унікальною гуманітарною значущістю. Її правомірно віднести до числа **фундаментальних** наукових дисциплін. Сфера теорії літератури – максимально широкі узагальнення, які проливають світло на сутність художньої літератури” [2, 8].

В озвученій цитації між рядками зринають питання, які самі собою потребують теоретичної ясності. З одного боку, теорія узагальнює історичні уроки літератури і тут її роль допоміжна (бо, певне ж, вона конкретно–історична й національно локалізована), з другого боку, йдеться про “максимально широкі узагальнення”, присутні в світовому, міжнаціональному й трансчасовому, трансепохальному вимірі. Тобто є теорія і теорія. Одна обертається в царині історичного побутування даної літератури, плануючи нове, т. зв. академічне її написання і видання. Інша, справді, до історично-конкретного досвіду національної літератури, так би мовити, байдужа, бо оперує поняттями універсальними, чинними в будь-

якій з літератур, як-от: жанр, композиція твору, метафора, віршова ритміка та ін.

Обачний теоретик з охотою звертається до понять універсальних, тим-то в реєстрах “дисертацій на здобуття”, принаймні в Україні, сильно домінують звичні формулювання про стильові чи жанрові особливості, композицію чи образну специфіку. На поверховий погляд вони національно індиферентні, хоча, як виявляється, навіть віршова ритміка практично національною літературою заангажована, ясна річ, ймовірніше підсвідомо, ніж умисне. Якщо, наприклад, пригадати статтю В.М.Жирмундського “О национальных формах ямбического стиха” (1968), то, не без певного подивування доказовістю тверджень дослідника, мусимо переконатися в одмінах ямбів російських і німецьких, бо це, насамперед, пов’язано з “фонетичними властивостями відповідного мовного матеріалу”. І не тільки про ямби. “Ритмічна структура так званого суто силабічного вірша – французького, італійського, польського і т.д. – також виявляє істотні національні відмінності” [3, 375].

У колі мовних проблем національної літературної творчості ціла низка об’єктів, котрі потребують теоретичного осмислення, і та ж таки віршова ритміка, відчутно залежна від специфіки мови, – тільки один з таких об’єктів. Адже “можна сказати, що єдина національна літературна мова становить класичну форму існування національної літературної системи. Разом з тим історія всесвітньої літератури відзначає і багато інших форм зв’язків національної літератури” [4, 249]. До того ж вони, ці зв’язки, “можуть розглядатися як історично обумовлені варіанти” згаданої класичної форми. Чи не найвиразніше посвідчує саме історизм теорії проблеми те, що мова літератури національної узалежнена обставинами часу й місця творення. Печальний приклад української літератури, котра волею історії перебувала на маргінесі Російської, а затим радянської імперії, посвідчує болісні вияви боротьби за виживання, змагальності з мовою “старшого брата”, за належний авторитет свого письменства, за читача і т. ін. Глибше розуміння і трактування проблеми знайдемо, наприклад, у праці американського українця Гр. Грабовича “Українсько-російські літературні взаємини в ХІХ ст.” (у кн.: Григорій Грабович. До історії української літератури. Дослідження, есе, полеміка. – К.: Основи, 1997). Він підкреслює, що “право на існування” літератури мовою “меншого брата” є складна, комплексна проблема, де саме мовний аспект чи не визначальний. “Той факт, – пише дослідник, – що до середини ХІХ ст. і пізніше, по суті, всі українські письменники (тобто Наддніпрянської України) писали також по-російському, свідчить про те, що тодішнє розмежування української і російської як двох окремих, очевидно, **національних** літератур, потребує переосмислення... По суті, траплялися тут

(в осмислення факту – Г.С.) навіть спроби дослідити “глибинні структури”, тобто відмінності в сутнісній природі, “національному профілі”, будові й функції двох літератур, але були вони переважно несистематичні, й метафоричність здебільшого брала верх над аналітичним судженням” [5, 201]. Зрозуміла річ, у комплекс цього “переосмислення” має увійти й проблема мовної ідентичності письменника і ним твореного. Проблема великою мірою теоретична, саме національно специфічна.

Взяти хоча б такий класичний її випадок, як Микола Гоголь, суперечки про національну приналежність якого стають перманентними, від Євгена Маланюка з його статтею ще 1935 р. “Гоголь – Гоголь” починаючи і аж дотепер (див., наприклад, круглий стіл “Микола Гоголь у розвідках українських та російських дослідників” на V Міжнародному конгресі українців, Чернівці, 2002 р.). Втім, за радянських часів випадки дво-, а то й тримовної творчості письменників стали чи не звичним явищем (Ч. Айтматов, В. Биков та ін.), загостривши і без того нелегку проблему національного в мовному вираженні художнього твору. На що теоретик реагує адекватно, зауваживши, що “єдина національна літературна мова є класичною формою існування національної літературної системи”, але... бувають випадки:

“Бувають випадки більш складні. Звернення до іншої мови трапляються іноді в літературах, що мають велику класичну традицію (усну чи письмову) національною мовою, але розвиваються як літератури нового часу в умовах іноземного гніту (наприклад, деякі літератури Індії й Африки). У силу особливих умов тієї чи іншої країни мова колонізаторів діяла в певних її колах іноді протягом тривалого часу, зберігши певні комунікативні функції і після звільнення цих народів. У частини письменників та поетів вона використовується і як мова літературної творчості (англомовні письменники Індії; англо-, франко- й португаломовні письменники ряду африканських країн). Європейськими мовами пишуть іноді літератори, котрі ведуть активну боротьбу за розвиток національної культури та національних мов. Наскільки виявиться така ситуація, покаже історія” [4, 249].

Неважко екстраполювати ці спостереження на українську літературу, вважай, двох століть і на короткий проміжок часу Незалежності, аби відзначити його, спостереження, актуальність, відтак і теоретичну змістовність. Мовний аспект у проблемі національної детермінованості теоретико-літературного знання, мабуть, найвиразніше акцентує потребу дослідження не тільки цього аспекту (хоча його можна сміливо віднести до корінних), а й інших теоретичних складових національної специфіки літератури.

Звичайно, вони присутні в класичному складі теорії літератури, і це потвердить кожен, навіть пропедевтичний підручник з предмета. Погляньмо

на “Теорію літератури. Навчально-методичний комплекс для студентів філологічного факультету” Григорія Клочека і Наталії Осташко (вид. друге, доповнене. Кіровоград, 2002), що відбиває зміст авторської програми академіка ВШ України Г.Д.Клочека й може розглядатися як концепційно значна. Ясна річ, комплекс загалом відповідає обсягові необхідних для студента знань і, при уважному прочитанні, посвідчує зв’язок їх з українським національним досвідом і доробком у галузі художньої і теоретико-літературної творчості. Автори дуже уважні до цього досвіду й доробку. І в кожному розділі, а то й підрозділі подають належні орієнтири для студентів, аби вони враховували й українську історико-літературну й теоретичну практику в складі світової, як-от:

“Наукова спадщина І.Франка як один з найвищих і найбільш повних (підсумкових) виявів європейських теоретико-літературних надбань ХІХ ст. Внесок І.Франка у розробку проблем специфіки художньої літератури, її призначення як виду мистецтва, в теоретичне осмислення реалізму, в осягнення закономірностей розвитку літератури. Теоретична та практична розробка І.Франком різних методів аналізу літератури, і насамперед порівняльно-історичного та психологічного. Трактат “Із секретів поетичної творчості” як зразок поєднання наукових здобутків психології, поезики та авторських самоспостережень митця” [6, 9].

Зрештою, тут немає особливої новизни, оскільки історико-літературне знання так чи інакше ґрунтується на певному теоретичному підґрунті, має свій теоретичний зміст, і справа лише в наставленні дослідника, в намірах його видобути “з історії – теорію”. Зрозуміло, що в наведеній з “комплексу” “Теорії літератури” Г.Клочека й Н.Осташко цитації про І.Франка акцентується його внесок у теоретичне розуміння літературно-художньої творчості, що становить інтерес для дослідника національної специфіки теоретико-літературного знання. Так само, наприклад, як теоретичним стрижнем пронизана відома праця російських дослідників Є.М.Купреянової та Г.П.Макогоненка про національну специфіку російської літератури Давньої Русі (в авторів цих вона, звичайно, не Київська Русь, і належить її література до російської), де розглядаються історія російського класицизму, романтизму й реалізму в спосіб виділення їхніх теоретичних основ, ідейно-естетичних тенденцій. У передмові до своєї праці автори пишуть про серйозну потребу вивчення типології явищ національних літератур, яке дасть ключ до пізнання їх саме як національних.

“Можливості типологічного методу, як і кожного іншого, далеко не безмежні. Коло питань, пов’язаних із соціальною зумовленістю динаміки історико-літературного розвитку в цілому, національних літератур і художніх напрямків зокрема, – потребує іншого методу, суто історичного. Недарма

зараз наша наука так гостро відчуває необхідність поєднання типологічного дослідження з історичним” [7, 4].

Виписки цієї можна було б і не робити, коли б вона не відгіняла різниці між типологією явищ даної літератури й історичним поглядом на їхню динаміку, хай і під теоретичним кутом зору. Друге – компетенція переважно історика, перше – саме теоретика, здатного розгледіти в поступі літератури її “внутрішні” теоретичні проблеми, зокрема проблеми національно детерміновані.

Майбутній історик української літератури кінця ХХ – початку ХХІ ст., без сумніву, відзначить практично-творчі й теоретичні боріння навколо концепції модерної, точніше – постмодерної, нової творчості у згодах її з вимогами європейськості глобалізації та мультикультуризму. На рівні фактів і явищ, цим зумовлених, на фоні відмови від “цінностей” соцреалізму й активного прийняття якщо не цінностей, то бодай інформації про те, що відбувається поза межами нашого недавнього поля зору, не без впливу літературних здобутків діаспори, а особливо повернення замовчуваних у часи тоталітаризму імен, фактів і явищ репресованої літератури – на цьому рівні, безперечно, навіть іманентно постають і у певний спосіб розв’язуються теоретико-методологічні проблеми, які той майбутній історик зафіксує, прирошуючи таким чином і теоретичні знання. Але він, ясна річ, буде істориком, тоді як “чистий” теоретик у ситуації сьогодення опиняється перед необхідністю розпізнавати ці проблеми в живому національному літературному процесі, ставити відповідні питання і по можливості давати на них відповіді.

Так, чи не найскладнішим із них може виявитися наше літературне входження в Європу (“... В цивилизацию вползаем задом // С почти что человеческим лицом”, – писав Євг. Євтушенко про аналогічну проблему російської літератури), отже, прийняття (чи неприйняття?) параметрів постмодерності. А питання суголосної вимогам часу мови? А смак, читацький смак, художній смак, критичні критерії?

У свій спосіб тиск теорії відчуває й історик літератури, що вже оприлюднилося в обговореннях концепції нової академічної історії української літератури, написання якої планує Інститут літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України. Періодизація, перервність – неперервність українського історико-літературного процесу, реальність таких явищ, як літературне покоління, школа (Нью-Йоркська, Празька, а тапер Київська)... Та ж література діаспори: друга українська література, бо дуже “інша”? повноправна в материковому літературному процесі? Аж до питань дрібніших, але теоретично дражливих: Т.Шевченко – міфотворець?

В усякому разі, без особливих доказів ясна історична й національна специфіка теоретико-літературного знання. Лишається тільки, взявши це

положення до тям, розвивати й розумно нарощувати теоретичні спостереження в цьому напрямку, посильно допомагаючи українській літературі в її самоусвідомленні на дуже важкому і так само відповідальному етапі її нового становлення.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Серман И.З. Русский классицизм. Поэзия. Драма. Сатира. – Л.: Наука, 1973.
2. Хализев В.Е. Теория литературы. – М.: Высшая школа, 1999.
3. Жирмундский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. – Л.: Наука, 1977.
4. Неупокоева И.Г. История всемирной литературы. Проблемы системного и сравнительного анализа. – М.: Наука, 1976.
5. Грабович Григорій. До історії української літератури. Дослідження, есе, полеміка. К.: Основи, 1997.
6. Клочек Григорій, Осташко Наталія. Теорія літератури: Навчально-методичний комплекс для студентів філологічного факультету. – Кіровоград, 2000. –39 с.
7. Купрянова Е.Н., Макогоненко Г.П. Национальное своеобразие русской литературы. Очерки и характеристики. – Л., 1976.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Сивокінь Григорій Матвійович – доктор філологічних наук, член-кореспондент НАН України, завідувач відділом теорії літератури Інституту літератури ім. Т. Шевченка.
Наукові інтереси: теорія літератури, сучасний літературний процес.
Стаття надійшла до редакції 17.1.03.

**«ДІАРІУШ» ТУПТАЛА (ДИМИТРІЯ РОСТОВСЬКОГО) –
МАЛОЗНАНИЙ ТВІР УКРАЇНСЬКОГО
ЩОДЕННИКАРСТВА**

Валентина СОБОЛЬ (Донецьк)

У статті досліджуються щоденники видатного культурного та релігійного діяча другої половини XVII ст. Дмитрія Туптала.

The article investigates the diaries of outstanding cultural and religious personality of the 2nd half of the 17th century Dmytriy Tuptalo.

1.

Діаріуш є прообразом того, що сьогодні називається звичним терміном щоденник. У свою чергу щоденник часом ототожнюють із журналом (франц. *Journal*). Термін “діаріуш” має більш давній родовід, у перекладі з польської означає щоденник, твір, у котрому події подаються у формі хронологічної послідовності щоденних записів. Але ці записи можуть і не мати чіткої (щоденно фіксованої) інформації. Який же спільний знаменник? І чи він є? Так, є: автором, учасником і свідком подій, про які йдеться в щоденнику, мусить бути той, хто пише його.

Жанровою своєрідністю щоденника є те, що в ньому відсутній наскрізний сюжет. У щоденнику не може бути й наскрізного (попередньо осмисленого і спланованого) ідейного задуму, бо ж саме життя вносить постійні корективи в те, що може передбачати конкретна людина. Щоденник – це своєрідна філософія того, що нині сталося, фіксація щойної реакції на подію. Це, так би мовити, традиційний щоденник, коли є “всі підстави говорити про авторську позицію, тому що саме вона визначає відбір фактів, роздумів, спостережень та авторських узагальнень” [12, 628]. М.Гловінський відносить щоденники (а також мемуарні записки, листи) до паралітературних форм висловлювання, трактуючи нарацію від першої особи як поле діяльності формального міметизму [7, 57–58, 86, 142].

Структуру традиційного щоденника А.Волков, І.Даровська порівнюють зі стрижнем, на який у хронологічній послідовності “нанизуються спостереження, роздуми та принагідні авторські нотатки” [12, 628].

Якщо ж із плином часу сам автор редагує свої записи, вносячи певні зміни та уточнення, то щоденникові записи, ймовірно, втрачаючи на гостроті миттєвої реакції, збагачуються елементами художності, ліричності, домислу. Такий щоденник не є власне художнім твором, але це вже і не щоденник у традиційному розумінні. “Лексикон загального та порівняльного

літературознавства” кваліфікує його як “літературний”, наголошуючи, що перші дві щоденникові модифікації (традиційний та літературний) – це документально-художні структури, а третій тип – белетризована (або вигадана) щоденникова модифікація – є художнім твором з мистецьки змодельованим сюжетом. Стосовно традиційного щоденника вище наголошувалося на авторській позиції. У щоденнику літературному “образ автора роздвоюється, реалізуючись як позиція в документальному та есеїстичному шарах та перетворюючись в авторську роллю в белетризованих фрагментах” [12, 628].

Становлення щоденника як жанру, яке відбулося в Англії за часів Реставрації, пов’язують з іменами С.Пепіса (його шифрований щоденник охоплював 1650 – 1659рр.), Дж. Евеліна (він вів свій щоденник упродовж цілих 70 років). Розповсюдження щоденникових творів припадає на кінець XVIII століття, його пов’язують із загостреною увагою до внутрішнього світу людини, що є притаманним сентименталізму.

Перші діаріуші в Україні відомі з доби середньовіччя. Традиційно називають діаріуші Борзаківського і Ладинського, Ханенка й Марковича! [22, 34]. «Крім суто історичних записок, – пише Д.Чижевський, – треба згадати ще автобіографію, яка розвивається на тлі не стільки політичних, скільки церковних подій та цікава тим, що подає певну характеристику суб’єктивного розвитку автора. Це – діаріуш Атанасія Филиповича (коло 1646р.). Теж оригінальний тип записок репрезентує подорож В.Григоровича-Барського по святих землях (перед 1745р.). Якщо приєднаємо ще кілька діаріїв та записок, що спеціально присвячені не історичним подіям взагалі, а переживанням окремої особи, то побачимо, що цей за часів бароко улюблений жанр автобіографії, на Україні не дуже розповсюджений: це знову зв’язане з занадто помітним духовним забарвленням освічених кіл на Україні та зі слабкістю суто літературних світських інтересів” [20, 301 – 302]. Останнє положення вченого може бути дещо уточненим, якщо взяти до уваги ту величезну кількість давньоукраїнських пам’яток, які не збереглися, але про існування яких засвідчено в інших творах, наприклад, у літописах. «...З розних літописців **и из діаріуша**, на той войн Ї писанного», як зазначає у назві автор твору – Григорій Грабянка, народився один із кращих козацьких літописців – літопис Грабянки (підкреслено нами. – В.С.). Автор найфундаментальнішого з них – Самійло Величко – нарікає, що славу нашу сховано «під плащем їхніх («давніх слов’яно – козацьких письменників», як називає їх ще Величко) нікчемних лінощів», бо ж коли хто з них і прагнув увічнити «якусь варту пам’яті сучасну йому подію, то записав це вельми куцим і короткослівним ресстриком, не відзначивши, з яких причин те постало, як відбувалося і як закінчилося, не зазначивши й побічних обставин»[4, 26]. Можливо, саме Величко на власні очі бачив діаріуш Самійла

Зорки, про вірогідність існування якого вже понад століття дискутують науковці та письменники. Абсолютно достовірним, водночас, є існування надрукованого ще в 1639-му в Кракові діаріуша Семена Окольського «Про війну гетьмана Острянина з поляками 1638 року», додатком до якого Самійло Величко з'єднав переклад діаріуша зі своїм власним текстом [5, 298 – 300].

У польській літературі доба пізнього бароко позначена своєрідним розквітом у царині приватного пам'яткарського мистецтва. Діаріуш, котрий презентує таке приватне пам'яткарство, Чеслав Гернас називає приватною нотаткою, котра не підлягає цензурі, не призначається до друку, існує та розвивається поза контрольованою сферою письменства [19, 269]. Останній момент характеризує демократизм європейського культурного середовища і водночас увиразнює фатальну несприятливість умов, в яких розвивалася українська культура окресленого періоду. За типом розповіді вчений окреслює кілька жанрових різновидів щоденника в польському письменстві барокової доби, наголошуючи при цьому на домінанті приватних діаріушевих нотаток.

Натомість українська барокова проза доби зрілого і пізнього бароко багатогранно представлена не приватним, а суспільно значимим корпусом історико-мемуарної літератури, козацьким пам'яткарством, вікопомними козацькими літописами. Крім монументальних творів цього жанру – козацьких літописів Самовидця, Грабянки, Величка та «Історії русів», об'єктом пильного вивчення стали й численні, хоча невеликі за обсягом монастирські літописи [11]. Мемуарна література приватного характеру в українській літературі XVII – XVIII століть збережена неповно і тому представлена досить скромно. У контексті сказаного твір Туптала, здавалось би, може не становити особливого інтересу, оскільки справді – таки, в діяльності автора домінували, як писав А.Піпін, «постійне зацікавлення наукою та християнською побожністю», а святихотелі було властиве свідоме ухиляння від «тривожної суспільної діяльності, в якій він брав участь тільки з необхідності» [17, 381]. Тим не менше, надзвичайно цінним сьогодні є збережений у приватному документі «Діаріуші» досвід автора-учасника і автора-свідка, крізь призму світосприйняття якого багатогранно відбилася українська реальність часів руйни і остаточної втрати Україною вольностей та козацьких привілеїв.

Одні і ті ж події отримують в середовищі їх сучасників різну оцінку – теологічну, культурологічну, політичну. При цьому «сам факт різних інтерпретацій того самого явища не заперечує його важливості, семіотичну значущість, а підкреслює його невідповідність в історії. Різні інтерпретації – різні імпульси, що, взаємно підсилюючи один одного, злилися в одній точці і виокремили її з історичного потоку як значиму» [1, 52].

На перший погляд щоденник Дмитра Туптала не має певної цілісності, якогось єдиного ідейного задуму. Водночас, відтворене людське життя, життя

великої духом, яскравой талантом людини вибудовується для читача в своєрідний наскрізний сюжет. Архітектонічний поділ, традиційно здійснений за роками, із неодмінною вказівкою дня і місяця, продиктований особистісним вибором зафіксованої, але далеко не завжди прокоментованої події, суб'єктивною її оцінкою. Своєрідно презентуючи семіотичний підхід до історії, коли минуле проєктується на теперішнє і бачиться з перспективи ціннісних орієнтацій не лише теперішнього, а й майбутнього, твір має бути прочитаним і в сенсі настанови Євгена Маланюка: «Може, найважливішим з наших завдань, як національної спільноти, було, є і буде: пізнавати себе» [14, 5].

Попри строкатість, мозаїчність, матеріал все ж таки становить естетично-емоційну та філософську цілісність, яка забезпечується загостреним авторським відчуттям часу і простору. Хронотоп дороги (переїзди з одного монастиря до іншого, а з монастиря, на недовгий час – до самотньої келії, щоб цілковито віддатися улюбленій творчій праці, котра стала найважливішою в житті місією) є наскрізним у щоденнику. Він перекодовується на образно – символічному рівні у знак особливої долі, котра зумовлюється вихованим у ньому з дитинства смиренням відносно веління старших. Якщо, приміром, у «Подорожньому діарії» Пилипа Орлика чи «Мандрах по Святих Місцях Сходу з 1723 по 1747 рік» Василя Григоровича-Барського образ дороги цілком конкретний, то в «Діаріюші» Дмитра Туптала він здебільшого символічний, бо на нього перенесена акцентована автором значущість тих справ, які спонукали до подорожі. Тому невиправданим видається звуження значеннєвого спектра образу в утвердженні, що саме із викривальною метою вперше у вітчизняній літературі Дмитро Туптало використав прийом «соціальної подорожі» [13, 77].

Виразно індивідуальним є і відчуття часу в щоденнику. Не можна говорити про якусь певну періодичність здійснених записів. Але ця позірна їх хаотичність теж багато говорить про особистість автора, висока духовність якого розкривається через причетність до чуда, через творення і відтворення його. Уже найперший твір Туптала, котрий у 1680-му був видрукуваний з благословіння Лазаря Барановича, є описом чудес, які сталися в Чернігівському Свято-Іллінському монастирі. Намісний образ Пресвятої Діви Богоматері – то чудотворна ікона, яку згідно легенди написав сам святий Петро. Туптало народився у 1651-му і не міг бути свідком того, що вражаюче описав у Чуді Першому «Руна орошенного»: плачу Богородиці від 16 до 24 квітня 1662 року. До того ж, і в «Діаріюші» перший запис про чудотворну ікону подається під роком 1677-м:

«Августа 13, приѣхали сѣ Г. Бучинскимъ вѣ Новодворѣ ввечеру, и сотворили поклонѣ чудотворному Образу еще вѣ старой Церквѣ...» (359).

Самійло Величко посилається на художньо переосмислене Тупталом у «Руні орошенному» чудо як на достовірний документ, подаючи при цьому своє (воно є наскрізним для всього Літопису) тлумачення: плакала Пресвята Діва від жалю та співчуття до українців, «вірних рабів сина свого і своїх, оскільки через незгоду, роздвоєння та чвари одні вже впали від смертоносної зброї, інших, бідних, з вітчизни погнано в полон, третіх мали відігнати. А четверті ще мали покласти свої голови у вітчизні, керовані тодішніми несамовитими владолобцями, що готуються до чвар, вождяма своїми» [5, 18].

У щоденнику Туптала опис подій саме під цим, 1677-м роком є першим моментом, визначальним у композиційному плані всього твору загалом. Він постає, отже, і тим першим роком, котрий дав авторові своєрідну, більш різноманітну і повнішу поживу для вражень та їх осмислення: об'єднав під своїм крилом кілька, а не один запис. Це досить важливий показник, оскільки події попередньо означених чотирьох років (не рахуючи найпершої дати – року народження, трьох років – 1668, 1669, 1675) подані зі спогадів. У кожному із записів про події цих років згадано коротко тільки про одну, найголовнішу подію. Одна з-поміж таких – подія 1668 року – визначила всю подальшу долю Туптала:

«1668, Іюля 9, на святого священномученика Панкратія, во иноческій образѣ облеченѣ вѣ Монастырѣ Кириловскомѣ, преподобнымѣ отцемѣ Мелетіемѣ Дзикомѣ, Игуменомѣ Кириловского Монастыря» (358).

Наступним важливим композиційним моментом, котрий суттєво позначається на зміні характеру нарації, є, власне, й не запис, а його відсутність. Брак інформації з перших уст, украй скупі власне Тупталові записи після переїзду до Ростова видавці заповнили листами. Умовно назвімо той матеріал другою частиною «Діаріуша» (своєрідність її наративу аналізується в третьому розділі).

Щодо першої частини щоденника (до 1702 року), то тут у Дмитра Туптала простежується паралельне із козацькими літописцями фіксування цілого ряду визначальних в українській історії подій, взаємодоповнювальна характеристика представників духовенства, інтелектуальної та політичної еліти, згадування або описування природних явищ.

«Декабря 16, на память Пророка, сѣ Середы на Четвергѣ, показала сѣ на небѣ весьма великая комета, и являлась даже до Богоявленія Господня» (368), – таким записом у щоденнику фіксовано явище, про яке є запис і в Літописі Величка, але в нього воно є швидше своєрідною космогонічною візією:

«Того ж 1680 року, 15 грудня, коли минуло 33 роки від метеорів, або незвичайних знаків у повітрі, що були перед війною Хмельницького, про які писалося і в році 1648, у розділі 10, з'явилася знову після заходу сонця з

південного краю також незвичайна зірка, або комета, яка, являючись протягом цілого місяця по вечорах і схиляючись своїм верхом на північний бік, весь той час свого явлення ходила, як зірка, з південного краю на західний бік і тим своїм явленням учинила немале в малоросійському народі сум'яття й страх, оскільки малоросіяни після багаторічних, почавши від самої Хмельниччини, своїх бід, кровопролитів, розорень і всеконечного запусіння сподівалися від того явлення комети нової для себе від Бога біди. Але невідомі й неосягненні долі божі змінили гадку та страх малоросіянам і відвернули біду, якої сподівалися від комети, та обернули ту біду на їхнього, малоросійського, розорителя, головного ворога хреста господнього турчина і на Відень – столицю християнського цесаря, як про це буде далі, й значно прискоромили там турецьку гординю» [5, 268].

О. Апанович [2, 60] свого часу вказала на ідейну та тематичну спільність між літописами Самовидця, Грабянки, Величка з одного боку та історичними, віршами, драматичними творами того часу – з іншого. За нашим спостереженням, коло окреслених жанрових одиниць розширюється за рахунок зчитування ідейно-тематичних точок перетину у щоденнику і літописі Самійла Величка. Здавалось би, дещо дивна і несподівана на перший погляд, ця паралель увиразнює спільне (для навряд чи знайомих особисто авторів) філософсько-рефлексивне начало у його передсковородинівському сенсі. Від Григорія Сковороди традиційно виводять початки української класичної філософії, наголошуючи на чотирьох основних її рисах: світоглядна толерантність і синтетичність (прагнення не відкидати протилежну точку зору, а, навпаки, приєднати її – як момент істини – до своєї), екзистенційний характер філософування, орієнтація на окрему особистість, а не на колектив (або ж персоналізм) і, врешті, славнозвісний український кордоцентризм [8, 193]. Але ж не лише зародки окреслених вище ознак, а й повновартісні їх прикмети визначилися в українському письменстві ще до появи філософських праць Сковороди. Не можна сказати, що це питання зовсім не порушувалося сучасною наукою. У колективній монографії «Проблема людини в українській філософії XVI – XVIII ст.» наголошується, що Сковорода мав своїх попередників у визнанні кількох світів [18, 195], втім, окрім Семена Полоцького та Кирила-Транквіліона Ставровецького, таким попередником був і Дмитро Туптало.

Праці ж Григорія Сковороди на новому витку синтезували в собі всі основні тенденції української класичної філософії. Так, Дмитро Туптало всім своїм писанням доводить, що в самій основі християнства закладена сердечність – зародки того вчення, котре в XX століття отримає дефініцію персоналістичного. Чи не найперші симптоми граничності існування українського космосу в цілому, української культури зокрема простежуються в наскрізній трагічно –

пророчій патетиці козацького літописання (у Величка, якщо порівнювати з літописами Самовидця, Грабянки, «Історією русів», вона особливо виразна й багатопланова). У щоденнику ж Дмитра Туптала вони огорнуті серпанком християнського смирення і терпіння, натомість у листах вони спалахують блискітками – афоризмами, котрі перетривали віки, потвердили глибокі корені моралістично-філософської традиції в Україні.

2.

Граничність існування себе як особистості проступає якраз у листах, а вони в свою чергу становлять найбільшу цінність другої частини «Діаріуша». Видавець М.Новиков заповнив листами щоденниковий простір, в якому йдеться про життя Туптала після призначення його та приїзду до Ростова. Виглядає на те, що запис про смерть батька Сави Григоровича – це, ймовірно, останній власноручний запис Дмитра Туптала. У кінці запису від 1703 року знаходимо таку примітку видавця: «На семъ мѣстѣ кончилась книга Дневныхъ Записокъ Св. Димитрія» (400). Далі видавець подає лист Туптала аж від 15 березня 1706 року, написаний ним під час перебування в Москві, адресований до Троїцького архімандрита.

Отже, саме на записі від 1703 року власне “Діаріуш” закінчується. Далі ідуть стислі повідомлення і переважно листи. Та, як відомо, існує скорочена редакція тексту “Діаріуша”, яку не випадково І.Шляпкін називає теж скорочено “Діарій”, наводячи її у своїй праці [23, 10–11]. Скорочена редакція твору може свідчити не лише про те, що на протязі свого існування текст не залишався незмінним, ймовірно, сам автор повертався до нього, аби внести певні уточнення. Річ у в тім, що надрукований Шляпкіним скорочений текст входив до складу збірника рукописів, частина з яких була підготовчим матеріалом для “Келейного літописця”, адресованого найширшому колові читачів. У тексті, надрукованому Шляпкіним, записи (до року 1668-го включно) близькі до літописного стилю: подаються відомості про суспільно значимі події або природні явища без характеристики їх впливу на долю Туптала. Записи подальших років хоча й більш розгорнуті, але все ж є стислі у порівнянні з оригінальним текстом щоденника. Натомість стосовно останніх літ життя саме в тексті, видрукуваному Шляпкіним, знаходимо цінні свідчення:

“1704 рік.

Квітня 23, в неділю Фомину під час благовісту до Літургії приставилася сестра моя старша інокія Олександра, що мала від народження бл. 65. Похована в церкві Кирилівській, біля ніг материних.

1705 рік.

8 лютого житія святих за місяць серпень написав остаточно. Амінь. Слава Богу! Цього року серпня місяця в останніх числах поїхав до Москви на череду.

1706 рік.

В перших числах червня повернувся з Москви до Ростова.

1707 рік.

Червня 5, Афанасій монах приставився в монастирі Кирилівському Київському.

Серпня 22 преосвященний Варлаам Ясинський, митрополит київський, приставився.

1708 рік.

Архімандрит Печерський Іоасаф поставлений митрополитом Києву на Москві серпня 7. Були і ми на поставленні.” [23, 10–11].

Зіставлення записів, якими розпочинається щоденник, із наведеними вище, оприявнює один із доказів авторського редагування, а саме надання текстові виразного композиційного обрамлення: короткими записами твір розпочинаються і так само вкрай стислою є подана інформація за останні 5 років життя святителя. Останні його роки не були пов’язані виключно із Ростовом, бо від кінця серпня 1705-го і до перших днів червня 1706-го року Туптало перебував у Москві. Це був достатній час для того, щоб розібратися в реально існуючій політиці царя. Петро I справді ставився до освіченого українського духовенства краще, ніж до російського, отож у Дмитра Туптала були всі підстави сподіватися на підтримку царем освіти, культури, науки. Як і багато інших українських діячів, Дмитро Туптало пережив період захоплення діями царя. Але так само мав можливість на власні очі пересвідчитися, що голосні реформи Петра I мали сумнозвісні наслідки. Насамперед, для української мови, літератури, культури загалом.

Щодо православ’я (як української церкви, так і російської), то воно за царя Петра стало синодальним, внаслідок чого кардинально помінявся характер зв’язків держави і Церкви. Держава віднині починає суворо й пильно контролювати Церкву, а Святіший Синод отримує надзвичайні повноваження.

Стислі записи останніх років виразно свідчать і про внутрішній стан автора “Діаріуша”. Він вочевидь різко змінився. Листи, написані Тупталом упродовж 1702-1709 років, не лише яскраво доводять вищесказане, а й вибудовують образ мислителя із яскраво вираженим філософським національним типом “сердечного” мислення. Особливої рельєфності набувають риси філософського національного обличчя. Осмислення його віднаходимо в працях Д.Чижевського, який наголошує, що вони, ці риси, набувають більшої виразності тоді, коли “автор чинить свідомий опір зміні національної мисленневої парадигми” [21, 13]. Новітня філософська думка формулює важливість цього стану в тезі: “Досвід суверенних моментів змінює суб’єкта” [15, 617].

Феномен щоденника Туптала полягає в тому, що “смирный Димитрій, Божією милостію Митрополит Ростовскій и Ярославскій”, як часто називає він себе сам, зафіксував таки, всупереч позірній покірності та смиренню, алгоритм творчого та морально-етичного протистояння будь-якому насильству над особистістю. Саме в такий спосіб знайшов реалізацію опір (часом дуже обережний) неприродності становища, в якому опиняється Туптало. Від 1703 року інтонація “Діаріуша” стає відчутно іншою – і в наведених вище коротких інформаційних записах, і в листах останніх років життя. Конкретика образів першої частини “Діаріуша” поступається некваптивому розумуванню, філософічності, сердечній широкості листів.

“Не вижуся и не бесѣдную лицемъ къ лицу: письмомъ убо наговорюся...”(402) – пише Туптало 4 грудня 1707 року до митрополита рязанського Стефана.

Якраз у листах, які (в контрасті до сухих щоденникових записів) багатоплановіше висвітлюють складний внутрішній світ Туптала, його високу духовність, – думка все частіше викристалізовується в афористичні концепти.

Так, у двох епістолах від 1707 року до митрополита Рязанського Туптало дуже детально, дотепно й часом самоіронічно пише про свою працю над “Літописцем келейним”:

“... Мню же мало понравится сей мой трудъ, понеже вѣ немъ, какъ вѣ збитню Русскомъ мѣшанина: и Исторія, и будто толкованіице нѣкое (изъ Корнелія и другихъ книгъ), изрѣдка мѣстами, и индѣ нравоченіице, а наипаче вѣ первой и другой тысящи лѣтъ, вѣ которыхъ мало зѣло обрѣтается Исторія. Коихъ лѣтъ не хотя праздно проминути, наполнилѣ отчасти нравоченіями, взимая поводъ изъ случая дѣяній, вѣ оная времена бывшихъ. Вѣмъ же, вѣ книгописательствѣ иное есть быти Историкомъ, иное Толкователемъ, иное нравочителемъ. Однако же я грѣшный все то смѣшал какъ горохъ сѣ капустою, желая имѣть книжицу оную наподобіе примѣчаній и отрывковъ дабы иногда къ проповѣди что годилося» (408–409).

Щоденник Туптала не лише фіксує увагу пильного читача на особливостях індивідуальної творчої лабораторії, в якій були написані і «Житія святих», і «Літописець келейний», і ряд інших творів. Крім того, у сповідальних, експресивних і психологічно містких листах заховалися потужніші, ніж у власне щоденникових записах, філософські рефлексії над сутністю людського життя і творчості, над першоосновами моралі.

«Раскольщикамъ же никто ничѣмъ не угодитъ; они и изъ добрыхъ, полезныхъ и святыхъ вещей соблазняются. Для жука всегда ядовита роза. И намъ ли послѣдовать ихъ безумію? Однако неисцѣльную рану лучше сѣ молчаніемъ сносить, нежели бесполезно и сѣ убыткомъ врачевать. Бисерей

не повергайте» (405) – так біблійна ремінісценція своєрідно вінчає блискучий образок, який міг би послужити окрасою проповіді на тему боротьби з розкольниками, бо ж демонструє вправність автора в мистецтві гомілетики та майстерне володіння образним словом.

Окремі з-посеред епістол є прообразом ліричних новел-сповідей, самокритично-іронічних ескізів і навіть літературних рецензій. Останнє можна поцінувати як важливий етап формування літературно-критичної думки межі XVII – XVIII століть. Надзвичайно важливі критичні аргументи, оцінки, філософські афоризми містяться в листах до Стефана Яворського. Так, у листі від 24 лютого 1708 року «кЪ Преосвященному Рязанскому Стефану» згадка про надіслану Тупталові збірку віршів Івана Максимовича стає блискавичним імпульсом до розгортання теоретичного літературознавчого дискурсу:

«Книга стиховЪ печатныхЪ прислана мнѢ. БогЪ далЪ тѢмЪ виршописцамЪ Типографію, и охоту, и деньги, и свободное житіе. Мало кому потребныя вещи на свѣтѢ производятЪ; а не самыи нужнѣйшии, кои могли бы всему Россійскому міру быть вЪ велию пользу» (416). Цю й без того різку оцінку С.Єфремов ще більше загострює. Апелюючи до цього листа, він називає надісланий Тупталові віршований подарунок одним “з віршованих страховиськ”, бездоказово – в даному разі – пишучи, що “то був час, коли віршоманія неодлучно була сполучена з усяким письменством, аж набридла навіть невибагливим людям” [10, 178].

Композиція цитованого листа не поступається його змістовій суті. Оцінка проповідей Стефана Яворського (“богомудрыя и набожныя»), котрі досі не бачили світу в друкованому вигляді, стає поштовхом до афористично відшліфованого паралелізму-порівняння. Роль його вагоміша за звичне в інших моментах моралізування:

«Сродно есть крушцу золотому и серебрянному вЪ нѢдрѣхЪ земныхЪ быти глубоко, а худаго желѣзца рудѢ на верху. И драгоцѣнныя жемчуги во глубинѢ дна скрываются, а простое каменье всюду сыскать можно. Сожаленья достойно, естли труды Преосвященства Вашего такЪ залежатся. Хотя бы половину изряднѣйшихЪ выбравЪ, на цѣлогодичные Праздники и Воскресные дни издалЪ вЪ печать Преосвященство Ваше» (416–417).

Далі, дорікаючи Стефанові Яворському за те, що той за нестачею часу ніяк не спроможеться підготувати до видання свої проповіді та подати їх в друкарню Києво – Печерської лаври, в якій, як наголошує Туптало, “безо всякой моей издержки” були видрукувані “Житія святых”, адресант переходить на якісно інший рівень переконання і спілкування загалом. Той вищий рівень передбачає спільну із адресатом систему цінностей, неспівмірну із земними марнотами:

“Для снисканія славы в Ъ в Ъчности никакого тяжчайшаго труда и никакого должайшаго времени жалѣть не должно. Краткіе в Ъ добродѣтели подвиги в ЪчнымЪ награждаются увеселеніемЪ”(417).

Таким чином, найінтимніший і водночас найліричніший жанр, яким є саме листи, презентує оригінальну систему оцінок Тупталом письменства як особливої елітарної царини, яка передбачає високу відповідальність письменника за свій твір. Як за той, котрий став об'єктом широкої уваги, так і за той, що не побачив світу, а мав би з'явитися друком, як твір С.Яворського “Колесница Торжественная”:

“И Колесница Торжественная хотѣла было изЪ печати на свѣтЪ выѣхать, но всадникЪ не захотѣлЪ, либо не успѣлЪ ее вывезти, а мы ожидали, ожидали” (417–418).

Ч.Гернас наголошує на тій обставині, що, власне, всі досліджувані ним (численні в польській літературі цього періоду) щоденникові твори мали своєрідне коло розповсюдження, були передаваними в копіях найближчій родині [19, 269]. Дмитро Туптало був самотнім. Кому ж призначені були його щоденникові нотатки? Повну відповідь на це запитання навряд чи можна зчитати в наведеному вище листі, в котрому рядки про здобуття слави у вічності говорять багато, але не все. Щоденник був розпочатий його автором з практичних потреб, для фіксації і осмислення важливих подій власного життя, але згодом був доопрацьований, щоб (подібно до Володимира Мономаха) передати в спадок прийдешнім не стільки напрацьований життєвий досвід, як понадчасову істину про сенс людського призначення. Ця обставина вимагає більш пильної уваги до тексту, в якому поєдналася історія і домисел, факт і вигадка.

Створений одним із найбільш блискучих представників української еліти, «Діаріуш» подав характеристику ряду інших діячів. Представників тогочасної інтелектуальної, політичної, церковної еліти Дмитро Туптало прагне поцінувати об'єктивно, причому цей процес набуває суто суб'єктивного виміру: людина високої духовності, Туптало й інших цінував в першу чергу за духовними, морально-етичними критеріями.

Можна твердити, що характеристики сучасників, подані Тупталом і в ряді інших творів, і в «Діаріуші», закладають фундамент теорії української еліти. У зв'язку з цим бачиться своєчасною, але й досі, на жаль, не остаточно вирішеною спроба окреслити місце Туптала в історії філософської думки в Україні. Основою етичних поглядів Дмитра Туптала, – твердять автори однієї з новочасних праць, – стала ідея людини як мікрокосму, де він подібно до стоїків розрізняв дві натури – духовну і тілесну, звертаючи основну увагу на внутрішній світ людини, її самопізнання та духовність. З цих позицій негативно ставився до

матеріального, тілесного, вбачаючи в них перенасиченість плоті, розкіш, багатство, пригноблення [16, 225].

Отже, настав час переглянути спадщину Дмитра Туптала під кутом зору її філософської глибини, зважаючи на ту обставину, що жив і творив святий в часи, коли за висловом Д.Чижевського, реальне філософське життя нації перебувало мов би у підпіллі. Іван Огієнко пише про «Алфавіт» як про філософський твір. Ідея елітарності, образи представників еліти, авторські рефлексії про вічне і проминальне вибудовують філософську парадигму «Діаріуша» (а в його фокусі – і ряду інших творів, особливості постання, секреті народження котрих певною мірою оприявнює щоденник Дмитра Туптала). Крізь призму морально-етичної цілісності самого автора подаються слова і справи його сучасників: Мелетія Дзика, Лазаря Барановича, Івана Максимовича, Стефана Яворського, Варлаама Ясинського, Гедеона Святополка, московського патріарха Адріана, гетьманів Самойловича та Мазепи, царя Петра I та інших.

Образ самого автора у власне щоденникових записах вибудовується багатьма чинниками, в тому числі й тим, як саме характеризуються інші сучасники. Часом навіть украй стислі характеристики ваговито визначають роль цілого ряду видатних осіб в історії української церкви, культури загалом. Тут навіть повідомлення про їх смерть не є однотипними, і стислий запис стає спроможним відтворити чи бодай трохи розпрозорити непрості людські стосунки. Порівняймо :

1689 годЪ

«ТогожЪ Апрѣля 3 дня, вЪ Монастырѣ БратскомЪ КиевскомЪ, преставился блаженной памяти отецЪ ФеофанЪ Прокоповичъ, муж важный и знатный, и вЪ Церквѣ Божіей добрѣ послужившій, ПроповѣдникЪ сладкоглаголивый, мой любезный братЪ. Погрѣбли его на другій день, то есть, вЪ ЧетвертокЪ Свѣтлія седмицы. Вѣчная ему память!» (384).

1690 годЪ

“Марта 17 дня, Святѣйшій ПатріархЪ Московскій ІоакимЪ преставися” (387).

Листи більш докладно вияскравлюють особливості вдачі адресантів, ставлення до обраної справи, вміння відстояти свою позицію. Так, найвищу оцінку дістає в листі Туптала від 24 лютого 1708 року “блаженної пам’яті Преосвященний отець наш Варлаам”. Він постає в світлих спогадах як суворий, вимогливий і мудрий редактор, оскільки “что он прочитаетЪ, и утвердитЪ, то несумнѣнно вЪ печать издаваемо было” (415). Так Туптало говорить про Варлаама Ясинського, архімандрита Печерської лаври від 1683 до 1690 років. Видатний “оборонець незалежності української церкви”, “гарячий український

патріот”, він був переконаним противником підпорядкування київської митрополії московському патріархатові, за що й довелося йому, як пише М.Возняк, багато перетерпіти [6, 594]. У згаданому вище листі таким же вимогливим до себе самого постає Дмитро Туптало, який, сердечно дякуючи Стефана Яворського за прочитання “Літописця” і за “примѣчаніе нѣкоих вещей”, просить і надалі такого ж вимогливого прочитання наступних частин “Літописця”:

“И больше что поспѣшитъ Богъ написать, пришлю до рукъ и благоразумнаго разсужденія вашего святительства. Мнѣ Преосвященство ваше одинъ вмѣсто тысячи» (415).

Часто аж надміру вимогливий до самого себе, Дмитро Туптало мав право суворо рецензувати творчість інших письменників, наприклад, Івана Максимовича. Листи до друга Стефана Яворського позначені особливою відвертістю, а вона в свою чергу доводить, настільки органічним з юних літ був для Туптала пієтет письменницької праці, яку з-посеред інших справ упродовж всього життя ставив понад усе. Понад працю проповідницьку і просвітянську, понад здоров’я, понад саме життя (абсолютно конкретне тому підтвердження несуть листи). Тому самовизнання, самовідчуття, автовизначення власного внеску в проповідницьку, письменницьку і наукову працю (науковою вважав свою працю “Літопис”) в його устах не видається амбітним. Виразно звучить цей мотив у одному із останніх листів Туптала. Це лист від 8 листопада 1708 року до Феодора Полікарпова, про якого в примітці видавець щоденника Микола Новиков зазначив: “Поликарповъ, искуснѣйшій мужъ въ Греческом, Латинскомъ и Славенскомъ языкахъ, былъ Директором на печатномъ Московскомъ дворѣ» (419). У листі до нього адресант скрупульозно характеризує перебіг роботи над другою за розміром (після «Житій святих») працею – «Літопис», повна назва котрої, приміром, за виданням Ф. Розанова від 1800 року–така: «Літопись иже во святых отца нашего Димитрия, митрополита Ростовскаго, новоявленнаго Чудотворца, сказующая Дѣянїя от начала міробытія до Рождества Христова. Собранная изъ Божественнаго писанія, изъ различныхъ Хронографовъ и Исторїографовъ Греческихъ, Славенскихъ, Римскихъ, Польскихъ, Еврейскихъ и иныхъ съ присовокупленіемъ 1) богоугоднаго Житія сего Святителя 2) Духовной грамоты 3) Келейныхъ записокъ 4) гравированнаго его портрета и 5) особаго историческаго и географическаго краткаго словаря».

Власне, весь лист до Федора Полікарпова є своєрідним звітом Туптала перед власним сумлінням, чесною сповіддю про те, як і з якою метою писав (проповіді, «а особливо «Житія святих»: «...довлѣетъ нашему брату *Житія Святыхъ* написанная зрѣти...»), пише нині («Літописець») і планує творити

(в листі розгортаються натхненні творчі візії : »АзЪ же грѣшный, аще би БогЪ изволилЪ и подалЪ мнѣ немощному помощь, силу и разумЪ сѣ прибавленіемЪ жизни моея, хотѣлЪ бихЪ послѣ сей книги ятися *Псалтири* , еже вкратце изъяснити ю толкованіемЪ...» (421).

Отже, надзвичайна вимогливість до себе в листі вибудовується в усвідомлений внутрішній діалог із самим собою, який у наратологічній практиці отримав визначення «солілоквій» (для розрізнення з поняттям «внутрішній монолог», яке характеризує «потік несвідомих висловлювань» [9, 163]:

«Но кая ми нужда упражнятися вѣ писаніи Исторій, ихЪ же преисполнены многія Хронографстіи книги? Ниже надлежитЪ мнѣ та, иже суть свѣмЪ извѣстная, проповѣдати. Моему сану (егоже нѣсть достоинЪ) надлежитЪ слово Божіе проповѣдати не точію языкомЪ, но и пишущею рукою. То мое дѣло, то мое званіе, то моя должность» (419–420).

Туптало, як правило, уникає різких оцінок, натомість в подібних випадках вступає в дію наратив умовчання. В таких місцях щоденникові записи сприймається як мовчазне протистояння лихим обставинам, як незалежнення, як відстоювання права залишатися самим собою. Бути собою – значить чесно й самовіддано робити свою справу, слово Боже проповідувати не лише усно, а й пишучою рукою.

Підведемо попередні підсумки. Епістолографія (як та, що є органічною складовою першої частини твору, так і та, що вибірково подана видавцем у другій частині щоденника) значною мірою вплинула на композицію твору загалом, на його жанрову специфіку, зумовивши, ту обставину, що «Діаріуш» не є щоденником у традиційному розумінні жанру. Йдеться не лише про те, що в час появи щоденника Туптала це поняття витлумачувалося дещо відмінно, ніж ми розуміємо його сьогодні. Звернімо увагу на поєднання спогадів, власне живих щоденникових нотаток, а також парного (коли є обмін), за визначенням М.Гловінського, – квазі-діалогового листування. І хоча ці листи теж постають як історичні джерела, водночас саме вони найбільшою мірою надають творові сердечності, задушевності тону, розкривають нові грані особистостей їх авторів, врешті, зумовлюють нестандартність жанрових та композиційних параметрів всього твору загалом. Притаманна листам фатична функція, яка реалізується за посередництвом обміну ритуальними формами або навіть цілими діалогами, не є сталою і тим видається нам подібною до кардіограми. Властивий листам раннього періоду надмір ритуально-етикетних прийомів, метою котрих є підтримка комунікації, зазнає якісних змін у листах зрілого періоду (особливо ж парних – Туптало-Яворський), поступаючись сповідальності, щирості, аж навіть у втаємничено-довірливих її прикметах.

Листування засвідчує, які значні труднощі довелося подолати авторові, аби завершити роботу над головною працею – «Життями святих». Ймовірно смиренна вдача агіографа посприяла тому, що навіть Яким, спершу чинячи перешкоди, згодом дає благословення на подальшу працю. Активно сприяє друкові останній томів праці і наступник Якіма – патріарх Адріян.

Маємо чимало підтверджень того, що сам автор хотів, аби його твір був не лише цікавим, але й пожитечним для читача (для якого саме читача – це запитання відіграє далеко не другорядну роль у дослідженні жанрової своєрідності твору). З цією метою він переробляв попередньо оформлені записи, розширював свій текст, увів до нього згодом листи, описи спогадів, видінь-снів. Дмитро Туптало свідомо вдавався до правок, доповнень, був змушений щоразу переосмислювати зміст попередніх записів, зважаючи не лише на часову дистанцію, на розстановку політичних сил, а й на виразно відчутну еволюцію власного світобачення, яка мала місце в останні роки його життя, – все це, безперечно, позначилося на своєрідності жанрової природи «Діаріуша». З одного боку – це приватний життєпис, з іншого – прообраз художньої автобіографії.

Твір цей є складним синтетичним комплексом, його жанрова неоднорідність не вкладається в рамки «автобіографічного опису в щоденниковій формі», які окреслені у жанровому визначенні, що його пропонують дослідники В.Белоненко та Г.Єнін² [12, 628]. Як не вписується він і в чітко окреслені А.Волковим, І.Даровською три категорії, де за принцип розподілу береться співвідношення автор – реципієнт [3, 21]. Маємо справу із малознаним в Україні давнім текстом, який свідчить, що не міг сам автор мати якоїсь певності в майбутньому свого твору, писав його для вічності.

ПРИМІТКИ

¹ Про «Діаріуш» Миколи Ханенка, який охоплює події 1722 – 1753 рр., А.Шамрай пише як про пам'ятку першого етапу русифікації [22, 33]. Але в цьому сенсі кардіограмою зазначеного процесу постає ще раніша за часом створення пам'ятка – «Діаріуш» Дмитра Туптала, яка вказує на раніші початки політики русифікації.

² Йдеться про 1) щоденник, який автор пише тільки для себе, не розраховуючи на майбутнього читача; 2) розрахований на оприлюднення, але не за життя письменника; 3) щоденник, який автор друкує незбвром після написання

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Андрусів С. Модус національної ідентичності: львівський текст 30-х років ХХ ст. – Львів, 2000.
2. Апанович Е. Рукописная светская книга XVIII в. на Украине. – К., 1983.
3. Белоненко В.С., Єнін Г.П. «Диариуш» Дмитрия Ростовского // Исследования памятников письменной культуры в собраниях и архивах отдела рукописей и редких книг. – Л., 1987.
4. Величко С. Літопис. Переклав з книжної української Валерій Шевчук. – К., 1991. –

Т.1.

5. Величко С. Літопис. Переклав з книжної української Валерій Шевчук. – К., 1991. –

Т.2.

6. Возняк. Історія української літератури. – Львів, 1992. – Кн. Перша.

7. Glowicki M. Narracje literackie i nieliterackie. –Kraków, 1997.

8. Історія філософії. Проблема людини та її меж. Під редакцією Н.Хамітова. – К., 2000.

9. Ильин И. Постмодернизм. Словарь терминов. – М., 2001.

10. Сфремов С. Історія українського письменства. –Мюнхен, 1989. –Т.1.

11. Корпанюк М. Розвиток українського крайового (монастирсько-церковного) літописання XVI – XVIII ст.: тематика, проблематика, стилі. Автореферат ... доктора філологічних наук. – К., 1997.

12. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці, 2001.

13. Лисиця В. Етичні мотиви східнослов'янської ораторської прози кінця XVII – початку XVIII ст. // Українська література XVI – XVIII ст. та інші слов'янські літератури. –К., 1984.

14. Маланюк Є. Нариси з історії нашої культури. – К., 1992.

15. Новейший философский словарь. – Минск, 1999.

16. Огородник І., Огородник В. Історія філософської думки в Україні. – К., 1999.

17. Пыпин А. История русской литературы. –Спб., 1907. –Т.П. – С.381.

18. Проблема людини в українській філософії XVI – XVIII ст. – Львів, 1998.

19. Hernas Czesiaw. Literatura baroku. – Warszawa, 1999.

20. Чижевський Д. Історія української літератури. – Нью-Йорк, 1956.

21. Чижевський Д. Нариси з історії філософії. – К., 1993.

22. Шамрай А. Українська література. – Мюнхен, 1989.

23. Шляпкин И. Дмитрий Ростовский и его время. – Спб., 1891.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Соболь Валентина – доктор філологічних наук, професор Донецького університету
Наукові інтереси: українська мідієвістика.

Стаття надійшла до редакції 15.1.03.

МЕТОДОЛОГІЧНИЙ ПЛЮРАЛІЗМ ДМИТРА ЧИЖЕВСЬКОГО

Нонна ШЛЯХОВА (Одеса)

У статті розглядаються деякі методологічні та методичні принципи наукових досліджень Дмитра Чижевського.

The article discusses some methodological and methodical principles of the scientific investigations of Dmytro Chyzhevskiy.

Літературознавці вже давно намагаються знайти відповіді на питання, які саме фактори зумовлюють розвиток літератури, визначають індивідуальний стиль письменника, особливості окремого художнього твору.

Григорій Клочек.

Дмитро Чижевський належав до того типу вчених-філологів, увагою яких “є поезія, а не поет” (Еліот). Обґрунтовуючи власну методу “синтетичного” осмислення літературного розвитку, Чижевський наголошував, що “треба насамперед вивчати літературний твір сам у собі, його ідейний зміст мусить зробитися ясним із самого твору, лише по допомогу можемо звертатися до “непрямих джерел” [12, 27] – інших творів автора, біографічних відомостей, “нелітературних проявів” (листів, спогадів, щоденників), оцінки твору сучасниками письменника тощо. При цьому історик літератури нагадує про численні факти, коли дослідники “будували” всю характеристику літературних творів тільки на таких “побічних джерелах” та приходили до цілком помилкових висновків. Бо ж поцінувати літературний розвиток певної доби, схарактеризувати автора можна, на переконання Д.Чижевського, тільки з’ясувавши формально-змістовні особливості самого твору. Саме цього твороцентричного принципу послідовно дотримувався він сам у своїх літературознавчих студіях. Так, аналіз поезики повчань Володимира Мономаха, “їх психологічної наповненості” та поетичності образної мови дав підстави дослідникові говорити про яскравий образ автора – освіченої світської людини старої Русі, зокрема її книжного читання, мовного та літературного вміння.

Що ж до самої проблеми автора, то вона як визначальна проблема поезики була усвідомлена літературознавством ще в кінці XIX – на початку XX ст. [6, 471]. Однак і на початку XXI ст. поняття “автор” не має чіткого термінологічного визначення [9]. Валентин Халізев пропонує вживати цей термін у трьох значеннях: автор як реальна особа з біографічною та індивідуальною

прикметністю; “образ автора” як вид автопортрета; і автор як творець, суб’єкт художньо-естетичної діяльності [11, 10]. Саме останній аспект концепту “автор” визначив центральну доміную літературознавчого дискурсу Д.Чижевського.

Замислюючись над питанням, “звідки походять основні риси” мистецького стилю, вчений зосереджує увагу на вмінні митця “подати в живій формі основні думки свого світогляду” [12, 349]. Полемізуючи з прибічниками народницько-соціологічного дослідження літератури, Чижевський уникає розгляду соціального та історичного контексту, прагне виявити в тексті твору сліди індивідуального авторського “я” не як конкретної особи, а саме як суб’єкта ху-дожньої реальності. Показовим для літературознавчої методології Чижевського є той факт, що основну рису “цілої духовної постаті” Шевченка, яка зумовила визначальну прикметність його поетичного стилю, він убачав у притаманному поетові яскравому, послідовному “безмежному” антропоцентризмі – “поставлення людини в центрі цілого буття, цілого світу” [13, 167].

Варто зауважити, що людинознавча концепція самого Чижевського формувалася в рамках екзистенціальної філософії, представники якої (С.К’єркегор, М.Гайдеггер, М.Бердяєв) уже в середині XIX ст. в полеміці з раціоналістично-об’єктивістською позицією німецької класичної філософії заговорили про людину не як про “мислячу річ” [Декарт], а як про духовний індивід, унікальну, неповторну істоту [2, 42]. Вчення данського філософа К’єркегора про духову сутність “окремішнього індивіда” [Р.Кісь], про особистісну унікальність людини близьке екзистенціально бароковій інтенції українського світоглядного менталітету, художнє вираження якого творчо осмислював Д.Чижевський.

Крізь антропософську призму український вчений розглядав усі періоди літературного розвитку, але особливо уважно – філософію та поетику романтики. Він наголошує на опозиційності світогляду романтиків просвітницькому раціоналізмові, на сповідуваному ними екзистенціальному антирадикалізмі, що й зумовило появу нового методу пізнання: “пізнання почуттям або “інтуїцією, до того іноді “інтуїцією поетичною”. Відтак “ поезія стає поруч з наукою як інший, але не нижчий, шлях пізнання [12, 356]. Висловивши недовіру раціоналізмові, зауважує Чижевський, романтики змінили погляд на людину, котра витлумачується ними вже не як розумна тварина чи простий механізм, а як “дуже складна істота”, унікальний феномен принципово закритий для раціонального пізнання. Саме у засадничій для шевченкового мислення духовності, екзистенційності вбачав Чижевський особистісну унікальність поета, його характеристичну самобутність (“...те, що у Шевченка було в серці, у Куліша було в голові: він не є вільний творець

пісень, а лише старанний наслідувач йому добре відомої пісенної поезії” [12, 429].

Нагадаємо, що екзистенціально-кордоцентричні орієнтації Чижевського домінували не лише в дослідженні історії української літератури. Аж ніяк не випадково порушену в романах Ф. Достоевського етико-онтологічну проблему, проблему конкретності індивідуального буття людини як етичного індивідууму Чижевський формулює словами К’єркегора про абстрактно мислячу людину, яка не бажає з’ясувати й дати собі звіт у тому, як ставиться її абстрактне мислення до способу її існування. Цим самим людина ця “справляє комічне враження..., оскільки вона близька до того, щоб перестати бути людиною. У той час як реальна людина, сповнена нескінчення, вбачає свою реальність саме в тому, що вона безмежно зацікавлена наявним, абстрактно-мисляча людина – двоїста істога» [14, 63].

Методом розуміння значення ідеї двійника в творчості Достоевського філософ-літературознавець обирає герменевтичний принцип тлумачення, “тобто тлумачення як інтерпретацію прихованих смислів” [8, 235]. Висхідним пунктом аналізу стає, за його власним визначенням, “дуалізм смислових площин розгортання сюжету” в творах Достоевського, розмежування семантичного поля факту й смыслу [14, 50]. У цьому контексті спосіб інтерпретації Чижевським людинознавчої ідеї творчості російського письменника дуже близькій теоцентричній антропології С.К’єркегора. Цілком у дусі данського філософа осмислює український вчений гостро поставлену Достоевським проблему конкретного реального буття. “Виявляється, що просто “існувати”, “бути”, – міркує Чижевський, – ще не є достатня умова буття людини як етичного індивідууму” [14, 62]. Людина починає реально бути, коли стає духовно, творчо й культурно “активно дійовим “окремішнім індивідом”. Живе, конкретне буття людини, “усіляке її місце” у світі можливе тільки через живий зв’язок з божественним буттям, – так коментує Чижевський “дуже важливу” для Достоевського думку. Прикметно, що й морально-етичну проблему “свого місця” [віднайдення духовно-індивідуальної ідентичності, індивідуально-особистісної закоріненості людини у світі] розглядає Чижевський у контексті К’єркегорової концепції “ближнього” [14, 69].

Важливим для розуміння літературознавчої стратегії Чижевського видається й той факт, що, розглядаючи постановку Достоевським проблеми двійника в парадигмі боротьби філософської думки ХХ ст. проти етичного раціоналізму, він не торкається того питання, чи “лежала” ця філософська проблематика в намірах письменника. Тобто, літературознавець не ставить питання, що хотів сказати автор, йому вочевидь, близькою була думка

О.Лосева про “специфікум художності”, який полягає у тому, що ніякого першообразу до твору мистецтва (як і після нього) не існує. “Мистецтво відразу – і образ, і першообраз” [5, 82].

Прагнучи виявити в самоадекватній і самодостатній формі повісті Гоголя “Шинель” авторську ідею, Чижевський вдається до естетичного типу інтерпретації, визначальний принцип якої є, за Г.Шпетом, визнання того, що митець накладає свій відбиток на будь-який літературний твір, на будь-яку частину його цілісності, “на спосіб самої композиції” [17, 229]. Дивним видається інтерпретатору вже те, що тема “бідного чиновника”, яку зазвичай визнають центральною в повісті, заявлена і, по суті, розкрита на початку твору, що породжує сумнів у доцільності всього подальшого розвитку подій. Ця незв’язність композиції повісті змушує Чижевського шукати вкладений у неї Гоголем смисл у чомусь іншому, а не в словах “я брат твій”.

Здійснюючи свою герменевтичну мету – зрозуміти справжній, прихований автором, а не сформульований критикою, смисл “Шинелі”, Чижевський розробляє власний “момент розуміння” (Г. Гадамер) – метод повільного читання класики. “При повільному читанні, при насолодженні розповіддю “по краплях” ми помітимо багато дрібниць, як видається, неістотних рис” [14, 76]. При цьому він вважає за потрібне наголосити: предметом уваги мають бути не “побіжні джерела”, не читацькі відгуки, а сам твір, “як дещо абсолютно нове, невідоме, ніколи не читане” [14, 97].

Питання множинності смислу тексту, способу осягнення “другого смислу” чи не центральне у філософській герменевтиці. Як на думку Ф.Шлейєрмахера, “другий смисл” розкривається не особливим видом інтерпретації – догматичним чи алегоричним, а простим розумінням натяків, які можуть міститися в інтепретованому тексті. “Вони (натяки – Н.Ш.) можуть бути – по суті такими тільки й робляться – незначними й одиничними” [16, 247]. У філософії розуміння П.Рікера Марія Зубрицька виділяє три основні етапи герменевтичного тлумачення твору: структурально та семіотичний аналіз самого тексту; процес читання, в якому актуалізується світ тексту; і, нарешті, етап екзистенційного та рефлексивного привласнення значення тексту [4, 328]. Саме на цьому останньому етапі розуміння (“... при повільному читанні, при насолодженні розповіддю Гоголя “по краплях” ми помітимо багато дрібниць”) і відчув Чижевський, слід гадати, смисл, що натякає, малозначущого слова “даже”. Художню не випадковість надміру “згущеного” вживання (не менш як 73 рази!) цієї словесної деталі він звиряє з методом роботи Гоголя над текстом твору, властивим письменникові прискіпливо вимогливим ставленням до слова. Герменевтичне зусилля Чижевського-інтерпретатора, уточнимо, спрямоване не на вкладання смислу в художній текст, а на знаходження смислу-

думки автора. “Напевно, – міркує вчений, – “даже” має у творі якесь значення, несе якусь функцію – а ймовірно декілька функцій, у Гоголя завжди так: його художні прийоми багатогранні, багатофункціональні. Яка ж роль “даже” в “Шинелі”? Розглянемо її ближче” [15, 78]. Так здійснюється в літературознавчому дискурсі Чижевського герменевтичний процес “введення у слово” (Г.Гадамер) – у слово автора й слово героя. Він звертає увагу на форму оповіді, помічає, що ведеться вона ніби-то не від “я” Гоголя, не Гоголем самим, а якимось оповідачем, явно дистанційованим від автора й певним чином наближеним до Акакія Акакійовича. Чуже, недорікувате слово героя і розглядає Чижевський як спосіб вираження індивідуальної суб’єктивності автора “Шинелі” (“Гоголь сам звертає увагу на характер мовлення свого героя”). Детально зупиняється інтерпретатор на закладеній у слові “даже” рецептивній стратегії автора, вмінні численними недоречно вживаними “даже” дивувати, розчаровувати читача, тим самим досягати “космічного ефекту”. Відчувши у змістовній непотрібності “даже” назагал формальну гру автора зі словом, Чижевський-читач приймає правила гри як вияв характерних рис словесної творчості. Увага до ремісничого аспекту природи мистецтва (“як зроблено”, “як спрацьовано”), до гри автора зі словом і слова з автором спонукала Чижевського до реінтерпретації панівного у літературознавстві “соціального погляду” на сюжет повісті: “Суттєвіше зв’язаний сюжет “Шинелі” з центральною у світогляді Гоголя проблемою свого місця” [15, 83].

Методика розгадування “загадки автора” в комунікативному просторі “Шинелі” близько перегукується з ідеєю смислової актуалізації слова Яна Мукаржовського. Функція поетичної мови полягає, як на думку чеського філолога-структураліста, в максимальній актуалізації мовного висловлювання, котра здійснюється не для того, щоб слугувати меті повідомлення, а щоб висунути на передній план сам акт вираження [7, 328]. В актуалізації словесної деталі “даже”, у нарочито підкресленому збідненні мовлення оповідача й недорікуватості мови персонажа повісті український вчений прагне побачити й зрозуміти автора, а це означає, за М.Бахтіним, “побачити і зрозуміти іншу, чужу свідомість та її світ, тобто інший суб’єкт” [1, 320].

Відчуття й усвідомлення “чужої”, авторської свідомості і є чи не найпосутнішим і водночас найскладнішим моментом розуміння мистецького твору, – саме тут проблема інтерпретації стикається з проблемою автора. Зрозуміти автора “Шинелі” як суб’єкта художньої свідомості Чижевський прагне аналізом способів об’єктивації авторської суб’єктивності в “суб’єктах художнього висловлювання” (В.Тюпа) – оповідач, розповідач, персонаж. Увага зосереджується на неоднозначності авторських стосунків з персонажами у різних творах письменника: у своїх українських оповіданнях Гоголь із різною

легкістю підходить до своїх героїв, навіть зливається з ними при посередництві оповідачів, “полегшує завдання автора” і його ліричне ставлення до відтвореного світу (“Ніч перед Різдом”, “Майська ніч”). “Значно складнішим є завдання наблизитися до героя і його зовнішнього світу в “Шинелі” [15, 87].

Причину психологічного загострення повісті від спроби автора наблизитися до героя Чижевський убаває в духовній несумісності Гоголя із зображуванним світом (“пустоту, нікчемність, ніщо значно складніше зобразити, ніж велике, піднесене”) [15, 87]. Ця несумісність ускладнює ще одне “завдання автора” – залучити читача до комунікативного процесу, вступити з ним у вербальне спілкування. “Змусити самого Акакія Акакійовича роз-повісти про свої пригоди й переживання було б зовсім неможливо”, – визнає Чижевський і знову повертається до незвичайної складної комунікативної ситуації повісті: “Не так просто й створити тип оповідача, близького до Акакія Акакійовича” [15, 87]. Отже, Чижевський, не ототожнюючи автора ні з реальною особою письменника, ні з вигаданим оповідачем, сенс авторської ідеї шукає у “цьому розділюванні, у цьому поділі і цьому проміжку” [10, 450]. Напевно, українському вченому близькою була теза М.Фуко про те, що текст завжди має у собі певну кількість знаків, які вказують на автора” [10, 450]. Як концептуально значущу “вказівку на автора”, Чижевський сприйняв словесну подробицю “даже” і спрогнозував потенціальний “горизонт сподівання”: “від художніх творів Гоголя слід чекати спроби розв’язання складних психологічних питань” [15, 91]. Так від форми як вираження авторської свідомості думка вченого рухалася до усвідомлення смислу – “тема “Шинелі” – спалах людської душі, її переродження під впливом – справді, дуже дивної – любові” [15, 91].

Характер сприйнятливості художнього тексту Чижевським, властива йому інтерпретаційна свобода засвідчують оригінальність його творчого мислення і водночас творчу спорідненість із багатьма визначними вченими світу.

Рух критичної рецепції не від людини-митця до тексту, а від тексту до митця-творця і намагання через іманентний аналіз твору реконструювати творчий задум, збагнути прихований сенс і в такий спосіб розпізнати образ автора певною мірою наближає концепцію Чижевського до теорії смерті зникнення автора. Апологетом цієї теорії він не був – автор у його розумінні – це головним чином схарактеризована своїми творами літературна індивідуальність. Не заперечував Д.Чижевський як факт існування усіляких видів, різновидів і форм авторства, так і різних принципів їхньої наукової інтерпретації. Зрозумівши, як романтичний світогляд рішуче змінив психологію автора та його ставлення до твору, вчений змінює і власну методологічну тактику: “починаючи з романтики, я розподіляю матеріал не за гатунками, а за авторами” [15, 308]. Визнавши той факт, що яскравий і послідовний поетичний антропоморфізм

романтиків надав кожному автору право на власну літературну біографію, він вважає за потрібне уточнити: “лише літературні біографії цікавитимуть нас у цій книзі” [12, 308]. Дозволю собі своє ставлення до цього аспекту сповідуюваного Д.Чижевським методологічного плюралізму висловити словами Т.С.Еліота: “Перевести фокус уваги з поета на поезію – завдання, варте схвалення, оскільки воно покликане прислужитися справедливішій оцінці поезії – як гарної, так і поганої” [3, 176].

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Бахтін М. Висловлювання як одиниця мовленнєвого спілкування // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів, 1998.
2. Бичко І. К’єркегор і Гоголь: екзистенційні паралелі мислення // Українська К’єркегоріана. – Львів, 1998.
3. Элиот Т.С. Традиции и индивидуальный талант // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. – М., 1987.
4. Зубрицька М. Поль Рікер // Антологія літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів, 1998.
5. Лосев А.Ф. Диалектика художественной формы // Лосев А. Ф. Форма. Стиль. Выражение. – М., 1995.
6. Манн Ю. Автор и повествование // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. – М., 1994.
7. Мукаржовський Н. Мова літературна і мова поетична // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів, 1998.
8. Рікер П. Конфлікт інтерпретацій // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів, 1996.
9. Смирнова Н.Н. Теория автора как проблема] Литературоведение как проблема. – М., 2001.
10. Фуко М. Що таке автор? // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів, 1998.
11. Хализев В.Е. Теория литературы. – М., 2000.
12. Чижевський Д. Історія української літератури. – Тернопіль, 1994.
13. Чижевський Д. Нариси з історії філософії на Україні. – К., 1992.
14. Чижевський Д. К проблеме двойника у Достоевского // Философская и социологическая мысль. – 1994. – № 5–6.
15. Чижевський Д.О “Шинели” Гоголя // Там само.
16. Шлейермахер Ф.Д.Е. Герменевтика // Общественная мысль: исследования и публикации. – М., 1993. – Вып. IV.
17. Шпет Г.Г. Герменевтика и ее проблемы // “Контекст–1991”. – М., 1992.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Шляхова Нонна Михайлівна – доктор філологічних наук, професор, декан філологічного факультету Одеського національного університету ім. І.І. Мечнікова.

Наукові інтереси: теорія літератури.

Стаття надійшла до редакції 15.1.03.

ДУХОКОСМОС МАРКІЯНА ШАШКЕВИЧА

Григорій ШТОНЬ (Київ)

В есе розглядаються світоглядні філософські мотиви поетичної творчості Маркіяна Шашкевича.

Word-conception and philosophic motifs of Markiyan Shashkevych' poetic works are researched in the essay.

Дух і духовність віддавна найповніше відзеркалювались та “жили” в людині віруючій, про що одним з перших заговорив апостол Павло, вказавши, що в стані віри “ми відваги не тратимо, бо хоч нищиться зовнішній наш чоловік, зате день у день відновлюється внутрішній. Бо теперішнє легке наше горе достачає для нас у безмірнім багатстві славу вічної ваги, коли ми не дивимось на видиме, а на невидиме. Бо видиме – дочасне, невидиме ж – вічне” (*Друге посл. до коринтян. 4, 16–18*).

Нема, гадаю, потреби уточнювати, про яку саме віру й який її всепланетарний етап та різновид (бо ж Віра була в Людині і **самою** Людиною завжди) йдеться і йтиметься надалі при розмислах про той її інваріант, що має ймення Маркіян Шашкевич. Та оскільки темою цієї розвідки обрано не саму віру, а нею спричинюваний і нею регульований та наснажуваний духокосмос, є необхідність іще раз звернутися до апостола Павла, аби означити суто християнське річище подальших міркувань. У Першому посланні до коринтян цей богопокликаний духоречник ронить такий вислів: “Є небесні тіла й тіла земні, але ж інша слава небесним, а інша земним. Інша слава для сонця, та інша слава для місяця, та інша слава для зір, – бо зоря від зорі відрізняється славою!” І трохи далі продовжує: “Є тіло звичайне, є й тіло духовне. Так і написано: “Перша людина Адам став душею живою, а останній Адам – то дух оживляючий. Та не перше духовне, а звичайне, а потім духовне. Перша людина – з землі, земна, друга Людина — із неба Господь. Який земний, такі й земні, і Який Небесний, такі й небесні. І, як носили ми образ земного, так і образ небесного будемо носити...”” (*Друге посл. до коринтян. 15, 40–41, 44–49*).

Цілком свідомий неминучої приблизності ба й довільності розкодувальних спроб Святого Письма, ризикну все ж твердити, що, розводячи тіла земні й тіла суто небесні згідно з принципом всекосмічної “слави”, св.Павло їх поєднує в дусі й духом, вказуючи, що останній інтенційно присутній в усьому земному, а відтак *від земного в земному* він невіддільний. Через те й вираз: “Як носили ми образ земного, так і образ небесного будемо носити”, – нам належить сприймати як вербалізацію фундаментального всекосмічного закону, згідно з

яким небесність і земність не просто приймають одна одну, а одна без одної **неможливі**. Неможливі, зрозуміло, у якості людинобожжій, явленій нам Христом і Христом людству заповіданій. У тім числі й вказівкою на рокований, а радше – *дарований* кожному з нас шлях чи дрібку шляху від Адама, що “став душею живою”, до Адама як “духу оживляючого”. З огляду саме на це багато чого в мисленні Маркіяна Шашкевича і сам Шашкевич мусить нами сприйматися у контексті не просто націєзбудному, а пророчому, позаяк мислив він категоріями такими ж масштабними, як і Святе Письмо, продовженням якого і речником якого ми або є, або не є. Маркіян Шашкевич тим речником був, не сконструювавши, а вільно видихнувши істину, що звучить всеохопно просто: “Література будь-якого народу є відображенням його життя, його способу мислення, його душі” [1, 113]. Себто література, як, зрештою, й народ, є не просто чиеюсь задля чогось забавкою, а органічною часткою шляху, на якому земність, синонімом якої є й **українськість**, стала також інобуттям Адама-живої душі. Це саме стосується й нації, субстанції від просто етносу чи народу вищої, а головне – ближчої до якості “духу оживляючого”, що, принагідно зазначу, всяку безрідність, внутрішню інтернаціоналізованість і всеземність робить у розглядуваному сенсі станом і явищем духовно нульового, ентропійного порядку. Власне, християнізація, як на мій розсуд, і онаціоналення розмови з Богом і шляху до Бога одне одним спричинені й одне без одного поки що невіддільні, бо торує його спершу посестра Духу Душа, котра без людей, які у боголюдей виростають через рід-народ-націю, ні в кому не з’явиться. Хоч, кажуть, вділяється вона при народженні кожному, та поза сім’єю і родом, поза їхнім життям і його духововою, яка безнаціональною ніколи не була і не буде, злиття з Адамом-живою душею і прошкування у бік Адама-духу оживляючого неможливе. Хіба у бік: колись – Мауглі, а зараз – мутанта, що поміняв чи заповзявся поміняти людську мову на мову суто технологічну, маскультівську, інсталяційну, віртуальну і людиною у Божому сенсі вважатися не має підстав попри те, що певні її функції виконувати здатний.

У цьому ж ряду богонадихнутих поривань, дій та творчих акцій перебуває установка Шашкевича на фольклор і – ширше – народну уснопоетичну творчість, якою земний шлях народної душі відбувся у чи не найголовнішій, самоспізнавальній і самоусвідомлюваній своїй якості. Мистецтво у цьому сенсі що в Італії, що на німецьких землях чи в Чехії або Сербії у різний з огляду на стан та темпи духовної індивідуалізації одноймених етносів час робило одне і те ж – навчало народ бачити себе серед народів інших. А з тим це бачення омовлювало, себто долучало до нього народну душу, про що вже йшлося, але йшлося поки що без конкретного заглиблення у цей процес як процес суто літературний, хоч таким він буває рідко, а у нас іще й не був ніколи.

Всяк, хто здатен піднятися над тими чи тими загальнолітературними передсудами й побачити літературний поступ не в його фактологічній, а, сказати б, рентгенологічній якості, погодиться зі мною, що ніяким батьком нової української літератури І.Котляревський зі своєю “Енеїдою” не був і бути не міг. Бурлеск і травестія, однаково ж як рідномовна побрехенька чи байка на загальноімперському культурному просторі, який (згадаймо Сумарокова, Ломоносова та їхні позичені у французів та німців теоретичні приписи) був класистичним, належали до найнижчої ступені побутування художнього слова, котрому дозволялося, звісно, зазирати в життя середніх класів та простолюду, але не дозволялося при цьому претендувати на чисту, так би мовити, драму, трагедію, а з тим і на Поезію з найвищої літери. Саме цим, смію твердити, і пояснюється присутність у доробкові того ж Котляревського, Квітки-Основ’яненка, Гулака-Артемівського й навіть Куліша російськомовних од, поем повістей та романів, де про власний народ розповідається мовою “високою”, яка такою почасти й була, якщо зважити, що художнім її контекстом був контекст загальноєвропейський. Але ж, нагадаю, такий же контекст передбачала й містила в собі староукраїнська книжна мова, від якої новоукраїнські митці відмовилися не тому, що перейшли у нову, суто народну, літературну віру, а тому, що перейшли вони у віру імперську. І були щиросердними її адептами доти, доки не прийшов Шевченко, чий вірш і чия художня мова, всотавши чи не найістотніші духовні інгредієнти староукраїнства (у який спосіб це відбувалося – балачка окрема й довга), самим фактом своєї на світ з’яви всю імперську інфраструктуру українського духу зламали і викинули на загальномистецьке сміття. Я маю, звісно, на увазі не власне російський роман, поезію, драму, а той у них і між ними закуток, який передбачався для малоросійських байок, інтермедій та віршів, од яких у художньому мисленні Шевченка не лишилося й сліду. Як і в мисленні Шашкевича – істоті й творцеві того самого провидчеськи пророчого ряду, що й великий, як звикли ми говорити, Тарас, хоч тямлення його богонадихнутості в нас досі дядьківське, а почасти й збільшовичено сокирницьке. І найперша його ознака – ілюзорна козацькість Шевченкового духовного єства, яке, побіжно зауважу, позначену й остутнену козацькими звиятами та рушеннями українську історію чи й не боготворило, але саме цією історією свій зміст і зміст не вичерпувало. А чим саме вичерпувало, стане ясным і зрозумілим після духовникнення у тексти “Марії”, “Кавказу”, “Неофітів” і навіть “Сну” – поеми не про поганого царя та його столицю, а про порожнє місце на місці цілої імперії, якою та є у візійно-прозираччому, одягугому у сновидійні шати, її тямленні й баченні. Те саме, до речі, стосується й козацьких мотивів у поезіях Шашкевича, якими оздоблювалося земно-історичне тло його єства, але не тло

духовне, яке в наголошеній земності і разом із цією земністю поривалося постійно за межі історії, у надбуття, явлене, для прикладу, й у цій ось вірші:

*Місяченько круглоокий закрився хмарою;
Чи тобі так зо мнов любо, як мені з тобою?
Ой лісами, берегами білі сніги спали,
Очі мої сивенькії слізюнки залляли.*

*Вихор дикий, студенький лопотить гілками,
Тяжко, тяжко мому серцю з сумними гадками.*

*Ой як тяжко, побратиме, тверд камінь глодати,
Ой це тяжче бездольному в світі пробувати!*

*В гробі сумно, в гробі тихо, сумрак студенький,
Ой як ляжу серед нього, тоді я щасенький.*

Датовано цей вірш 1833 роком, коли новоукраїнська література ще й літературою, власне, не була, а всього лиш сумою різновартісних текстів, де живонародне слово поки що хиріло, не містячи в собі такої ж контекстуальної широчинні, як, для прикладу, слово польське, в котрім загальномистецькі ренесанс, просвітництво, бароко й романтизм були подані так само природно, як у зрілій людині всі попередні етапи її мужніння і зросту. Мистецтво з фольклору взагалі не постає, а тільки переймає головніші з його життєвідтворювальних функцій. При цьому робить воно це не як спадкоємець останнього з тої хоча б причини, що фольклор – це доісторія, а трагедія, комедія, поема, сонет — це власне історія, якою вона відбита в свідомості вже не космологічно-родовій, а духовно-етнічній, яка структурована за принципом **я**-, а не **ми**-творчості: я – Гомер, я – Софокл, я – Шевченко. Мені можуть наразі закинути: а я – Кобзар це що: олітературений фольклор чи фольклоризована література? Не те й не те, а принагідна й почасти вимушена містифікація, продиктована спрагою долучити до своїх розмов із Богом також рідний народ, чие потрактування Краси, Гармонії й Добра в такий – художньо одномовний – спосіб модернізувалося. І першим це почав робити не Шевченко, а Шашкевич, але тільки почав: тривала літературна німотність краю, в яким він жив і який заповзявся духовно будити, позначилася на естетичній, скажемо так, заразливості його вірша, котра була досить відчутною на порубіжжі народної пісні й суто авторського виробу і майже цілком щезала в царині чистого авторства. За прикладом далеко ходити не треба: він існує поруч із вищезитованим віршем і навіть йому в часі передує. Ось він:

*До ****

*Мисль піднебесну двигчи в самім собі,
Душу в природи безвісти занести,
Гадкою крепков тьми світа розмести,
Життя кончини подружити обі;*

*Глянути мирно, що ся діє в гробі,
Крадоцям вдати, істинним ся взнести,
Радість з тугою в лад миленький сплести,
Милість сосвітню пригорнути к собі;*

*Хто вміє? Хто вдасть? – Ум сильний, високий,
Ум, що го вічна доброта повила,
Ум, що го красна природа зростила,
Ум, яких мало, хотя й світ широкий;
Душа, що в грудях твоїх ся з'явила,
Що мене знову з світом подружила.*

(1833).

Сказати по правді, далеко не всі з поетичних синтагм цього твору (скажімо – “душу в природи безвісти занести”) я здатен адекватно розкодувати. Але рядок, що є предтечею Олесєвого: “З журбою радість обнялась” (у Шашкевича: “Радість з тугою в лад миленький сплести”) чи потрактування душі як сили світоосутнюючої та світооб’єднуючої я, мені здається, тямлю чи й не достатньо, оскільки за цим стоїть не лише моє, а й тьми-тьмущої європейців, розуміння сенсу й завдань поезії, котрі, безумовно, містять і ті імперативи, що їх виголошує Шашкевич. Виголошує, залишається підкреслити, мовою старокнижною, а не живонародною, що й було одним з його авторських нещасть, до яких долучалася хвороба, нестатки, котрі все ж були дрібницею порівняно з високим щастям творення. Щастям, яке містило і “сумрак” потойбіччя, де Поет збиравсь **продовжувати відчувати і жити**. Подовжуючи і на новоукраїнське літературне слово могутню традицію філософічності поетичного мислення, котре рефлексувало з приводу смерті доробком Джона Дона, Гете, Лермонтова, а в нас Сковороди, Шашкевича, Шевченка, Богдана-Ігора Антонича, Плужника, Фальківського, власне чи й не усіх поетів не народоцентричного спрямування й канону, що з огляду на згадувані в цьому ряді прізвища Шашкевича й Шевченка скидається на обмовку. Але я віддавна вважав і вважаю, що обидва ці митці-будителі мовою народу поривались сказати й сказали незмірно більше, ніж цей народ був здатен зрозуміти й зрозумів. Стосується це, зрештою, і народу сьогоденного, але мова наразі не про нього, а тих, хто, нагадаю, мужньо

констатував: “Ой як тяжко, побратиме, тверд камінь глодати, // Ой ще тяжче бездольному в світі пробувати!”. Тяжко, але, як виявляється, не безнадійно, позаяк, окрім долі земної, є й з нею пов’язана доля /і слава!/ небесна. Про яку Шашкевич знав і заповідав це знання усім нам. І нинішнім, і прийдешнім.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Шашкевич Маркіян. Іван Вагилевич. Яків Головацький. Твори. – К., 1982.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Штонь Григорій Максимович – доктор філологічних наук, професор Київського національного університету ім. Т.Шевченка. Поет, прозаїк, літературний критик. Член Національної Спілки письменників України.

Наукові інтереси: теорія та історія української літератури.

Стаття надійшла до редакції 15.1.03.

ХУДОЖНІЙ ПРОСТІР У ТВОРЧОСТІ Т. Г. ШЕВЧЕНКА

Оксана ШУПТА-В'ЯЗОВСЬКА (Одеса)

У статті всебічно розглядається категорія художнього простору у творчості Тараса Шевченка. Вона трактується як один з основоположних моментів відтворення, як національно-універсальної картини світу.

The article examines the category of literary space in Taras Shevchenko's creative works from different aspects. It is interpreted as one of the substantial moments of the picture of the world representation as the picture national and universal.

Розуміння й трактування категорії художнього простору потребує на сьогодні певного уточнення. Безперечно, що художній простір певним чином пов'язаний з простором реальності, в якій живе людина. Останній у найзагальнішому розумінні являє собою сформований за принципами співіснування та відокремленості хаос. Уявлення про художній простір як відображення реального є досить поширеним, але по суті помилковим. Якщо простір реальності є сформований хаос матеріального світу, то художній простір виокремлюється зі світу свідомості, зокрема художньої свідомості; це один із виявів сформованого хаосу свідомості, і основою формування тут виступає принцип не співіснування - відокремлення, а художнього узагальнення як певного типу інформації. Подібність, аналогічність художнього простору реальності, що спостерігається на рівні плану зображення, зумовлена інформаційним обміном - зв'язком між матеріальним світом і світом свідомості, власне, цілісністю феномена людини, а також необхідністю прочитання тексту.

Незбігання художнього простору та простору реальності виявляється послідовно й різноаспектно. Істотним є той момент, що художній простір, знаходячи своє втілення в просторі художнього твору, одночасно виступає і зовнішнім та внутрішнім відносно людини (і автора - творця і читача). Ця двоєдність художнього простору пов'язана з тим, що його формування відбувається самоусвідомлення людського Я, як пошук співвідносності Я зі світом співіснуювальних і відокремлених речей, явищ. Але Я не належить тільки світу реальності, тому ця співвідносність у певному розумінні є ілюзорною. Тому-то в художньому просторі твору суттєвим моментом виступає не повнота (ширина, довжина, висота), обсяг простору, а відбір його функціональних ознак.

Подивимось під цим кутом зору на Шевченків "Садок вишневий коло хати...". Поезія вражає довершеною гармонією висловлення почуття, образної

насиченості. Не випадково твір вважається квінтесенцією Шевченкового ідилічного погляду на Україну, розуміння ним особистого щастя як щастя українця. Поетична візія автора видається абсолютно повною, і передовсім ця повнота досягається за рахунок того, що картина зіперта на фундаментальні домінанти національного простору: садок вишневий, хата, поле. Домінанти ці подано в просторовій перспективі: ближній простір – хата як певний центр, з її, скажемо, підсилювальною національно визначальною ознакою – садок вишневий; дальній простір – поле. Ці простори з'єднані між собою дорогою (“Плугатарі з плугами йдуть”). Отже, маємо простір не як площину, але як поєднання певних сфер, маємо космос - простір, який у реальності лише мислимо (площинність реального простору чи не найкраще передає живопис, “сферичність” якнайоптимальніше передається передовсім музикою, а також художньо-словесним образом). Можемо говорити про те, що хрестоматійність поезії визначається цілісністю переживання гармонійного національного простору – космосу, й цілісність переживання ґрунтується на повноті останнього, що виникає завдяки не кількості ознак, а їхньому концептуальному відбору. Причому характер функціональних ознак, а тим більш їхня система, істотно залежні від родової (й жанрової) природи твору.

У ліриці для розуміння художнього простору особливої ваги набуває розв'язання проблеми просторової об'єктивності автора як концептуальної першооснови того, що називаємо художнім світом. Говорячи про художній простір лірики Шевченка, важливо з'ясувати основну тенденцію процесу самоусвідомлення Шевченка-автора. Ким він себе бачить? Натхненним співцем, пророком, козаком, сиротою, скривдженою уполіженною істотою, «обличителем» людей неситих? Можна продовжувати цей ряд виявів, на які шевченкознавство звертає досить пильну увагу. Але не можна заперечити того, що ні бідність сама собою, ні сирітство само собою, узагальнюючи, скажемо, ні той чи інший суспільно-соціальний чи морально-психологічний стан, вражає душу автора: кожен з цих виявлень має на увазі інші, вони “переливаються” одна в одну, – передовсім його вражає неможливість гармонійного співіснування людини й дійсності, неминуча відторгненість людини від дійсності. Це переливання – один із моментів, що породжує певна іронія, негачія реалій власного життя, розрізнення реального життєвого шляху і шляху духу. Отже, маємо всі підстави стверджувати, що насамперед Шевченко сприймав себе як людину. Подібна істотна повнота самоусвідомлення супроводжується складним комплексом рефлексій – людина знаходить свою плоть і кров. Подібний погляд на себе потребує конкретизації, почуття і розуміння власної людськості, людино-належності має бути уточнений. Людини взагалі не існує, розуміння себе людиною свідомістю окремої особи,

в тому числі й художня свідомість, намагається втілити в інших категоріях, в яких загальне виступає у частковому. Однією із центральних категорій подібної акцентації є категорія національного. Слід констатувати те, що Шевченко усвідомлює себе переусім українцем. Незаперечність та органічність подібного самоусвідомлення очевидна настільки, що ми не знайдемо її відкритої прямої декларації, це статус-кво художньої свідомості автора як людини. Чи не найбільш потужним моментом опосередкування подібного самоусвідомлення є просторова об'єктивація автора.

Однак, однією із закономірностей художнього мислення є його парадоксальність. Усвідомлюючи себе людиною-українцем, Шевченко, здавалось би, саме в національному просторі мав би знаходити доцільну й гармонійну об'єктивацію. Але однозначно стверджувати подібне ми не можемо. Просторова об'єктивація автора будується не на вживанні його Я в той чи інший простір, а на протиставленні Я будь-якому простору. У Шевченка це виявляється через своєрідний комплекс самотності, що в нашому разі набуває вигляду “чужості” автора, де б він не перебував (можемо це розуміти як один із виявів екзистенційності світовідчуття Шевченка). Шевченкова самотність-чужість у цьому контексті виявляє певне розуміння того, що людина повністю простору реальності не належить, простір її свідомості із простором реальності не тотожні. Але вони мають певним чином бути узгоджені; одним із таких компромісів є художня творчість і породжений нею художній простір, що дає ілюзію просторового побутування авторського Я.

Останній вірш Шевченка достатньо уявляє цю думку. В ньому створена просторова картина досить чітка (і традиційна): є цей світ і той світ, і є між ними дорога – життєвий та пожиттєвий шлях людини. Причому можемо знову бачити, що цей світ – Дніпро, гай, хата, садочок – світ український.

Але важливо, що обидва ці простори, виявляється, не суть сутнісні. Сутнісними є не життя і смерть, але безконечна творчість, яка розгортається сама в собі, провокуючи істинність художнього простору.

Цікавим є те, що просторові уявлення та орієнтації у творчості Шевченка істотних змін не зазнають. Чи розвивався Шевченко? ... Шевченків розвиток – це виявлення того, що було закладено, це більш широка й глибока розробка певних моментів, із самого початку заявлених у його творчості. У ліриці Шевченка провідною тенденцією у зображенні світо-простору виступає його опозиційність. Світо-простір складається з двох частин-антагоністів: простору “свого” й простору “чужого”, України та чужини. Але антагоністичність цих двох просторів нейтралізується самотністю-чужістю автора (“І на Україні Я сирота, мій голубе, як і на чужині” – 1840 р., “О горе! горенько мені! І де я в світі заховаюсь?” – 1859 р.). Більше того, на певному рівні прочитання єдність

світо-простору відновлюється, що досягається, зокрема, істотно різною мірою розробки просторів-антагоністів. Національний простір – Україна – тотально домінує, поглинає чужину, яка постає не самодостатньою одиницею, а не-Україною. І коли простір не-України художня свідомість Шевченка намагається осмислити, то осмислення – це знов-таки відбувається через образи, що виражають простір національний (“В неволі тяжко, хоча й волі, Сказать по правді, не було. Та все-таки якось жилось. Хоть на чужому, та на волі...” (дві мініатюри 1848 р. [1, 72, 73], написані в Орській фортеці, де ландшафт далекий від українського, але? “Ой гляну я, подивлюся На той степ, на поле...”, “Ой піду я степом-лугом Та розвожу свою тугу. Не йди, кажуть, з цієї хати Не пускають погуляти”).

Подивимось з цього погляду на вірш “Ми восени таки похожі...” [1, 192], написаний на засланні 1849 року (Чужина – “Помарнілая пустим кинутая богом”). В основі розвитку теми лежить паралелізм – природа – стан душі ліричного героя, герой, його доля порівнюється із билиною. Але пейзажна деталь – билина – перекотиполе – елемент “свого” простору України. Не випадково так широко поданий на початку пейзаж... І далі “І жаль тобі її стане, Малої билини. Підеш собі зажурившись Гаєм по долині, Гай шепоче, гнутьсь лози В яру при дорозі...” Хіба це Косарал чи Оренбург? Звичайно, це Україна. Будь-яке місце сприймається як Україна, якщо воно входить у душу, інтимізується, це місце (пейзаж, ландшафт) стають українськими, їх бачить українець. Якщо ж свідомість тільки нотує простір, – то чужина – це пустиня (“Погано дуже, страх погано! В оцій пустині пропадать. А ще поганше на Україні Дивитись, плакати – і мовчати!”) [1, 111]. Зображення національного простору тримається не на розмаїтті конкретики, а на елементах, що традиційно вживаються у змалюванні України: село, хата, садок, гай, поле, степ, могили, Дніпро, шлях, море як своєрідне пограниччя тощо. Шевченко демонструє новаторство вищого типу, коли зображальний план не насичується новими елементами, а новим є авторське індивідуальне бачення та переживання. І це принципово. Україна як простір реальності є даність, що не потребує підтвержень. Національний художній простір формується на основі переживання цієї даності. Розвиток (як індивідуальне переживання) ментального просторового стереотипу допомагає Шевченкові зосередитись на проблемі узгодження себе як окремої одиниці зі світом. Відзначене утворює достатню повноту й наповненість національного простору, сприяє його універсалізації.

Художній простір в ліро-епосі Шевченка у своїй концептуальній основі відповідає уже відзначеним особливостям, але в процесі художньої реалізації вони починають виявляти певні специфічні ознаки. Зокрема, намічається

тенденція конкретизації простору, місце дії втрачає загальність, набуває власного імені (село – Суботів), створюється ілюзія функціонування національного простору разом з іншими. Ліро-епос Шевченка створює фундаментальну ілюзію поліфонії зовнішнього простору. Але при уважному прочитанні виникає, на перший погляд, парадоксальне відчуття, що географія топосу не є суттєвою у його творах. Не географічна топонімічна конкретика складають сутність простору, який володіє своїм скритим смислом, що відкривається людині в почутті (відчутті), вписується в її свідомість у формі певної ідеї. І в ліро-епосі зовнішній простір увійшов у художню свідомість Шевченка як ідея України й переживання цієї ідеї, що стало віссю, навколо якої обертається художній простір його творів. У “Тайдамаках” події розгортаються в Умані й Лисянці, містерію “Великий льох” вінчає Суботів, але й Сибір та Петербург “Сну”, Римська імперія “Неофітів”, Галілея “Марії” – це для Шевченка Україна, й іншого світопростору немає, це для Шевченка-творця єдиний канал виходу у зовнішній світ через Україну, і в Україні його художня свідомість може взаємодіяти із реальністю.

У прозі (повістях) Шевченка ми спостерігаємо дещо інший концептуальний підхід автора до втілення художнього простору. В прозі Шевченко тяжіє до конкретизації простору, що здійснюється за кількома напрямками: можемо говорити про локальний простір у його географічній, топографічній, історичній, національній специфіці. Подібне зображення тримається на широкому деталізованому авторському описі, в якому простір реальності стає автономним самодостатнім феноменом. Цей зовнішній щодо героя простір вибудовується як система концентричних кіл, коли у певну місцевість вписується село, хутір, маєток, де виокремлюється дім, оселя з усією господарською структурою. Одночасно ця система концентричних кіл виявляє перспективу погляду автора, певне розуміння ним внутрішнього змісту зовнішнього простору. Якщо в ліриці й ліро-епосі цей зміст визначався як просторове побутування трансцендентальної пан-ідеї України в екзистенції українця, то в повістях його матеріальна відчутність і повнота тісно пов’язана з приватною людиною. Цілком зрозуміло, що у зв’язку з цим у зображенні простору питомої ваги набувають пейзаж та інтер’єр, одним з провідних в організації художнього світу стає хронотопічний принцип, коло простір тісно переплітається з часом, останній стає його четвертим виміром.

Зовнішній простір у повістях Шевченка, володіючи ознаками епічності, разом з тим стає функцією людини, він не просто заселений людьми, але у певному розумінні людиною він сформований, і людину він виражає. Ця замкненість на людину пов’язана із відзначеною досить чіткою структуризацією простору, що, у свою чергу, створює замкненість самого

простору – замкненість у розумінні довершеності та доцільності місця життя людини.

Таким чином, ми можемо говорити, що художній простір у творчості Шевченка виступає одним з основоположних моментів відтворення картини світу як картини національно-універсальної.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Шевченко Т. Твори.–Т.2.–К.: Наукова думка, 1990.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Шупта-В'язовська Оксана Григорівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Одеського Національного університету ім. І.І.Мечникова.

Наукові інтереси: творчість Тараса Шевченка.

Стаття надійшла до редакції 20.1.03.

ЗМІСТ

Володимир ПАНЧЕНКО (Київ). Система професора Клочека	3
Григорій КЛОЧЕК (Кіровоград). Сучасний стан шкільної мовно-літературної освіти (Спроба системного аналізу)	9
Олег БАБЕНКО (Кіровоград). Тарас Шевченко й корифеї українського професійного театру	35
Світлана БАРАБАШ (Кіровоград). Філософія світомислення Ліни Костенко у просторі тексту “Люблю чернігівську дорогу”	52
Олена БУРЯК (Кіровоград). До проблеми співвідношення понять “індивідуальний авторський міф” і “художній світ”	60
Надія ГАСВСЬКА (Київ). Панас Мирний – майстер соціально-психологічних творів (На матеріалі малої прози письменника)	64
Валентина ГРЕБНЬОВА (Кіровоград). Проблемність – один із факторів підвищення ефективності підготовки учителів-словесників	74
Людмила ГРИЦИК (Київ). Клоустон – Кримський: Дискусії у пошуках істини	82
Антоніна ГУРБАНСЬКА (Кіровоград). Письменники – земляки Ю. Яновський та В.Близнець: типологічна близькість художнього мислення	90
Олександр ДОМАРАНСЬКИЙ (Київ). Про деякі закономірності фольклорно-комунікативних виявів в інформаційному суспільстві	96
Іван ЗИМОМРЯ (Кіровоград). Символіка прози Емми Андієвської (на матеріалі “Роману про добру людину”)	104
Микола ЗИМОМРЯ (Дрогобич). Українська поезія: мікроклімат діаспори	114
Любов ЗУБАК (Кіровоград). “Чеховський” тип драматичної героїні у п’єсі Марка Кропивницького “Олеся”	120
Анатолій КОЗЛОВ (Кривий Ріг). Мораль і духовність у літературі як проблема літературознавства і виховання	129

Марта КОНДРАТЮК (Кіровоград). Особливості поетики художнього часу в романах зв'язку часів	136
Віталій КОРНЄВ (Кіровоград). Текстова локалізація прихованого впливу у літературі й публіцистиці	143
Любов КУЖІЛЬНА (Кіровоград). Драматична індивідуація великої людини: “Собор” О.Гончара в контексті дискурсу літературного шістдесятництва (деякі штрихи до теми)	150
Оксана КУХАР (Кіровоград). Буття цивілізації у ліриці Є.Маланюка (Америка очима поета)	162
Леонід КУЦЕНКО (Кіровоград). “Альбатрос” Ш.Бодлера у творчості Є.Маланюка	170
Марія ЛАВРУСЕНКО (Кіровоград). Художнє відтворення язичницького культурного буття слов'ян у трилогії Дмитра Міщенка	180
Наталія МАЛЮТІНА (Одеса). Полілог-очікування у ранній драматургії Спиридона Черкасенка	188
Володимир МАНАКІН (Кіровоград). “Неминуча буденність життя” як концепт художнього світу М.М. Коцюбинського та А.П. Чехова	195
Юрій МАРИНЕНКО (Кіровоград). “Роман, передусім роман...” (Леонід Мосендз “Останній пророк”)	202
Василь МАРКО (Кіровоград). Із студій над творами Григора Тютюнника	210
Сергій МИХИДА (Кіровоград). Реконструкція психоструктури автора у новелі О.Кобилянської “Фантазія-експромт” (постановка проблеми)	221
Раїса МОВЧАН (Київ). Пантелеймон Куліш у контексті 20–30-х років ХХ ст. .	229
Лариса МОРОЗ (Київ). Де “позичити” ідеал?	238
Марина НАГОРНА (Кіровоград). Прихований смисл в оповіданні Дж.Д.Селінджера “Добре ловиться рибка-бананка”	249
Михайло НАСНКО (Київ). Міфи і міфологія	264
Лілія ОЖОГАН (Кіровоград). Модерні варіації гри тіла й мови душі у повісті “Блискавиці” Михайла Яцківа	280

Наталія ОСТАШКО (Кіровоград). Образ радянської тоталітарної системи як образ зла в романі Василя Барки “Жовтий князь” (один із аспектів аналізу гуманістичної змістовності художнього твору) ..	287
Василь ПАХАРЕНКО (Черкаси). Батько грандіозного проєкту (Підходи до сучасного прочитання „Енеїди” І.Котляревського в школі)	297
Інна ПЕРЦОВА (Кіровоград). Семантика сірого кольору в поезії Ліни Костенко	307
Василь ПОЛТАВЧУК (Одеса). Романний образ нашого першокнязя	311
Євген ПРИСОВСЬКИЙ (Одеса). Життєва й художня правда в ліричній поезії	318
Ірина РУСНАК (Кіровоград). Вісниківство у галицькому літературному процесі міжвоєнної доби	324
Валентина САЄНКО (Одеса). Художня своєрідність кіноповісті Олесандра Жовни “Визрівання”	338
Тарас САЛИГА (Львів). “...Завжди напружено, бо завжди проти течій...” Євген Маланок та Юрій Липа	349
Олег СЕМЕНЮК (Кіровоград). Українські сатирико-гумористичні твори й рекламний дискурс	359
Григорій СИВОКІНЬ (Київ). Історична та національна детермінованість теоретико–літературного знання	366
Валентина СОБОЛЬ (Донецьк). “Діаріуш” Туптала (Димитрія Ростовського) – малознаний твір українського щоденникарства	373
Нонна ШЛЯХОВА (Одеса). Методологічний плюралізм Дмитра Чижевського	389
Григорій ШТОНЬ (Київ). Духокосмос Маркіяна Шашкевича	396
Оксана Шупта-В’язовська (Одеса). Художній простір у творчості Т. Г.Шевченка	402